

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE ARQUITETURA
CURSO DE GRADUAÇÃO EM DESIGN VISUAL

Giovanni Ramos Gonzalez Tagliaro

**PROJETO DE FONTE TIPOGRÁFICA INSPIRADA NA PRODUÇÃO
MUSICAL DE BANDAS DE ROCK GAÚCHAS DA DÉCADA DE 1980**

Porto Alegre

2017

Giovanni Ramos Gonzalez Tagliaro

**PROJETO DE FONTE TIPOGRÁFICA INSPIRADA NA PRODUÇÃO
MUSICAL DE BANDAS DE ROCK GAÚCHAS DA DÉCADA DE 1980**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Graduação em Design Visual, da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Design Visual.

Orientador: Prof. Dr. Leônidas Garcia Soares

Porto Alegre

2017

BANCA EXAMINADORA

**PROJETO DE FONTE TIPOGRÁFICA INSPIRADA NA PRODUÇÃO
MUSICAL DE BANDAS DE ROCK GAÚCHAS DA DÉCADA DE 1980**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Graduação em Design Visual, da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Design Visual.

Orientador: Prof. Dr. Leônidas Garcia Soares

Prof. Dr. Leônidas Garcia Soares – Orientador – UFRGS

Prof. Dr. Airton Cattani – UFRGS

Prof. Me. Ricardo Sastre – UFRGS

Prof.^a Me. Simone Sperhacke – UFRGS

AGRADECIMENTOS

Estudar no Curso de Graduação em Design Visual da UFRGS foi uma experiência única, que abriu possibilidades e me transformou completamente. Tive a oportunidade de conhecer e aprender com pessoas incríveis, e sou muito grato por isso. O Trabalho de Conclusão de Curso, em particular, foi uma aventura árdua, ora excitante, ora frustrante, e já nem consigo diferenciar bem estes momentos. Mas de todo modo: sua realização não teria sido possível – nem sustentável – sem o apoio de algumas pessoas em especial. Por isso, deixo aqui meu “Muito obrigado!” para:

Minha família, que, embora não soubesse muito bem o que estava acontecendo em cada momento, sempre esteve de prontidão para prover conselhos, teve paciência para me aturar nos momentos ruins e proporcionou a base para meu crescimento pessoal;

Tatiany, que me incentivou incondicionalmente em todos os momentos, com afeto, compaixão, companheirismo, cumplicidade e otimismo, que teve jogo de cintura para lidar com muito estresse sem nunca desistir de mim, que teve dicas essenciais para me ajudar na própria execução do trabalho e que me fez amadurecer imensamente nesta jornada;

Meus amigos, que proporcionaram bons momentos de descontração, foram compreensivos para lidar com o meu “sumiço” e nunca deixaram de se mostrar dispostos a ajudar;

Meu professor orientador, Leônidas, que contribuiu com considerações importantes e me apresentou vários caminhos, sempre tentando melhorar meu trabalho na medida do possível e me preservar de estresses maiores e desnecessários;

Todos os que se mostraram interessados a conceder entrevistas, responder meus longos formulários e emprestar livros, oferecendo novas perspectivas, levantando questionamentos e elevando a qualidade do trabalho;

Professores e alunos do curso de Design Visual, em geral, por terem fornecido conhecimentos, ferramentas e a estrutura necessária para a minha formação acadêmica e profissional;

Vocês foram essenciais e fizeram tudo valer a pena. Novamente, obrigado!

E por fim, agradeço também ao Giovanni do passado, que em algum momento decidiu ir até o fim ao invés de desistir, como já fizera tantas outras vezes frente às pressões da vida!

RESUMO

O presente trabalho consiste no desenvolvimento de uma fonte tipográfica *display* tematizada, produzida com uso de recursos manuais e digitais, inspirada nos elementos musicais, visuais e discursivos que caracterizam a produção das bandas de *rock* gaúchas Bandaliera, Garotos da Rua, TNT e Cascavelletes, da década de 1980, visando a valorização da cultura regional e a utilização da fonte em peças gráficas relacionadas ao *rock* gaúcho nos meios impresso e digital.

Houve a utilização de uma metodologia adaptada, tomando como base o processo de design tipográfico descrito no trabalho de Ben Day, Philip Meggs e Rob Carter, além do aproveitamento de técnicas e ferramentas apresentadas por outros autores relevantes no âmbito da tipografia. O trabalho abrange as etapas de identificação e delimitação do problema, de pesquisa e interpretação dos dados coletados, de conceituação do projeto e de desenvolvimento de uma fonte tipográfica com as características técnicas, estéticas e semânticas propostas.

Como solução final, foram desenvolvidas duas versões da fonte, em caixa alta, totalizando 96 caracteres divididos em sete grupos, conforme a classificação de Claudio Rocha: caracteres alfabéticos, algarismos, símbolos matemáticos, símbolos comerciais, acentos, sinais de pontuação e caracteres alfabéticos acentuados.

Palavras-chave: Tipografia. Fonte Display. Rock Gaúcho.

ABSTRACT

The present work comprises the development of a themed display typographic font, produced using manual and digital resources, inspired by musical, visual and discursive elements that represent the work of the rock bands Bandaliera, Garotos da Rua, TNT e Cascavelletes, formed in Rio Grande do Sul (extreme southern state of Brazil) at the 1980's, aiming the value recognition of local culture and intending the font to be used on printed and digital graphic projects and materials related to the southern brazilian rock music.

An adapted methodology was created based on the typographic design process described by Ben Day, Philip Meggs and Rob Carter. Additionally, some other typographic tools and techniques by relevant authors were selected and applied in specific tasks. The work is divided into the following steps: problem identification, research and data analysis, project conceptualization and font development.

Como solução final, foram desenvolvidas duas versões da fonte, em caixa alta, totalizando 96 caracteres divididos em sete grupos, conforme a classificação de Claudio Rocha: caracteres alfabéticos, algarismos, símbolos matemáticos, símbolos comerciais, acentos, sinais de pontuação e caracteres alfabéticos acentuados.

As final solution, two uppercase versions of the font were developed, reaching a total of 96 characters divided into seven groups, according to Claudio Rocha's classification: alphabetic characters, numbers, mathematic symbols, commercial symbols, accents, punctuation signs and accented alphabetic characters.

Keywords: Typography. Display Font. Rock Gaúcho.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Inscrição dos tipos romanos na base da Coluna de Trajano.....	23
Figura 2: Fontes experimentais Caustic Biomorph e LushUs.....	25
Figura 3: Exemplo de boa e má aplicação do princípio do relacionamento na tipografia.....	26
Figura 4: Exemplo de uso do princípio da transição em um projeto editorial.....	28
Figura 5: Amostra de uso da fonte Vertigo Death.	29
Figura 6: Exemplos de bordas criadas usando padrões de repetição.....	29
Figura 7: Exemplo de ocorrência do princípio de oposição.	30
Figura 8: Exemplo de hierarquia por meio da diferença de tamanho entre grupos de caracteres.....	31
Figura 9: Comparação de combinações de letras antes e após aplicação de <i>kerning</i>	32
Figuras 10 e 11: Anatomia do tipo e partes do tipo.....	33
Figura 12: Grade de construção de 32 por 32 unidades da letra “M” da fonte Garamond Pro Regular.....	36
Figura 13: Classes da classificação tipográfica Vox/ATypI.....	39
Figura 14: Efeitos de três opções de <i>tracking</i> para a fonte Garamond Pro.....	45
Figura 15: Exemplo de aplicação de <i>kerning</i>	46
Figura 16: Expressão de variadas fontes tipográficas.....	49
Figura 17: Diagrama de derivação de caracteres alfabéticos maiúsculos.	52
Figura 18: Diagrama de derivação de caracteres algarismos.....	52
Figura 19: Diagrama possíveis de fluxos das etapas de um projeto de design.	56
Figura 20: Mapa mental criado a partir do conceito de design.....	58
Figura 21: Exemplo de matriz de interação.....	59

Figura 22: Estudo visual de tipos de chaves, organizadas por formas e cores.	59
Figura 23: Morfologia dos principais fatores que podem influir na mensagem tipográfica.....	60
Figura 24: Diagrama dos fluxos de ação da metodologia aplicada.	65
Figura 25: Exemplo de utilização da fonte Cruz Swinger.....	88
Figura 26: Material gráfico de apresentação da fonte Sex Pistols.	89
Figura 27: Amostra de caracteres alfabéticos latinos da fonte Rocklogo.	90
Figura 28: Aplicação da versão Groove da fonte Masqualero.....	91
Figura 29: Páginas do manual tipográfico original da fonte Bodoni.....	92
Figura 30: Exemplo de texto utilizando a fonte Hard Rock.....	93
Figura 31: Painel visual de referências tipográficas relacionadas ao <i>rock</i>	94
Figura 32: Mapa mental do <i>rock</i> gaúcho da década de 1980 – visão geral.	95
Figura 33: Mapa mental dos atributos de recorte escolhidos para o <i>rock</i> gaúcho..	96
Figura 34: Painel das referências tipográficas mais associadas às músicas das bandas.	106
Figura 35: Painel das referências tipográficas mais associadas às fotografias das bandas.	106
Figura 36: Passo a passo do processo de criação de esboços.....	107
Figura 37: Desenho digitalizado da alternativa A.....	109
Figura 38: Desenho digitalizado da alternativa B.....	110
Figura 39: Desenho digitalizado da alternativa C.....	110
Figura 40: Desenho digitalizado da alternativa D.....	111
Figura 41: Gráficos radar das alternativas de solução projetual com base na matriz de avaliação.....	115
Figura 42: Características relacionadas à expressão tipográfica da alternativa selecionada.....	116

Figura 43: Simulação de uso da alternativa selecionada em composição gráfica.	116
Figura 44: Comparação de proporções das letras “O” e “H”	118
Figura 45: Compensação óptica para formas geométricas distintas.	119
Figura 46: Linhas de construção criadas a partir dos caracteres “H” e “O”	120
Figura 47: Reprodução do formato de semicírculo das partes inferior e superior da letra “O”	121
Figura 48: Linhas adicionais de construção para barras horizontais.	122
Figura 49: Processos de desenho das diagonais.	123
Figura 50: Fluxo de desenho do conjunto mínimo de caracteres a ser desenvolvido.	125
Figura 51: Testes com variadas opções de prolongamentos.	127
Figura 52: Ajuste do oco da letra “A”	128
Figura 53: Comparação de versões das letras “R”, “J”, “V”, “Y”, “B”, “D” e “M”.	128
Figura 54: Testes de aplicação de textura em escalas variadas	130
Figura 55: Validação de <i>tracking</i> com as letras “H” e “O”.	132
Figura 56: Comparação de pares de caracteres na palavra “vantagem” antes e após <i>kerning</i> .	133
Figura 57: Relação dos caracteres importados para o software FontForge.	134
Figura 58: Exemplo de testes com textos variados.	134
Figura 59: Conjunto final de caracteres desenvolvido.	135

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Comparação de terminologias tipográficas semelhantes.	34
Quadro 2: Comparação de versões da fonte Helvetica Pro.....	44
Quadro 3: Conjunto de caracteres que podem ser desenvolvidos no projeto de uma fonte <i>display</i>	51
Quadro 4: Conjunto de caracteres a ser desenvolvido no trabalho.	54
Quadro 5: Exemplo de matriz de correlação.	63
Quadro 6: Etapas do projeto, seus objetivos e ferramentas utilizadas.....	64
Quadro 7: Dados das bandas selecionadas	78
Quadro 8: Comparação entre os fatores tipográficos das fontes pesquisadas	93
Quadro 9: Lista de sensações e emoções, adjetivo, verbos e objetos associados aos painéis fotográficos.....	97
Quadro 10: Lista de possíveis elementos de composição gráfica	97
Quadro 11: Lista de possíveis tipos de textura aplicáveis ao desenho da fonte tipográfica.....	98
Quadro 12: Fatores tipográficos envolvidos no processo de desenho de uma fonte.	98
Quadro 13: Possibilidades de interação entre qualidades da expressão gráfica e fatores tipográficos.	99
Quadro 14: Possibilidades de interação entre qualidades da expressão gráfica e elementos de composição gráfica.	100
Quadro 15: Possibilidades de interação entre qualidades da expressão gráfica e tipos de texturas.	101
Quadro 16: Definições e aspectos envolvidos na pontuação das alternativas na matriz de avaliação	112
Quadro 17: Matriz de avaliação das alternativas de solução projetual.	114

Quadro 18: Conjunto mínimo de caracteres a serem desenvolvidos no projeto ...124

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	17
2 JUSTIFICATIVA	20
3 OBJETIVOS	21
3.1 OBJETIVO GERAL.....	21
3.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS	21
4 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....	22
4.1 REVISÃO HISTÓRICA DA TIPOGRAFIA.....	23
4.2 PRINCÍPIOS DE DESIGN APLICADOS À TIPOGRAFIA.....	25
4.2.1 Relacionamento	26
4.2.2 Transição	27
4.2.3 Repetição.....	28
4.2.4 Oposição.....	29
4.2.5 Hierarquia.....	31
4.2.6 Posição	32
4.3 TERMINOLOGIA E ANATOMIA TIPOGRÁFICA	33
4.3.1 Elementos constituintes.....	33
4.3.2 Linhas de construção	35
4.3.3 Sistemas de medidas.....	35
4.4 CLASSIFICAÇÃO TIPOGRÁFICA	37
4.4.1 Sistema de classificação adotado	37
4.4.2 Fontes display	39
4.5 ASPECTOS TÉCNICOS.....	41

4.5.1 Legibilidade e leiturabilidade.....	41
4.5.2 Peso, largura e estilo.....	43
4.5.3 Tracking e kerning.....	45
4.5.4 Leading.....	47
4.6 MENSAGEM E EXPRESSÃO.....	48
5 REQUISITOS E DELIMITAÇÕES.....	50
6 METODOLOGIA DE PROJETO.....	55
6.1 ESTUDO DE METODOLOGIAS	ERROR! BOOKMARK NOT DEFINED.
6.1.1 O processo de design tipográfico de Carter, Day e Meggs	55
6.1.2 O processo de design gráfico de Lupton e Phillips	60
6.1.3 O método de Buggy.....	61
6.2 METODOLOGIA APLICADA.....	63
7 DESENVOLVIMENTO	67
7.1 ANÁLISE HISTÓRICA DO ROCK GAÚCHO.....	67
7.1.1 Cronologia e contexto histórico.....	68
7.1.2 Desafios de conceituação.....	72
7.2 ENTREVISTAS COM ESPECIALISTAS	74
7.2.1 Entrevista com Frank Jorge.....	74
7.2.2 Entrevista com Belisa Giorgis	75
7.2.3 Entrevista com Egisto Dal Santo	76
7.3 SELEÇÃO DAS BANDAS.....	76
7.4 ANÁLISE DAS BANDAS.....	79
7.4.1 Análise da esfera musical e discursiva.....	79
7.4.1.1 Bandaliera	80
7.4.1.2 Garotos da Rua	80

7.4.1.3 TNT	82
7.4.1.4 Cascavelletes	83
7.4.2 Análise da esfera visual	84
7.4.2.1 Vestimentas.....	84
7.4.2.2 Capas de discos e identidades visuais.....	85
7.4.2.3 Ambientes de shows.....	86
7.5 PESQUISA E ANÁLISE DE SIMILARES.....	86
7.5.1 Fonte Cruz Swinger.....	88
7.5.2 Fonte Sex Pistols	88
7.5.3 Fonte Rocklogo	89
7.5.4 Fonte Masqualero.....	90
7.5.5 Fonte Hard Rock.....	92
7.5.6 Comparação de fatores tipográficos	93
7.5.7 Painel visual de referências	94
7.6 CONCEITUAÇÃO DO PROJETO	95
7.6.1 Mapas mentais.....	95
7.6.2 Listas de palavras.....	96
7.6.3 Morfologia.....	98
7.6.4 Matrizes de interação	99
7.6.4 Definição da expressão tipográfica.....	99
7.7 EXPANSÃO DE IDEIAS.....	102
7.7.1 Entrevista com especialista em tipografia: Fábio Haag.....	103
7.7.2 Aplicação de formulário online	105
7.7.3 Desenho de esboços criativos	107
7.8 SINTETIZAÇÃO DE ALTERNATIVAS.....	109

7.8.1 Pré-seleção, digitalização e refinamentos.....	109
7.8.1.1 Alternativa A.....	109
7.8.1.2 Alternativa B.....	110
7.8.1.3 Alternativa C.....	110
7.8.1.4 Alternativa D.....	111
7.8.2 Matriz de avaliação.....	111
7.8.3 Alternativa selecionada.....	115
7.9 PRODUÇÃO DA SOLUÇÃO.....	117
7.9.1 Definições gerais.....	117
7.9.1.1 Proporções, traço e linhas de construção.....	118
7.9.1.2 Curvas, barras e diagonais.....	121
7.9.2 Derivação.....	124
7.9.3 Prolongamentos.....	126
7.9.4 Redesenhos e refinamentos.....	127
7.9.5 Finalização digital.....	129
7.9.5.1 Aplicação de textura.....	129
7.9.5.2 Tracking.....	130
7.9.5.3 Kerning.....	132
7.9.5.4 Geração de arquivo da fonte tipográfica.....	134
8 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	136
REFERÊNCIAS.....	139
GLOSSÁRIO.....	145
APÊNDICE A – Roteiro para entrevistas.....	151
APÊNDICE B – Biografias resumidas dos entrevistados.....	153
APÊNDICE C – Resultados da entrevista com Frank Jorge.....	155

APÊNDICE D – Resultados da entrevista com Belisa Giorgis.....	158
APÊNDICE E – Resultados da entrevista com Egisto Dal Santo	160
APÊNDICE F – Catalogação das principais bandas de rock gaúchas	162
APÊNDICE G – Painel fotográfico das vestimentas das bandas selecionadas	165
APÊNDICE H – Painel fotográfico das capas dos discos das bandas selecionadas	167
APÊNDICE I – Painel fotográfico dos ambientes de shows	168
APÊNDICE J – Painel visual de referências tipográficas relacionadas ao rock ...	170
APÊNDICE K – Transcrição da entrevista com Fábio Haag	171
APÊNDICE L – fotografias dos esboços gerados na etapa de expansão de ideias do projeto.....	181
ANEXO A – Letras de músicas das bandas selecionadas	185

1 INTRODUÇÃO

A comunicação é um componente vital para as relações humanas. Utilizando sistemas complexos de comunicação, que envolvem símbolos, gestos e sons – as linguagens –, somos capazes de expressar, discutir e disseminar ideias, mensagens e emoções, contribuindo para o convívio social e a evolução das civilizações e culturas.

Quanto aos sistemas de comunicação na esfera dos símbolos, a tipografia, técnica de criação, composição e produção física da linguagem escrita, apesar de presente desde a Pré-História, causou grande impacto no desenvolvimento da cultura ocidental a partir da invenção da prensa de tipos móveis por Johannes Gutenberg no século XV, evento que significou um salto marcante na difusão da informação e do conhecimento. Para Rocha (2012), outro marco na história da tipografia ocorreu no final do século XX, com o advento das tecnologias digitais como a computação gráfica, que possibilitaram novos caminhos criativos e inauguraram um cenário em que milhares de estúdios de design e designers de tipos independentes distribuem suas fontes na internet, reafirmando a tipografia como crucial recurso de estilo na linguagem gráfica.

Além de exercer importante papel como instrumento de transmissão de informação, a tipografia, segundo Cheng (2006), equivale, por analogia, a uma voz imponente na música, arte em que a qualidade individual de um cantor pode alterar completamente o modo como uma composição é experimentada. Ou seja, a tipografia representa um elo tangível entre emissor e receptor de mensagens, e não apenas torna as informações legíveis, mas pode revelar personalidade própria e representar conceitos abstratos subjacentes.

A expressividade da produção musical de *rock* no Rio Grande do Sul atingiu projeção nacional a partir da década de 1980, de modo que o extremo sul do país é frequentemente reconhecido entre os fãs deste gênero musical por bandas como Cachorro Grande, Tequila Baby, Engenheiros do Hawaii, Nenhum de Nós, Bidê ou Balde, Fresno, entre outras. Algumas bandas de *rock* de outros estados brasileiros são declaradamente influenciadas pelos trabalhos dos músicos gaúchos. Mesmo

que não seja possível perceber, à primeira vista, uma unidade estética clara que abranja a produção de todos os músicos de *rock gaúchos*, verifica-se um trabalho costumeiramente diferenciado em relação ao *rock* produzido no restante do país, que combina características de vertentes musicais como o *rockabilly* e o *rock mod*, de movimentos como o tropicalismo e de elementos da música tradicionalista gaúcha. Entretanto, em muitos casos a divulgação do *rock gaúcho* como um produto de consumo não era devidamente planejada, com a utilização de conceitos de design estratégico, e tampouco com a produção de materiais gráficos com linguagens sólidas e coerentes, cabendo às próprias bandas e suas respectivas gravadoras, individualmente, os esforços de promoção de seus trabalhos.

Unindo estes dois universos – tipografia e *rock gaúcho* –, e dada a importância da tipografia como ferramenta de veiculação de mensagens, ideias e sensações, e também como importante tópico de estudo no campo do design, é proposto neste trabalho um projeto de design para a criação de uma fonte tipográfica *display*¹, cujas características formais sejam inspiradas pela análise de elementos que aludem às características musicais, visuais e discursivas de quatro bandas relevantes do *rock gaúcho* da década de 1980: Bandaliera, Garotos da Rua, TNT e Cascavelletes.

¹ Denomina-se fonte *display* uma fonte tipográfica cujos aspectos formais são mais expressivos, portanto seu uso é mais indicado para títulos e outros elementos textuais curtos, de destaque, num projeto de design editorial, visto que sua legibilidade é geralmente menor do que a de fontes desenvolvidas para texto.

2 JUSTIFICATIVA

Considera-se este trabalho como uma oportunidade para resgatar a importância do *rock* gaúcho como aspecto histórico-cultural do Rio Grande do Sul, restabelecendo-o como um produto de identidade singular, por meio do projeto de uma fonte tipográfica que possa ser utilizada em materiais informativos e promocionais por bandas de *rock*, gravadoras, agências de publicidade e marketing, designers, jornalistas e outros profissionais gaúchos interessados em divulgar a cultura musical local e regional. Existe ainda a possibilidade de apropriação da fonte para propósitos não pretendidos inicialmente, visto que a inspiração temática da fonte não se traduz em aspectos formais literais, de forma que a utilização não fica restrita ao âmbito regional. O produto final poderia, por exemplo, ser usado para projetos gráficos relacionados ao *rock* numa perspectiva mais global.

Devido à fragmentação e à escassez percebidas com relação a materiais que documentem o projeto de fontes tipográficas *display*, constata-se uma oportunidade para agrupar uma série de conhecimentos, recomendações e ferramentas em relação a esta prática, podendo servir como um direcionamento inicial para futuros trabalhos acadêmicos similares.

3 OBJETIVOS

A seguir são apresentados o objetivo geral e os objetivos específicos que se deseja alcançar no desenvolvimento deste trabalho.

3.1 OBJETIVO GERAL

Desenvolver uma fonte tipográfica *display* cujos aspectos formais sejam inspirados pelas características sonoras, visuais e discursivas de bandas de *rock* gaúchas da década de 1980, para uso em projetos gráficos impressos e digitais.

3.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- ❖ Aplicar diferentes tipos de análises e testes para reduzir o grau de subjetividade na geração de alternativas projetuais;
- ❖ Identificar os requisitos projetuais mínimos para o desenvolvimento dos aspectos visuais de uma fonte *display* e para as etapas subsequentes necessárias à conclusão do projeto como um todo;
- ❖ Adaptar metodologias e práticas concernentes ao desenvolvimento de fontes tipográficas, utilizando-as para o projeto específico de uma fonte *display*;
- ❖ Promover um resgate da história do rock no Rio Grande do Sul.

4 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Neste capítulo discorre-se sobre os conhecimentos que são essenciais ao projeto proposto neste trabalho, sendo:

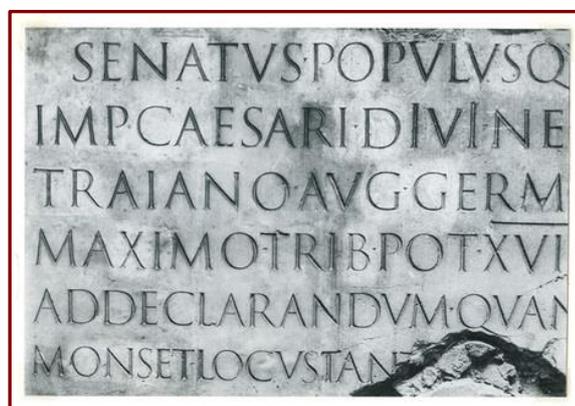
- ❖ Uma revisão histórica da tipografia, objetivando compreender como a tipografia e seus processos de produção evoluíram ao longo do tempo;
- ❖ Uma investigação sobre os princípios de design gráfico que podem ser aplicados ao projeto tipográfico, de forma a garantir o desenvolvimento de uma fonte tipográfica de qualidade;
- ❖ Uma apuração da anatomia das fontes tipográficas e suas respectivas terminologias empregadas, a fim de empregar de forma consciente relações entre as partes dos tipos e estabelecer uma comunicação eficaz acerca das escolhas projetuais que devem ser tomadas;
- ❖ Um estudo sobre os sistemas de classificação tipográfica, com o intuito de entender como a fonte tipográfica a ser desenvolvida se insere num contexto maior e quais referências podem ser pesquisadas para direcionar o processo de desenho da fonte;
- ❖ Uma averiguação dos aspectos técnicos relevantes para o projeto tipográfico, que assim como os princípios de design gráfico, permitem o desenvolvimento de uma fonte tipográfica funcional e de qualidade;
- ❖ Uma discussão sobre os conceitos “mensagem” e “expressão” no contexto tipográfico, pois são duas propriedades que sempre devem ser balanceadas no projeto de uma fonte, dependendo do seu cenário e sua finalidade de uso. Considerando que trata-se de uma fonte *display*, torna-se especialmente importante o item 4.6, denominado Mensagem e Expressão (no qual promove-se essa discussão), visto que as características estéticas da fonte devem ser inspiradas por elementos sonoros e visuais de bandas do *rock* gaúcho dos anos 1980.

4.1 REVISÃO HISTÓRICA DA TIPOGRAFIA

Podemos compreender com mais clareza os aspectos envolvidos no projeto tipográfico ao analisarmos os processos históricos determinantes para a concepção da tipografia como a conhecemos hoje. A evolução da comunicação escrita é também a evolução da história das civilizações (CLAIR, 2009); por conseguinte, poderíamos visitar as origens da tipografia até um passado tão antigo quanto o das primeiras gravações aborígenes em pedras ou nas paredes das cavernas, há cerca de 30 mil anos.

Para o propósito deste trabalho, não se faz necessário um resgate tão distante no tempo. Clair (2009) afirma que o alfabeto utilizado atualmente pela maioria dos países ocidentais é derivado do alfabeto utilizado pelo Antigo Império Romano, que alcançou seu auge durante o século I a.C. A inscrição na base da Coluna de Trajano, datada do final do século II a.C, é considerada a expressão máxima do alfabeto romano. Pode-se perceber, na Figura 1, que eram utilizadas, na gravação em pedra, somente letras que, atualmente, denominamos maiúsculas (ou caixa alta). Também observa-se a introdução do conceito de serifa, que não existia em gravações mais antigas. As serifas são gravações existentes nas extremidades dos traços das letras, que proporcionam a demarcação de uma linha de leitura, guiando o olhar do leitor.

Figura 1: Inscrição dos tipos romanos na base da Coluna de Trajano.



Fonte: As letras dos romanos. Disponível em: <<http://tipografos.net/escrita/letra-dos-romanos-1.html>>. Acesso em: 14 de maio de 2017.

Pensando a tipografia segundo uma abordagem técnica, alicerçada pela revolução dos meios mecanizados de impressão em larga escala, pode-se mencionar o ano de 1450 – simbolicamente associado à criação da prensa de tipos móveis por Gutenberg e à impressão da famosa Bíblia de 42 linhas – como o ponto zero da tipografia (CLAIR, 2009).

Outros momentos históricos importantes, sob a perspectiva do projeto tipográfico de fontes *display*, são aqueles em que identifica-se uma aproximação da tipografia à arte. Exemplos destes momentos são os séculos XII e XIII – nos quais artistas e calígrafos do clero pintavam as iluminuras² nos livros, que ainda eram escritos à mão –, o final do século XIX e início do século XX – quando surgiam movimentos como o *Art Nouveau*, que experimentaram tipografias decorativas, e as vanguardas europeias, que questionaram e experimentaram com os tipos ao extremo – e os anos 1980 e 1990 – que proporcionaram avanços tecnológicos catalisadores do experimentalismo pós-moderno (CLAIR, 2009).

Dentro do contexto do pós-modernismo, muito forte na década de 1990, Farias (2013) atenta para o fato de que é uma tarefa muito difícil encaixar todas as manifestações tipográficas surgidas naquela época dentro de pressupostos anteriores ao advento das tecnologias digitais, pois o questionamento do funcionalismo e a popularização dos computadores resultaram numa enorme diversidade de fontes – muitas delas claramente experimentais e causadoras de ruídos na leitura, como no exemplo da Figura 2.

² As iluminuras eram pinturas altamente rebuscadas, criadas à mão por artistas calígrafos para ornar e estilizar as capitulares (letras iniciais que abrem um texto ou parágrafo) em determinadas páginas dos livros. Elas tinham o objetivo de engrandecer o conteúdo dos livros de teor religioso (CLAIR, 2009).

Figura 2: Fontes experimentais Caustic Biomorph e LushUs.



Fonte: FARIAS (2013).

Esse fator, em parte, é responsável pela dificuldade em estabelecer classificações específicas para fontes experimentais³.

4.2 PRINCÍPIOS DE DESIGN APLICADOS À TIPOGRAFIA

No design, existem alguns princípios de composição que podem ser utilizados para todos os tipos de projeto. Uma maneira de entender estes princípios é proposta por Solomon (1986), que os divide em seis categorias intercorrelatas:

- ❖ Relacionamento;
- ❖ Transição;
- ❖ Repetição;
- ❖ Oposição;
- ❖ Hierarquia;
- ❖ Posição.

O conhecimento pleno da anatomia dos tipos e dos aspectos técnicos envolvidos no projeto tipográfico submete-se à compreensão dos princípios de design dos quais originam-se. Portanto, nesta seção são apresentados os seis

³ Ver seção 4.4 Classificação tipográfica.

princípios de Solomon (1986) e alguns exemplos de como eles podem ser explorados em estudos tipográficos.

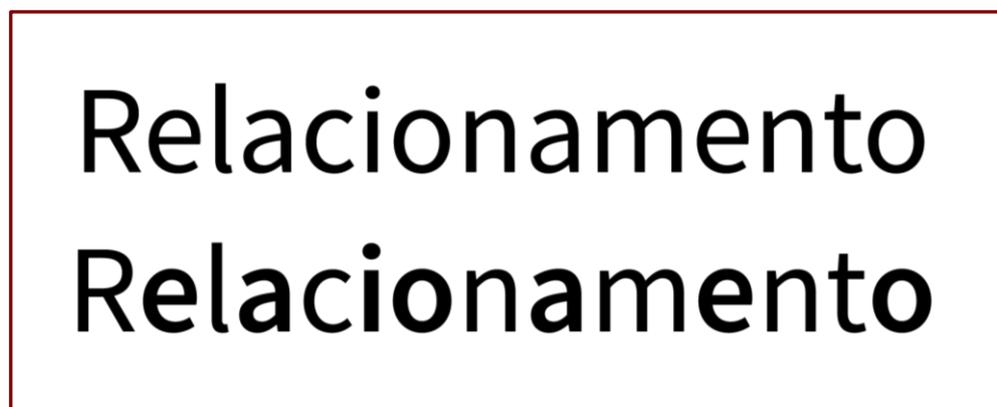
4.2.1 Relacionamento

Criar relações coesas entre os diversos elementos que compõem uma peça de design é uma das tarefas do designer. Segundo Solomon (1986):

“Você não apenas deve selecionar elementos que funcionarão bem juntos, mas também precisa entender como controlá-los no processo de design. Qualquer composição, não importa o quão abstrata, se apoia em uma ordem implícita para estabelecer e manter um mesmo tema (SOLOMON, 1986, p. 28).”

No caso de um projeto tipográfico, é crucial propor de forma consciente as seguintes relações entre: a função da tipografia e o meio externo onde estará inserida; os caracteres individuais que compõem cada versão da fonte; os diversos pesos e variações da família tipográfica. Um caractere pode funcionar bem isoladamente, mas num texto pode haver destaque não intencional de alguns, comprometendo a coerência do conjunto de caracteres, como exemplificado na Figura 3.

Figura 3: Exemplo de boa e má aplicação do princípio do relacionamento na tipografia.



Fonte: Elaborada pelo autor.

Na parte superior, os caracteres apresentam um bom relacionamento entre si, enquanto na parte inferior as vogais não possuem um bom relacionamento com as consoantes (têm um peso levemente maior), comprometendo a facilidade de leitura da palavra como um todo.

4.2.2 Transição

O conceito de transição está relacionado à facilitação do processo de leitura; logo, deve ser levado em conta quando o projeto gráfico envolver o uso de variados estilos de fontes para identificar os títulos, subtítulos, citações, notas e o texto comum. Quando não há nenhum tipo de uniformidade e previsibilidade nas transições de tipos de texto em um projeto editorial, o entendimento da mensagem pode ser prejudicado (SOLOMON, 1986). Na Figura 4, pode-se observar a consistência da transição entre os estilos de texto, servindo como guia visual para organizar o processo de leitura da página dupla. Se não houvesse nenhum tipo de previsibilidade nas transições – ou seja, se os estilos de texto não fossem consistentes e não ocorressem sempre na mesma ordem (do título para o subtítulo, para o texto, para a citação, para o texto etc) –, o leitor teria maior dificuldade na leitura do material.

Figura 4: Exemplo de uso do princípio da transição em um projeto editorial.



Fonte: Knight Frank – Global Cities 2016. Disponível em: <<https://www.behance.net/gallery/29796343/Knight-Frank-Global-Cities-2016>>.

4.2.3 Repetição

Conforme Solomon (1986), a repetição pode ser usada em conjunto com a transição para conferir consistência aos textos: se as transições de tamanho de fonte – de um título para um subtítulo e de um subtítulo para o texto, por exemplo – forem sempre as mesmas, o projeto gráfico terá maior grau de leituraabilidade⁴.

No caso do projeto de uma fonte *display*, que costuma apresentar propriedades estéticas mais perceptíveis, pode-se estabelecer relações entre as letras por meio da repetição de detalhes. Na Figura 5, observa-se um elemento gráfico recorrente nas terminações da maioria das letras da expressão “rock

⁴ Ver item 4.5.1 Legibilidade e leituraabilidade, apresentado mais adiante neste relatório.

pesado”, escrita com a fonte Vertigo Death, inspirada pelo gênero musical conhecido como *heavy metal* e pela cultura dos esportes extremos.

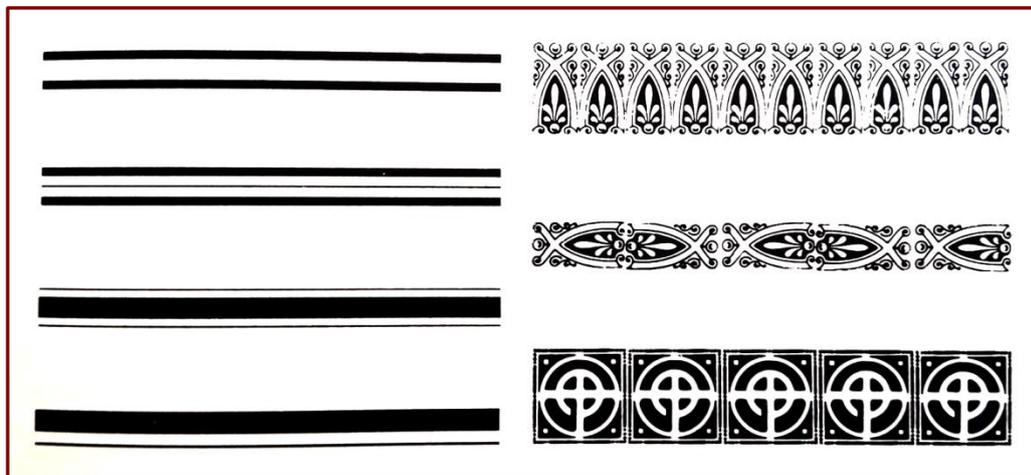
Figura 5: Amostra de uso da fonte Vertigo Death.



Fonte: Elaborada pelo autor.

Caso o projetista da fonte deseje criar caracteres decorativos, é possível atingir resultados interessantes utilizando o conceito de repetição. Na Figura 6 há seis opções de bordas para ornar a diagramação de um texto; todas elas foram criadas a partir de algum padrão de repetição.

Figura 6: Exemplos de bordas criadas usando padrões de repetição.



Fonte: SOLOMON (1986).

4.2.4 Oposição

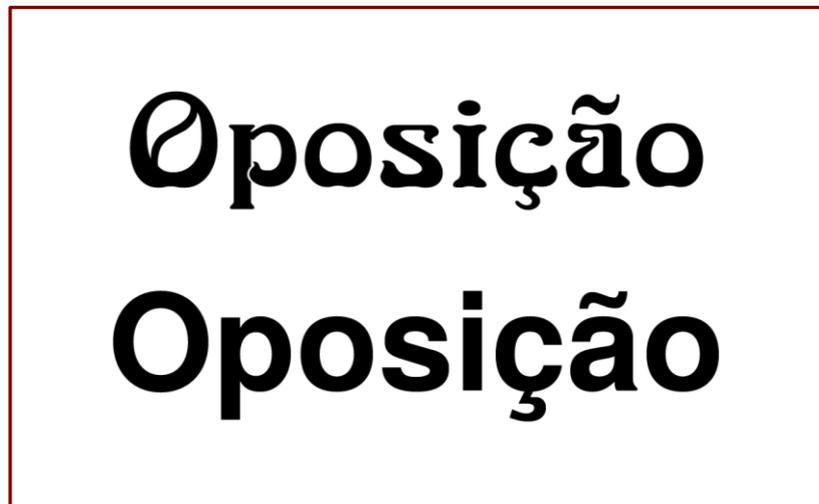
A oposição pode ser entendida, por vezes, como o contrário da repetição: é o conceito de design que causa uma ruptura dos elementos e padrões anteriormente

estabelecidos, contribuindo para o destaque de um novo elemento em particular. Ainda de acordo com Solomon (1986):

“Na tipografia, várias técnicas podem ser usadas para criar oposição. O formato, o tamanho, e o peso das letras; o relacionamento do tipo com o plano das imagens; o uso do espaço, do valor tonal e de textura – todos estes elementos devem ser considerados (SOLOMON, 1986, p. 37).”

Assim, pode-se empregar oposição ao determinar variações na espessura dos traços verticais, horizontais e diagonais de uma fonte, ou ao escolher uma combinação de fontes que remetam a momentos históricos diferentes (e, conseqüentemente, pelos estilísticos diferentes), como na Figura 7, em que uma fonte com inspiração no movimento artístico *Art Nouveau*, popular entre os anos 1890 e 1920, opõe-se a uma fonte baseada no funcionalismo e no modernismo, conceitos derivados da arquitetura a partir da década de 1920 e que foram intensamente empregados na tipografia suíça nos anos 1950.

Figura 7: Exemplo de ocorrência do princípio de oposição.



Fonte: Elaborada pelo autor.

Ao utilizar esse princípio, contudo, é necessária moderação para que o conceito de oposição não acabe tomando toda a atenção no projeto de design, a menos que este seja um conceito central do trabalho.

4.2.5 Hierarquia

O princípio da hierarquia determina a ordem de importância dos elementos de uma composição gráfica (SOLOMON, 1986). Não deve ser confundido com o princípio da oposição: é possível que haja diversos elementos pertencentes a um mesmo grupo, mas com hierarquias de leitura diferentes, seja por sua posição em uma página ou pelo tamanho de alguns em relação aos outros.

Na tipografia, é clara a hierarquia entre os caracteres em caixa alta (maiúsculos) e caixa baixa (minúsculos), pois os primeiros servem a propósitos adicionais na digitação de um texto: marcam inícios de frase e identificam palavras como nomes próprios. A hierarquia é estabelecida, por exemplo, ao definir diferentes tamanhos para diferentes grupos de elementos gráficos – na Figura 8, observa-se a diferença de tamanho entre os caracteres em caixa alta e caixa baixa, que confere dois graus de hierarquia. Outra maneira de criar hierarquia numa composição tipográfica poderia ser por meio da variação do peso da fonte.

Figura 8: Exemplo de hierarquia por meio da diferença de tamanho entre grupos de caracteres.



Fonte: Elaborada pelo autor.

De maneira geral, ao projetar fontes, deve-se prezar pela manutenção de um mesmo nível de hierarquia entre caracteres de um mesmo grupo, evitando a ruptura do fluxo de leitura de um texto devido ao destaque não intencional de certos caracteres numa mesma palavra.

4.2.6 Posição

O último princípio de design descrito por Solomon (1986) consiste no posicionamento relativo dos elementos no interior de uma área delimitada. A posição dos elementos pode influenciar no fluxo de leitura de uma peça gráfica.

Este conceito torna-se bastante relevante nos projetos tipográficos, pois a partir dele surge a ideia de *kerning*⁵, um ajuste óptico que objetiva eliminar a impressão de que existem grandes espaços vazios entre certas combinações de caracteres, favorecendo a harmonia das palavras escritas com determinada fonte. A Figura 9 mostra uma comparação dos efeitos óticos causados pelas formas de certas letras quando postas lado a lado.

Figura 9: Comparação de combinações de letras antes e após aplicação de *kerning*.



Fonte: KANE (2012).

⁵ Ver subitem 4.5.3 *Tracking e kerning*, apresentado mais adiante neste relatório.

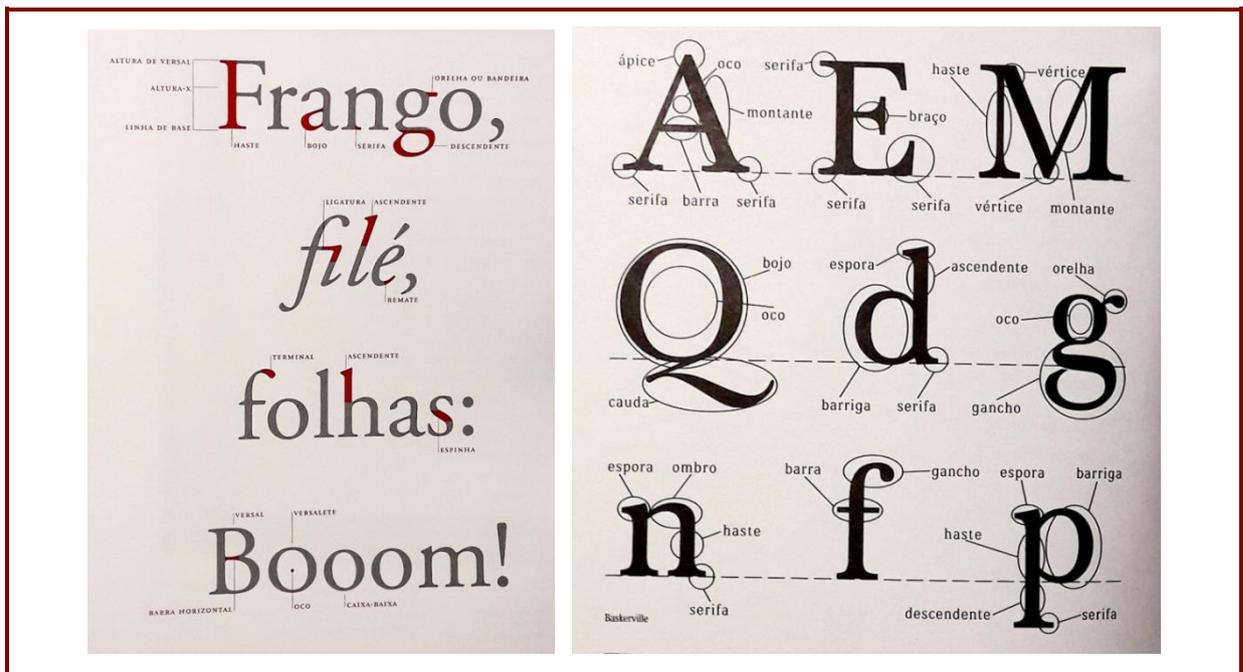
4.3 TERMINOLOGIA E ANATOMIA TIPOGRÁFICA

Para que o designer possa planejar e desenhar qualquer tipo de fonte, antes é preciso que ele conheça todas as diversas partes que compõem os tipos, os modos como estas partes podem variar em cada situação e como elas se relacionam entre si, tanto em uma mesma letra como em duas letras postas lado a lado.

4.3.1 Elementos constituintes

Lupton (2013) e Niemeyer (2010) introduzem de formas semelhantes os caracteres e seus elementos constituintes, denominando suas terminologias, respectivamente, como “Anatomia do Tipo” e “Partes do Tipo”, e identificando, por meio de exemplos (veja as Figuras 10 e 11), quais desses elementos podem ser encontrados em cada letra.

Figuras 10 e 11: Anatomia do tipo e partes do tipo.



Fonte: LUPTON (2013) e NIEMEYER (2010).

É interessante perceber como as terminologias tipográficas variam de autor para autor, pois até hoje não há um consenso geral entre os tipógrafos quanto a isso.

No Quadro 1 a seguir são comparadas algumas das nomenclaturas utilizadas pelas duas autoras citada anteriormente. As correlações não necessariamente se aplicam em todos os casos. Enquanto alguns elementos variam apenas quanto ao vocabulário usado para referí-los – como no caso da parte superior final do “f” minúsculo, que pode ser chamada de “terminal” ou “gancho” –, outros elementos podem ser englobados por uma nomenclatura mais abrangente: os elementos que Niemeyer (2010) chama de “ascendente” e “espora”, como mostrado na letra “d” minúscula, equivalem, juntos, ao elemento que Lupton (2013) denomina “ascendente”, como na letra “h” minúscula (veja as Figuras 10 e 11).

Quadro 1: Comparação de terminologias tipográficas semelhantes.

Lupton	Niemeyer	Lupton	Niemeyer
-	Ápice	-	Cauda
Oco	Oco	Ascendente	Ascendente ou Espora
-	Montante	-	Barriga
Barra horizontal	Barra	Orelha ou Bandeira	Orelha
Serifa	Serifa	Terminal ou Descendente	Gancho
-	Braço	-	Ombro
-	Vértice	Descendente	Descendente
Haste	Haste	Remate	-
Bojo	Bojo	Espinha	-

Fonte: Elaborado pelo autor a partir de LUPTON (2013) e NIEMEYER (2010).

Por motivo de padronização dos termos neste trabalho, foi escolhida a terminologia de Niemeyer (2010), que nomeia de modo mais detalhado os elementos constituintes dos tipos e as suas marcações de construção.

4.3.2 Linhas de construção

Também devem ser consideradas algumas linhas horizontais usadas para a construção dos tipos de uma mesma fonte tipográfica. Elas podem determinar as alturas máximas e mínimas alcançadas por determinados elementos de alguns tipos, bem como o posicionamento da base e a altura de alguns tipos particulares. Durante o processo de desenho em um projeto tipográfico, essas marcações são vitais para garantir que os caracteres mantenham relações coerentes entre si e confirmam uniformidade à fonte como um todo. Niemeyer (2010) as categoriza da seguinte forma:

- ❖ **Linha das ascendentes:** marca a altura máxima das ascendentes das letras;
- ❖ **Linha das maiúsculas:** marca a altura máxima das letras em caixa alta (maiúsculas);
- ❖ **Altura X:** marca a altura da letra “x” em caixa baixa (minúscula) e serve como guia para a altura de outras letras em caixa baixa;
- ❖ **Linha de base:** marca a altura onde deve ser posicionada a base das letras;
- ❖ **Linhas das descendentes:** marca a altura mínima das descendentes das letras.

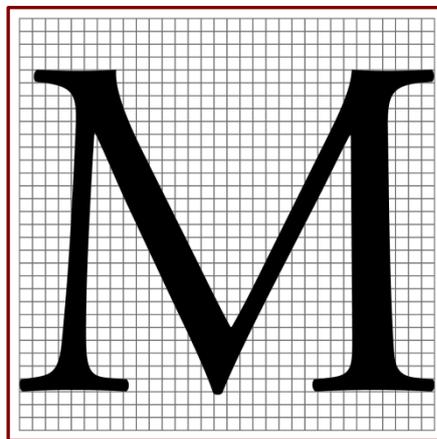
4.3.3 Sistemas de medidas

É comum no âmbito da tipografia o uso de medidas criadas com base nas distâncias entre algumas das linhas de construção ou então nas proporções de alguns dos caracteres principais das fontes.

O sistema de pontos, segundo Lupton (2013), é o padrão utilizado atualmente para medir os tamanhos de corpo das fontes digitais e os seus entrelinhas⁶. Para produção de impressos, 72 pontos equivalem a 1 polegada, ou aproximadamente 25,4 milímetros.

Niemeyer (2010) comenta que também pode ser usado o sistema de medida “eme” para auxiliar na composição de uma tipografia. O eme corresponde à largura da letra “M” (maiúscula) da fonte a ser projetada. Essa medida é utilizada porque a letra “M” é a mais larga do alfabeto, então podem ser usadas frações dessa medida para estabelecer uma grade e desenhar outros caracteres. Ao planejar os espaços padrão entre os caracteres de uma fonte (também chamados de *tracking*⁷), pode ser usada a largura de um quarto de eme. Ao desenhar cada caractere individualmente, é possível dividir o eme em 4, 9, 32, 36, 48, 54 ou 64 unidades e usar esta nova unidade como módulo para uma grade auxiliar de construção, conforme ilustrado na Figura 12.

Figura 12: Grade de construção de 32 por 32 unidades da letra “M” da fonte Garamond Pro Regular.



Fonte: Elaborada pelo autor.

⁶ O tamanho de corpo de uma fonte é correspondente à distância entre a linha das maiúsculas e uma linha imaginária levemente abaixo da linha das descendentes; como essa distância varia para cada fonte, duas fontes com o mesmo tamanho de corpo podem ter medidas diferentes. O entrelinha é a distância entre as linhas de base de duas linhas de texto em um parágrafo. O entrelinha é abordado em detalhes no item 4.5.4 *Leading*.

⁷ Ver item 4.5.3 *Tracking e kerning*.

4.4 CLASSIFICAÇÃO TIPOGRÁFICA

A classificação das famílias e fontes tipográficas está intimamente atrelada à evolução histórica dos desenhos de letras ao longo dos séculos. Existem inúmeras classificações e, assim como no caso da terminologia tipográfica, não existe um consenso universal entre os tipógrafos. Sob a perspectiva de projeto tipográfico, Rocha (2012) afirma que podemos separar o mundo da tipografia em dois pólos:

- ❖ **Tipografia clássica:** possui uma carga histórica muito vasta; compreende as famílias desenvolvidas para textos corridos, que deve conduzir o leitor suavemente ao conteúdo dos textos, não chamando as atenções para si própria.⁸
- ❖ **Tipografia experimental:** são usadas para títulos e textos muito curtos, tendo como características a veiculação de propostas estéticas particulares, geralmente com o propósito de despertar a atenção e a curiosidade do leitor para provocá-lo ou, quando usada em conjunto com a tipografia clássica em uma composição gráfica, convidar o leitor a uma leitura mais profunda.

4.4.1 Sistema de classificação adotado

A maioria dos sistemas de classificação é muito voltada para a diferenciação entre as famílias pertencentes à tipografia clássica, havendo carência de sistemas completos para distinguir as tipografias experimentais. Esta disparidade se dá principalmente pelo caráter recente do que hoje entendemos como tipografia experimental, mas que compreende um processo histórico que iniciou-se nos movimentos vanguardistas do século XX, passando pelo psicodelismo e pela cena

⁸ Warde (1956) compara o propósito da tipografia clássica ao de uma taça de vinho feita de cristal: ela não deve esconder ou dificultar a visualização do conteúdo, mas apenas dar forma a ele. Portanto, na tipografia clássica é mais importante que a mensagem de um texto seja transmitida de forma clara e eficaz ao leitor, em detrimento da expressividade inerente à própria tipografia.

punk e culminando no pós-modernismo e no desconstrutivismo, apoiados pelo avanço tecnológico e a consequente democratização dos meios digitais de produção gráfica (FARIAS, 2013).

Mesmo assim, considera-se pertinente o uso da classificação Vox/ATypI, adaptada e adotada pela Association Typographique Internationale (ATypI) com base em uma classificação criada pelo tipógrafo francês Maximilien Vox, na década de 1950. Esse sistema inclui a fonte *display*, que é alvo deste trabalho. Niemeyer (2010) lista as classes e subclasses da Vox/ATypI:

1. **Romanos:** humanistas (ou venezianos), garaldos (ou garaldinos), transicionais (ou reais ou barrocos ou *old style*), didones (ou modernos) e mecânicos (ou mecanizados);
2. **Lineares (ou sem serifa):** grotescos, geométricos, neogrotescos e humanísticos;
3. **Incisos;**
4. **Manuais:** *display* (ou decorativos ou fantasia) e *brush*;
5. **Manuscritos (ou script);**
6. **Góticos:** texturados, rotundos, bastardos, Fraktur e variantes de Fraktur;
7. **Não Latinos.**

A Figura 13 traz exemplos de cada uma das classes da classificação Vox/ATypI, conforme apresentado por FARIAS e SILVA (2005).

Figura 13: Classes da classificação tipográfica Vox/ATypI.



Fonte: Adaptada de FARIAS e SILVA (2005).

4.4.2 Fontes *display*

De forma similar à separação proposta por Rocha (2012) entre tipografia clássica e tipografia experimental, pode-se conceber uma divisão entre fontes para texto e fontes *display*. Esta divisão ocorre com base no propósito central de cada fonte: as fontes para texto são criadas para utilização em pequenos corpos de texto (até 18 pontos), por isso precisam ser simples, limpas e consistentes, para não atrapalharem a leitura, e devem ser projetadas com *trackings*⁹ maiores; já as fontes *display* são projetadas considerando a utilização em grandes corpos de texto (acima de 18 pontos) - o que demanda um *tracking* menor - e, como são aplicadas

⁹ Ver item 4.5.3 *Tracking e kerning*.

em títulos ou destaques, geralmente possuem formas mais expressivas e repletas de personalidade. A grande maioria das fontes produzidas hoje em dia pertence ao conjunto das fontes *display* (KANE, 2012).

É fácil entender a popularidade dos tipos *display*. [...] Eles trazem consigo uma variedade infinita de características, personalidade, história e estilo. Tipógrafos experientes usam fontes como essas para apimentar uma composição já equilibrada. [...] As mesmas características que tornam os tipos *display* atraentes em tamanhos avantajados – formas comprimidas ou estendidas demais, contraformas excepcionalmente grandes ou pequenas, detalhes complexos, fortes referências pictóricas – tornam-os inapropriados para uso em tamanhos menores em blocos de texto. Tenha em mente que os tipos *display* são feitos mais para serem vistos do que lidos (KANE, 2012, p. 14).

A maior parte das fontes *display* disponíveis digitalmente na atualidade é fruto de variados processos de experimentação de tipógrafos e leigos em tipografia. Este fator, aliado ao caráter recente da tipografia experimental (conforme já comentado no início desta seção), faz com que seja difícil encontrar padronizações para o número de caracteres que devem ser desenvolvidos para este tipo de fonte. Entretanto, como não são planejadas para blocos de texto corrido, muitos dos requisitos habitualmente definidos para o projeto de fontes para texto não precisam ser seguidos no desenvolvimento das fontes *display*. Não é absolutamente necessária, por exemplo, a criação de variações de peso e estilo, ou a presença de todos os caracteres auxiliares comuns às fontes para texto, como o arroba, o florão, o símbolo de parágrafo e outros símbolos matemáticos. Algumas fontes *display* comercializadas *online* apenas possuem a versão do alfabeto em caixa alta (maiúsculas).

Considerando a temática escolhida para este trabalho – o cenário de surgimento e ascensão das principais bandas de *rock* gaúchas nos anos 1980 –, julga-se adequada a opção pelo desenvolvimento de uma fonte *display*, pois esse tipo de fonte será capaz de representar com mais clareza e expressividade os aspectos visuais e musicais que refletem a identidade dessas bandas.

4.5 ASPECTOS TÉCNICOS

Nesta seção são abordados aspectos típicos do projeto tipográfico, que não se enquadram no estudo da anatomia tipográfica, pois estão associados aos textos, e não apenas aos caracteres separadamente.

4.5.1 Legibilidade e leituraabilidade

Legibilidade e leituraabilidade são propriedades da tipografia relacionadas ao processo de leitura. A diferença entre estes dois termos pode não ser imediatamente evidente, já que ambos fazem referência ao grau de facilidade com que um texto é lido. Mesmo assim, alguns tipógrafos e estudiosos se motivam a discriminá-los. Segundo Tracy apud Farias (2013),

Legibilidade é o termo a ser usado quando estivermos discutindo a clareza de caracteres isolados [...] Refere-se à percepção, e sua medida é a velocidade com que um caractere pode ser reconhecido. Leituraabilidade descreve uma qualidade de conforto visual [...] refere-se à compreensão, e sua medida é a quantidade de tempo que um leitor pode dedicar a um segmento de texto sem se cansar (TRACY apud FARIAS, 2013, p. 103).

A legibilidade, portanto, está mais relacionada ao reconhecimento de cada caractere isoladamente, enquanto a leituraabilidade, um conceito mais amplo, está mais associada a fatores diversos que interferem na leitura e interpretação de palavras, frases e textos. Farias (2013) argumenta, com base em experimentos científicos no campo da oftalmologia e da psicologia cognitiva, que há uma relação (não recíproca) entre os dois conceitos, pois o emprego de um grupo de letras que modifique as formas gerais e familiares das palavras influencia a velocidade de reconhecimento individual dos caracteres e, por consequência, afeta a velocidade e o conforto de leitura. Em resumo, a legibilidade de uma fonte afeta sua leituraabilidade, mas uma fonte com baixo grau de leituraabilidade pode ser, ao mesmo tempo, altamente legível. A autora também verifica, em seus estudos, relações entre a familiaridade do leitor com certas fontes e o conceito de

legibilidade. A partir de constatações empíricas de tipógrafos renomados como Eric Gill e Adrian Frutiger, Farias (2013) sugere que o uso constante da tipografia como forma de comunicação, ao longo dos séculos, faz com que as pessoas acostumem-se com fontes muito utilizadas, o que torna o processo de leitura mais fácil.

Os apontamentos de Carter et al. (2012) vão de encontro a essa linha de pensamento, com a ressalva de que, certas vezes, os designers também podem subverter os critérios tradicionais de legibilidade em prol da expressividade de seus projetos. Os autores descrevem uma série de aspectos que impactam a legibilidade numa fonte. Considerando o desenvolvimento de uma fonte *display*, foram listados os aspectos mais significativos para este trabalho, sendo:

- ❖ As letras podem ser divididas em quatro grupos segundo as formas gerais dos seus elementos constituintes: retos, curvos, combinação de retos e curvos, oblíquos. Dentro de uma palavra, letras com elementos distintos, em relação às demais, oferecem maior contraste. Quando uma palavra é composta por muitas letras pertencentes ao mesmo grupo, a diferenciação entre cada letra é dificultada.
- ❖ De modo geral, a parte superior das letras é mais facilmente reconhecível do que a parte inferior. Analogamente, o lado direito das letras é mais identificável do que o lado esquerdo.
- ❖ Alguns conjuntos de letras, em particular, têm maior chance de causar problemas devido à semelhança entre elas, como o seguinte: “F”, “I”, “J”, “L”, “T”. O designer deve ter bom senso para estudar as letras, identificar os potenciais problemas e evitá-los.
- ❖ Tão importante quanto a forma de uma letra é a sua contraforma (os espaços vazios ao redor da letra, definidos pelas bordas desta). Letras com ocos maiores, desde que ainda mantenham as proporções usuais, costumam ter maior grau de legibilidade.
- ❖ A legibilidade é uma propriedade que apenas faz sentido comparativamente. O reconhecimento de uma letra específica só é

possível considerando a existência das outras. Um meio de verificar a legibilidade de uma fonte é compará-la com outras fontes de estética similar.

- ❖ O grau de variação da espessura dos traços de uma fonte, bem como o seu peso¹⁰, é crucial para a legibilidade. Fontes com muita variação na espessura dos traços são consideradas menos legíveis. Fontes com traços muito finos ou muito grossos também são menos legíveis.
- ❖ Um texto composto com o uso de todos os caracteres em caixa alta (maiúsculos) compromete a sua legibilidade, pois o leitor não recolhe tantas pistas, na forma das letras, para torná-las distinguíveis entre si¹¹.
- ❖ O *tracking*¹² interfere consideravelmente na legibilidade de um texto. Fontes cujos espaços entre as letras não foram definidos consistentemente causam estranheza e travam a leitura.

4.5.2 Peso, largura e estilo

As variações das fontes estão intimamente ligadas à ideia de combinar tipografias romanas e itálicas numa composição gráfica, o que virou uma prática dos impressores ainda no século XVI. Os tipógrafos passaram, desde então, a trabalhar com a noção de famílias tipográficas, que consiste em desenvolver um conjunto com diversas versões de uma mesma tipografia (LUPTON, 2013). As variações comumente encontradas nas famílias tipográficas são as de peso, largura e estilo, e é importante o conhecimento do designer sobre elas para que este possa desenvolver e aplicar as variações apropriadas para cada problema de

¹⁰ Ver item 4.5.2 **Peso, largura e estilo**.

¹¹ Por este motivo, deve haver redobrado cuidado do designer ao criar fontes que apenas possuam caracteres em caixa alta. Quando é este o cenário de projeto escolhido, recomenda-se a caracterização do produto como uma fonte *display*, própria para textos curtos.

¹² Ver item 4.5.3 ***Tracking e kerning***.

projeto. No Quadro 2, é feita uma comparação de algumas variações da fonte Helvetica Pro, disponível para teste e compra *online*¹³.

Quadro 2: Comparação de versões da fonte Helvetica Pro.

Variação	Exemplo
Helvetica Pro Regular	Variações da Helvetica Pro
Helvetica Pro Oblique	<i>Variações da Helvetica Pro</i>
Helvetica Pro Bold	Variações da Helvetica Pro
Helvetica Pro Bold Oblique	<i>Variações da Helvetica Pro</i>
Helvetica Pro Narrow Roman	Variações da Helvetica Pro
Helvetica Pro Condensed	Variações da Helvetica Pro
Helvetica Pro Compressed	Variações da Helvetica Pro
Helvetica Pro Rounded Bold	Variações da Helvetica Pro
Helvetica Pro Textbook Roman	Variações da Helvetica Pro

Fonte: Elaborado pelo autor.

Rocha (2012) lista uma série de nomenclaturas empregadas para as variações de peso, largura a estilo, que dependem do contexto no qual a fonte é utilizada:

- ❖ **Peso:** corresponde à espessura dos traços da fonte. Exemplos: *Thin, Light, Book, Regular, Medium, Roman, Bold, Heavy, Black, Ultra* etc.
- ❖ **Largura:** refere-se à medida horizontal dos caracteres da fonte. Exemplos: *Condensed, Compressed, Narrow, Tall, Extended, Wide* etc.
- ❖ **Estilo:** pode fazer alusão a um período histórico, a um processo gestual de escrita, à forma geométrica da fonte, à presença ou não de serifas ou a qualquer outro aspecto estético da fonte. Exemplos: *Gothic, Stencil,*

¹³ Disponível em: <<https://www.myfonts.com/fonts/linotype/helvetica>>. Acesso em: 10 de maio de 2017.

Antique, Shadowed, Rounded, Sans, Serif, Slab, Mono, Unicase, Inline, Outline, Caps, Alternate, Swash, Script, Italic, Oblique, Display etc.

4.5.3 *Tracking e kerning*

Tracking (ou espaçamento) refere-se ao ajuste de espaços entre os caracteres de uma fonte. Quanto menor o *tracking*, maior a sensação de aperto das letras no texto. O efeito de três opções de *tracking* para a fonte Garamond Pro pode ser percebido na Figura 14; o *tracking* padrão da fonte é o mostrado na linha central.

Figura 14: Efeitos de três opções de *tracking* para a fonte Garamond Pro.

As principais bandas gaúchas de rock dos anos 80.
 As principais bandas gaúchas de rock dos anos 80.
 As principais bandas gaúchas de rock dos anos 80.

Fonte: Elaborada pelo autor.

Um dos propósitos do *tracking* é considerar a legibilidade de uma fonte, deixando espaços entre os caracteres que pareçam opticamente semelhantes entre si e, dessa forma, tornem o processo de leitura do texto mais fluído e natural. Segundo Haag (2017), “ninguém lê caracteres isolados, mas sim palavras”. Ademais, é a posição relativa entre os caracteres que transmite para o leitor o senso de unidade de cada palavra, assim como os espaços vazios entre as palavras, que devem ser maiores do que os espaços entre os caracteres.

Fontes para texto, que são produzidas pensando em corpos de texto pequenos, devem possuir um *tracking* maior devido ao processo de impressão, em que há possibilidade de espalhamento da tinta no papel para além da região original delimitada pelo desenho dos caracteres. Este fenômeno, chamado de

ganho de ponto (VILLAS-BOAS, 2010), poderia prejudicar a leitura do texto¹⁴. Por outro lado, as fontes *display*, normalmente utilizadas em grandes corpos de texto, precisam de um *tracking* menor, caso contrário pode haver a impressão de que as letras estejam muito distantes entre si nas palavras (KANE, 2012).

Mesmo após feito o *tracking*, alguns caracteres podem apresentar problemas devido aos efeitos ópticos causados pelo encontro de suas formas, quando postos lado a lado. Portanto, ainda deve ser feito o *kerning*, que significa o ajuste dos espaços entre alguns pares particulares de caracteres.

Ambos ajustes podem ser prescritos por código e incorporados aos arquivos das fontes digitais, ocorrendo automaticamente quando um texto é escrito em *softwares* gráficos. Ao projetar uma nova fonte, o designer deve testar estes ajustes exaustivamente antes de produzir o arquivo final da fonte. Na Figura 15 pode-se perceber que o *kerning* ajuda a deixar as palavras mais homogêneas, como se as letras se encaixassem umas nas outras.

Figura 15: Exemplo de aplicação de *kerning*.



Fonte: Aspen Design. Disponível em <<http://www.webopedia.com/TERM/K/kerning.html>>.

¹⁴ Num projeto editorial impresso, o designer deve ter atenção para evitar o ganho de ponto, pois normalmente este feito é acentuado no caso de texto em negativo (ou seja, texto em branco sobre fundo escuro), visto que o espalhamento da tinta se dá para o interior dos caracteres, sobretudo quando é utilizado um corpo de texto pequeno (abaixo de 7 pontos, por exemplo) e a impressão é feita em papéis sem revestimento.

4.5.4 *Leading*

Na tipografia tradicional, quando a impressão dos textos no papel era feita usando tipos móveis de metal, era preciso colocar tiras de chumbo ou madeira entre as linhas de tipos para separá-las e fixá-las na posição certa, e a espessura das tiras criava um espaço visual entre as linhas impressas (SOLOMON, 1986). Este espaço era chamado de *leading*, em referência ao material do qual eram feitas as tiras, o chumbo (em inglês: *lead*).

Atualmente, o termo *leading* (também referido como entrelinha) passou a se referir à distância da linha de base de uma linha de texto à linha de base da outra¹⁵ (LUPTON, 2013). Os tipógrafos, ao descreverem as características técnicas da composição de um texto, costumam indicar o nome da fonte seguido das medidas de corpo de texto e *leading* separadas por uma barra¹⁶.

Tipicamente, a medida de *leading* padrão de uma fonte é cerca de 20% maior do que a medida do seu corpo de fonte (LUPTON, 2013).

O mesmo argumento utilizado por Kane (2012) para recomendar um *tracking* relativamente menor nas fontes *display* – conforme abordado no item anterior deste relatório – pode guiar o ajuste de *leading*. Como as fontes *display* podem ser usadas em aplicações com corpos de texto muito grandes (60 pontos, por exemplo), seria conveniente escolher um tamanho padrão de *leading* menor do que os 20% defendidos por Lupton (2013). Mesmo assim, ainda é prudente uma avaliação minuciosa desta contravenção caso os caracteres da fonte possuam ascendentes, descendentes ou outros detalhes que corram o risco de se sobreporem.

¹⁵ Essa distância corresponderia, na tipografia tradicional, à soma do tamanho de corpo dos tipos de metal com a medida da espessura das tiras de chumbo utilizadas na prensa de tipos móveis. Sobre linha de base, consulte o item 4.3.2 **Linhas de construção**.

¹⁶ Um exemplo: Times New Roman 12/14 em que: 12 corresponde ao corpo da fonte e 14 corresponde ao *leading*.

4.6 MENSAGEM E EXPRESSÃO

A tipografia pode ser encarada exclusivamente como um sistema de comunicação por códigos gráficos – a linguagem escrita. As letras formam palavras e textos, portanto funcionam como interface entre uma mensagem que se pretende transmitir e os seus possíveis receptores, assim como ocorre na linguagem verbal. Em geral pressupõe-se que a linguagem verbal seja mais rica que a linguagem escrita porque o emissor consegue, por meio da voz, do ritmo de fala, dos gestos, das expressões faciais e das figuras de linguagem, proporcionar diferentes entonações e conotações, paralelas ao sentido literal da fala, que contribuem para interpretação do ouvinte e ampliam as dimensões semânticas no processo de comunicação. Mas na linguagem escrita também é possível obter mensagens subjacentes ao sentido literal de um texto através da seleção, da composição e da manipulação tipográfica. Carter et al. (2012) expandem este raciocínio, entrelaçando os universos das linguagens verbal e escrita:

A mensagem tipográfica é visual, verbal e vocal. Mesmo que a tipografia seja lida e interpretada verbalmente, ela também pode ser vista e interpretada visualmente, ou ouvida e interpretada audivelmente. É um meio de comunicação dinâmico. Nesse sentido, a tipografia do início do século XX se tornou uma forma revolucionária de comunicação, trazendo um novo poder expressivo à palavra escrita. [...] Ao ouvir sons e observar as formas tipográficas, a mensagem tipográfica é fortificada (CARTER et al., 2012, p. 112).

Com o propósito de estabelecer uma terminologia coerente ao longo deste trabalho, define-se os seguintes fatores tipográficos:

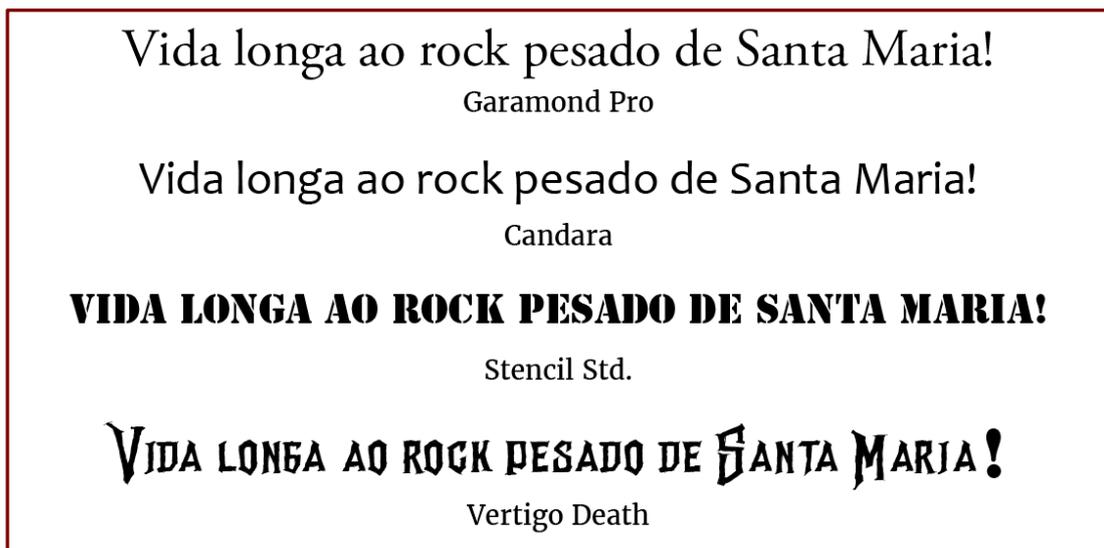
- ❖ **Mensagem:** Conteúdo literal de um texto. Reflete o sentido gerado pelas estruturas sintática e semântica de um texto por si próprias.
- ❖ **Expressão:** Sentido gerado por características estéticas de uma fonte tipográfica. Pode ser interpretado através das formas e dos elementos gráficos existentes nas fontes.

A fontes *display* privilegiam aspectos estéticos, algumas vezes em oposição às recomendações técnicas, que garantem a neutralidade, a legibilidade e

direcionam imediatamente para o conteúdo do texto¹⁷. Neste sentido, embora seja inviável eliminar o fator mensagem – visto que este é o propósito inicial da existência de qualquer fonte –, o fator expressão costuma ser amplamente explorado no desenho de fontes *display*, pois elas, além de lidas, precisam ser vistas e ouvidas.

A Figura 16, adiante, evidencia como a forma das fontes pode influenciar a interpretação e o impacto visual de um texto, reforçando a mensagem com o uso adequado da expressão. As fontes Garamond Pro e Candara, ambas fontes para texto, embora transmitam a mensagem da frase, precisariam ser precedidas de um contexto para adquirirem determinado nível de impacto para o leitor. A fonte *display* Stencil Std. consegue, com seus caracteres maiúsculos de traços espessos, chamar mais a atenção do olhar, mas mesmo assim não consegue traduzir esteticamente a mensagem. A última fonte, Vertigo Death, criada com inspiração na linguagem estética adotada por bandas do gênero musical *heavy metal*, é a que melhor consegue encarnar e amplificar o sentido da frase “Vida longa ao rock pesado de Santa Maria”.

Figura 16: Expressão de variadas fontes tipográficas.



Fonte: Elaborada pelo autor.

¹⁷ Ver item 4.4.2 Fontes *display*.

5 REQUISITOS E DELIMITAÇÕES

A linguagem gráfica da fonte a ser desenvolvida neste trabalho deverá, por meio dos seus atributos formais e estéticos, remeter à produção musical de bandas de *rock gaúchas* da década de 1980.

Objetiva-se o desenvolvimento de uma fonte tipográfica *display*, para aplicação em títulos e textos curtos de destaque. Portanto, a fonte não deverá ser utilizada para grandes blocos de texto. Mais detalhes sobre os diversos estilos de fontes, incluindo a definição de fonte *display*, são abordados na seção 4.4 (Classificação tipográfica) deste trabalho.

A fonte deve ser desenvolvida considerando sua utilização com foco na língua portuguesa, portanto serão desenvolvidos apenas caracteres utilizados por línguas de origem ocidental.

Está dentro do escopo deste trabalho a criação de apenas uma versão da fonte; ou seja, não é meta deste projeto desenvolver uma família tipográfica com variados pesos e estilos de fonte, como negrito ou itálico.

Prentende-se o desenvolvimento do mínimo conjunto de caracteres que permita exprimir as qualidades da fonte e que possibilitaria, num outro projeto futuro, a produção da fonte tipográfica completa. Rocha (2012) classifica e lista dezessete grupos de caracteres que podem constituir um projeto tipográfico. São eles:

- ❖ Maiúsculas;
- ❖ Minúsculas;
- ❖ Versaletes (*small caps*);
- ❖ Algarismos (*lining figures*);
- ❖ Algarismos de texto (*old style figures*);
- ❖ Ditongos;
- ❖ Ligaturas;
- ❖ Símbolos comerciais;
- ❖ Caracteres acentuados e internacionais;

- ❖ Símbolos matemáticos;
- ❖ Frações;
- ❖ Acentos;
- ❖ Pontuação;
- ❖ Símbolos e pictogramas (*dingbats*);
- ❖ Caracteres gregos;
- ❖ Símbolos monetários;
- ❖ Letras caudais.

Considerando estes grupos, foi preestabelecido um conjunto de caracteres que poderiam compor o escopo deste projeto, conforme apresentado no Quadro 3.

Quadro 3: Conjunto de caracteres que podem ser desenvolvidos no projeto de uma fonte *display*.

Maiúsculas (26)	A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z
Algarismos e símbolos matemáticos (24)	1 2 3 4 5 6 7 8 9 0 # % + - = ÷ × ± ≠ < > ≤ ≥ °
Símbolos comerciais e monetários (6)	@ \$ & © ® ™
Acentos (5)	ˆ ˘ ˙ ˚ ˛
Caracteres acentuados (17)	Á Â Ã Ä Å Æ Ç È É Ê Ë Ì Í Î Ï Ñ Ò Ó Ô Õ Ö Ù Ú Û Ü Ý Þ ß à á â ã
Pontuação (27)	. , ; : ! ? * ~ - _ ' () [] { } / \
Outros símbolos (5)	← ↑ → ↓ ◊
Total: 110 caracteres	

Fonte: Elaborado pelo autor.

O conjunto inclui apenas os caracteres em caixa alta (maiúsculos), visto que trata-se de uma fonte *display* que será usada para títulos e em situações informais, nas quais, em geral, não haverá apelo clássico ou tradicional¹⁸, (como na capa de uma coletânea de *rock* gaúcho ou num cartaz de divulgação de show); portanto não se justifica o desenvolvimento do sub-conjunto de caracteres em caixa baixa (minúsculos). Pelo mesmo motivo não foram incluídos versaletes e ligaturas.

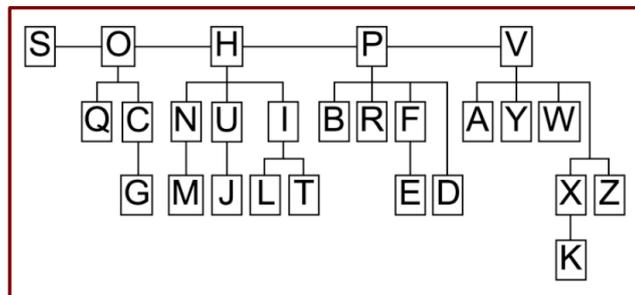
Entretanto, em virtude da limitação deste trabalho para o desenvolvimento do projeto, o conjunto de caracteres a ser desenhado precisa ser reduzido, pois, além de desenhar individualmente cada caractere, o designer deve pensar nas

¹⁸ Para compreender as características que definem as fontes *display*, ver item 4.4.2 Fontes *display*.

relações de espaço entre os pares de caracteres¹⁹. Sendo assim, devem ser levantados critérios para escolher os caracteres mais significativos e importantes das fontes, que definem o escopo deste trabalho.

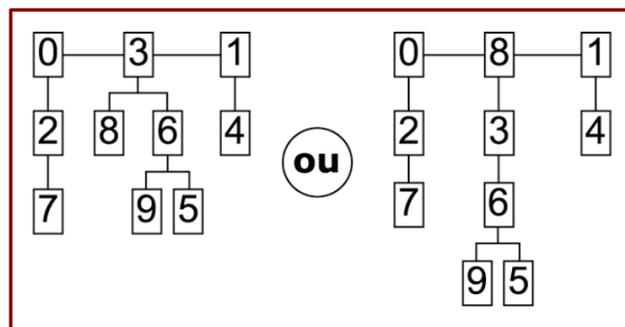
Farias (2013) comenta sobre um sistema de derivação de caracteres, proveniente de estudos no campo da computação, que pode ser representado por um diagrama hierárquico. No topo da hierarquia estão o que a autora chama de “caracteres-chave”: estes caracteres possuem elementos básicos que podem ser replicados ou adaptados no desenho dos demais caracteres alfabéticos em caixa baixa (minúsculos) de uma fonte. Buggy (2007) propõe novos diagramas para os caracteres alfabéticos em caixa alta (maiúsculos) – mostrado na Figura 17 – e para os algarismos – na Figura 18. Diagramas similares também podem ser criados para outros grupos de caracteres, como sinais de pontuação.

Figura 17: Diagrama de derivação de caracteres alfabéticos maiúsculos.



Fonte: BUGGY (2007).

Figura 18: Diagrama de derivação de caracteres algarismos.



Fonte: BUGGY (2007).

¹⁹ Ver item 4.5.3 *Tracking e kerning*.

Os diagramas funcionam da seguinte forma: primeiro são desenhados os caracteres no topo da hierarquia, como “S”, “O”, “H”, “P” e “V”. A partir do desenho destes primeiros caracteres-chave, segue-se para o desenho dos caractere próximo nível de hierarquia. A letra “Q”, por exemplo, pode ser desenhada replicando o desenho da letra “O” e depois adicionando a cauda. Ao seguir a sequência de desenho delimitada pelos diagramas, o designer consegue otimizar o tempo de desenvolvimento do projeto tipográfico.

O caractere “M” maiúsculo, em particular, é crucial para o projeto tipográfico, pois, por ser o mais largo do alfabeto (NIEMEYER, 2010), uma malha de construção modular pode ser gerada a partir de suas medidas. Esta malha serve como guia para o desenho dos outros caracteres da fonte (BUGGY, 2007).

Um ponto relevante na escolha do conjunto de caracteres-chave é o fato de que alguns conjuntos de letras são problemáticos do ponto de vista da legibilidade²⁰, como as seguintes letras: “F”, “I”, “J”, “L”, “T” (CARTER et al., 2012). Por isso, devem ser desenvolvidas prioritariamente no processo de desenho da fonte.

Ainda, considera-se as vogais do alfabeto latino (“A”, “E”, “I”, “O”, “U”) caracteres essenciais para o projeto tipográfico proposto, visto que as frequências de ocorrência delas na língua portuguesa escrita estão entre as maiores (PINHO, 2007). Segundo Almeida (2009), apenas as 5 vogais correspondem por 17 dos fonemas vogais da língua portuguesa, enquanto as 21 consoantes permitem a articulação de 19 consonâncias (fonemas consoantes), o que também aponta para a grande ocorrência das vogais.

O conjunto final, escopo deste trabalho, é definido conforme o Quadro 4 abaixo, totalizando 31 caracteres²¹.

²⁰ Ver item 4.5.1 Legibilidade e leituraabilidade.

²¹ As letras “I” e “O” aparecem duplicadas no Quadro 2 porque foram adicionadas ao conjunto final devido a mais de um fator.

Quadro 4: Conjunto de caracteres a ser desenvolvido no trabalho.

M	Permite montar uma grande de construção para o desenho de todos os outros caracteres.
S O H P V o 1 8 ' ^ ~ - . , ? ! () / °	Permitem o desenho de outros caracteres mais complexos a partir de diagramas de derivação.
F I J L T	São fundamentais para a determinação da legibilidade e leitura da fonte
A E I O U	São muito recorrentes e relevantes na língua portuguesa.

Fonte: Elaborado pelo autor.

6 METODOLOGIA DE PROJETO

Visando a compreensão dos possíveis processos de estruturação e de planejamento do projeto tipográfico, respeitando os objetivos, os requisitos identificados e as delimitações estipuladas, foram analisadas metodologias de autores relevantes por suas experiências no campo da tipografia.

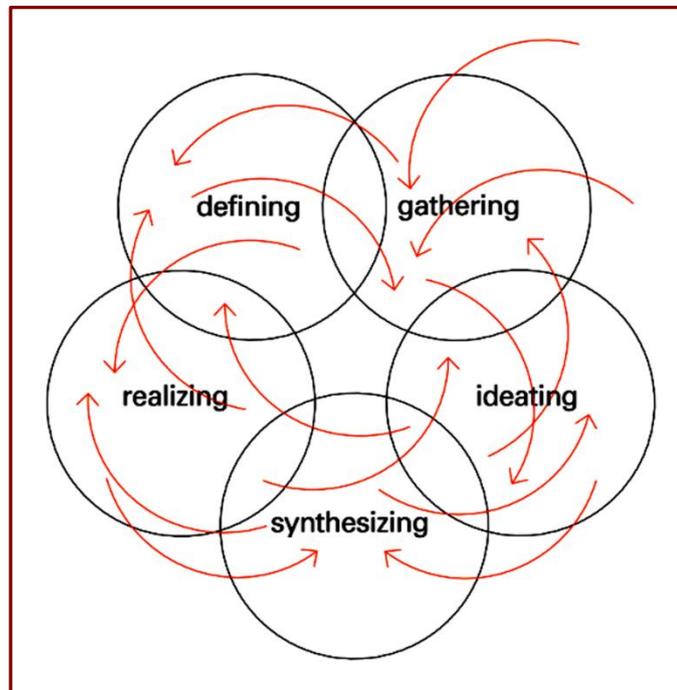
6.1 O PROCESSO DE DESIGN TIPOGRÁFICO DE CARTER, DAY E MEGGS

O processo de design requer adaptabilidade, para lidar com o desconhecido, empatia, para compreender as necessidades dos clientes ou usuários alvo. Apesar de reconhecerem a não linearidade da prática de design, Carter et al. (2012) observam que há um caminho usual para a solução de problemas de design, que consiste de cinco grande etapas, relacionadas de modo não sequencial, conforme ilustrado na Figura 19. O resultado de cada etapa pode tornar necessária uma revisitação de etapas anteriores ou o adiamento de etapas inicialmente planejadas para o final do processo.

1. **Definição** (*Defining*): nesta fase inicial o designer deve fazer uma série de questionamentos para entender qual o problema a ser resolvido, quais as necessidades do cliente, quais os objetivos do projeto e qual o tempo e orçamento disponível, para que possa planejar as etapas seguintes.
2. **Coleta** (*Gathering*): na segunda etapa devem ser procuradas informações que sejam relevantes para a tomada de decisões durante o projeto, incluindo entrevistar o cliente e os usuários, pesquisar o contexto histórico da temática a ser abordada e buscar referências visuais e produtos semelhantes.

3. **Ideação** (*Ideation*): neste momento é recomendado o uso de ferramentas que permitam o pensamento lateral e não convencional, para divergir e explorar o maior número de possibilidades dentro do tempo e do escopo já definidos.
4. **Sintetização** (*Synthesizing*): Após terem sido propostos variados tipos de solução no passo anterior, avança-se para o processo de sintetização, no qual as opções são reavaliadas sob a óptica dos critérios de decisão estabelecidos na etapa de coleta, resultando na escolha e na produção de uma solução final.
5. **Concepção** (*Realizing*): Quando o designer está confiante da eficácia de sua solução e consegue a aprovação do cliente, o projeto avança para a última etapa, na qual devem ser ajustados os detalhes ainda pendentes e gerenciados os processos de produção, garantindo a qualidade do produto final.

Figura 19: Diagrama possíveis de fluxos das etapas de um projeto de design.



Fonte: CARTER et al. (2012).

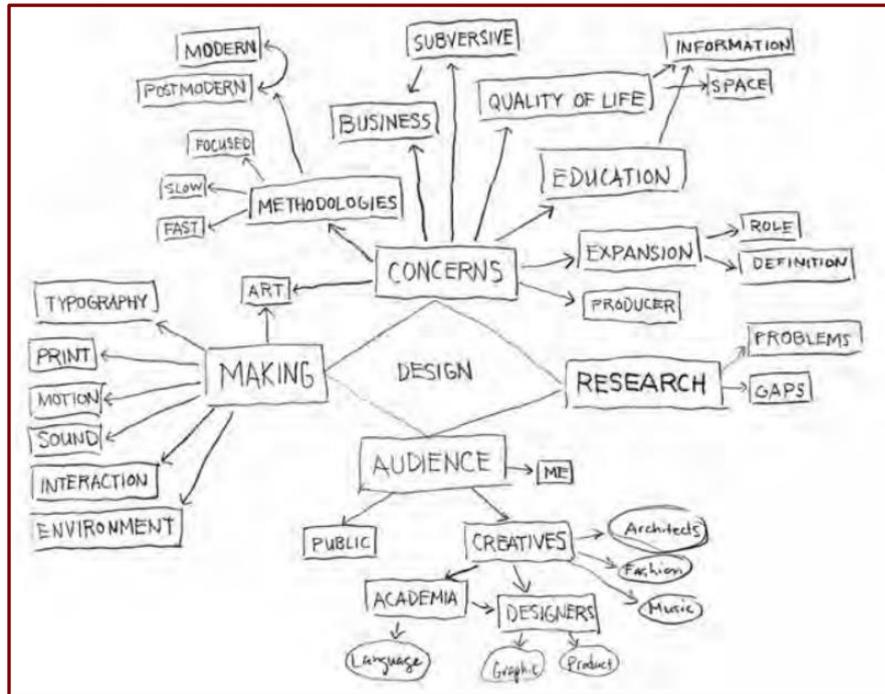
As etapas de coleta e de ideação são de especial importância para este trabalho, visto que nestes momentos devem ser reunidas informações e utilizadas técnicas criativas que permitam a criação de uma solução que expresse claramente a temática escolhida para a fonte tipográfica, conforme abordado anteriormente no item 4.6 (Mensagem e expressão). Por isso, tornam-se significativas as sugestões de ferramentas descritas por Carter (2012), que auxiliam o designer na sua procura pelas formas tipográficas e seus significados:

O processo de design tipográfico envolve uma busca pela forma tipográfica e seu significado. Qualquer mudança na forma (sintática) resulta numa mudança em sentido (semântica). O objetivo da solução de um problema tipográfico é formular ideias baseadas na forma e no seu sentido (CARTER et al., 2012, p. 219).

A lista a seguir resume as ferramentas apresentadas pelo autor e suas finalidades dentro das etapas do projeto tipográfico. As Figuras 20 a 23 mostram exemplos de aplicação da maioria delas.

- ❖ **Mapas mentais:** Funcionam de forma similar ao *brainstoming*, por associação de ideias, mas podem ser criados individualmente. Um conceito central é elencado, e a partir dele são mapeados novos conceitos e ideias, criando ramificações que permitam atingir ideias que não estavam ligadas com o conceito central de maneira óbvia. O mapa mental é uma técnica que foi desenvolvida originalmente pelo escritor inglês Tony Buzan no final dos anos 1960, como forma de estimular o surgimento de soluções inovadoras para problemas de variadas áreas (BUZAN, 2012).

Figura 20: Mapa mental criado a partir do conceito de design.



Fonte: CARTER et al. (2012).

- ❖ **Listas de palavras:** Podem ser criadas aleatoriamente a partir de conceitos-chave ou a partir dos resultados de sessões de *brainstorming* ou de mapas mentais. Elas ajudam a estimular o pensamento aberto e podem ser interrelacionadas por meio de matrizes.
- ❖ **Matrizes de interação:** Relacionam dois grupos de conceitos ou ideias entre si. Estes grupos podem ser formados, por exemplo, por duas listas de palavras. A partir da matriz de interação, novas e improváveis relações podem surgir, contribuindo para a geração de associações não convencionais e inovadoras. Posteriormente, essas relações podem ser expressas visualmente por meio de referências e notações visuais.

Figura 21: Exemplo de matriz de interação.

	fear	courage	hate	lust	resentment	anger	trust	seduction	happiness	frustration
elephant										
giraffe						•				
possum		•								
chipmunk										
whale					•					
eagle						•			•	
ant										
rattlesnake	•									
iguana				•						
porcupine										

Fonte: CARTER et al. (2012).

- ❖ **Notações visuais:** Servem como um meio de transpor conceitos verbais para uma linguagem gráfica, de forma a guiar o designer na escolha de diretrizes e na formulação da atmosfera geral da solução de design. As notações visuais podem ser simples esboços à mão ou até mesmo a pesquisa e edição de fotografias e imagens. No projeto tipográfico, podem dar pistas sobre formas e texturas de uma fonte *display*.

Figura 22: Estudo visual de tipos de chaves, organizadas por formas e cores.



Fonte: LUPTON e PHILLIPS (2011).

- ❖ **Morfologias:** São uma forma de organização sistemática de variáveis associadas ao projeto de design, e auxiliam na compreensão geral dos fatores que podem influenciar o produto a ser desenvolvido. Fatores tipográficos, como serifas, pesos, estilos, simetria, repetição, espaçamento etc podem ser listados e combinados para gerar inúmeros efeitos semânticos.

Figura 23: Morfologia dos principais fatores que podem influir na mensagem tipográfica.

Typographic factors					Space factors															
1.1 case	1.1.1 upper	1.1.2 lower	1.1.3 combination		3.1 balance	3.1.1 symmetrical	3.1.2 asymmetrical	3.1.3 combination												
1.2 face	1.2.1 serif	1.2.2 sans serif	1.2.3 script	1.2.4 decorative	1.2.5 combination	3.2 direction	3.2.1 horizontal	3.2.2 vertical	3.2.3 diagonal	3.2.4 circular	3.2.5 combination									
1.3 size	1.3.1 small	1.3.2 medium	1.3.3 large	1.3.4 combination		3.3 ground	3.3.1 advancing	3.3.2 receding	3.3.3 combination											
1.4 slant	1.4.1 slight	1.4.2 medium	1.4.3 extreme	1.4.4 combination		3.4 grouping	3.4.1 consonant	3.4.2 dissonant	3.4.3 combination											
1.5 weight	1.5.1 light	1.5.2 medium	1.5.3 heavy	1.5.4 combination		3.5 proximity	3.5.1 overlapping	3.5.2 touching	3.5.3 separating	3.5.4 combination										
1.6 width	1.6.1 narrow	1.6.2 medium	1.6.3 wide	1.6.4 combination		3.6 repetition	3.6.1 few	3.6.2 many	3.6.3 random	3.6.4 pattern	3.6.5 combination									
Form factors					3.7 rhythm	3.7.1 regular	3.7.2 irregular	3.7.3 alternating	3.7.4 progressive	3.7.5 combination										
2.1 blending	2.1.1 linear	2.1.2 radial	2.1.3 combination		3.8 rotation	3.8.1 slight	3.8.2 moderate	3.8.3 extreme	3.8.4 combination											
2.2 distortion	2.2.1 fragmenting	2.2.2 skewing	2.2.3 bending	2.2.4 stretching	2.2.5 blurring	2.2.6 inverting	2.2.7 mutilating	2.2.8 combination												
2.3 elaboration	2.3.1 addition	2.3.2 subtraction	2.3.3 extension	2.3.4 combination																
2.4 outline	2.4.1 thin	2.4.2 medium	2.4.3 thick	2.4.4 broken	2.4.5 combination															
2.5 texture	2.5.1 fine	2.5.2 coarse	2.5.3 regular	2.5.4 irregular	2.5.5 combination															
2.6 dimensionality	2.6.1 volumetric	2.6.2 shadowing	2.6.3 combination																	
2.7 tonality	2.7.1 light	2.7.2 medium	2.7.3 dark	2.7.4 combination																
						Support factors														
						4.1 ruled lines	4.1.1 horizontal	4.1.2 vertical	4.1.3 diagonal	4.1.4 curved	4.1.5 stair-stepped	4.1.6 thin	4.1.7 medium	4.1.8 thick	4.1.9 combination					
						4.2 shapes	4.2.1 geometric	4.2.2 organic	4.2.3 background	4.2.4 adjacent	4.2.5 combination									
						4.3 symbols	4.3.1 normal	4.3.2 manipulated	4.3.3 combination											
						4.4 images	4.4.1 background	4.4.2 adjacent	4.4.3 contained	4.4.4 manipulated	4.4.5 combination									

Fonte: CARTER et al. (2012).

Pretende-se utilizar o processo e as ferramentas sugeridas por Carter et al. (2012) como principal referência para a elaboração de uma metodologia adaptada, conforme justificado no item 6.2 deste trabalho.

6.2 O PROCESSO DE DESIGN GRÁFICO DE LUPTON E PHILLIPS

Na etapa de coleta do projeto tipográfico se faz necessária uma compreensão aprofundada sobre a temática, que envolve o esclarecimento sobre o momento histórico de surgimento das bandas de *rock* gaúchas e suas características particulares. Para isto, como opção adicional, o uso de entrevistas é recomendado

por Lupton e Phillips (2011). Entrevistas com especialistas podem ser feitas para reunir informações qualitativas e obter perspectivas específicas sobre determinado assunto; se tornam um instrumento eficaz quando o material bibliográfico sobre o assunto em questão se mostra escasso ou quando não se dispõe de muito tempo para uma pesquisa extensiva.

De acordo com Preece et al. (2013), a abordagem da entrevista vai depender da sua finalidade; portanto as entrevistas podem ser agrupadas em quatro categorias: entrevistas estruturadas, entrevistas semiestruturadas, entrevistas não estruturadas e grupos focais. Diante da necessidade de conhecer a fundo o surgimento das bandas de *rock* gaúchas na década de 1980, julga-se adequada a escolha do modelo de entrevista não estruturada²² para aplicação com especialistas no assunto.

As entrevistas não estruturadas são exploratórias, de forma que o entrevistador não exerce tanto controle sobre o andamento e vai fazendo novas perguntas de acordo com as respostas do entrevistado. São eficazes para abordar um assunto com maior profundidade e quando não há pressa para a coleta das respostas. É recomendável anotar previamente alguns tópicos a serem abordados para evitar que a entrevista saia completamente do assunto inicial.

6.3 O MÉTODO DE BUGGY

Buggy (2007) traz uma importante perspectiva para o projeto tipográfico de fontes *display*, apresentando uma metodologia que, a priori, foi criada com o intuito de servir como ferramenta pedagógica de apoio ao ensino da prática de projeto tipográfico por professores de graduação, mas que revela-se útil em função da proposição de alguns exercícios que processam informações semânticas

²² O roteiro com os tópicos abordados nas entrevistas pode ser conferido no **Apêndice A**, ao final deste relatório.

relativas à conceituação das fontes tipográficas. Em seu livro, são explicadas as delimitações da metodologia, chamada MECOTipo:

A diversidade de aspectos culturais e tecnológicos presentes na linguagem visual da tipografia fez com que fosse necessário delimitar o tipo de resultado a ser alcançado. O método passou a concentrar-se no desenho de caracteres que privilegiassem sua leitura ou destaque em poucas palavras, conservando a visão e estilo de seus autores numa proposta mais ou menos legível. Ou seja, caracteres de fontes *display* experimentais que reuniam aspectos de função e estética (BUGGY, 2007, p. 14).

A metodologia é organizada em dois eixos: parâmetros teóricos/metodológicos e parâmetros práticos. Os parâmetros teóricos/metodológicos estão associados à instrumentalização das atividades técnicas envolvidas com o desenho de caracteres tipográficos, incluindo a discussão sobre fatores sociais envolvidos no processo de aprendizado dos alunos e o planejamento das aulas pelos professores.

Como o intuito deste trabalho não está relacionado ao ensino da prática de projeto tipográfico, aproveita-se, da metodologia de Buggy (2007), apenas o eixo dos parâmetros práticos, que detalha alguns exercícios criativos para a solução de problemas em projetos tipográficos.

Um dos exercícios previstos por Buggy (2007) refere-se ao desenho coletivo de alguns caracteres básicos de uma fonte, escolhidos de acordo com os diagramas de derivação de caracteres apontados por Farias (2013)²³. Para desenvolver de forma gráfica a temática do conjunto de caracteres a ser esboçado no exercício, é proposta a criação de uma tabela na qual são correlacionados os principais aspectos do conteúdo semântico da temática com alguns fatores tipográficos presentes no desenho dos caracteres. Percebe-se semelhança desta ferramenta com a matriz de interação mostrada por Carter (2012) et al., com a diferença de que esta última é mais geral, podendo ser utilizada para identificar possíveis relações entre quaisquer categorias de palavras.

²³ Ver capítulo 5 Requisitos e delimitações.

Como exemplo de exercício, se o tema da fonte é “Art Nouveau” e os alunos definem que os principais aspectos desse tema são “assimetria”, “sinuosidade” e “organicidade”, então poderia ser feita uma correlação conforme o Quadro 5:

Quadro 5: Exemplo de matriz de correlação.

	Assimetria	Sinuosidade	Organicidade
Peso das hastes			X
Largura dos caracteres retangulares	X		
Largura dos caracteres redondos	X		
Altura de caixa-baixa		X	
Junções de curvas com retas			X
Acabamento de hastes verticais			X

Fonte: Adaptado pelo autor (BUGGY, 2007).

Neste trabalho será adaptado o exercício proposto por Buggy (2007), de forma que ele inclua uma gama maior de fatores tipográficos, existentes num projeto tipográfico mais complexo. É importante destacar, entretanto, que os aspectos de conteúdo semântico devem ser provenientes de um processo de pesquisa e de conceituação mais aprofundado em projetos tipográficos reais.

6.4 METODOLOGIA APLICADA

Com base na análise dos autores apresentados nos itens anteriores, julga-se apropriado para o desenvolvimento do trabalho a proposição de uma metodologia adaptada com base nas etapas e ferramentas descritas por Carter et al (2012). Também serão aproveitadas ferramentas do *design thinking* relatadas por Lupton e Phillips (2011), além de *insights* e processos encontrados no restante dos autores

especializados em tipografia, como Buggy (2007), Cheng (2006), Frutiger (2007) e Rocha (2012).

No Quadro 6 são listados os nomes das etapas dessa metodologia, uma descrição dos seus objetivos e um resumo das ferramentas planejadas para cada uma.

Quadro 6: Etapas do projeto, seus objetivos e ferramentas utilizadas.

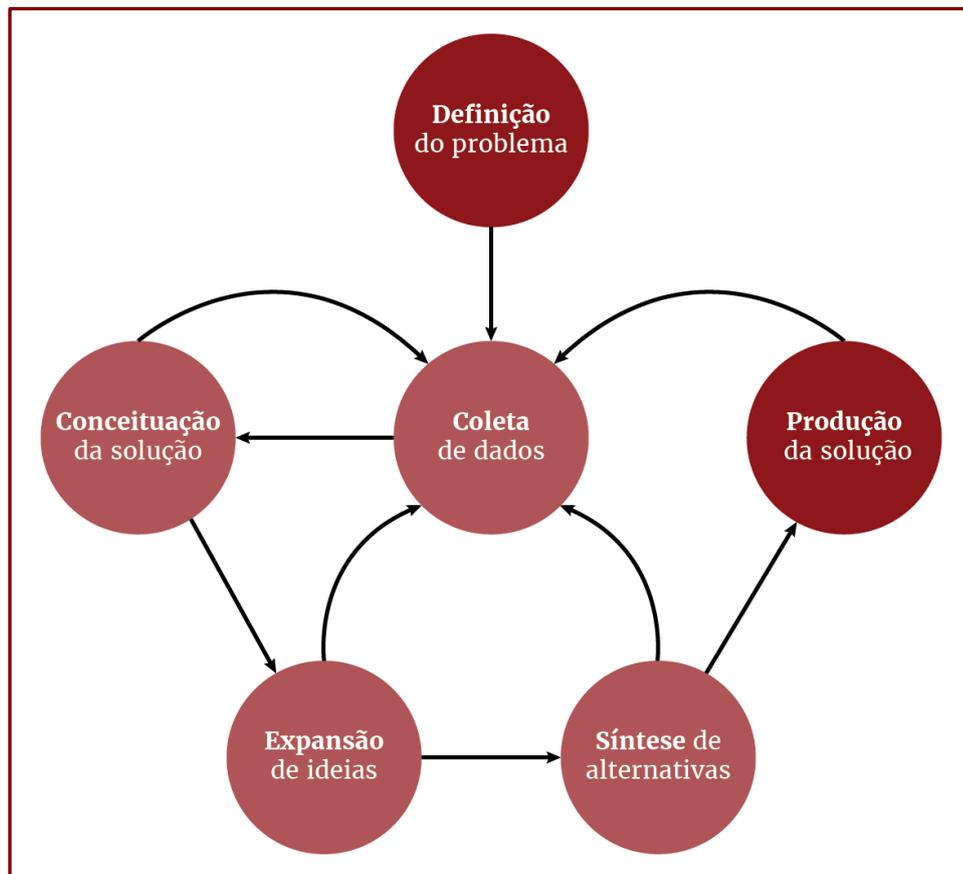
Etapas	Objetivos	Ferramentas
1. Definição do problema	<i>Entender qual é o problema a ser resolvido e planejar o escopo do projeto de modo que possa ser desenvolvido no prazo estabelecido.</i>	• Documentação em forma de texto.
2. Coleta de dados	<i>Pesquisar conhecimento de tipografia necessários à execução técnica do projeto, conhecer a produção musical das bandas de rock gaúchas da década de 80 e analisar outras fontes inspiradas em música ou que expressem atributos semelhantes aos que se deseja.</i>	• Análise histórica; • Entrevistas com especialistas; • Mapa mental; • Pesquisa visual (fontes similares).
3. Conceituação da solução	<i>Identificar atributos que sejam representativos das bandas estudadas, transpor estes atributos para o universo tipográfico e definir um conceito norteador do projeto.</i>	• Listas de atributos; • Morfologias; • Matrizes de interação / matrizes de atributos de correlação; • Matrizes semânticas / escalas de diferencial semântico.
4. Expansão de ideias	<i>Observando o conceito norteador, os requisitos e restrições do projeto e as técnicas sugeridas pelos autores especializados, gerar alternativas de solução para o desenho dos caracteres da fonte.</i>	• Pensamento metafórico; • Sketches; • Grids de construção; • Ferramentas não convencionais.
5. Sintetização de alternativas	<i>Analisar as alternativas de solução criadas e selecionar aquela que melhor representar o conceito norteador do projeto.</i>	• Quadros comparativos.
6. Produção da solução	<i>Desenvolver o conjunto completo de caracteres da fonte e estabelecer critérios e métricas para a adequada interrelação entre eles.</i>	• Desenho e pintura; • Ferramentas não convencionais; • Escaneamento; • Softwares gráficos (fotomontagem e vetorização).

Fonte: Elaborado pelo autor.

A metodologia aplicada diferencia-se das etapas de Carter, Day e Meggs (2012), quanto à estrutura, pela existência de uma etapa adicional, de conceituação da solução. Essa etapa foi incluída frente à necessidade de planejar formalmente um período de tempo apenas para compreender e absorver os dados gerados na etapa de coleta, utilizando critérios e ferramentas que auxiliem no afunilamento das diretrizes estéticas pretendidas para a fonte a ser projetada. Esta metodologia, portanto, possui dois momentos de seleção e afunilamento.

Outra característica importante da metodologia aplicada é a possibilidade, durante o andamento de cada etapa, da execução de uma nova rodada de coleta de dados. Estes fluxos de ação (esquematisados na Figura 24) são previstos ao avaliar que os resultados obtidos durante cada etapa podem ativar novas associações e levar a ideias imprevistas inicialmente, que provavelmente precisarão ser avaliadas criticamente por meio do levantamento de novos dados contextuais.

Figura 24: Diagrama dos fluxos de ação da metodologia aplicada.



Fonte: Elaborada pelo autor.

Ainda, em virtude das especificidades do tipo de fonte a ser projetada e da temática abordada, pretende-se aproveitar ferramentas e considerações apresentadas por outros autores nas etapas de coleta de dados – entrevistas não estruturadas com músicos especialistas e pesquisadores do rock gaúcho, conforme Lupton (2011), Preece et al. (2013) –, de expansão de ideias e de produção da solução – dicas de forma e proporção para o desenho de caracteres, conforme

Cheng (2006), tornando a metodologia mais completa e adequada ao projeto de uma fonte *display* tematizada.

7 DESENVOLVIMENTO

Uma vez definido e compreendido o problema de projeto, conforme detalhado no Capítulo 3 deste trabalho, pode-se iniciar o desenvolvimento a partir da etapa de coleta de dados da metodologia aplicada. Esta etapa contempla:

- ❖ A análise histórica do surgimento e da ascensão da cena de *rock gaúcho* da década de 1980, fazendo uso de materiais como livros, documentários e entrevistas;
- ❖ O estabelecimento de critérios para seleção de algumas das bandas mais relevantes desta época, de forma a dimensionar a pesquisa de acordo com o tempo de projeto disponível;
- ❖ A investigação das características sonoras das bandas selecionadas (esfera musical), análise do teor das letras e do comportamento das bandas junto ao público e à mídia (esfera discursiva) e apuramento de suas características gráficas e cenográficas, incluindo vestimentas, locais e ambientes montados para shows, cartazes de divulgação e capas dos discos lançados (esfera visual).

7.1 ANÁLISE HISTÓRICA DO ROCK GAÚCHO

Ainda que seja difícil conceituar o *rock gaúcho*, é válida uma revisão cronológica das bandas mais expressivas do Rio Grande do Sul e do contexto histórico de surgimento destas, a fim de que sejam identificados traços em comum que permitam a seleção das bandas que serão contempladas por este trabalho.

7.1.1 Cronologia e contexto histórico

Inicialmente, nos anos 1950, principalmente em Porto Alegre, havia apresentações de artistas e grupos melódicos que embalavam bailes e festas em clubes, reproduzindo músicas de cantores estrangeiros, como Elvis Presley, Frank Sinatra, Nat King Cole, Bill Haley.

Mais tarde, nos anos 1960, bandas como os Beatles e os Rolling Stones estouravam no mundo, mas os trabalhos de artistas estrangeiros geralmente demoravam para chegar ao Brasil, de forma que apenas eram cultuados com mais intensidade com alguns anos de atraso. Contudo, a produtora musical Cida Pimentel apresenta a hipótese de que, devido à proximidade do Rio Grande do Sul com a Argentina, país em que o *rock* se desenvolveu muito rápido, os gaúchos não demoraram tanto quanto o resto do país para serem apresentados a este gênero musical²⁴.

De qualquer modo, pode-se dizer que a primeira banda de *rock* com relativa repercussão regional foi a Liverpool, formada em 1965, próxima ao IAPI em Porto Alegre (AGUIAR et al., 2014). A partir de 1971, viria a se chamar Bixo da Seda e ganhar projeção nacional. Com forte influência do *rock* britânico – mas aproximando-se um pouco do gênero progressivo, de composições longas e harmonias e melodias mais complexas –, a banda se destacou em relação a todos os outros tipos de músicas que eram tocados no Rio Grande do Sul. No entanto, como não havia estruturas como gravadoras, tampouco mídia especializada, para promover e sustentar um mercado regional de música, a banda se transferiu para o Rio de Janeiro, onde gravou as obras mais importantes de sua discografia.

A Bixo da Seda se desfez ainda na década de 1970, mas sua existência foi de crucial importância para o surgimento de bandas de *rock* com repertórios mais autorais nos anos seguintes.

²⁴ Relato extraído de entrevista gravada em 2012 para o Editorial J. Material disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hOaM_UNqs7s>. Acesso em: 4 de julho de 2017.

Na virada dos anos 1970 para os 1980 o Brasil passava pelo processo de abertura política, no final do governo de João Figueiredo. A deteriorização econômica, os escândalos associados às ações repressivas do governo militar e a consequente pressão popular fizeram com que fossem aprovadas reformas para a volta do pluripartidarismo e a extinção do MDB e da ARENA, os dois únicos partidos existentes na época. O movimento de reivindicações conhecido como Diretas Já ocorria entre os anos de 1983 e 1984, com manifestações sindicais apoiadas pela população em São Paulo e Brasília. No Rio Grande do Sul, entretanto, o movimento não foi muito abordado pela mídia, o que pode ter feito com que ele perdesse força localmente. Silva (2013), em seu estudo, faz o seguinte relato:

O jornalista Elmar Bones afirma que a campanha das Diretas Já (no Rio Grande do Sul) foi inicialmente boicotada pela imprensa. Ele destaca que houve diversos comícios iniciais, mas que a imprensa como um todo só deu atenção e reconheceu que havia especialmente um movimento nacional quase um ano depois do começo do movimento, quando houve o comício de São Paulo em 1984, no Anhangabaú, que reuniu quase um milhão de pessoas. Bones destaca que, segunda recorda, foi a partir deste momento que, no Rio Grande do Sul, os jornais Zero Hora e Correio do Povo começaram a acompanhar a campanha das Diretas Já, mas mesmo assim, de forma um tanto tímida (SILVA, 2013, p. 35).

É interessante considerarmos este aspecto se compararmos em detalhes as letras de músicas das bandas de *rock* de Brasília da década de 1980, como Capital Inicial, Legião Urbana e Plebe Rude, reconhecidas pela politização, com boa parte das letras da produção de *rock* gaúcha, predominantemente calcada num humor um tanto alienado, e retratando aspectos do cotidiano do jovem como namoro, sexo, drogas, festas etc. Essa comparação parece evidenciar a influência que o comportamento dos meios de comunicação tem na produção cultural de cada região do país.

A partir do ano de 1980 houve uma série de acontecimentos que contribuíram para a agitação de uma cena que se opunha à música popular gaúcha da década anterior. Muitos jovens, mesmo sem habilidade ou instrução musical prévia, começavam a se juntar aos amigos para formar pequenas bandas de

garagem. Alguns bares de *rock* abriram em Porto Alegre nos bairros Menino Deus (Rocket 88), Farrapos (Taj Mahal), Cidade Baixa (B-52) e Bom Fim (Ocidente). Também em 1980, conforme Borba (2014), foi inaugurada a rádio Bandeirantes FM, no bairro Bom Fim, que depois trocou de nome para Ipanema FM e foi precursora ao valorizar a produção de bandas de *rock* locais com horários exclusivos na sua programação. Essas bandas já não tocavam mais *covers* de artistas internacionais; estavam mais interessadas na criação de composições próprias, que refletissem suas diferentes realidades.

Nesse contexto, surgiram bandas como Taranatiriça (1979), Urubu Rei (1980), Bandaliera (1982), Garotos da Rua (1983), Os Replicantes (1983), TNT (1984) e Engenheiros do Hawaii (1984). Na segunda metade da década de 1980, veio outra leva de bandas, em muitos casos com reorganizações de integrantes de bandas que haviam se dissolvido: Cascavelletes (1985), DeFalla (1985), Nenhum de Nós (1986), Graforreia Xilarmônica (1987) e Rosa Tatoonada (1988).

Em 1984 foi lançado o LP *Rock Garagem*, uma coletânea de várias bandas que conta com faixas selecionadas pelo radialista Ricardo Barão, da Ipanema FM. A sonoridade do disco é bem diversa, com bandas representantes do *rock* clássico (Taranatiriça e Garotos da Rua), do *new wave* (Urubu Rei e Fluxo), do *heavy metal* (Astaroth, Valhala e Leviaethan) e do *punk rock* (Frutos da Crise e Os Replicantes). Esta diversidade, dividida entre essas quatro frentes, representa bem o cenário do *rock* da década de 1980 na capital gaúcha. O álbum, gravado pela ACIT em Caxias do Sul, abriu portas para a criação de circuitos de shows no estado.

Outros dois marcos para a consolidação da cena de *rock* no Rio Grande do Sul, conforme o documentário *Rock Grande do Sul 30 Anos*²⁵, foram a realização de um show próximo à orla do Guaíba, no final de 1984, que contou com a presença de cerca de 40 mil pessoas e, no ano seguinte, a realização do Festival Rock Unificado, em setembro de 1985, em que, pela primeira vez, o Gigantinho foi palco de bandas de *rock* locais ao invés de artistas nacionais ou internacionais, recebendo um público de mais de 10 mil pessoas. Estes shows foram importantes

²⁵ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Z3vqtvQnV2I>>. Acesso em: 5 de julho de 2017.

porque propiciaram visibilidade nacional para as bandas de *rock* gaúchas e sedimentaram o termo “*rock gaúcho*” como o rótulo oficial da cena que acontecia em Porto Alegre. O show de 1984 chamou a atenção de músicos e gravadoras no Rio de Janeiro, que enviaram olheiros para o festival de 1985. Quatro das bandas que se apresentaram no Festival Rock Unificado rapidamente assinaram contratos com a gravadora RCA e viajaram ao Rio de Janeiro para gravarem a coletânea *Rock Grande do Sul*, lançada em vinil em lojas de discos de todo o Brasil em 1986.

Em 1985 também ocorreu o primeiro *Rock In Rio*, portanto o *rock* explodiu não apenas no Rio Grande do Sul, mas no Brasil inteiro. Este cenário tornou os anos subsequentes muito propícios para a evolução do mercado relacionado ao *rock* no país. Na década de 1990, surgiram muitas outras bandas de *rock* gaúchas, como Cidadão Quem (1990), Acústicos & Valvulados (1991), Ultramen (1991), Tequila Baby (1994), Maria do Relento (1994), Reação em Cadeia (1996), Bidê ou Balde (1999), Cachorro Grande (1999) e Fresno (1999).

Um dos destaques da década de 1990 é a carreira solo do músico Flávio Basso – ex-integrante das bandas TNT e Cascavelletes e conhecido pelo nome artístico de Júpiter Maçã –, que lançou em 1997 o álbum de *rock* psicodélico chamado *A Sétima Efervescência*. Este álbum é frequentemente citado como a maior obra-prima do *rock* gaúcho, figurando muitas vezes nos primeiros lugares em listas dos melhores álbuns gaúchos.

Nos anos 2000 e 2010 o *rock* – antes visto como o código cultural pelo qual os jovens se orientavam – perde a força no Rio Grande do Sul e no mundo, pois, com a popularização da internet e a evolução das ferramentas de compartilhamento e distribuição digital, houve a ascensão de um cenário de produção musical independente com características mais universais. Em entrevista para matéria do ZH Entretenimento, em 2016, o músico Gustavo Mini Bittencourt, da banda Walverdes, comenta que a digitalização da música fez com que todas as cenas locais se enfraquecessem, não só a cena gaúcha. Portanto, sua geração frequentava apenas o Garagem Hermética, porque não existiam outras opções, e hoje em dia nem este eixo organizador parece mais existir.

Hoje em dia o *rock* passa por um processo de fragmentação, e de miscigenação com outros gêneros musicais, em que bandas independentes fazem sucesso em microescala, produzindo material para nichos muito específicos, com públicos bastante reduzidos em relação às décadas anteriores, mas bastante interessados e fiéis.

7.1.2 Desafios de conceituação

O primeiro impasse para a compreensão do fenômeno cultural ao qual costuma-se denominar “*rock gaúcho*” é a dificuldade no estabelecimento de uma identidade unificadora dos conceitos associados a tal movimento. Quanto a isso, Silveira (2014) defende que:

O *rock gaúcho*, sem indicar uma espacialidade claramente definível, sem englobar um corpo uniforme de práticas e objetos musicais recorrentes, sem se definir como uma identidade reivindicativa, afirmativamente, também não se fundamenta como uma modalidade narrativa, um gênero expressivo ou uma estilística particulares (...) Isso posto, será mesmo difícil identificar certos padrões discursivos, nódulos estruturais muito claros, recorrências e afinidade poéticas, recursos criativos comuns (SILVEIRA, 2014, p. 24).

Outro fator problemático para a denominação “*rock gaúcho*” é que a maioria das bandas associadas a este termo são, na realidade, bandas porto-alegrenses. Cenas específicas do interior do estado do Rio Grande do Sul em geral não conseguem destaque suficiente da mídia para divulgarem seus trabalhos, de forma que os artistas de Porto Alegre acabam respondendo pela produção do estado como um todo. Diante disso seria possível argumentar que, a rigor, o termo “*rock gaúcho*” poderia ser substituído por “*rock porto-alegrense*”.

Ao comentar sobre o surgimento de um cenário de bandas de *rock* em Santa Maria na década de 1980, paralelamente à cena da capital, Silveira (2014) cita, comparativamente, alguns aspectos que diferenciam os dois contextos:

- ❖ Do ponto de vista estético e estilístico, Santa Maria foi influenciada mais fortemente pelos sons do *hard rock* e do *heavy metal*, enquanto em Porto Alegre era mais nítida a inspiração nas bandas britânicas – os Beatles, principalmente.
- ❖ Em Santa Maria havia maior preocupação com a qualidade técnica da música e uma busca constante pelo aprimoramento das habilidades musicais, o que era visto como algo admirável. Em contrapartida, na capital as bandas atingiram o sucesso de maneira muito rápida e não havia uma necessidade latente de aprimoramento ou compromisso com a qualidade. Em alguns casos havia até um certo orgulho pelo som tosco, desafinado e visceral. Este aspecto é definido por Silveira (2014) como a “estética da chinelagem”, e era presente em várias bandas porto-alegrenses, incluindo principalmente DeFalla, Os Replicantes e Graforreia Xilarmônica. O músico Carlos Gerbase, em entrevista concedida para o documentário *Rock Grande do Sul 30 Anos*, conta o seguinte relato em relação à sua banda, Os Replicantes:

Em 83, a gente entrou na garagem da minha casa sem nunca ter tocado um instrumento. Dezembro de 83. (...) Três anos depois, nós estávamos entrando num estúdio da RCA, em São Paulo, contratados, ganhando dinheiro, para gravar um disco. (...) De certo modo, aquele estúdio ali teve que se submeter à nossa maneira tosca de gravar. Por isso o som ainda consegue ficar tosco. (...) Nós não éramos músicos para tirar a melhor execução técnica entre 15 (execuções).

- ❖ Quanto à temática e às mensagens das letras das músicas, em Santa Maria se verificava a ausência do contrassenso e do humor hermético – recheado de referências e piadas apenas decifráveis para o público local –, características que, na perspectiva do restante do país, seriam bastante representativas do *rock gaúcho*.

Se entendermos – ainda que erroneamente – a expressão “*rock gaúcho*” como uma rotulação popular da produção de *rock* porto-alegrense, e se considerarmos esses três fatores mencionados por Silveira (2014), pode-se

esboçar uma definição do conceito de *rock gaúcho* com base em três itens: influências estilísticas, qualidade técnica e temática.

7.2 ENTREVISTAS COM ESPECIALISTAS

A fim de questionar esta hipótese e obter perspectivas mais particulares, foram feitas entrevistas com dois músicos que vivenciaram a época de ascensão do *rock* no Rio Grande do Sul, além de uma entrevista com uma pesquisadora da música autoral independente no contexto de Porto Alegre. Os resultados são apresentados na seção seguinte deste trabalho.

Foram realizadas três entrevistas semiestruturadas, para as quais foi elaborado um roteiro com tópicos a serem abordados. Os entrevistados podiam discorrer livremente sobre os tópicos e, durante a realização das entrevistas, foram feitas perguntas improvisadas a partir dos relatos de cada um. A seguir são apresentados os resultados resumidos. A estrutura do roteiro pode ser verificada no Apêndice A e as biografias resumidas dos entrevistados podem ser consultadas no Apêndice B. Nos Apêndices C, D e E podem ser conferidos os detalhes de cada entrevista.

7.2.1 Entrevista com Frank Jorge

Entrevista realizada no dia 26/06/2017. Os aspectos mais importantes destacados por Frank, na entrevista, foram:

- ❖ A ascensão da juventude como público consumidor ativo, em meio ao processo de redemocratização brasileira;
- ❖ A utilização do *rock*, pelos jovens, como mecanismo de expressão pessoal;

- ❖ A questão da autoralidade e do espírito transformador dos artistas, que torna muito complexa a definição de um conceito fechado para o *rock gaúcho*;
- ❖ A sugestão a definição do *rock gaúcho* também poderia estar ligada ao sotaque nas canções e à menção de elementos culturais locais do sul, mas ao mesmo tempo sem perder a linguagem universal do *rock*, vinda das matrizes inglesa e americana.

7.2.2 Entrevista com Belisa Giorgis

Entrevista realizada no dia 29/06/2017. Na entrevista com Belisa, se sobressaíram os seguintes fatores:

- ❖ A definição de *rock gaúcho* poderia ser embasada por elementos as como influências estilísticas das bandas, suas qualidades técnicas e as temáticas abordadas nas letras, conforme estudo prévio de Silveira (2014);
- ❖ A influência de momentos políticos – como o processo de redemocratização – na formação das características dos jovens da década de 80;
- ❖ A visão de que o conceito de *rock gaúcho* teria sido criado como estratégia comercial pela mídia, de forma a aumentar o consumo deste tipo de música por meio de estratégias de *marketing*;
- ❖ A amplitude e diversidade das bandas englobadas pelo *rock gaúcho*, que fazem com que este conceito só possa ser analisado conforme recortes bastante criteriosos.

7.2.3 Entrevista com Egisto Dal Santo

Entrevista realizada no dia 07/07/2017. Após a análise da entrevista com Egisto, ficam evidentes os seguintes pontos:

- ❖ A caracterização do *rock* gaúcho em função de uma época marcada social e politicamente pelo conservadorismo, que resultava numa expressão exagerada, nas letras de músicas e atitudes das bandas, da sexualidade que era reprimida nos jovens desta época;
- ❖ A diversidade como aspecto identitário do *rock* gaúcho;
- ❖ A influência do gênero musical *blues* nas músicas de várias bandas representantes do *rock* gaúcho;
- ❖ A presença do sotaque no modo de cantar e de referências regionais no conteúdo das letras das músicas;
- ❖ Em concordância com Frank Jorge: a importância do aspecto da autoralidade na música em geral.

7.3 SELEÇÃO DAS BANDAS

A partir do material bibliográfico consultado e das entrevistas realizadas, foi feita uma investigação das principais bandas de *rock* gaúchas e artistas solo de *rock* gaúchos, desde a década de 1960 até a década atual. O resultado da pesquisa foi catalogado e encontra-se no Apêndice F. Fica evidente, ao analisar a lista das bandas, que a produção do *rock* gaúcho é muito vasta e diversa, mas com influências maiores de certos gêneros de acordo com o período histórico e, portanto, torna-se inviável considerar, neste trabalho, a obra de todas as bandas listadas para a conceituação da fonte tipográfica.

Retomando aspectos que surgiram na análise histórica e nas entrevistas, pode-se listar um conjunto de atributos para estabelecer um possível recorte do que entende-se como o *rock* gaúcho da década de 1980. É importante ressaltar que

este recorte reflete uma visão particular, que não é definidora do *rock gaúcho* como um todo, mas serve como instrumento para auxiliar na seleção das bandas a serem analisadas, de modo a delinear o escopo do projeto. Assim, a fonte tipográfica projetada neste trabalho não é representativa da totalidade da produção de *rock gaúcha*, mas é inspirada por um olhar particular sobre o tema. Os atributos são:

- ❖ Influência direta do *rock* inglês da década de 1960, representado por bandas como Beatles, Rolling Stones e Led Zeppelin, conforme Silveira (2014);
- ❖ Sonoridade inspirada pelo *blues* e pelo *rock n' roll* clássico, conforme entrevista com Egisto Dal Santo (item 6.2.3);
- ❖ Descompromisso com a qualidade técnica da execução das músicas, conforme Silveira (2014) e entrevista com Belisa Giorgis (item 6.2.2);
- ❖ Temática bem humorada, com tom de deboche e presença do absurdo e da escatologia, conforme entrevista com Frank Jorge (item 6.2.1);
- ❖ Valorização do cotidiano do jovem;
- ❖ Sotaque e uso de referências a locais, personalidades e acontecimentos do Rio Grande do Sul, conforme entrevista com Egisto Dal Santo (item 6.2.3);
- ❖ Surgimento e ascensão ocorridas na década de 1980 (seção 3.3).

Sendo assim, foram escolhidas quatro bandas que contemplam os atributos, dada a escassez de materiais visuais disponíveis para a análise de cada banda separadamente. São elas: Bandaliera, Garotos da Rua, TNT e Cascavelletes. Posteriormente, foram pesquisados, conforme o Quadro 7, os integrantes e os álbuns de cada banda.

Quadro 7: Dados das bandas selecionadas

Nome	Bandaliera	Garotos da Rua	TNT	Cascavelletes
Ano de formação	1982	1983	1984	1985
Cidade de formação	Porto Alegre	Porto Alegre	Porto Alegre	Porto Alegre
Gêneros musicais	<ul style="list-style-type: none"> - Hard Rock - Pop Rock - Blues Rock 	<ul style="list-style-type: none"> - Rock n' Roll - Hard Rock - Blues Rock 	<ul style="list-style-type: none"> - Rock n' Roll - Blues Rock - Rockabilly - Rock Psicodélico 	<ul style="list-style-type: none"> - Rock n' Roll - Rockabilly - Hard Rock - Rock Psicodélico
Integrantes da banda	<ul style="list-style-type: none"> - Alemão Ronaldo - Alex Lima - Duca Leindecker - Fábio Ly - João Guedes - Marcinho Ramos - Marcos Grün - Max Lima - Paulo Casarin 	<ul style="list-style-type: none"> - Alexandre Loureiro - Bebeco Garcia - Bibo Schmidt - Cláudio Mattos - Cristiano Crochemore - Diego Silveira - Edinho Gagliardi - Gabriel Guedes - Geraldo Freitas - Justin Vasconcelos - King Jim - Marcelo Granja - Mitch Marini - Sérgio Mello 	<ul style="list-style-type: none"> - Tchê Gomes - Márcio Petracco - Charles Master - Felipe Jotz - Flávio Basso - Nei Van Soria - Fábio Ly - Paulo Arcari - João Santos 	<ul style="list-style-type: none"> - Flávio Basso - Nei Van Soria - Luciano Albo - Alexandre Barea - Frank Jorge - Humberto Petinelli
Álbuns lançados	<p><i>De estúdio:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Nosso Lado Animal - Estação De Pedro - Bye Flowers <p><i>Ao vivo:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Bandaliera Ao Vivo <p><i>Coletâneas:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Bandaliera 15 Anos - Bandaliera 20 Anos 	<p><i>De estúdio:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Sabe O Que Acontece Comigo? - Programa - Garotos Da Rua - Dr. Em Rock N' Roll - Não Basta Dizer Não - Caminho Da Estrada <p><i>Ao vivo:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Garotos da Rua Ao Vivo <p><i>Coletâneas:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Rock Garagem - Rock Grande Do Sul - Hot 20 Garotos Da Rua 	<p><i>De estúdio:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - TNT - TNT II - Noite Vem, Noite Vai - Um Por Todos Ou Todos Por Um <p><i>Ao vivo:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - TNT: Ao Vivo <p><i>Coletâneas:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Rock Grande Do Sul - Hot 20 TNT 	<p><i>De estúdio:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Os Cascavelletes - Rock'a'ula <p><i>Ao vivo:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Ensaio Geral Pré-Rock'a'ula - Ao Vivo No Ocidente - Ao Vivo Em Santo Ângelo - Ao Vivo Em Viamão <p><i>Coletâneas:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Zona Mortal - Rio Grande Do Rock - Top Model (trilha sonora da novela da Globo) - A Música De Porto Alegre – Rock - Gauleses Irredutíveis Merecem Aplausos

Fonte: Elaborado pelo autor.

7.4 ANÁLISE DAS BANDAS

Com o objetivo de construir o conceito da fonte tipográfica, foi feita uma análise geral das bandas selecionadas na seção 7.3 deste trabalho com base em materiais como músicas, registros fotográficos, videocliques, documentários, capas de discos, entre outros. Esta análise foi constituída de duas fases:

1. **Análise da esfera musical e discursiva:** nesta fase foram examinados os aspectos sonoros das principais obras de cada banda, além dos elementos do discurso e do comportamento das bandas, incluindo as temáticas recorrentes nas letras, os traços de personalidade e os hábitos dos músicos no palco;
2. **Análise da esfera visual:** nesta fase, foram pesquisadas características cenográficas, como as vestimentas, os instrumentos musicais das bandas e a ambientação dos locais dos shows, bem como suas expressões gráficas, tais como identidades visuais, artes das capas dos discos e dos cartazes de divulgação dos shows;

7.4.1 Análise da esfera musical e discursiva

Nesta análise, foram examinadas as obras musicais das bandas selecionadas. Todas as bandas possuem coletâneas que reúnem as suas músicas mais relevantes, à exceção da banda Cascavelletes, que possui uma discografia mais reduzida, composta por apenas dois álbuns de estúdio. As temáticas abordadas e o comportamento dos músicos no palco também foram observados comparativamente.

7.4.1.1 Bandaliera

A banda Bandaliera possui uma sonoridade muito inspirada por bandas como AC/DC e Led Zeppelin, portanto os gêneros musicais predominantes são o *rock n'roll* clássico, o *blues rock* e, em especial, o *hard rock*. Os instrumentos utilizados para quase todas as músicas são um baixo (graves), duas guitarras (agudos) e uma bateria (percussão), além de vocais. Outros instrumentos, como saxofone e violão, são utilizados eventualmente em músicas mais lentas. O baixo em volume elevado torna-o muito evidente no som, de forma que os tons graves são levemente predominantes, a não ser nos momentos em que há solos de guitarra prolongados. Os *riffs* de guitarra são muito energéticos e marcantes. Percebe-se desafinação nos vocais.

Os artistas possuem uma performance agitada durante a execução dos shows, movendo-se constantemente pelo palco e interagindo bastante com o público.

As letras das músicas apresentam mensagens motivadoras, falando sobre assuntos variados. A interpretação é simples, pois os versos são diretos e raramente há o uso de metáforas. A valorização da cultura do *rock n' roll* é muito presente nas letras. A letra da música Campo Minado²⁶, uma das mais famosas da Bandaliera, exemplifica o aspecto motivador e a exaltação do *rock*.

Características gerais da música são a velocidade dos compassos, a força dos *riffs* e o caráter energético, positivo e alegre das letras e da atitude durante os shows.

7.4.1.2 Garotos da Rua

²⁶ A letra completa da música Campo Minado pode ser consultada no **Anexo A**, no final deste relatório.

Os Garotos da Rua, assim como a Bandaliera, são fortemente inspirados pelo *rock n' roll* clássico, o *hard rock* e o *blues rock*, sendo este último um gênero mais preponderante no conjunto de músicas. A banda britânica Dire Straits e o artista americano Bruce Springsteen são percebidos como fortes influências no som. O aspecto geral do som é menos pesado e mais dançante. Os instrumentos característicos são o baixo, a guitarra e a bateria, sendo que a guitarra, em solos com tons muito agudos, possui grande destaque nas composições. O saxofone também aparece em certas ocasiões. Percebe-se um apuro um pouco maior na técnica vocal; são utilizados recursos como o falsete (variação tonal). Os *riffs* e solos de guitarra também são muito energéticos.

Os integrantes da banda, em performances ao vivo, não se movimentavam tanto pelo palco, de forma que não se percebia uma postura tão vibrante quanto nas bandas Bandaliera e Cascavelletes, por exemplo. Havia maior concentração e preocupação com a qualidade de execução das músicas. Mesmo assim, havia muita interação com o público e uma postura alegre e descontraída.

A maior parte das letras é de fácil compreensão e aborda relatos de situações variadas da realidade dos jovens. Anseios amorosos e o romantismo são temas recorrentes. Constata-se o uso, em pequena medida, de expressões regionais, como por exemplo na música intitulada Gurizada Medonha. A música mais famosa da banda, que atingiu o topo das paradas nas rádios nacionais, chama-se Tô de Saco Cheio²⁷. Ela gera muita identificação dos jovens, pois descreve, em tom bem-humorado, situações do cotidiano enfrentadas por eles.

Nos Garotos da Rua percebe-se a maior qualidade técnica de execução entre as quatro bandas analisadas. Características marcantes da banda são o alto astral e a irreverência.

²⁷ A letra completa da música Tô de Saco Cheio pode ser consultada no **Anexo A**, no final deste relatório.

7.4.1.3 TNT

No caso da banda TNT, verifica-se inspiração nos gêneros *jump blues* e *rockabilly*, populares entre os jovens nas danceterias nos anos 50, e que são caracterizados pelo ritmo consideravelmente acelerado dos compassos em relação a outros subgêneros do *rock*. É notável a influência de artistas como Chuck Berry, Jerry Lee Lewis, Elvis Presley e Bill Haley – artistas anteriores ao período dos Beatles e dos Rolling Stones – nas músicas da TNT. Mais uma vez, aparecem o baixo, a guitarra e bateria como instrumentos principais de quase todas as composições. Ocasionalmente utiliza-se como recurso o teclado e a gaita. Os vocais são quase gritados, portanto mais potentes do que os das bandas Bandaliera e Garotos de Rua. Não há grande preocupação com a afinação na sonoridade. O ritmo se destaca como característica marcante do estilo da banda. Momentos da música dedicados ao solo de algum instrumento são quase inexistentes.

A banda demonstra um comportamento similar à Garotos da Rua nos shows: apesar das músicas agitadas, os integrantes não se movimentavam com tanta energia pelo palco, em contraponto às bandas Bandaliera e Cascavelletes.

As letras das músicas contém mensagens mais alusivas ao relacionamento com garotas, como se fossem diálogos diretos com a namorada de quem canta, inclusive citando nomes de pessoas reais que se relacionaram com algum dos integrantes. Há referência a aspectos regionais, como na música Febem, cujo título é a sigla para a Fundação Estadual para o Bem Estar do Menor, instituição encarregada de aplicar medidas socioeducativas para jovens infratores. Outro aspecto interessante das letras era a autorreferência, como ocorre na música Charles Master²⁸, intitulada em homenagem ao vocalista da banda.

²⁸ A letra completa da música Charles Master pode ser consultada no **Anexo A**, no final deste relatório.

7.4.1.4 Cascavelletes

Os Cascavelletes é a banda com a sonoridade mais diferenciada entre as quatro analisadas – um fato curioso, considerando que sua formação inicial conta com dois ex-integrantes da banda TNT. Entretanto, alguns elementos desta última também são identificados nos Cascavelletes, como o uso do teclado, do saxofone e da gaita. A gaita, em particular, faz uma alusão ao movimento *folk* americano, cujo representante mais expressivo é o músico Bob Dylan. O *rockabilly* também é um gênero que faz parte do som da banda.

A experimentação é um fator característico: são utilizados ritmos inusitados, como a marcha, por exemplo. O trabalho vocal é o de menor qualidade técnica entre as bandas analisadas, mas marcada por fatores inusitados como gritos, gemidos, variações tonais, constante desafinação e aspecto anasalado, o que acaba destacando-a como a mais conceitual e autoral das bandas.

A apresentação dos Cascavelletes no palco era de grande entusiasmo, com performances incluindo pulos, danças, gesticulações, balanços de cabeça e uma simulação de estado de transe ou orgasmo nos momentos cruciais das canções.

O conteúdo das letras era de grande polêmica, um tanto chocante para a época: sexualizado e com uso de linguagem explícita, considerado por parte da crítica como de mau gosto. Em entrevistas, o integrante Flávio Basso, cantor, também comentava sobre a necessidade latente dos jovens de aflorarem seus instintos e desejos reprimidos pela sociedade, enaltecendo a rebeldia e a transgressão como atributos principais da banda. A letra da música Banco de Trás de um Cadillac²⁹ ilustra o teor sexual do discurso da banda de modo um pouco mais brando.

²⁹ A letra completa da música Banco de Trás de um Cadillac pode ser consultada no **Anexo A**, no final deste relatório.

7.4.2 Análise da esfera visual

De modo geral, houve dificuldade para encontrar registros fotográficos das bandas selecionadas e dos shows. Muitas das imagens analisadas foram retiradas de gravações em vídeo da época e, portando, carecem de qualidade. Outro empecilho foi a ausência de registro das datas das fotografias e dos vídeos, o que impediu a determinação de uma perspectiva cronológica das vestimentas das bandas, de forma que se pudesse associar os diferentes modos de se vestir aos momentos de lançamento de cada álbum. Devido à escassez e à inconstância dos registros encontrados, foi feita uma análise geral de todas as bandas.

Conforme recomendado por Lupton e Phillips (2011), foram elaborados, como notação visual, painéis fotográficos contendo elementos visuais recorrentes em cada um dos itens da análise da esfera visual, que podem ser consultados nos Apêndices G, H e I, no final deste relatório. Os painéis podem ajudar no processo de conceituação e de desenho da fonte tipográfica.

7.4.2.1 Vestimentas

De partida pode-se perceber em todas as bandas uma pequena variação no estilo das vestimentas, que ocorria de acordo com o momento em que a banda se apresentava. Em shows maiores e programas de televisão, as vestimentas eram mais extravagantes e bem pensadas, de forma que os integrantes combinassem entre si e atribuíssem uma estética uniforme para a banda. Isso também pode ser verificado nas capas dos discos, que geralmente eram impressas com uma fotografia de grupo como arte de capa. Em shows de menor público, em entrevistas e outros momentos mais associados ao cotidiano, as roupas eram mais simples e deixavam transparecer as preferências de cada músico em particular. Nestes casos, era comum algum dos integrantes estar vestindo roupas sociais, como camisa, gravata e paletó, enquanto outro estivesse de regata, por exemplo.

Alguns elementos podem ser verificados em todas as bandas, em menor ou maior grau. São eles: uso de cortes de cabelos longos, avolumados e descabelados; uso do couro preto e do *jeans* azul claro, em jaquetas e calças; uso de óculos escuros mesmo em ambientes pouco iluminados; uso de lenços no pescoço; uso de camisetas listradas horizontalmente; uso de paletós, gravatas e coletes.

7.4.2.2 Capas de discos e identidades visuais

Foram catalogadas as fotografias encontradas das capas dos discos de cada banda, além de algumas capas de coletâneas de *rock* gaúcho da década de 1980, objetivando compreender que linguagens gráficas eram associadas às bandas e que recursos gráficos cada banda utilizava para promover sua essência artística.

Verificou-se que, em todas as bandas, na maioria das capas dos discos, a arte da frente se resume a uma fotografia dos integrantes da banda juntos. O nome da banda e do disco aparece escrito com tipografias experimentais e, analisando cronologicamente os discos de cada banda, constata-se que não há uma padronização da tipografia; para cada novo disco é trabalhada uma nova tipografia. Esse fato aponta que as bandas não possuíam identidade visuais claras que identificassem-nas em todos os produtos lançados. Por vezes, elas preferiam estabelecer uma linguagem gráfica específica para cada álbum, tentando propor um diálogo com o seu conteúdo sonoro. Também pode-se perceber alguns aspectos como o uso de ilustrações, opção por tons de vermelho e preto, inclusão de fotografias dos instrumentos musicais, como a guitarra (fazendo alusão ao tipo de música), e uso de grafismos de estética suja e rabiscada.

7.4.2.3 Ambientes de shows

Para finalizar a análise da esfera visual, foram levantados os ambientes de shows. Isto incluiu fotografias da configuração dos espaços físicos, externa e internamente, e do tipo de iluminação sob a qual aconteciam os shows.

Não foi possível identificar tendências visuais recorrentes, pois os shows eram realizados em variados tipos de espaços, desde bares noturnos pequenos a grandes parques a céu aberto. Um ponto relevante é que alguns bares utilizavam, em suas fachadas, letreiros luminosos de *neon* – uma característica urbana típica dos anos 1980.

7.5 PESQUISA E ANÁLISE DE SIMILARES

Foram pesquisadas fontes tipográficas disponíveis no mercado cujos projetos tenham sido inspirados pela música, com o intuito de identificar como os aspectos tipográficos foram explorados no desenho dos caracteres. A partir do reconhecimento destes aspectos, pôde-se classificar este conjunto de fontes segundo características visuais, para então direcionar o desenvolvimento da fonte objeto deste trabalho.

Podem ser tomados dois caminhos distintos em relação à pesquisa das fontes similares:

- ❖ Buscar fontes tipográficas utilizadas em capas de discos de *rock*;
- ❖ Buscar fontes tipográficas desenvolvidas com inspiração na música (e, em especial, no *rock* enquanto gênero musical) e movimentos artísticos e tendências associados.

Conforme sugerido na entrevista com Frank Jorge, a escolha de tipografias para as capas dos discos das bandas de *rock* gaúchas da década de 1980 se dava, na maioria dos casos, por processos arbitrários, carregados de subjetividade, que não

estavam associados à aderência por estilos gráficos particulares. Em geral, era convidado um artista conhecido da banda para a confecção da arte da capa, e as tipografias escolhidas por este podiam refletir seu estilo próprio, podiam refletir suas interpretações pessoais sobre a sonoridade do disco, podiam ser copiadas com base em capas de discos de outros grupos musicais tidos como referência na época, ou então serem escolhidas de modo completamente arbitrário.

Portanto, optou-se pelo segundo caminho possível: buscar fontes tipográficas desenvolvidas com inspiração na música (e, em especial, no *rock* enquanto gênero musical) e movimentos artísticos e tendências associados. Ao todo, foram selecionadas e analisadas qualitativamente cinco fontes com inspirações variadas. São elas:

- ❖ Cruz Swinger, inspirada pela cultura *hippie*;
- ❖ Sex Pistols, inspirada pela banda de *punk rock* homônima;
- ❖ Rocklogo, inspirada pelo estilo gótico associado às bandas de *heavy metal*;
- ❖ Masqualero, inspirada pela obra do músico de *jazz* Miles Davis;
- ❖ Hard Rock, criada para utilização em materiais gráficos diversos relacionados ao *rock* de modo mais geral.

Mesmo após a análise individual de cada uma das fontes tipográficas encontradas, ainda verificou-se a necessidade de investigação de mais referências visuais que ajudassem a conceber esboços criativos na etapa de Expansão de Ideias. Sendo assim, também foi montado um painel visual reunindo tipografias variadas relacionadas ao *rock*. O objetivo desta segunda ferramenta não foi o de analisar em detalhes aspectos tipográficos de cada referência, mas utilizar elementos gráficos de algumas das referências como inspiração inicial para o desenho dos primeiros esboços.

Os resultados da análise fontes tipográficas similares, bem como o painel visual de referências, são apresentados a seguir.

7.5.1 Fonte Cruz Swinger

A fonte tipográfica Cruz Swinger, criada originalmente pelo artista gráfico Ray Cruz em 1972, remete diretamente ao período dos anos 1960 e 1970, caracterizado pela cultura anti-guerra difundida pelos *hippies* e pelo lema “sexo, drogas e *rock n’ roll*”, proclamado pelos jovens da época (BIAGI, 2009). Percebe-se inspiração no estilo das artes gráficas deste período, cujas letras muitas vezes simulavam os possíveis efeitos na visão causados pelo uso de drogas como o ácido lisérgico (LSD). A Figura 25 mostra que os caracteres são pesados, dilatados, arredondados e sinuosos. A parte inferior deles é mais encorpada, fazendo alusão a um líquido que escorre e se deposita na parte inferior. Este tipo de tipografia é muito comum em cartazes e capas de discos de *rock* psicodélicos dos anos 1960 e 1970.

Figura 25: Exemplo de utilização da fonte Cruz Swinger.



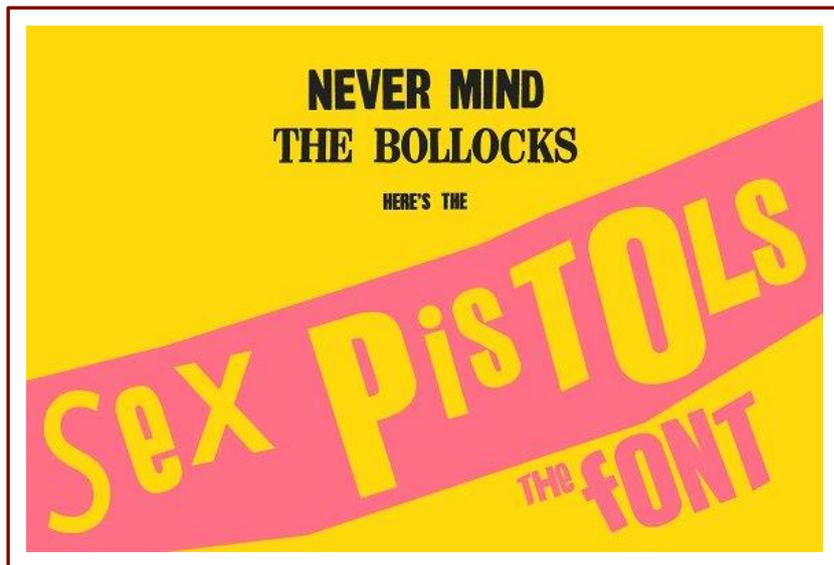
Fonte: P22 Type Foundry – Cruz Swinger. Disponível em: <https://www.p22.com/family-Cruz_Swinger>. Acesso em: 22 de setembro de 2017.

7.5.2 Fonte Sex Pistols

A partir da segunda metade dos anos 1970, houve a popularização do *punk rock*, que é um subgênero do *rock* caracterizado pela falta de polimento da música.

Isto pode ser observado tanto na qualidade propositadamente medíocre das composições e letras quanto na técnica pouco apurada no uso dos instrumentos musicais. O conceito de “faça você mesmo”, no qual a cultura *punk* apoia-se, resultava em composições simples, rápidas e diretas (GATTO, 2011). Na tipografia, este conceito se materializava no uso de uma estética “feita à mão”, que explorava técnicas como o recorte e colagem de revistas e jornais, além do uso de tipografias rabiscadas com as mais diversas e inusitadas ferramentas de desenho. A fonte tipográfica Sex Pistols (que aparece em amarelo sobre a faixa rosa na Figura 26), inspirada pela identidade visual da banda de *punk rock* homônima, captura estes elementos gráficos.

Figura 26: Material gráfico de apresentação da fonte Sex Pistols.



Fonte: Creative Market – Sex Pistols. Disponível em: <<https://creativemarket.com/clintenglish/129337-Sex-Pistols>>. Acesso em: 24 de setembro de 2017.

7.5.3 Fonte Rocklogo

Rocklogo é uma fonte tipográfica *display* inspirada – segundo seu autor, o designer Roman Shchyukin – pelas identidades visuais de bandas antigas de *rock* e de *heavy metal*. O *heavy metal* é um subgênero do *rock* que se desenvolveu paralelamente ao *punk rock* e, diferentemente deste último, prezava pela qualidade

e pelo apuro técnico. Os temas das letras das músicas eram geralmente pesados ou sombrios (JANOTTI, 2004). A Figura 27 mostra como as características da fonte Rocklogo representam visualmente a estética usada pelas bandas de *heavy metal*. Os traços dos caracteres são grossos e pesados; as letras são desenhadas em sua versão maiúscula, tornando a fonte ainda mais robusta. As pernas e descendentes das letras são prolongadas, com terminações afiadas (ângulos agudos), o que remete à ideia de perigo e agressividade. As três variações de cada caractere garantem versatilidade e liberdade para variadas combinações de letras.

Figura 27: Amostra de caracteres alfabéticos latinos da fonte Rocklogo.



Fonte: Myfonts – Rocklogo. Disponível em: <<https://www.myfonts.com/fonts/gaslight/rocklogo/gallery.html>>. Acesso em: 24 de setembro de 2017.

7.5.4 Fonte Masqualero

A fonte tipográfica Masqualero foi desenvolvida e lançada em 2017 pelo designer Jim Ford como uma homenagem à música de mesmo nome, composta pelo músico de jazz Miles Davis. Segundo Ford (2017) apud Riechers (2017), em relação às características distintivas desta fonte:

A Masqualero oferece oito pesos e versões itálicas diferentes, assim como versões *display* Stencil e Groove. Apesar da sua inspiração no jazz da metade do século, a fonte tem uma aparência clássica que está ligada a técnicas de gravação em pedra, dando a ela uma precisão particular e bordas perigosas. (...) Eu também tentei enfatizar o aspecto afiado no interior das formas das letras.

Nota-se que algumas vezes, embora o tipógrafo esteja protegendo uma fonte com inspiração direta na música, seu processo de design tipográfico também considera o contexto histórico em que está inserida a música, de forma que o design de sua nova fonte receberá influência de tipografias das quais os músicos se apropriavam, mas que não necessariamente estavam ligadas à música inicialmente. Este fato fica evidente ao constatar que a fonte Masqualero possui um formato de caracteres que lembra o estilo didone³⁰, com eixo reto e variação extrema na espessura dos traços. A Figura 28 apresenta a versão Groove da fonte Masqualero, enquanto a Figura 29 mostra a capa do manual tipográfico da fonte Bodoni, umas das mais representativas do estilo didone.

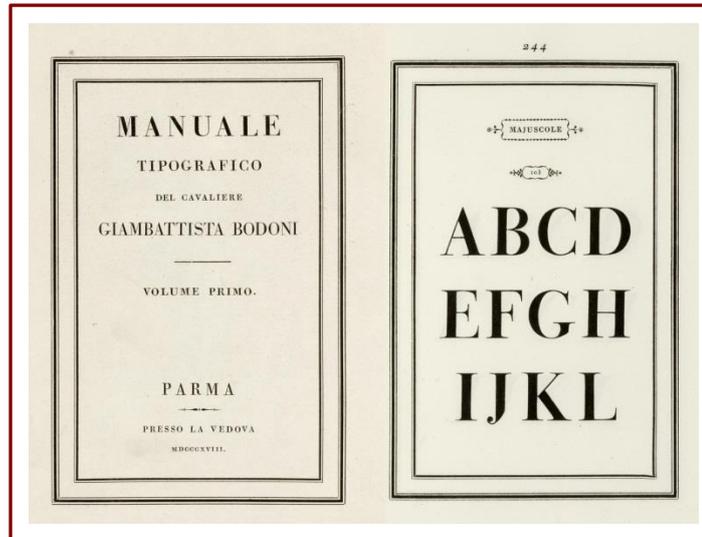
Figura 28: Aplicação da versão Groove da fonte Masqualero.



Fonte: Aiga Eye on Design. Disponível em: <<https://eyeondesign.aiga.org/how-miles-davis-inspired-a-typeface-that-the-music-industry-should-probably-steer-clear-of/>>. Acesso em: 28 de setembro de 2017.

³⁰ Conforme a classificação Vox/AtypI (NIEMEYER, 2010).

Figura 29: Páginas do manual tipográfico original da fonte Bodoni.



Fonte: Bodoni. Disponível em: <<https://en.wikipedia.org/wiki/Bodoni>>. Acesso em: 15 de outubro de 2017.

7.5.5 Fonte Hard Rock

Esta é uma fonte criada pelo estúdio Segments Design, em 2006, para uso em situações relacionadas ao *rock* de modo mais geral, pois não possui elementos gráficos que a associem, a priori, a um subgênero particular do *rock*, como no caso das fontes Cruz Swinger, Sex Pistols e Rocklogo, por exemplo. Mesmo assim, seu aspecto pesado, adicionado ao uso de textura simulando desgaste e sujeira, aludem graficamente aos conceitos de energia, rebeldia e desleixo – estes conceitos, dentre outros, são popularmente tidos como identitários da cultura do *rock* de modo geral. A Figura 30 exemplifica uma aplicação da fonte. Ela tem como características principais o aspecto de negrito, traços precisos e de espessura constante e uso de elementos estéticos como contorno, sombra e texturas como recursos para evidenciar sua expressão tipográfica.

Figura 30: Exemplo de texto utilizando a fonte Hard Rock.



Fonte: Dafont.com. Disponível em: <<https://www.dafont.com/hard-rock.font?text=hard+rock&size=1>>. Acesso em: 28 de setembro de 2017.

7.5.6 Comparação de fatores tipográficos

A partir das características verificadas em cada uma das fontes pesquisadas, pôde-se classificá-las segundo seus principais fatores tipográficos, conforme apresentado mais adiante no item 7.6.3 do relatório, como a serifa, o traço, a inclinação, o peso etc. O Quadro 8, a seguir, demonstra estas relações.

Quadro 8: Comparação entre os fatores tipográficos das fontes pesquisadas

Fatores	Cruz Swinger	Sex Pistols	Rocklogo	Masqualero Groove	Hard Rock
Serifa	Ausente.	Ausente.	Ausente.	Presente (transicional).	Ausente.
Peso/Traço	Espesso; variável.	Variável entre caracteres; constante em cada caractere individualmente.	Espesso; constante.	Espesso; variável.	Espesso; constante.
Inclinação	Ausente.	Variável entre caracteres.	Ausente.	Ausente.	Ausente.
Proporções (largura x altura)	Normal.	Predomínio vertical.	Vertical.	Normal.	Normal.
Ornamentos	Terminações pontiagudas em curva.	Ausentes.	Terminações pontiagudas em ângulo de 45°; cortes em diagonal.	Ranhuradas internas acompanhando o sentido dos traços.	Bordas; sombras; texturas.

Fonte: Elaborado pelo autor.

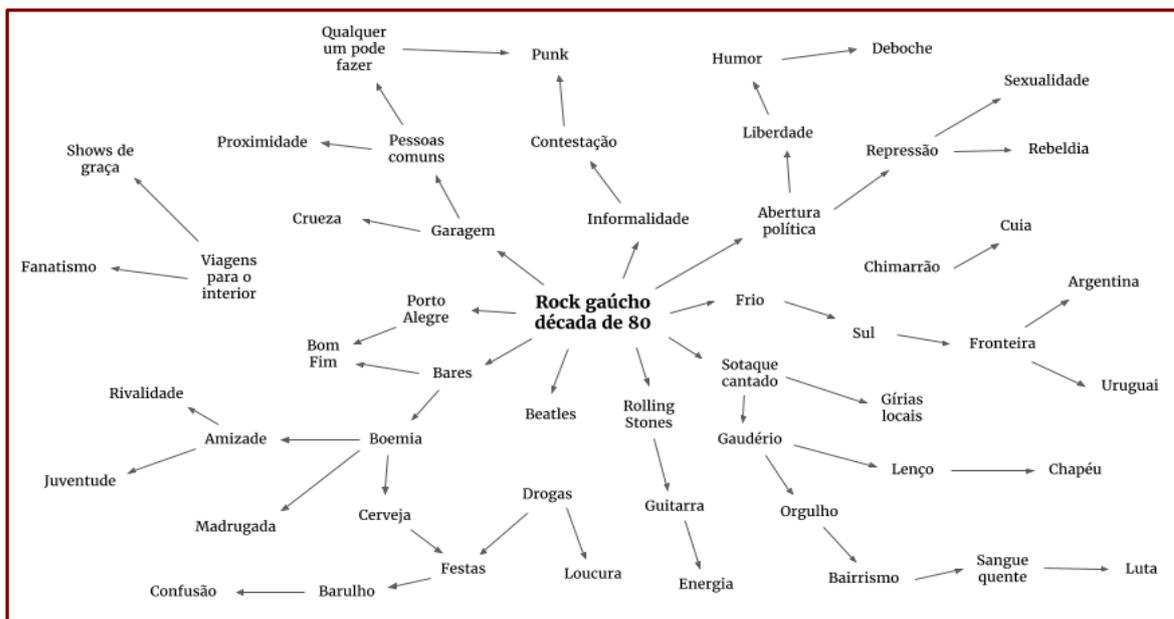
7.6 CONCEITUAÇÃO DO PROJETO

Diante da necessidade de traduzir semanticamente os aspectos do *rock* gaúcho identificados na pesquisa, foram utilizadas ferramentas sugeridas por Carter et al. (2012), como o mapa mental, a lista de palavras, a morfologia e a matriz de interação, além de uma ferramenta advinda do processo de Buggy (2007): a matriz de correlação de atributos.

7.6.1 Mapas mentais

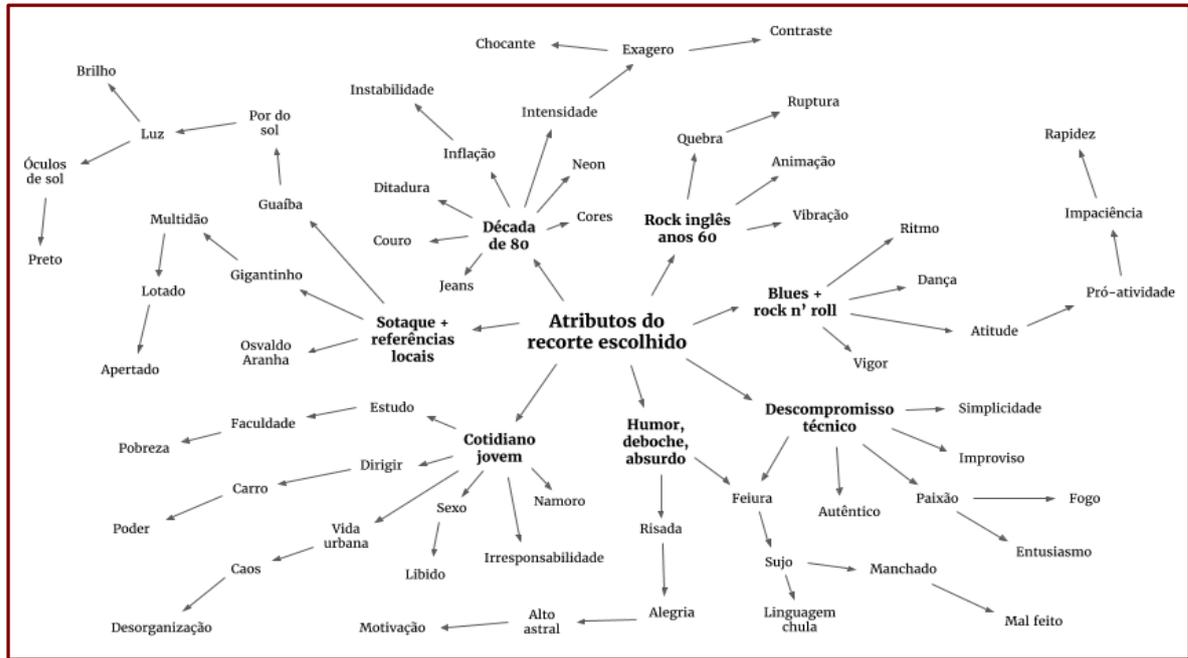
Primeiramente, foram criados dois mapas mentais: um tendo como conceito central o *rock* gaúcho dos anos 1980 de uma perspectiva geral, sem filtros, e outro baseado nos atributos do recorte escolhido para este trabalho (de acordo com a seção 6.3). O objetivo foi chegar em palavras, conceitos e expressões de forma não estruturada. Os mapas mentais aparecem abaixo nas Figuras 32 e 33.

Figura 32: Mapa mental do *rock* gaúcho da década de 1980 – visão geral.



Fonte: Elaborada pelo autor.

Figura 33: Mapa mental dos atributos de recorte escolhidos para o rock gaúcho.



Fonte: Elaborada pelo autor.

7.6.2 Listas de palavras

Foram elaboradas três listas de palavras: a primeira é relativa a emoções, adjetivos, verbos e objetos que podem ser associados ao observar os painéis das vestimentas, das capas dos discos e dos ambientes dos shows, conforme o item 7.4.2 deste relatório (Quadro 9); a segunda é relativa a elementos de composição gráfica, pensados a partir dos princípios de design aplicados à tipografia, conforme a seção 4.2 (Quadro 10); e a terceira é relativa a possíveis tipos de texturas que poderiam ser aplicadas ao desenho da fonte tipográfica, listadas também a partir da observação dos painéis supracitados (Quadro 11).

Quadro 9: Lista de sensações e emoções, adjetivos, verbos e objetos associados aos painéis fotográficos

	Sensações e Emoções	Adjetivos	Verbos	Objetos
Painel das vestimentas	Nostalgia Conforto Proximidade Liberdade Prazer	Amador Brega Marrento Bizarro Cabeludo	Sorrir Ousar Instigar Estranhar Expressar	Lenço Violão Bateria Jeans Óculos escuros
Painel das capas dos discos	Dúvida Interesse Vaidade Companheirismo Seriiedade	Rabiscado Urbano Brega Elétrico Exibido	Posar Encarar Unir Desafiar Seduzir	Painel luminoso Fotografia Tênis All-Star Guitarra Tijolo
Painel dos ambientes de shows	Alegria Calor Curiosidade Empolgação Orgulho	Tumultuado Grande Memorável Agitado Barulhento	Tocar Ouvir Vibrar Pular Cantar	Pessoas Guitarra Fusca Holofote Amplificador

Fonte: Elaborado pelo autor.

Quadro 10: Lista de possíveis elementos de composição gráfica

Hierarquia	Simetria	Desarmonia	Alinhamento	Rotação
Unidade	Assimetria	Ruído	Desalinhamento	Progressão
Clareza	Ordenamento	Foco	Ritmo	Continuidade
Repetição	Desequilíbrio	Ortogonalidade	Transparência	Ênfase
Sobreposição	Complexidade	Diagonalidade	Ocultamento	Perspectiva
Fragmentação	Aleatoriedade	Tridimensionalidade	Metáfora	Coerência
Distorção	Profusão	Sinuosidade	Analogia	Espelhamento
Sequência	Contraste	Agudeza	Referência	Ausência
Equilíbrio	Harmonia	Substituição	Distorção	Imprecisão

Fonte: Elaborado pelo autor.

Quadro 11: Lista de possíveis tipos de textura aplicáveis ao desenho da fonte tipográfica.

Jeans	Cimento	Desgastado	Eletricidade	Vinil
Couro	Tijolos	Neon	Metal	Respingado
Xadrez	Pichação	Borrado	Guitarra	Escorrido
Listrado	Colagem	Riscado	Madeira	Sola de sapato
Sujeira	Desbotado	Fogo	Papel	Terno

Fonte: Elaborado pelo autor.

7.6.3 Morfologia

Foi adaptado o exemplo de morfologia apresentado por Carter, Day e Meggs (2012), que reúne os principais fatores tipográficos que podem ser manipulados para conduzir à expressão tipográfica³¹ intencionada, bem como exemplos de como os aspectos visuais de cada fator podem ser trabalhados (Quadro 12).

Quadro 12: Fatores tipográficos envolvidos no processo de desenho de uma fonte.

Fatores	Exemplos					
Serifa	Presente	Ausente				
Corpo	Pequeno	Médio	Grande	Combinação		
Traço	Constante	Variável				
Inclinação	Leve	Média	Extrema	Combinação		
Peso	Thin	Light	Book	Regular	Bold	Black
Largura	Tall	Condensed	Narrow	Normal	Extended	Wide
Tracking	Apertado	Normal	Afastado	Variado		
Kerning	Apertado	Normal	Afastado	Variado		
Leading	Apertado	Normal	Afastado	Variado		

Fonte: Adaptado pelo autor (CARTER et al., 2012).

³¹ Ver seção 4.6 Mensagem e expressão.

7.6.4 Matrizes de interação

A fim de planejar alternativas para os caracteres tipográficos da fonte, o conjunto de qualidades da expressão tipográfica pode ser cruzado com os fatores tipográficos envolvidos no processo de desenho, de forma a estabelecer relações não evidentes (BUGGY, 2007; CARTER et al., 2012). No Quadro 13, os pontos marcados com um “X”, na matriz, correspondem a possibilidades de interação entre os dois conjuntos de dados.

Quadro 13: Possibilidades de interação entre qualidades da expressão gráfica e fatores tipográficos.

	Empolgação	Juventude	Crueza
Serifa			X
Corpo	X		X
Traço	X	X	X
Inclinação	X	X	
Peso	X	X	X
Largura	X		X
Tracking / Kerning			X

Fonte: Elaborado pelo autor.

Do mesmo modo, as qualidades da expressão tipográfica também podem ser relacionadas com a lista de elementos de composição gráfica (Quadro 14) e com a lista de tipos de texturas³² (Quadro 15), de modo a oferecer pistas de como as qualidades poderiam ser representadas graficamente no processo de desenho da fonte.

³² Ver item 7.6.2 Listas de palavras.

Quadro 14: Possibilidades de interação entre qualidades da expressão gráfica e elementos de composição gráfica.

	Empolgação	Juventude	Cruza
Repetição			
Sobreposição			X
Fragmentação			X
Distorção		X	
Assimetria		X	X
Aleatoriedade		X	
Contraste	X	X	
Ruído			X
Sinuosidade	X		
Diagonalidade		X	
Substituição			X
Desalinhamento			X
Ritmo	X		
Ocultamento			X
Rotação	X		
Progressão	X		
Continuidade	X		
Ênfase	X	X	
Ausência			X
Imprecisão			X

Fonte: Elaborado pelo autor.

Quadro 15: Possibilidades de interação entre qualidades da expressão gráfica e tipos de texturas.

	Empolgação	Juventude	Cruza
Jeans		X	
Couro		X	
Xadrez		X	
Listrado		X	
Sujeira			X
Cimento			X
Tijolos			X
Pichação			X
Colagem		X	X
Desbotado			
Desgastado			X
Neon	X	X	
Borrado			X
Riscado			X
Fogo	X		
Eletricidade	X		
Metal	X		
Guitarra	X		
Madeira			X
Papel			X
Respingado			X
Escorrido			X
Sola de sapato		X	

Fonte: Elaborado pelo autor.

7.6.4 Definição da expressão tipográfica da fonte

Com base na análise dos mapas mentais e das listas de palavras previamente elaboradas, foi definida a expressão tipográfica desejada, que consiste num conjunto de três qualidades que a fonte deve transmitir, cada uma apoiada por uma lista de conceitos relevantes associados:

- ❖ **Empolgação:** animação, bom humor, alto astral, energia, vigor, vibração, calor;
- ❖ **Juventude:** rebeldia, ruptura, atitude, agitação, velocidade, excitação, paixão;
- ❖ **Crueza:** experimentação, autenticidade, simplicidade, falta de polimento, desgaste, textura, sujeira, estranhamento.

7.7 EXPANSÃO DE IDEIAS

Na etapa de expansão de ideias foram consideradas todas as informações levantadas pelas etapas anteriores, de pesquisa e de conceituação do projeto – além de seus requisitos e delimitações – para a geração de alternativas de solução para o problema de projeto.

Antes de dar início ao processo de criação de esboços, julgou-se pertinente sanar dúvidas ainda existentes sobre este processo com um especialista da área de tipografia. Além disso, foi elaborado um formulário *online* no intuito de priorizar, em ordem de relevância, a consulta às referências tipográficas reunidas no painel visual apresentado no subitem 7.5.7 deste relatório. Posteriormente, foram relatados os principais esboços obtidos nesta etapa.

7.7.1 Entrevista com especialista em tipografia: Fábio Haag

Algumas dúvidas sobre o processo de desenho de caracteres tipográficos ainda persistiram mesmo após o estudo de metodologias diversas. Buscando elucidar estas dúvidas, foi preparada uma lista para realização de entrevista com um especialista em projeto tipográfico, conforme segue:

1. Quais são os primeiros caracteres a serem desenhados?
2. Quantas variações de cada caractere são pensadas?
3. Qual a ordem de desenho dos grupos de caracteres?
4. Qual o tempo dispendido em cada desenho?
5. Como são aproveitados elementos de caracteres já desenhados para os próximos?
6. Quais as diferenças do processo de desenho para fontes *display* em comparação a fonte para texto?
7. Existe viabilidade para a produção do arquivo digital da fonte, mesmo que o conjunto de caracteres esteja incompleto?
8. Como o arquivo de fonte é disponibilizado?

Foi conduzida uma entrevista com o tipógrafo Fábio Haag no dia 29 de setembro de 2017. A transcrição completa da entrevista pode ser consultada no Apêndice K deste relatório.

Fábio Haag é um tipógrafo brasileiro reconhecido nacional e internacionalmente, com cerca de dez anos de atuação profissional na área. De 2008 a 2014, foi Diretor de criação Associado na filial brasileira da *type foundry* Dalton Maag. Trabalhou desenvolvendo tipografias para clientes como O Boticário, Petrobrás, Nokia, Toyota, Mc Donald's e Jogos Olímpicos Rio 2016. Atualmente, trabalha de modo autônomo como tipógrafo independente. Nesta nova fase, já conta com três fontes desenvolvidas e comercializadas digitalmente.

Os principais resultados da entrevista são listados a seguir:

- ❖ **É importante formar uma palavra:** primeiro é desenhado um conjunto pequeno de letras, de forma que seja possível formar uma palavra.

Visualizar as letras numa palavra é importante para mostrar como elas se comportam juntas.

- ❖ **Deve-se priorizar o esboço das letras “H” e “O”:** a ideia da fonte pode começar a partir de qualquer letra, mas, no caso das maiúsculas, é importante ter o “H” e o “O” no início para compará-los às outras letras.
- ❖ **Quanto ao fluxo de desenho:** primeiro se faz um conjunto pequeno de letras, depois se expande o alfabeto, depois são feitos numerais, depois sinais de pontuação e marcação, depois acentos e outros.
- ❖ **Testes e comparações são essenciais:** as letras podem ser testadas e comparadas a outras tipografias similares para que se possa fazer ajustes de proporções e ter uma ideia de como a fonte se relaciona com outras.
- ❖ **Quanto ao reaproveitamento de caracteres já desenhados:** algumas partes de um caractere já desenhado até podem ser aproveitadas para os próximos, mas ajustes são sempre necessários.
- ❖ **Inclusão da letra “C”:** para este projeto em particular, foi recomendada por Fábio a adição da letra “C” ao conjunto de caracteres definido, pois é uma letra bastante representativa do alfabeto.
- ❖ **Recorrer ao uso de *moodboards*:** é interessante trabalhar com *moodboards* que representem a experiência visual do *rock gaúcho* dos anos 1980, extraindo elementos que possam ser trabalhados na fonte.
- ❖ **Importância do conjunto:** é preferível um conjunto de caracteres em que cada um trabalhe bem junto com os outros – mesmo que cada um não seja polido individualmente – do que um conjunto em que cada caractere isolado é muito bem trabalhado, mas não funciona bem quando posto em conjunto, num texto.

7.7.2 Aplicação de formulário online

Frente à necessidade de priorizar a consulta às referências apresentadas pelo painel visual, conforme subitem 7.5.7 deste trabalho, foi elaborado um formulário *online*.

O objetivo do formulário foi o de reduzir o grau de subjetividade associado ao uso das referências tipográficas encontradas para o esboço de alternativas. Por meio de votação, os respondentes puderam sugerir quais das referências encontradas são mais apropriadas para inspirarem os esboços iniciais.

O formulário foi dividido em quatro seções:

- ❖ Na primeira seção, foram coletados dados gerais dos respondentes, como idade, local de residência e familiaridade com o *rock gaúcho*.
- ❖ Na segunda seção, foram apresentadas músicas popularmente conhecidas de cada uma das bandas escolhidas para este trabalho: para a banda Bandaliera, foi apresentada a música Campo Minado; para a banda Cascavelletes, foi apresentada a música Banco de Trás de um Cadillac; para a banda Garotos da rua, foi apresentada a música Tô de Saco Cheio; para a banda TNT, foi apresentada a música A Irmã do Dr. Robert. Os respondentes deveriam ouvir às músicas e marcar, para cada uma, as referências tipográficas que julgassem que mais representassem, visualmente, a sua sonoridade e a sua letra.
- ❖ Na terceira seção, foram apresentadas fotografias de grupo de cada uma das bandas escolhidas para este trabalho. Os respondentes deveriam analisar as fotografias e marcar, para cada uma, as referências tipográficas que julgassem que mais representassem, visualmente, as bandas mostradas nas fotografias.
- ❖ Na quarta seção, foi disponibilizado um campo opcional para o preenchimento de *e-mail* dos respondentes, de modo que o produto final deste trabalho pudesse ser enviado e testado pelos próprios respondentes.

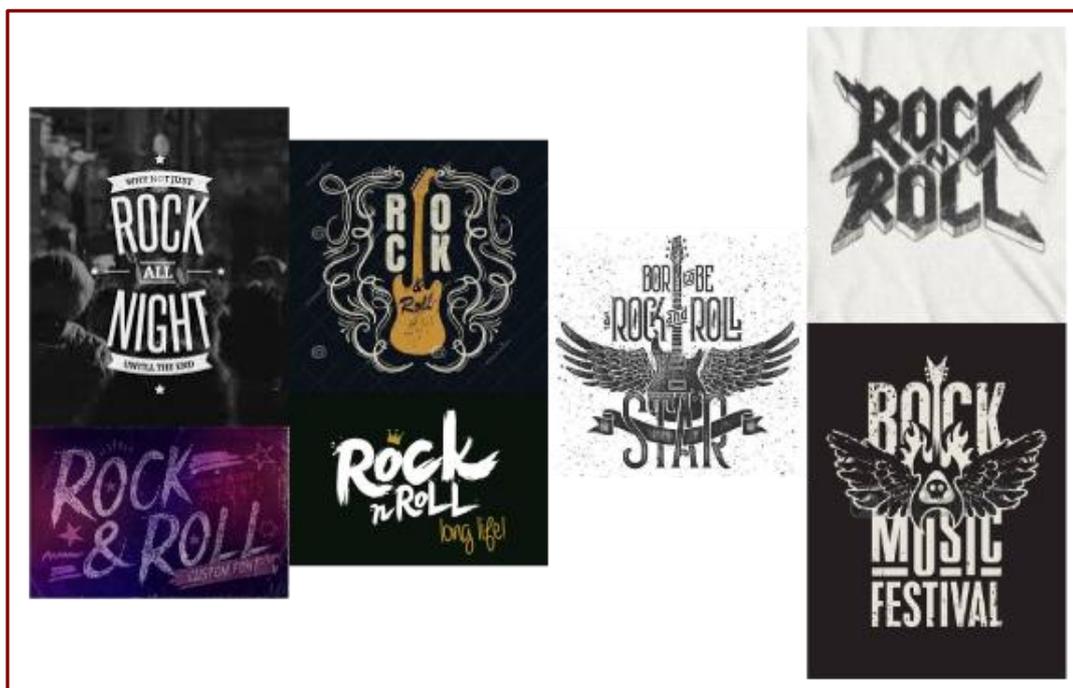
O formulário teve um total de 25 respondentes. A partir dos resultados, foram elaborados novos painéis com as referências mais votadas na segunda e na terceira seção – estes painéis podem ser visualizados nas Figuras 34 e 35. Elementos gráficos recorrentes nas tipografias destes painéis foram explorados na geração de esboços.

Figura 34: Painel das referências tipográficas mais associadas às músicas das bandas.



Fonte: Elaborada pelo autor.

Figura 35: Painel das referências tipográficas mais associadas às fotografias das bandas.



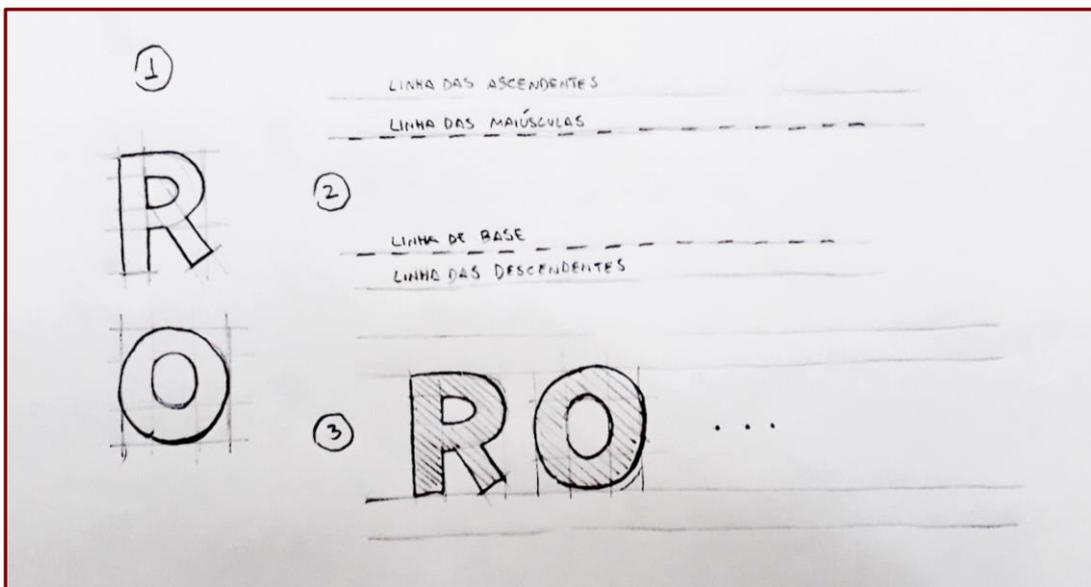
Fonte: Elaborada pelo autor.

7.7.3 Desenho de esboços criativos

O desenho de esboços se deu inicialmente à mão livre em papel sulfite, com uso de lápis, lapiseira ou caneta nanquim. Posteriormente, algumas das alternativas promissoras foram escaneadas e transferidas para *software* gráfico vetorial para novos testes, variações, correções e refinamentos.

O processo inicia com o esboço de alguma ideia inicial de letra, como “A”, “E”, “G”, “H”, “O” ou “R”, conforme recomendações de Haag (2017). Após isso são esboçados mais algumas letras objetivando observar como as letras se comportam lado a lado. Se os esboços demonstram potencial, segue-se para o terceiro passo: delimitar linhas de construção (linha de base, linha das maiúsculas, linha das descendentes e linha das ascendentes). Por fim, são redesenhados os esboços das letras utilizando as linhas de construção como guia, com o intuito de formar alguma palavra legível. O processo se repete até que haja opções suficientes que demonstrem possibilidade de evolução para tornarem-se o produto final. A Figura 36 ilustra este processo.

Figura 36: Passo a passo do processo de criação de esboços.



Fonte: Elaborada pelo autor.

Os esboços iniciais foram fotografados e disponibilizados no Apêndice L ao final do relatório. Foram exploradas alternativas contemplando aspectos tais como:

- ❖ Estilos góticos derivados das tipografias utilizadas por bandas de *heavy metal*;
- ❖ Uso de contornos;
- ❖ Testes com variados tipos de serifa (principalmente a serifa quadrada);
- ❖ Experimentações com terminações e prolongamentos;
- ❖ Uso de geometria;
- ❖ Descontinuidade ou interrupção dos traços;
- ❖ Testes com variadas angulações de traços curvos;
- ❖ Uso de listras internas;
- ❖ Iconografias substituindo letras (ou substituindo contraformas no interior de letras, como no “A” e no “O”);
- ❖ Sobreposição de traços;
- ❖ Uso de tridimensionalidade;
- ❖ Estilos rabiscados;
- ❖ Simulação de estêncil;
- ❖ Uso de hachuras;
- ❖ Cantos ou vértices arredondados;
- ❖ Caracteres compostos (ou seja, duas letras ocupando o espaço de um caractere);
- ❖ Testes com proporções verticais e horizontais.

7.8 SINTETIZAÇÃO DE ALTERNATIVAS

7.8.1 Pré-seleção, digitalização e refinamentos

Dentre os esboços gerados na etapa de Expansão de Ideias, destacaram-se quatro alternativas, que foram escaneadas e redesenhadas digitalmente com auxílio do *software* gráfico Adobe Illustrator CC. A partir disto, foram feitas novas iterações em cada uma das alternativas, nas quais foram adicionados detalhes, como listras, texturas e outros ornamentos. As quatro alternativas são apresentadas nos próximos subitens. Em todas foram desenvolvidas as letras para que fosse possível formar a palavra “ROCK”, visto que é mais indicado apresentar e avaliar as alternativas tipográficas quando as letras são postas juntas, numa palavra, do que quando são mostradas de modo isolado (HAAG, 2017).

7.8.1.1 Alternativa A

A alternativa A (Figura 37) foge ao que tinha sido pensado na definição do escopo do projeto: foram desenhadas apenas letras minúsculas ao invés de maiúsculas, mas mesmo assim a solução demonstrou potencial.

Figura 37: Desenho digitalizado da alternativa A.



Fonte: Elaborada pelo autor.

7.8.1.2 Alternativa B

A alternativa B (Figura 38) foi desenhada com inspiração nos tipos modernos didones, tentando extremar o contraste de traços. Foi feita experimentação com angulação do eixo e com textura.

Figura 38: Desenho digitalizado da alternativa B.



Fonte: Elaborada pelo autor.

7.8.1.3 Alternativa C

A alternativa C (Figura 39) usa uma base claramente geométrica para a criação das formas, mas com adição de elementos variados como contorno, listras e textura para torná-la mais descontraída.

Figura 39: Desenho digitalizado da alternativa C.



Fonte: Elaborada pelo autor.

7.8.1.4 Alternativa D

A alternativa D (Figura 40) se destaca a proporção vertical, a imprecisão e a experimentação com algo que podemos chamar de “semi-serifa” nas terminações de caracteres retos.

Figura 40: Desenho digitalizado da alternativa D.



Fonte: Elaborada pelo autor.

7.8.2 Matriz de avaliação

Foi utilizada como ferramenta auxiliar para o processo de sintetização de alternativas uma matriz de avaliação adaptada do modelo desenvolvido por Meürer (2017). Originalmente, objetiva-se o uso da matriz como método de apoio à escolha de fontes tipográficas no contexto de projetos editoriais de design; contudo, sua estrutura foi modificada para que a matriz se adequasse ao contexto do projeto apresentado neste trabalho, pois a matriz leva em consideração fatores funcionais (legibilidade) e conceituais (expressão tipográfica). Fatores técnicos, legais e econômicos foram removidos do modelo original sugerido, pois são relevantes apenas no contexto de compra de licenças para uso de fontes já desenvolvidas em projetos comerciais ou pessoais, mas não no contexto do projeto tipográfico, ou seja, do projeto de desenvolvimento de uma fonte

tipográfica nova. As pontuações em cada critério devem ser atribuídas pelo designer seguindo uma escala de 1 a 5, considerando 1 quando a fonte atende pouco ao critério de avaliação e 5 quando atende plenamente (MEÛRER, 2017). A alternativa que, comparativamente, melhor atende ao critério é pontuada com nota 5, e as alternativas restantes são pontuadas proporcionalmente. Também podem ser atribuídos pesos para cada critério.

Foram considerados fatores funcionais e conceituais na aplicação da matriz de avaliação; cada um possui um conjunto de critérios a serem considerados, conforme a lista:

- ❖ **Fatores funcionais:** legibilidade;
- ❖ **Fatores conceituais:** expressão tipográfica (empolgação, juventude e crueza).

Com o propósito de atenuar a subjetividade envolvida na compreensão de cada critério, foram estabelecidas previamente no Quadro 16 as definições e aspectos envolvidos para cada um deles.

Quadro 16: Definições e aspectos envolvidos na pontuação das alternativas na matriz de avaliação

Fatores funcionais		
Legibilidade <i>(peso 1)</i>		<p>Relacionado à clareza e à facilidade de reconhecimento dos caracteres isolados de uma fonte. Refere-se à percepção, e sua medida é a velocidade com que um caractere pode ser reconhecido. Os aspectos que foram considerados como influenciadores da legibilidade na seleção das alternativas são: largura, altura, peso, variação de espessura dos traços, espaços internos (ocós), detalhes diferenciadores.</p> <p>Exemplo: Uma fonte com uma largura muito grande em relação à altura (ou vice-versa), com peso muito elevado ou muito pequeno, com pouca variação na espessura dos traços, com espaços internos reduzidos e sem detalhes diferenciadores será legível.</p>
Fatores conceituais		
Expressão tipográfica	Empolgação <i>(peso 2)</i>	<p>Pode ser desenrolado nas seguintes palavras-chave auxiliares: animação, bom humor, alto astral, energia, vigor, vibração, calor.</p> <p>Os aspectos considerados como decisivos para a atribuição da pontuação neste critério são: uso de formas orgânicas ou fluidas, prolongamentos, variação de espessura dos traços, inclinação dos caracteres, inclinação do eixo, peso, quantidade e complexidade de ornamentos.</p> <p>Exemplo: Neste projeto, a alternativa C deve ter uma pontuação</p>

		maior do que a alternativa D, visto que possui um peso maior e uma complexidade maior de ornamentos.
	Juventude (<i>peso 2</i>)	<p>Pode ser desenrolado nas seguintes palavras-chave auxiliares: rebeldia, ruptura, atitude, agitação, velocidade, excitação, paixão.</p> <p>Os aspectos considerados como decisivos para a atribuição da pontuação neste critério são: originalidade das formas e traços em relação à tipografia clássica, formas arredondadas, proporções não convencionais, presença de serifa quadrada, simulação de stencil, detalhes internos nos traços (listras, desenhos, ícones) ou externos aos traços (contornos).</p> <p>Exemplo: Neste projeto, a alternativa C deve ter uma pontuação maior do que a alternativa B, visto que são formas são mais originais e mais arredondadas, além de possuir detalhes internos nos traços (listras horizontais).</p>
	Cruenza (<i>peso 2</i>)	<p>Pode ser desenrolado nas seguintes palavras-chave auxiliares: experimentação, autenticidade, simplicidade, falta de polimento, desgaste, textura, sujeira, estranhamento.</p> <p>Os aspectos considerados como decisivos para a atribuição da pontuação neste critério são: irregularidade ou imprecisão dos traços, presença de texturas que simulem desgaste ou sujeira, poluição visual, corte ou interrupção nos traços.</p> <p>Exemplo: Neste projeto, a alternativa C deve ter uma pontuação maior do que a alternativa B, visto que há presença mais acentuada de textura, há maior poluição visual e corte nos traços ocasionado pelas listras horizontais.</p>

Fonte: Elaborado pelo autor.

A matriz permitiu a classificação de cada uma das quatro alternativas pré-selecionadas segundo o grau de presença de cada um dos três conceitos previamente definidos para a expressão tipográfica pretendida (empolgação, juventude e cruenza³³). Um peso menor foi atribuído ao critério de legibilidade porque, como se trata de um projeto de fonte *display*, que não deve ser usada para textos longos, a expressão tipográfica da fonte deve ter um peso maior do que sua legibilidade. O Quadro 17 apresenta a matriz de avaliação adaptada e as pontuações marcadas para cada alternativa gerada.

³³ Para mais detalhes, ver item 7.6.4 Definição da expressão tipográfica.

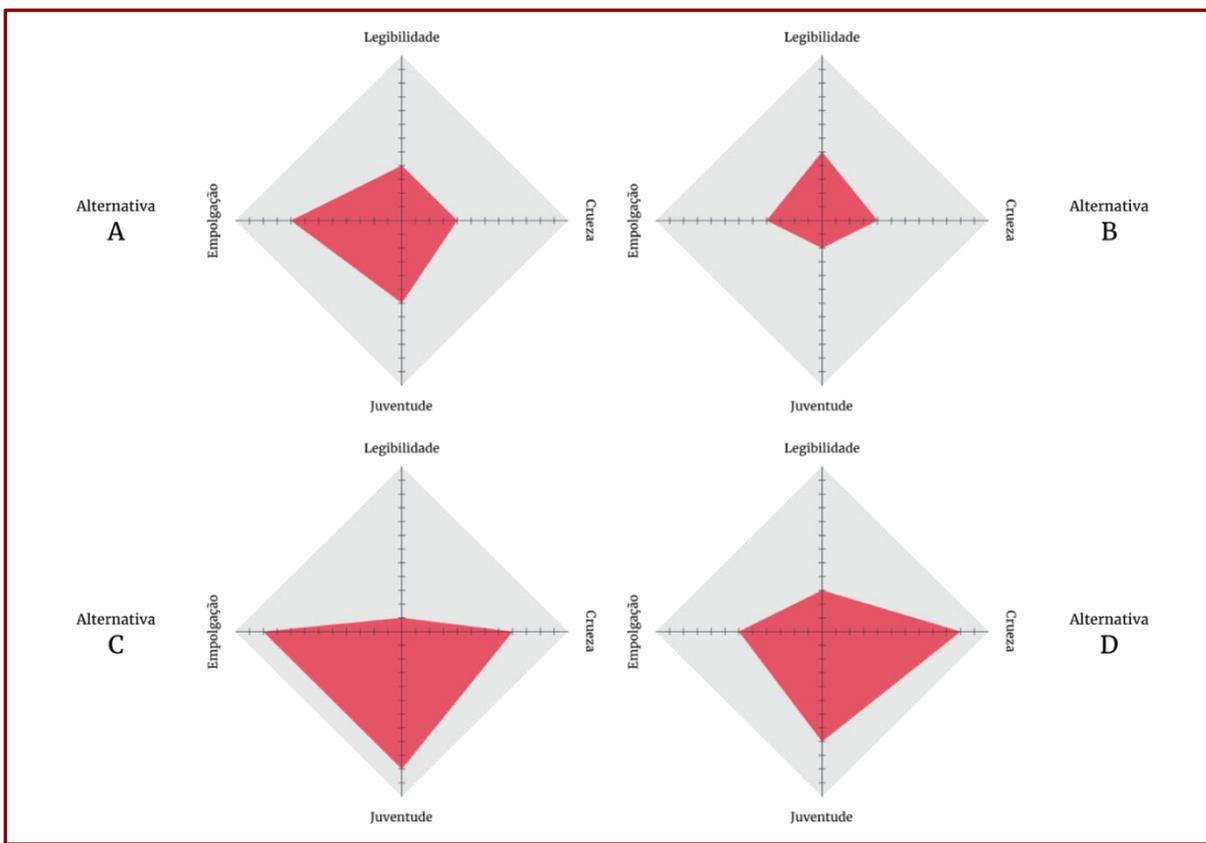
Quadro 17: Matriz de avaliação das alternativas de solução projetual.

Alternativa			A	B	C	D
Desenho			rock	ROCK	ROCK	ROCK
Fatores funcionais	Legibilidade	Pontuação	4	5	1	3
		Peso	×1	×1	×1	×1
		Valor final	4	5	1	3
Fatores conceituais	Empolgação	Pontuação	4	2	5	3
		Peso	×2	×2	×2	×2
		Valor final	8	4	10	6
	Juventude	Pontuação	3	1	5	4
		Peso	×2	×2	×2	×2
		Valor final	6	2	10	8
	Cruza	Pontuação	2	2	4	5
		Peso	×2	×2	×2	×2
		Valor final	4	4	8	10
Totais			22	15	29	27

Fonte: Elaborado pelo autor.

Segundo o modelo proposto por Meürer (2017), a alternativa com maior pontuação deve ser escolhida como solução de projeto – no presente caso, a alternativa C. Entretanto, a Figura 41 apresenta graficamente, na forma de gráfico do tipo radar, as pontuações de cada uma das alternativas e percebe-se que a alternativa D demonstra maior equilíbrio entre os critérios avaliados. Por este motivo, esta última acabou sendo selecionada como a alternativa a ser desenvolvida neste projeto.

Figura 41: Gráficos radar das alternativas de solução projetual com base na matriz de avaliação.

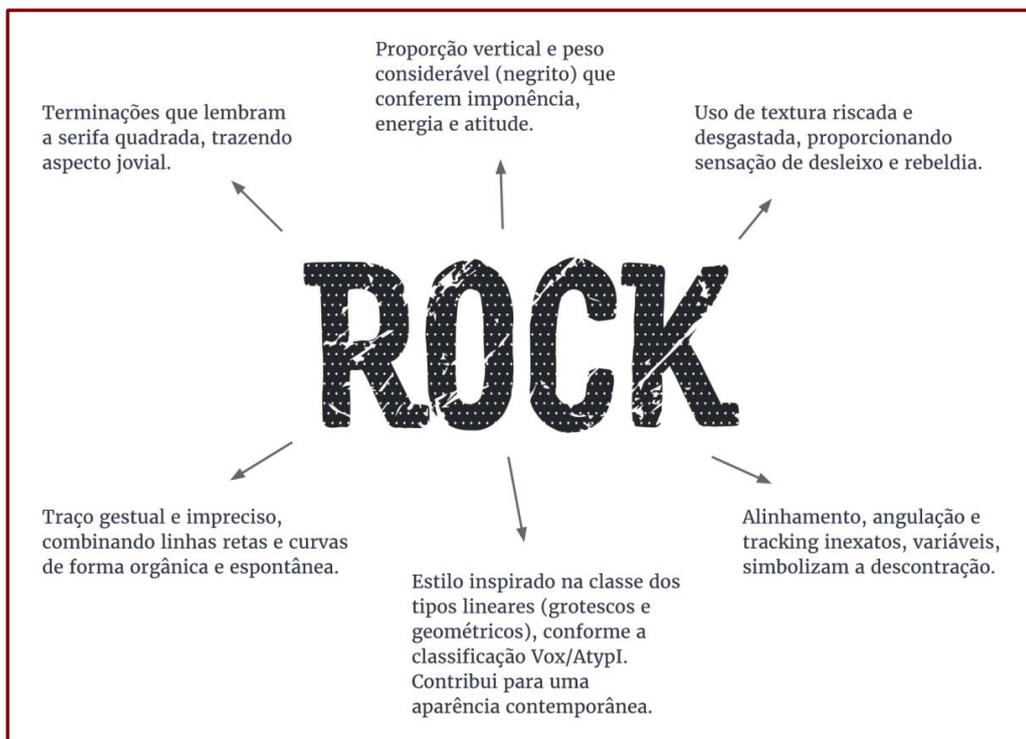


Fonte: Elaborada pelo autor.

7.8.3 Alternativa selecionada

A Figura 42 reinterpreta a alternativa D, que foi selecionada para ter o restante de seus caracteres desenvolvidos no projeto, além do detalhamento de algumas características que traduzem graficamente a sua expressão tipográfica. Por sua vez, a Figura 43 simula a composição de uma possível página de revista ou cartaz fazendo uso da fonte como elemento textual de título, apoiada por uma fonte cursiva para subtítulo e uma fonte serifada para o bloco de texto.

Figura 42: Características relacionadas à expressão tipográfica da alternativa selecionada.



Fonte: Elaborada pelo autor.

Figura 43: Simulação de uso da alternativa selecionada em composição gráfica.



Fonte: Elaborada pelo autor.

7.9 PRODUÇÃO DA SOLUÇÃO

Conforme Cheng (2006), não existe um único processo para o desenho de fontes tipográficas; as metodologias são desenvolvidas individualmente por cada designer, de acordo com processos com os quais se sintam confortáveis e com os tipos de fontes de pretendem desenvolver. Ainda assim, após o entendimento das motivações por trás do projeto, a maioria dos designers começa esboçando algumas letras chave que definem as proporções básicas e a personalidade da fonte. Após isso, podem ser feitos testes com algumas palavras para avaliar e corrigir as interrelações entre as letras; as técnicas para a geração de esboços e para os primeiros testes são bastante variadas, e podem ser feitas à mão, digitalmente ou num processo misto. Quando o designer estiver satisfeito, passa para uma fase de expansão do conjunto de caracteres, desenhando o restante do alfabeto e os outros grupos de caracteres necessários ao projeto, como numerais, símbolos, sinais de pontuação etc. Os estágios finais da produção correspondem aos ajustes como de *tracking*, de *kerning* e de *leading*, com auxílio de *softwares* especializados. Durante todo o processo, devem ser feitos testes e correções continuamente.

Devido à variedade de caracteres a serem desenvolvidos, a etapa de produção da solução deve ser estruturada para facilitar e tornar mais eficiente o processo de desenho, pois elementos de caracteres já desenhados podem ser replicados ou aproveitados para os caracteres subsequentes (BUGGY, 2007); além disso, é crucial primar pela uniformidade visual do conjunto final de caracteres.

7.9.1 Definições gerais

Após escolhida a alternativa mais adequada para ser desenvolvida, foram redesenhados os caracteres que haviam sido esboçados inicialmente para a fonte, sem a aplicação de texturas ou detalhes nas terminações. O objetivo consiste em

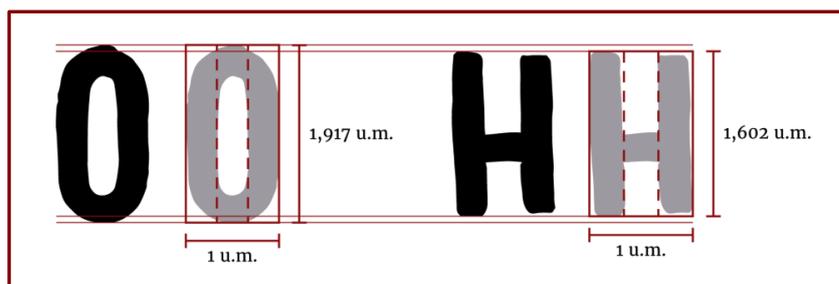
estabelecer de forma mais assertiva proporções, espessura de traço e demais aspectos técnicos da fonte. Entretanto, como trata-se de uma tipografia com característica gestual e imperfeita, tais aspectos são utilizados como um guia para garantir uma unidade na aparência geral dos caracteres da fonte, mas não necessitam ser seguidos à risca, com precisão geométrica.

Mesmo assim, a partir destas definições, pôde-se desenvolver o restante do conjunto de caracteres da fonte – utilizando como ferramentas norteadoras os diagramas de derivação de caracteres de Buggy (2007) –, de forma a garantir uniformidade visual entre todos. Em outras palavras, com estas definições evitou-se que determinados caracteres distoassem dos demais devido à incompatibilidade de fatores tipográficos como peso, tamanho, proporções etc.

7.9.1.1 Proporções, traço e linhas de construção

Tomou-se como base para o desenho do restante dos caracteres o esboço das letras “O” e “H”, de acordo com os diagramas de derivação de caracteres propostos por Buggy (2007). Conforme ilustrado na Figura 44, a medida da altura da letra “O” corresponde a aproximadamente 1,9 vezes a medida da sua largura. A largura é dividida em três partes aproximadamente iguais; a medida destas partes equivale tanto à espessura do traço quanto ao oco da letra. Quanto à letra “H”, a medida da altura equivale a cerca de 1,6 vezes a medida da sua largura.

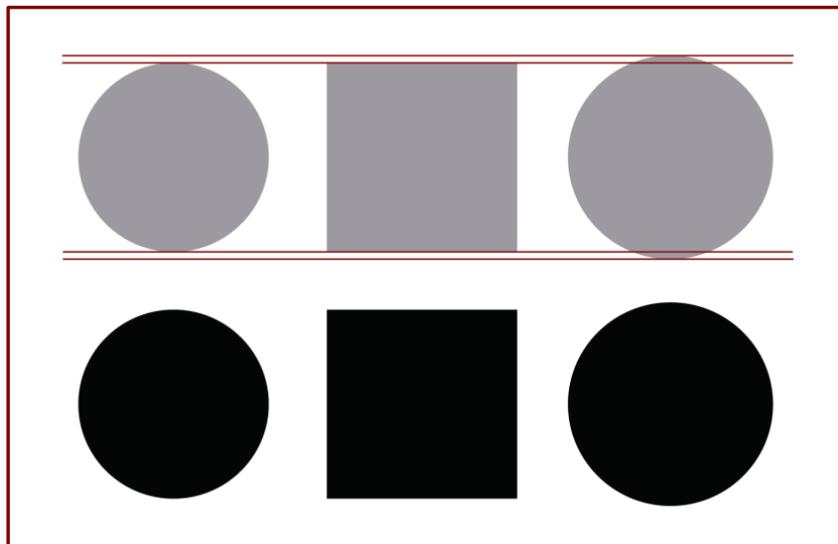
Figura 44: Comparação de proporções das letras “O” e “H”.



Fonte: Elaborada pelo autor.

A diferença de proporção entre estas letras ocorre porque deve ser feita uma compensação óptica entre letras de formas diferentes para que elas aparentem ter o mesmo tamanho (SILVA e SILVA, 2010). Considerando uma mesma medida de altura, letras que possuem uma forma geral retangular, como o “H”, aparentam ser maiores do que letras que possuem uma forma geral arredondada, como o “O”. Segundo Silva e Silva (2010, p. 2) – e conforme já explorado por estudos de Karow (1987) –, “um círculo parece ter o mesmo tamanho de um quadrado quando seu diâmetro é 3% maior que a altura do quadrado”. A Figura 45 mostra como a compensação óptica funciona com formas geométricas básicas: à esquerda do quadrado, há um círculo com a mesma medida de altura, mas parece opticamente menor do que o quadrado; à direita, há um círculo de altura levemente maior, mas que aparenta ter o mesmo tamanho do quadrado. Estas correções também valem para o desenho de fontes tipográficas. Por exemplo, deve ser feita uma compensação óptica no vértice de letras de forma geral triangular, como o “A” e o “V”, para que aparentem ter o mesmo tamanho das demais.

Figura 45: Compensação óptica para formas geométricas distintas.

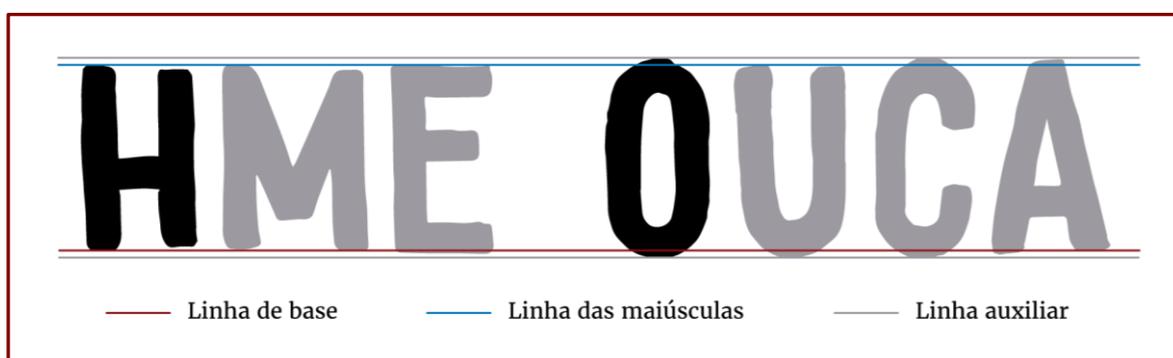


Fonte: Elaborada pelo autor.

A medida da altura da letra “H” foi utilizada para definir a linha de base e a linha de maiúsculas para auxiliar o desenho do restante dos caracteres da fonte. Além disso, a partir medida da altura da letra “O”, foram definidas linhas

auxiliares para possibilitar a compensação óptica de letras arredondadas (“C”, “G”, “J”, “O”, “Q”, “S” e “U”) e de letras triangulares (“A” e “V”). Estas linhas de construção podem ser observadas na Figura 46 a seguir. Ainda assim, é importante ressaltar que, dada a imprecisão intencional pretendida no desenho dos caracteres, que advém da sua expressão tipográfica, as linhas de construção ocasionalmente não são seguidas com rigor geométrico: na própria letra “H”, o comprimento da haste direita é levemente menor do que o da haste esquerda, de forma que as extremidades da haste direita sequer tocam as linhas de construção.

Figura 46: Linhas de construção criadas a partir dos caracteres “H” e “O”.



Fonte: Elaborada pelo autor.

Quanto à largura, de modo geral foi replicada a largura das letras “O” ou “H” para o desenho dos outros caracteres, com exceção de casos particulares como a letra “I” – que apresenta uma largura menor devido ao fato de ser composta apenas por uma haste vertical – e as letras “M” e “W” – que necessitaram ser desenhadas com larguras maiores devido aos seus traços diagonais³⁴.

³⁴ Conforme Niemeyer (2010), a letra “M”, em particular, define a maior largura possível entre os caracteres alfabéticos.

7.9.1.2 Curvas, barras e diagonais

Tomando como referência o desenho da letra “O”, também foi possível determinar o formato das curvas de outros caracteres. Tanto a parte superior quanto a parte inferior do “O” são definidas por um formato de semicírculo. Este formato pôde ser feito para as partes superiores e inferiores letras “C”, “G”, “Q” e “S” e para as partes inferiores das letras “J” e “U” (Figura 47). Contudo, outras letras, como “B”, “D”, “P” e “R” exigiram adaptações particulares, pois suas curvas desembocam em barras horizontais.

Figura 47: Reprodução do formato de semicírculo das partes inferior e superior da letra “O”.



Fonte: Elaborada pelo autor.

Quanto às barras, optou-se pelo uso do sentido horizontal e pelo posicionamento em alturas variáveis, de acordo com o caso específico de cada letra. Para isso, foram adicionadas três linhas de construção nos esboços: uma exatamente no centro, entre a linha de base e a linha das maiúsculas; outra levemente acima da linha central; e a última levemente abaixo da linha central (Figura 48). A variação do posicionamento das barras é um fator que pode contribuir para maior distinção entre os caracteres e, por consequência, para o aumento da legibilidade da fonte (CARTER et al., 2012).

Figura 48: Linhas adicionais de construção para barras horizontais.



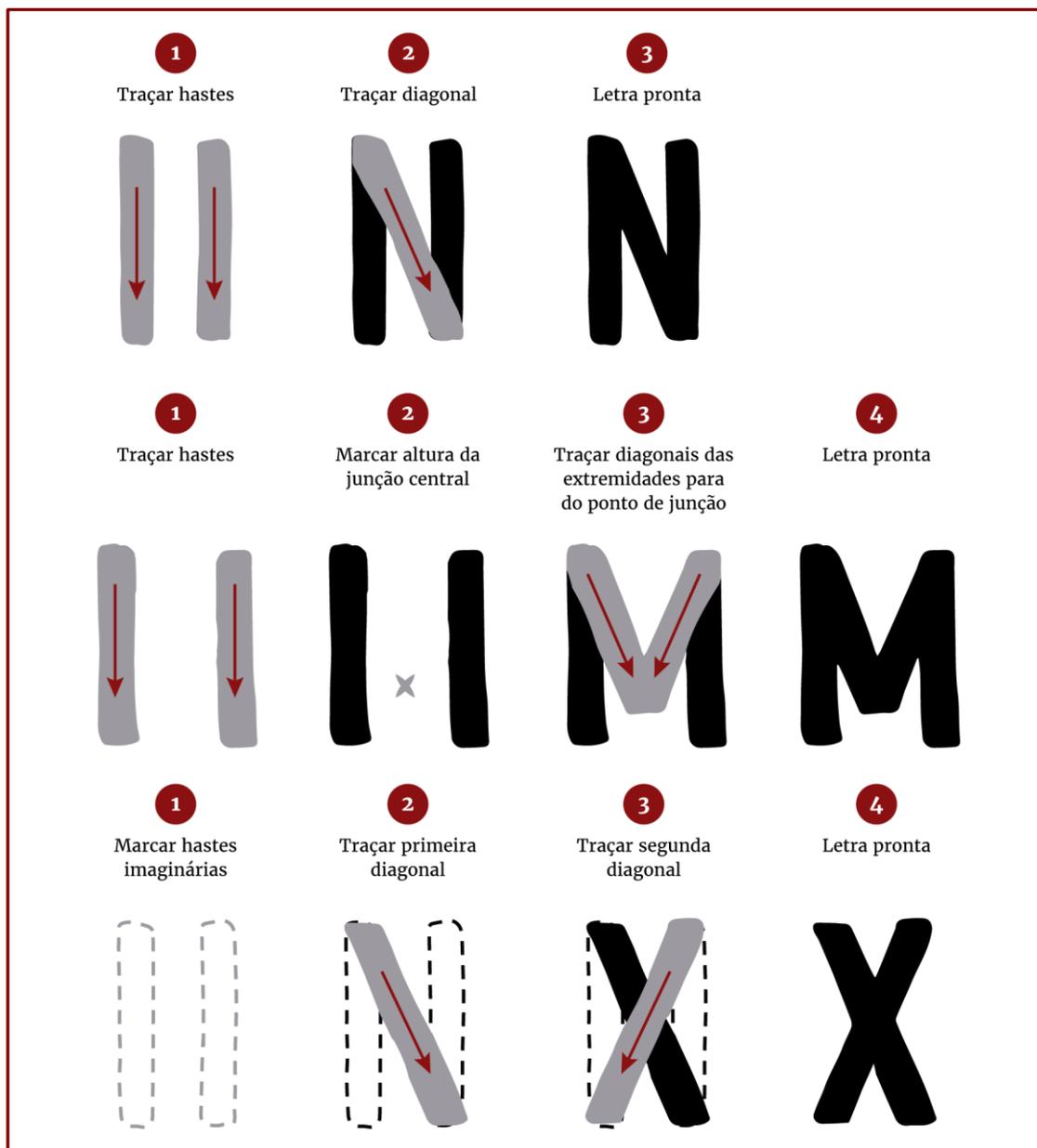
Fonte: Elaborada pelo autor.

Na letra “H”, por exemplo, foram feitos testes com a barra posicionada sobre as três linhas de construção adicionais, e optou-se pela terceira opção: abaixo da linha de centro. Contudo, mesmo sendo a letra “H” uma das primeiras a serem desenhadas, conforme os diagramas de derivação de Buggy (2007), tal decisão de design somente foi tomada posteriormente, numa etapa de ajustes, na qual o posicionamento da barra da letra “H” foi analisado em comparação com o posicionamento das barras de outras letras, como o “E” e o “F”, buscando estabelecer distinções quando possível. As letras “B” e “R” também tiveram o posicionamento de suas barras decidido considerando o critério de distinção: enquanto na letra “B” a barra foi posicionada acima da linha central, na letra “R” ela foi posicionada abaixo da linha central.

As diagonais, por sua vez, foram determinadas por fatores diversos. No caso da letra “N”, primeiro são traçadas as duas hastes verticais, e após isso é traçada a diagonal, de modo que esta ocorre como uma consequência natural do posicionamento prévio das hastes. Nas letras “M” e “W”, primeiramente foram desenhadas as hastes; depois, foi estipulado o posicionamento vertical da junção entre as diagonais; por último, foram traçadas as diagonais, começando pelas extremidades superiores – para o “M” – ou inferiores – para o “W” – das hastes. Nos demais casos (letras “K”, “X” e “Y”), primeiro foram imaginadas hastes

verticais, depois foram marcados os pontos de início e fim das diagonais e, por fim, foram feitos seus traços. Alguns destes processos aparecem na Figura 49.

Figura 49: Processos de desenho das diagonais.



Fonte: Elaborada pelo autor.

7.9.2 Derivação

Retomando as delimitações estipuladas no Capítulo 5 deste trabalho, o conjunto mínimo de caracteres a serem desenhados neste projeto pode ser reorganizado de acordo com a classificação em grupos adotada por Rocha (2012), conforme o Quadro 18 a seguir.

Quadro 18: Conjunto mínimo de caracteres a serem desenvolvidos no projeto

Maiúsculas	A C E F H I J L M O P S T U V
Algarismos e símbolos matemáticos	0 1 8
Símbolos comerciais e monetários	
Acentos	´ ^ ~
Caracteres acentuados	
Pontuação	- . , ? ! (/ °
Outros símbolos	
Total	29 caracteres

Fonte: Elaborado pelo autor.

De acordo com Haag (2017), a ideia básica para uma nova fonte pode partir de qualquer caractere alfabético. Entretanto, no momento de sistematizar o processo de desenho, geralmente os tipógrafos começam pelas letras “n”, “o”, “H” e “O”. Esta prática é reafirmada pelos diagramas de derivação de caracteres de Buggy (2007), que apresentam as letras “S”, “O”, “H”, “P” e “V” como pontos de partida no caso das maiúsculas. Haag (2017) também comenta sobre a ordem de desenho dos grupos de caracteres, conforme a classificação de Rocha (2012): geralmente as letras minúsculas são feitas antes das maiúsculas, e os acentos são um dos últimos grupos a serem pensados. Sendo assim, propôs-se a seguinte ordem de desenvolvimento³⁵:

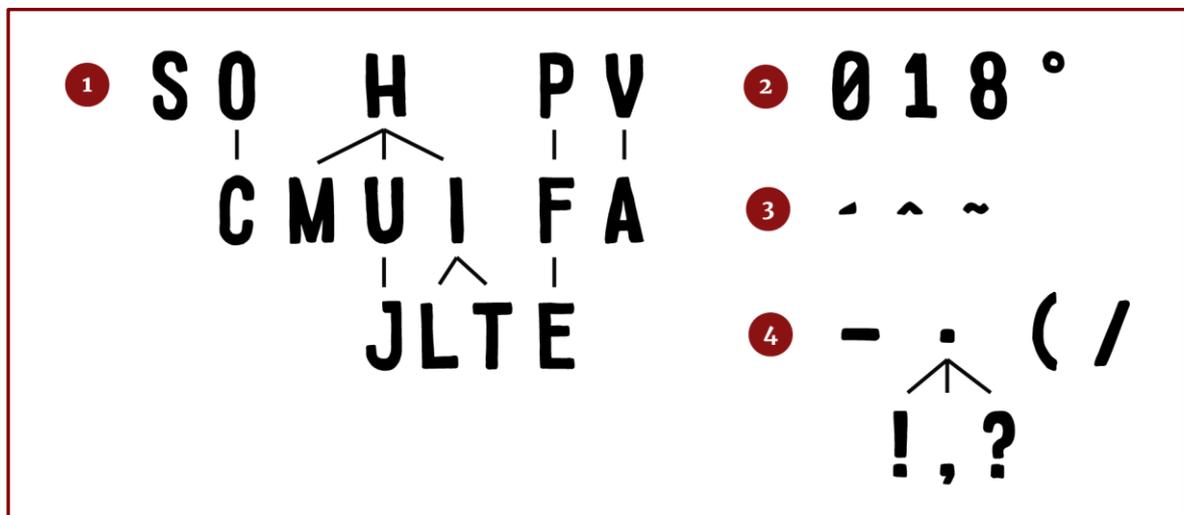
³⁵ Ressalta-se que, conforme delimitações abordadas no item 3.3 deste trabalho, nem todos os grupos de caracteres descritos por Rocha (2012) configuram o escopo do projeto. Grupos como as minúsculas, os versaletes e as ligaturas, por exemplo, foram excluídos.

1. Maiúsculas
2. Algarismos
3. Pontuação
4. Acentos

Todavia, é importante destacar que o processo de desenho tipográfico não é necessariamente linear e sempre necessita de ajustes e refações, de modo que a ordem de desenvolvimento foi seguida como um guia geral, assim como os diagramas de derivação de Buggy (2017), mas estes não restringiram a liberdade de esboço de alguns caracteres específicos fora desta ordem.

Após o desenho das letras “H” e “O”, que deram origem às definições gerais da fonte (ver item 7.9.1), foi desenvolvido o restante dos caracteres alfabéticos maiúsculos. Na sequência, foram feitos os algarismos, os sinais de pontuação e, por último, os acentos. No diagrama da Figura 50, é resumido o fluxo de desenho do conjunto de caracteres mínimo a ser desenvolvido.

Figura 50: Fluxo de desenho do conjunto mínimo de caracteres a ser desenvolvido.



Fonte: Elaborada pelo autor.

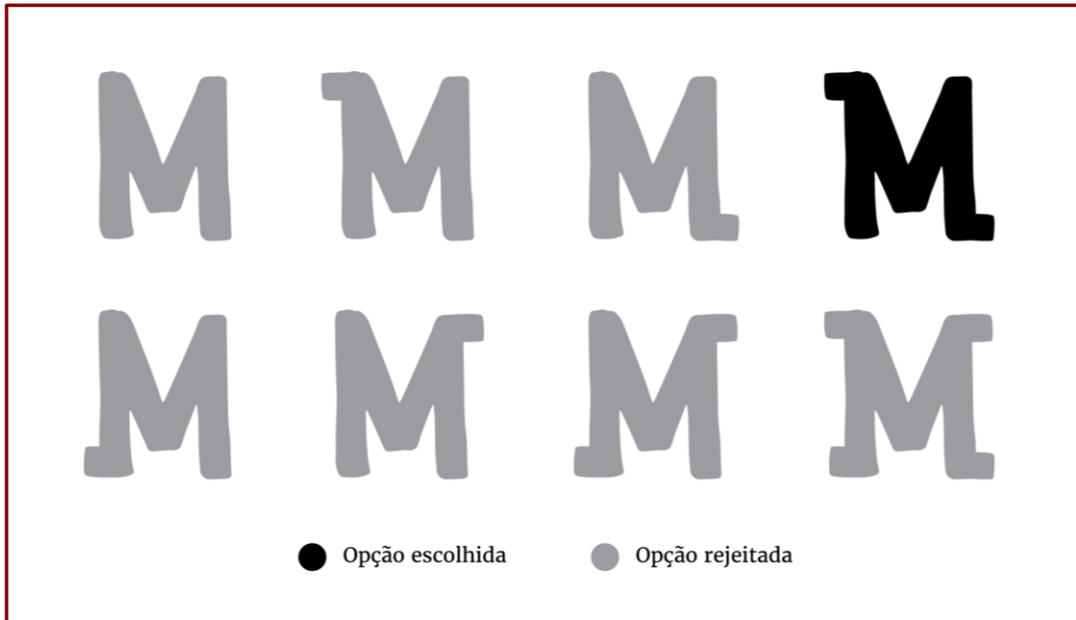
7.9.3 Prolongamentos

Um dos aspectos representativos do diferencial da fonte objeto deste trabalho, que contribui para a transposição gráfica da sua expressão tipográfica, é a presença de prolongamentos nas terminações dos traços de certos caracteres. Os prolongamentos foram utilizados por acentuarem a assimetria das letras e favorecerem o aspecto jovial pretendido para a fonte.

Foram testadas variadas combinações de prolongamentos na maioria das letras. A Figura 51 exemplifica os testes com a letra “M”. Todavia, foi necessário achar um balanceamento entre letras com e sem prolongamentos, pois o uso deste elemento em demasia dificultaria os ajustes de *tracking* e *kerning* e prejudicaria a legibilidade da fonte. Por este motivo, optou-se pela remoção dos prolongamentos de algumas letras que haviam sido planejadas com a presença deles inicialmente. As letras que mantiveram seus prolongamentos na versão final da fonte foram as seguintes consoantes: “B”, “D”, “H”, “K”, “L”, “M”, “N”, “P”, “R”, “W”, “X”, “Z” – cerca de 46% dos caracteres alfabéticos. Ademais, houve dois casos especiais: as letras “I” e “J”, que receberam barras horizontais assemelhadas às serifas quadradas presentes nos tipos romanos mecanizados³⁶. Todavia, a intenção, neste caso, não é o de reforçar o fluxo horizontal de leitura de cada linha para privilegiar a legibilidade, conforme mencionado por Carter et al. (2011). No caso da letra “I”, teve-se o objetivo de aumentar a largura, de modo que suas proporções distoassem de maneira mais sutil em relação aos outros caracteres. No caso da letra “J”, a barra foi adicionada para ressaltar sua personalidade.

³⁶ Conforme classificação Vox/AtypI (NIEMEYER, 2010).

Figura 51: Testes com variadas opções de prolongamentos.



Fonte: Elaborada pelo autor.

7.9.4 Redesenhos e refinamentos

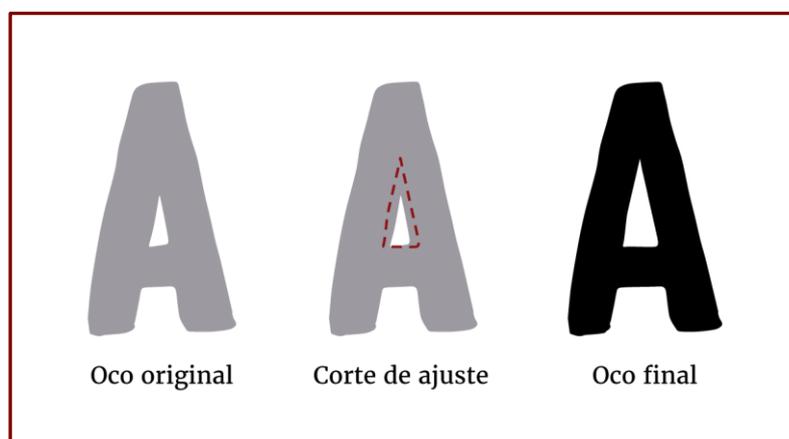
Durante o processo de derivação, descrito no subitem 7.9.2, os caracteres são constantemente comparados a caracteres previamente desenhados para assegurar que seus fatores tipográficos, como proporções e peso, não fiquem significativamente distoantes entre si. Sendo assim, quando um dos traços de uma letra fica muito espesso, se comparado aos traços de outras letras, é feita uma correção com auxílio de *software* gráfico vetorial.

Em alguns casos, julgou-se necessária a correção de ocos, como no caso da letra “A”. A espessura considerável, combinada ao ângulo agudo³⁷ entre os traços, deixa pouco espaço para a barra horizontal e torna o oco da letra pequeno, como se pode notar na Figura 52. Portanto, foi manipulado o oco para torná-lo maior. Correções ópticas similares foram necessárias nas letras “N”, “M” e “W”, pois a

³⁷ No campo da Geometria, diz-se que o ângulo entre duas retas é agudo quando seu valor é menor do que 90 graus.

junção entre as diagonais e as hastes aparenta ter um peso maior devido ao ângulo agudo entre elas.

Figura 52: Ajuste do oco da letra “A”.



Fonte: Elaborada pelo autor.

Alguns caracteres, como as letras “R”, “J”, “V”, “Y” e o algarismo “1”, tiveram alterações em algum de seus traços. Outros caracteres, como as letras “B”, “D”, “M” e o algarismo “3” foram desenhados mais de uma vez. A Figura 53 compara lado a lado versões originais e modificadas destes caracteres.

Figura 53: Comparação de versões das letras “R”, “J”, “V”, “Y”, “B”, “D” e “M”.



Fonte: Elaborada pelo autor.

7.9.5 Finalização digital

Finalizados os processos de derivação, aplicação de prolongamentos, redesenhos e refinamentos – nos quais há um constante trânsito de atividades manuais para atividades digitais e vice-versa – seguiu-se para o processo de finalização da fonte, que ocorreu em ambiente exclusivamente digital. Este processo compreendeu a aplicação de texturas por meio da manipulação de referências fotográficas, ajustes de espaçamento, como *tracking* (espaçamento geral entre os caracteres) e *kerning* (espaçamento entre pares específicos de caracteres) e configurações para a geração do arquivo final da fonte em formato OpenType³⁸.

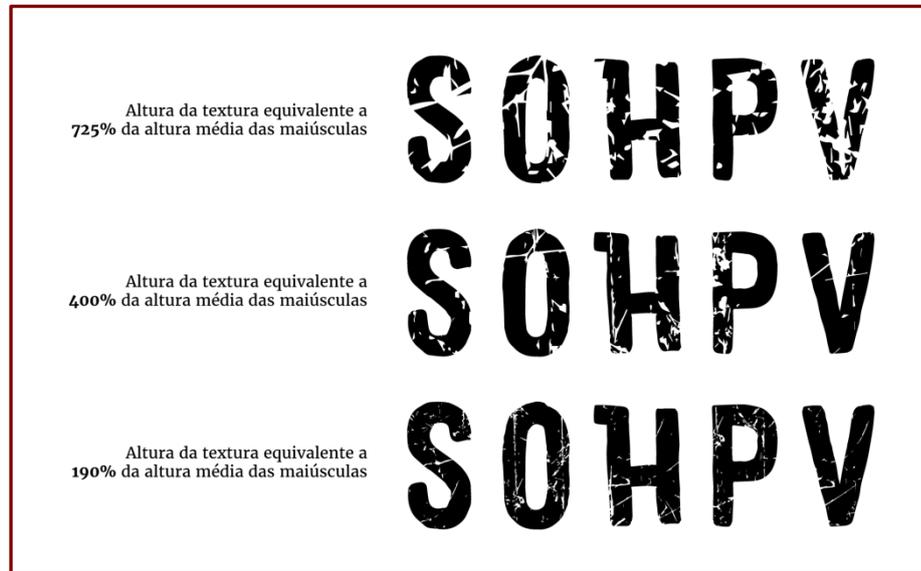
7.9.5.1 Aplicação de textura

A aplicação de textura ocorreu após a definição dos formatos finais de todos os caracteres contemplados pelo trabalho. As referências passaram por um processo de manipulação digital, no qual são transformadas em formas vetoriais, de modo que é possível aumentar a reduzir a escala da textura sem perder definição nas formas e contraformas que compõem-na. Foram realizados testes com aplicação de textura em variadas escalas: o objetivo era achar uma escala que permitisse a visualização da textura com riqueza de detalhamento em grandes corpos de texto, visto que a fonte é *display*. Ao mesmo tempo, a escala não poderia ser grande ao ponto de dificultar o reconhecimento do formato original de cada caractere. Um resultado adequado foi obtido na opção intermediária da Figura 54. A textura foi aplicada em grupos de 4 ou 6 caracteres, utilizando espelhamentos

³⁸ OpenType é uma tecnologia desenvolvida em parceria pelas empresas Adobe e Microsoft que permite o desenvolvimento de arquivos digitais de fontes tipográficas. Os seus principais benefícios são o funcionamento em variados sistemas operacionais, o suporte a uma grande variedade de conjuntos de caracteres (o que a torna útil para projetos tipográficos que envolvam o desenho de alfabetos latinos e não latinos de forma integrada, ou seja, em um mesmo arquivo) e o uso de fórmulas matemáticas apuradas para melhor renderização em tela e/ou impressão.

verticais e horizontais e variando sua angulação, resultando numa textura única para cada caractere individualmente.

Figura 54: Testes de aplicação de textura em escalas variadas



Fonte: Elaborada pelo autor.

7.9.5.2 *Tracking*

Após a aplicação de textura, o conjunto de caracteres é transferido para *software* gráfico especializado para projetos tipográficos, onde é possível fazer ajustes de espaçamento. O primeiro ajuste a ser feito é o *tracking*³⁹. Strals e Willen (2009) advertem que qualquer falta de cuidado no processo de espaçamento pode arruinar uma fonte que tenha sido minuciosamente bem desenhada; por outro lado, uma fonte com um desenho grosseiro pode tornar-se melhor se o espaçamento for bem executado.

Para todos os caracteres, é sempre estipulada uma medida à esquerda e uma à direita de cada um; estes valores formam uma área de proteção de cada caractere. Os caracteres que aparecerem imediatamente antes e depois, quando

³⁹ Para mais detalhes sobre o tracking, ver item 4.5.3 *Tracking e kerning*.

for escrita uma palavra, respeitarão essa área de proteção, a não ser que seja definido o *kerning* da dupla: neste caso, um caractere geralmente invade a área de proteção estabelecida pelo *tracking*.

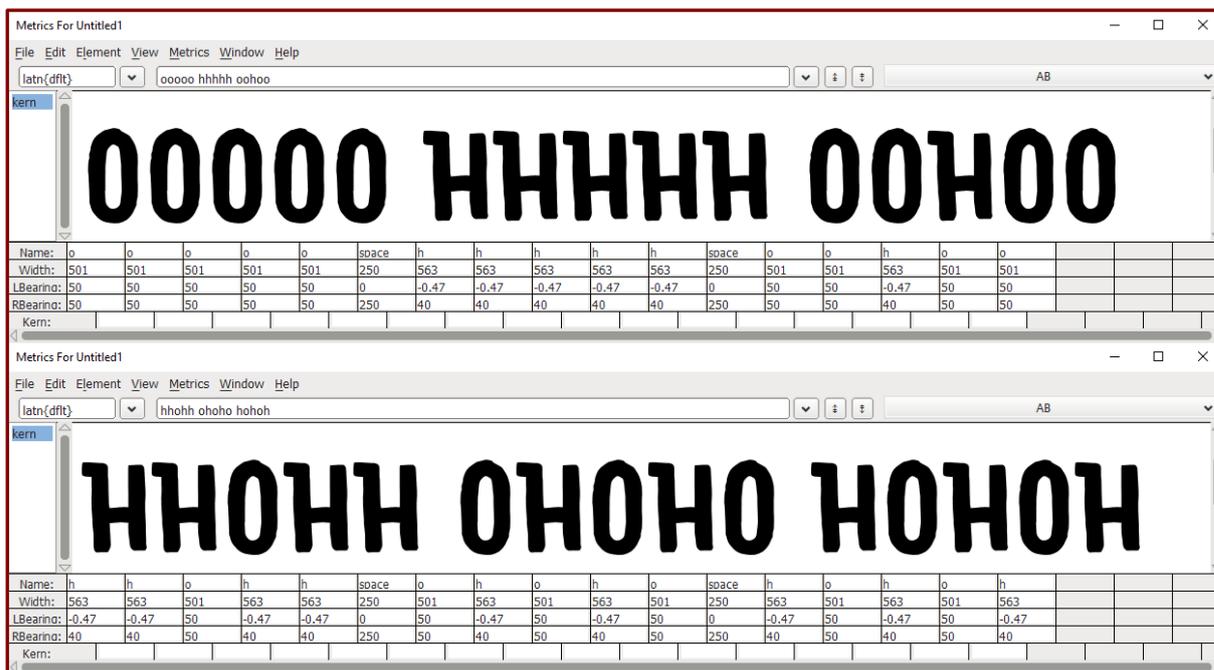
O início do processo de *tracking* é igual ao processo de desenho: se começa geralmente pelas letras “H” e “O” (STRALS e WILLEN, 2009). Visto que estes caracteres são costumeiramente simétricos, é fixada a mesma medida tanto à esquerda quanto à direita deles. No caso particular do projeto tipográfico descrito neste trabalho, a letra “O” apresenta alto grau de simetria, mas na letra “H” a simetria é quebrada pela existência de um prolongamento na sua extremidade superior esquerda. Portanto, a letra “O” pode possuir os mesmos valores à esquerda e à direita, mas a letra “H” deve possuir valores diferentes – menor à esquerda e maior à direita. O *tracking* é validado realizando testes em que as letras são postas lado a lado, no *software*, com diferentes combinações:

- ❖ OOOOO;
- ❖ HHHHH;
- ❖ OOHOO;
- ❖ HHOHH;
- ❖ OHOHO;
- ❖ HOHOH;

A Figura 55 mostra o teste destas combinações na interface gráfica do *software* FontForge⁴⁰. Quando as combinações parecerem opticamente equilibradas, o *tracking* pode seguir adiante. O passo posterior foi espaçar e testar o restante dos caracteres da fonte em relação à letra “O”, que é simétrica.

⁴⁰ FontForge é um *software* “open source” destinado a execução de projeto tipográficos. Foi o *software* escolhido para o desenvolvimento deste trabalho.

Figura 55: Validação de *tracking* com as letras “H” e “O”.



Fonte: Elaborada pelo autor.

7.9.5.3 Kerning

Mesmo que o *tracking* tenha sido bem executado, certas duplas de caracteres causam a impressão visual de que o espaço entre eles é demasiado grande ou pequeno; tal fenômeno ocorre em função do formato particular de cada caractere⁴¹. Conforme Strals e Willen (2009), geralmente as fontes contam com um número entre algumas centenas e algumas dezenas de milhares de pares nos quais foi feito o *kerning*, dependendo do volume de caracteres e do grau de necessidade de ajustes ópticos finos. Contudo, quando não necessário tanto rigor, os tipógrafos acabam desconsiderando o *kerning* de pares improváveis, como “?A”, por exemplo. Para este projeto, observou-se a necessidade de realizar o *kerning* nos pares de caracteres alfabéticos da lista a seguir. Os pares foram identificados como problemáticos a partir de testes de aplicação da fonte em textos de tamanhos variados. Na Figura 56 é possível comparar alguns pares

⁴¹ Para mais detalhes sobre o *kerning*, ver item 4.5.3 *Tracking e kerning*.

problemáticos, como “VA”, “AN”, “TA” e “AG”, antes e após o *kerning* (que foi feito com auxílio do *software* FontForge). Os pares envolvendo algarismos, acentos e sinais de pontuação não foram necessários.

- ❖ AB, AD, AG, AN, AS, AT, AV, AX, AY, AZ;
- ❖ CO;
- ❖ FJ;
- ❖ HB, HD;
- ❖ IB, ID, IH, IM, IN, IP, IR, IT, IW, IY;
- ❖ JB, JD, JH, JM, JN, JP, JR, JT, JW, JY;
- ❖ KA, KB, KD, KH, KM, KW, KX, KZ;
- ❖ LO, LT, LV, LY;
- ❖ MA, MB, MD, MU, MX, MZ;
- ❖ NN;
- ❖ PJ;
- ❖ RA, RB, RD, RX, RZ;
- ❖ TA, TB, TC, TD, TH, TI, TJ, TM, TN, TO, TP, TR, TT, TW;
- ❖ VA, VJ, VM, VW;
- ❖ YA, YB, YD, YH, YJ, YM, YN, YP, YR, YT, YW, YY.

Figura 56: Comparação de pares de caracteres na palavra “vantagem” antes e após *kerning*.



Fonte: Elaborada pelo autor.

7.9.5.4 Geração de arquivo da fonte tipográfica

Para testar os ajustes de *tracking* e *Kerning*, foi gerada uma versão preliminar do arquivo digital da fonte. A Figura 57 apresenta a relação de todos os caracteres transportados para o *software* FontForge.

Figura 57: Relação dos caracteres importados para o software FontForge.

?	!	"	#	\$	%	&	'	()	*	+	,	-	.	/	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9						
:	;	<	=	>	?	⊗	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U	V			
W	X	Y	Z	[\]	^	⋆																							
W	X	Y	Z	[\]	^	⋆																							
t	u	v	w	x	y	z	{		}	~	Ⓢ																				
T	U	V	W	X	Y	Z		-																							
⊗	—	°	±	²	³	°	´	µ	¶	·	¸	¹	º	»	¼	½	¾	¸	À	Á	Â	Ã	Ä	Å	Æ	Ç	È	É	Ê		
Ë	Ì	Í	Î	Ï	Ð	Ñ	Ò	Ó	Ô	Õ	Ö	×	Ø	Ù	Ú	Û	Ü	Ý	Þ	ß	à	á	â	ã	ä	å	æ	ç	È	É	Ê
È	É	Ê	Ë	Ì	Í	Î	Ï	Ð	Ñ	Ò	Ó	Ô	Õ	Ö	×	Ø	Ù	Ú	Û	Ü	Ý	Þ	ß	à	á	â	ã	ä	å	æ	ç

Fonte: Elaborada pelo autor.

Posteriormente, foram feitos testes de leitura com textos variados (Figura 58), pois, embora a fonte não seja projetada para ser usada em blocos de texto (mas apenas títulos e frases curtas), os testes auxiliam na identificação de pares de caracteres mal espaçados e na validação da uniformidade visual da fonte. A partir dos testes foi conduzida uma nova etapa de refinamentos.

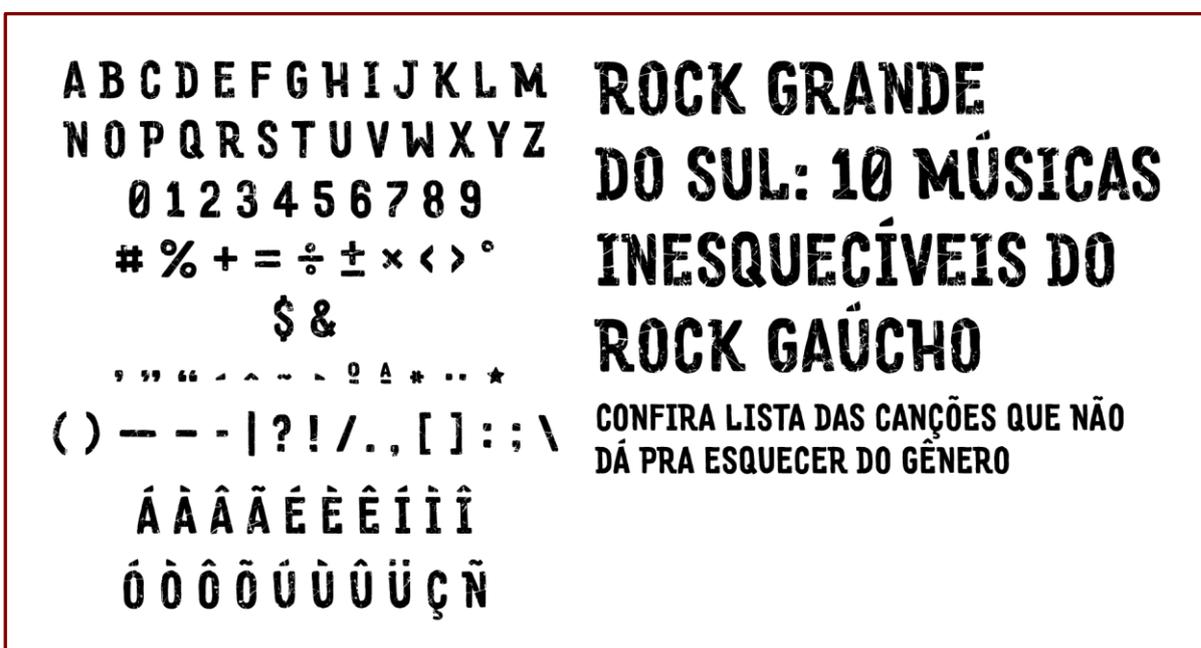
Figura 58: Exemplo de testes com textos variados.

<p>ENTRE 1984 E 1985 SE DEU A CHAMADA EXPLOÇÃO DO ROCK GAÚCHO. COM O ADVENTO DA IPANEMA FM COMO A RÁDIO ROCK DE PORTO ALEGRE, O GÊNERO ENCONTROU ESPAÇO PARA CRESCER E FORAM FORMADAS NOVAS BANDAS, COMO TARANATIRIÇA, GAROTOS DA RUA, OS REPLICANTES E ASTAROTH. ESSAS BANDAS FARIAM PARTE DA COLETÂNEA ROCK GARAGEM, DE 1984, PRODUZIDA PELA RÁDIO E QUE SERVIU DE CARTÃO ENTRADA PARA A NOVA GERAÇÃO.</p>	<p>EU NÃO ME LEMBRO DO TEU NOME EU NÃO ME LEMBRO DO TEU FONE MAS EU ME LEMBRO</p> <p>QUE ELA ERA IRMÃ DO DR. ROBERT EU ERA AMIGO DO DR. ROBERT ENTÃO EU QUERO SER AMIGO DELA NÃO SEI COMO É QUE EU VOU DIZER PRA ELA TUDO QUE EU QUERO É PASSEAR COM ELA NO SOL NO LINDO SOL DA PRIMAVERA</p>
--	---

Fonte: Elaborada pelo autor.

Por fim, na Figura 59 apresenta-se o conjunto final de caracteres desenvolvido neste projeto e um exemplo de aplicação em texto corrido. Uma versão alternativa da fonte, sem textura, também foi disponibilizada para auxiliar em composições gráficas, sendo indicada para a composição de textos secundários em corpos de texto menores. O formato de fonte escolhido para a exportação do arquivo foi o OpenType (extensão .otf), conforme recomendações de Haag (2017).

Figura 59: Conjunto final de caracteres desenvolvido.



Fonte: Elaborada pelo autor.

8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os gêneros musicais, bem como os artistas que os definem, estão sempre em constante estado de inquietação e renovação. Mesmo que alguns estilos de música não envelheçam bem, são admissíveis reinterpretações, mesclas e atualizações para linguagens sonoras mais atuais. A cantora Amy Winehouse é um claro exemplo dessas possibilidades, tendo sido responsável por um recente processo de resgate da popularidade do *soul*, do *jazz* e do *blues*.

Com o *rock* não é diferente: apesar de estar passando por um período de relativo desprestígio diante dos atuais conjunturas de produção e consumo de música – apoiadas pela internet e a multiplicação de nichos culturais cada vez mais especializados –, há sempre um mercado fiel e esperança de renascimento.

Propondo-se uma perspectiva histórica, é razoável afirmar que produção musical no Rio Grande do Sul, em particular, teve crucial significância na sedimentação do *rock* como componente cultural ativo da realidade do país na década de 1980. Bandas gaúchas foram reconhecidas nacionalmente e suas músicas figuraram entre as mais tocadas nas rádios brasileiras por anos.

Um dos propósitos deste trabalho, portanto, residiu em promover o resgate de aspectos ricos e singulares da cultura regional, reafirmando a importância do fenômeno “*rock gaúcho*” na construção de veículos de expressão dos jovens do Rio Grande do Sul.

Entretanto, tal ambição relevou-se um desafio de proporções não esperadas, visto que houve dificuldades em estabelecer uma identidade homogênea para o que costuma-se chamar de “*rock gaúcho*”, pois é um conceito que esconde muitas facetas e, mesmo hoje, ainda se encontra em processo de evolução. Em certas ocasiões, avaliou-se a necessidade de realizar pesquisas mais aprofundadas para a melhor compreensão do objeto de estudo.

No âmbito da tipografia, verificou-se outro grande desafio: a necessidade de um exaustivo garimpo em busca de bibliografia voltada à produção de fontes tipográficas *display* – devido, talvez, ao grau de empirismo com o qual essa

prática ocorre, mesmo entre tipógrafos profissionais. Mesmo utilizando ferramentas metodológicas como painéis, tabelas, diagramas, gráficos, ainda parece haver grande subjetividade quanto às decisões de design tipográfico.

Além disso, observa-se um aumento significativo da produção de fontes experimentais no Brasil somente após o advento dos *softwares* gráficos computacionais no final da década de 1980 e início da década de 1990. Este fator, em parte, também pode justificar a simplicidade verificada nos materiais gráficos relacionados às bandas de *rock* pesquisadas.

Também houve dificuldade de encontrar fontes desenvolvidas com inspiração pela música, o que impossibilitou o aprendizado com resultados prévios de outros tipógrafos. Ao refletir sobre as relações entre a tipografia e a música, encontra-se indícios que apontam no sentido de que a apropriação de linguagens gráficas já existentes pela música seja o caminho mais natural.

A associação das bandas a linguagens gráficas particulares é um processo que parece se construir em função da apropriação em massa e do uso recorrente destas linguagens por artistas de determinados gêneros musicais, como observa-se no *punk rock* e no *heavy metal*, por exemplo. Certos artistas, considerando aspectos comerciais, optam pela identificação pelo seu público por meio do uso de uma identidade visual própria, garantindo que o fã sempre reconhecerá facilmente um disco novo e exercitará o seu vínculo emocional com a banda no momento de compra. Bandas como Metallica, por exemplo, utilizam esta lógica: a assinatura visual da banda é sempre a mesma.

Contudo, também pode ser incluída nesta equação a questão da autoralidade e a necessidade de evolução de alguns artistas, que resulta, muitas vezes, em dificuldade para identificar uma unidade ao longo de suas obras musicais como um todo. Grande parte dos artistas não apenas preza pela constante experimentação, mas leva o questionamento de rótulos como um compromisso profissional. Este aspecto se reflete também no âmbito gráfico, visto que, devido ao constante estado de transformação do músico a cada nova obra, pode ser preferível a escolha de uma linguagem gráfica diferente para cada disco lançado.

Sendo assim, aspectos gráficos também são determinados pela estratégia comercial de cada banda e pela relação pessoal de cada músico com seu trabalho. Todos estes fatores abrem para debate o papel da tipografia, bem como outros recursos do design gráfico, neste contexto.

O embate entre mensagem e expressão – entre função e forma –, muito presente no universo da tipografia, além de restrições técnicas próprias da etapa de produção (como as possibilidades oferecidas pelos recursos computacionais disponíveis), também impuseram delimitações que contribuíram para orientar a solução final do projeto. Ainda assim, verificou-se a possibilidade de produção para além do escopo inicialmente proposto; logo, foi possível o desenho de caracteres adicionais, de forma a completar o subconjunto dos caracteres alfabéticos e a gerar um arquivo digital da fonte tipográfica, por exemplo. Como produto, entretanto, a fonte desenvolvida neste projeto ainda se encontra em estado de aprimoramento: para a sua plena comercialização ainda são necessárias medidas que não foram contempladas pelo trabalho, incluindo ajustes mais aprofundados de espaçamentos (*tracking*, *kerning* e *leading*) na etapa de produção, validações da fonte em diferentes configurações de máquina e sistemas operacionais, bem como com tipógrafos e músicos do *rock*, e a formulação de um modelo de negócio para a venda licenciada do produto. Portanto, pretende-se que o desenvolvimento do produto seja continuado após a conclusão deste trabalho.

REFERÊNCIAS

Adobe. **OpenType**. Disponível em:

<<https://www.adobe.com/products/type/opentype.html>>. Acesso em: 19 de novembro de 2017.

Aivosto. **7-bit character sets**. Disponível em:

<<http://www.aivosto.com/vbtips/charsets-7bit.html>>. Acesso em: 7 de maio de 2017.

AGOSTINI, Agostinho Luís. **O pampa na cidade: o imaginário social da música popular gaúcha**. 195 folhas. Dissertação. Universidade de Caxias do Sul, Caxias do Sul, 2005.

AGUIAR, Luis Augusto; LEITE, Maicon; TORRACA, Douglas. **Tá no sangue! – A história do rock pesado gaúcho – Parte 1**. 1ª edição. Porto Alegre: Editora Maicon Luis, 2014.

ALMEIDA, Napoleão Mendes de. **Gramática metódica da língua portuguesa**. 46ª edição. São Paulo: Saraiva, 2009.

AVILA, Alisson; BASTOS, Cristiano; MÜLLER, Eduardo. **Gauleses irreduzíveis: causas e atitudes do rock gaúcho**. 1ª edição. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2001.

BAINES, Phil; HASLAM, Andrew. **Tipografía: función, forma y diseño**. Edição revisada. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

BAIOCCHI, Alexandre Collares. **Uma trajetória singular pelo rock gaúcho: os sentidos do trabalho acústico para um músico profissional**. 121 folhas.

Dissertação. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.

BERNARDES, Porã. **Rock Grande do Sul 30 anos**. Disponível em

<<https://www.youtube.com/watch?v=Z3vqtvQnV2I>>. Acesso em: 4 de julho de 2017.

BIAGI, Orivaldo Leme. A Contracultura e o Rok'nRoll: A Relação dos Movimentos de Contestação Social e a Música Jovem dos Anos 60 e 70. **MOMENTUM**, v. 1, n. 7, p. 163-184, 2009.

BORBA, Mauro. **Prezados ouvintes: histórias do rádio e do pop rock**. 2ª edição. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001.

BRINGHURST, Robert. **Elementos do estilo tipográfico: versão 3.0**. Edição original. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

BUGGY, Leonardo Araújo da Costa. **O Mecotipo: método de ensino de desenho coletivo de caracteres tipográficos**. 1ª edição. Recife: Buggy, 2007.

BUZAN, Tony. **The ultimate book of mind maps: unlock your creativity, boost your memory, change your life**. Harper Thorsons, 2012. Disponível em: <<https://ia902601.us.archive.org/20/items/pdf-MEuyCwZKGT3fqH56/The%20Ultimate%20Book%20of%20Mind%20Maps%20-%20Tony%20Buzan.pdf>>. Acesso em: 3 de dezembro de 2017.

CAMPOS, Wolney Leite. **A arte de viver de música: um estudo de caso com músicos atuantes no cenário pop/rock gaúcho**. 53 folhas. Trabalho de conclusão de curso. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

CARTER, Rob; DAY, Ben; MEGGS, Philip. **Typographic design: form and communication**. 5ª edição. Hoboken: John Willey & Sons, 2012.

CHEMALE, Fernanda. **Tempo de rock e luz**. Edição única. Porto Alegre: 2004.

CHENG, Karen. **Designing type**. Londres: Laurence King Publishing, 2006.

CLAIR, Kate. **Manual de tipografia: a história, a técnica e a arte**. 2ª edição. São Paulo: Bookman, 2009.

Editorial J. **Um rock do sul: impressões do cenário gaúcho**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hOaM_UNqs7s>. Acesso em: 4 de julho de 2017.

Especiais ZH. **30 anos Rock Grande do Sul**. Disponível em: <<http://especiais.zh.clicrbs.com.br/especiais/zh-30-anos-rock-grande-do-sul/>>. Acesso em: 4 de julho de 2017.

Fabio Haag Type. **Sobre**. Disponível em: <<https://fabiohaagtype.com/pt-br/sobre/>>. Acesso em: 25 de novembro de 2017.

FARIAS, Priscila Lena. **Tipografia digital: o impacto das novas tecnologias**. 4ª edição. Teresópolis: 2AB Editora, 2013.

FARIAS, Priscila Lena; SILVA, Fabio Luiz Carneiro Mourilhe. Um panorama das classificações tipográficas. **Estudos em design**, v. 1, n. 2, p. 67-81, 2005.

FELICI, James. **The complete manual of typography: a guide to setting perfect type**. 2ª edição. Berkeley: Peachpit Press, 2003.

FORSSMAN, Friedrich; WILLBERG, Hans Peter. **Primeiros socorros em tipografia**. 1ª edição. São Paulo: Rosari, 2007.

FRUTIGER, Adrian. **El libro de la tipografía**. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.

GATTO, Vinicius Delangelo Martins. **Rock progressivo e punk rock: uma análise sociológica da mudança na vanguarda estética do campo do rock**. 2011. 134 f. Dissertação (mestrado) - Universidade de Brasília, Instituto de Ciências Sociais, Departamento de Sociologia, 2011.

GRUSZYNSKI, Ana Cláudia. **A imagem da palavra: retórica tipográfica na pós-modernidade**. 1ª edição. Teresópolis: Novas Ideias, 2007.

HAAG, Fábio. **Entrevista concedida a Giovanni Ramos Gonzalez Tagliaro**. Porto Alegre, 29 de setembro de 2015. [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice "J" deste relatório]

JACQUES, João Pedro. **Tipografia pós-moderna**. 1ª edição. Rio de Janeiro: 2AB, 1998.

JANOTTI JR, Jeder. **Heavy metal com dendê: rock pesado e mídia em tempos de globalização**. Editora E-papers, 2004.

JANOTTI JR, J. S. **Gêneros musicais, performance, afeto e ritmo: uma proposta de análise midiática da música popular massiva**. Contemporânea - Revista de Comunicação e Cultura, vol. 2, nº 2. Dezembro de 2004. Disponível em: <<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/3418/2488>>. Acesso em: 16 setembro 2013.

KANE, John. **Manual dos tipos**. São Paulo: Gustavo Gili, 2012.

LUPTON, Ellen. **Pensar com tipos: guia para designers, escritores, editores e estudantes**. 2ª edição. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.

LUPTON, Ellen; PHILLIPS, Jennifer C. **Graphic design thinking: beyond brainstorming**. 1ª edição. New York: Princeton Architectural Press, 2011.

MARTINS, Bruno Guimarães. **Tipografia popular: potências do ilegível na experiência do cotidiano**. 1ª edição. São Paulo: Annablume, 2007.

MEÛRER, May Vonni. **Seleção tipográfica no contexto do design editorial: um modelo de apoio à tomada de decisão**. 2017. 226 f. Tese (Doutorado em Design) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis. 2017.

NIEMEYER, Lucy. **Tipografia: uma apresentação**. 4ª edição. Teresópolis: 2AB Editora, 2010.

Nonada. **Frank Jorge esclarece o que é, afinal, esse tal de rock gaúcho**. Disponível em: <<http://www.nonada.com.br/2010/10/frank-jorge-esclarece-o-que-e-afinal-esse-tal-de-rock-gaucha/>>. Acesso em: 4 de julho de 2017.

PINHO, Pedro Quaresma e Augusto. Análise de frequências da língua portuguesa. In: **Livro de Actas da Conferência Ibero-Americana InterTIC**. 2007. Disponível em: <<http://www.mat.uc.pt/~pedro/lectivos/CodigosCriptografia1213/interTIC07pqap.pdf>>. Acesso em: 9 de julho de 2017.

PREECE, Jennifer; ROGERS, Yvonne; SHARP, Helen. **Design de interação: além da interação humano-computador**. 3ª edição. Porto Alegre: Bookman, 2013.

Randomicidades. **Esse tal de rock gaúcho**. Disponível em: <<http://randomicidades.blog.br/2014/02/esse-tal-de-rock-gaucha/>>. Acesso em: 4 de julho de 2017.

RATNER, Rogério. **O rock gaúcho dos anos 80**. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/banco/o-rock-gaucha-dos-anos-80>>. Acesso em: 4 de julho de 2017.

RIBEIRO, Milton. **Planejamento visual gráfico**. 2ª edição. Brasília: Linha Gráfica, 1987.

RIECHERS, Angela. **This is What Happens When a Monotype Designer Gets Trapped in a Snowstorm with Miles Davis on Repeat**. Disponível em: <<https://eyeondesign.aiga.org/how-miles-davis-inspired-a-typeface-that-the-music-industry-should-probably-steer-clear-of/>>. Acesso em: 3 de outubro de 2017.

ROCHA, Claudio. **Novo projeto tipográfico: análise e produção de fontes digitais**. 1ª edição. São Paulo: Rosari, 2012.

Showlivre. **"Nos anos 80, convencemos de que havia rock gaúcho", diz Carlos Eduardo Miranda no GIG ROCK 2008**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=SG5Rzo7lcCs>>. Acesso em: 4 de julho de 2017.

Showlivre. **Showlivre.com investiga a origens do "rock gaúcho" na 6ª edição do GIG ROCK**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1hUn6lQ7FXk>>. Acesso em: 4 de julho de 2017.

SILVA, Sérgio Antônio; SILVA, Sérgio Luciano da. **Quatro princípios ópticos para a construção de glifos: estabilidade, obstrução, densidade e demarcação**. InfoDesign, São Paulo, v. 7, n. 1, p. 11-21, 2010.

SILVA, Marcos Elias. **As Diretas Já no Rio Grande do Sul**. 79 folhas. Trabalho de conclusão de curso. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

SILVEIRA, Fabrício. Arqueologia do rock gaúcho. In: BORBA, Gustavo; PINTO, Charles D. (Org.). **Fragmentos de memória do rock gaúcho**. 1ª edição. São Leopoldo: Unisinos, 2014.

SOLOMON, Martin. **The art of typography: an introduction to typographic design**. New York: Watson-Guption Publications, 1986.

STRALS, Nolen; WILLEN, Bruce. **Lettering & type: creating letter & designing typefaces**. 1ª edição. New York: Princeton Architectural Press, 2009.

Typeroom. **The relation between typography and music genres, explained.**

Disponível em: <<http://www.typeroom.eu/article/relation-between-typography-and-music-genres-explained>>. Acesso em: 17 de setembro de 2017.

Urbanas variedades. **Pequena história do grande rock gaúcho.** Disponível em:

<<http://urbanasvariedades.blogspot.com.br/2012/07/pequena-historia-do-grande-rock-gaucha.html>>. Acesso em: 4 de julho de 2017.

VILLAS-BOAS, André. **Produção gráfica para designers.** 3ª edição. Teresópolis: 2AB Editora, 2010.

WARDE, Beatrice. **The crystal globe: sixteen essays on typography.** 1ª edição. New York: The World Publishing Company, 1956.

ZH Entretenimento. **Há 30 anos, LP "Rock Garagem" colocou o RS no mapa da música jovem brasileira.** Disponível em:

<<http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/noticia/2014/06/ha-30-anos-lp-rock-garagem-colocou-o-rs-no-mapa-da-musica-jovem-brasileira-4532980.html>>. Acesso em: 5 de julho de 2017.

ZH Entretenimento. **Por que o rock gaúcho sumiu do mapa.** Disponível em:

<<http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/noticia/2016/01/por-que-o-rock-gaucha-sumiu-do-mapa-4957885.html>>. Acesso em: 4 de julho de 2017.

GLOSSÁRIO

Altura X	Medida da altura vertical da letra “x” (minúscula). Esta medida é usada como referência para a altura da maioria dos caracteres alfabéticos de uma fonte tipográfica, e pode ser representada por uma linha horizontal que toca as extremidades superiores da letra “x”.
Anatomia tipográfica	Expressão utilizada para se referir ao conjunto de termos que nomeiam as partes que constituem os tipos, como as hastes ou as barras, por exemplo.
Ápice	Ponto que marca a extremidade superior de um caractere.
ARENA	Sigla para a Aliança Renovadora Nacional: um dos dois partidos políticos existentes no Brasil durante o período da ditadura militar. Era visto como o partido conservador.
Arroba	Sinal gráfico / caractere utilizado atualmente para a indicação de endereços de correio eletrônico.
Art Nouveau	Movimento artístico surgido no final do século XIX, presente na arquitetura, na pintura, no mobiliário etc, caracterizado pelo uso recorrente de arabescos, como forma de valorização dos elementos da natureza.
Ascendente	Parte de determinados caracteres que se prolonga acima da altura x de uma fonte tipográfica.
ATypI	Sigla para a Association Typographique Internationale (Associação Internacional de Tipografia), uma organização sem fins lucrativos dedicada à tipografia.
Barra	Traço horizontal que constitui parte do desenho de certos caracteres, como a

	letra “H”, por exemplo.
Brainstorming	Dinâmica criativa para auxiliar na geração de ideias e soluções, com foco na quantidade de ideias geradas e na não recriminação das ideias que forem geradas pelo grupo participante da dinâmica.
Caixa alta	Sinônimo para letra maiúscula, derivado do processo de impressão que utilizava a prensa de tipos móveis.
Caixa baixa	Sinônimo para letra minúscula, derivado do processo de impressão que utilizava a prensa de tipos móveis.
Capitular	Diz-se da letra que marca o início do texto de uma obra. Geralmente é adornada e possui um corpo de texto maior do que o restante do texto da obra.
Caractere	Termo advindo do contexto da informática, que designa qualquer símbolo gráfico que pode ser usado para compor a escrita. Exemplo: letras, algarismos, sinais de pontuação e acentos são diferentes tipos de caracteres.
Caractere-chave	Conforme Priscila Farias, estudiosa da tipografia, o caractere-chave, no contexto do projeto tipográfico, é um caractere cujo forma / desenho é considerado essencial para o desenvolvimento do restante do grupo de caracteres que compõem uma fonte tipográfica
Contraforma	Todo e qualquer espaço vazio ao redor (e no interior) de um caractere.
Corpo de fonte	Medida do tamanho de uma fonte tipográfica, quando impressa no papel, ou digitalmente numa tela de computador.
Cover	Regravação, por outro artista, de uma obra musical já gravada anteriormente.
Descendente	Parte de determinados caracteres que se prolonga abaixo da linha de base de uma

	fonte tipográfica.
Design thinking	Metodologia que visa à resolução de problemas de naturezas diversas a partir dos conhecimentos e técnicas empregadas pelo design.
Designer	Diz-se do profissional que atua como projetista na área de design.
Designer de tipos	Designer que desenvolve tipos e fontes tipográficas. Sinônimo de tipógrafo.
Entrelinha	Espaço padrão entre as linhas de um texto escrito utilizando uma fonte tipográfica. Sinônimo de leading.
Família tipográfica	Conjunto completo das diferentes versões de uma determinada fonte tipográfica, contemplando todas as suas possíveis variações de peso, largura e estilo.
Fator tipográfico	Atributo de uma fonte tipográfica, como peso, medida da altura X, tipo de serifa, inclinação do eixo, espaçamento entre caracteres etc.
Florão	Símbolo ornamental utilizado antigamente como marcação de início de novo parágrafo num texto.
Fonte	Conjunto de caracteres de mesmo estilo.
Fonte display	Diz-se de uma fonte com atributos artísticos mais evidentes, desenvolvida especificamente para uso em títulos e textos curtos que exijam maior grau de expressividade para chamar a atenção do leitor.
Fonte para texto	Diz-se de uma fonte com atributos predominantemente funcionais, privilegiando a legibilidade e leiturabilidade, indicada para uso quando há grande quantidade de texto.
Ganho de ponto	Espalhamento indesejado da tinta, num processo de impressão, para além da região delimitada no arquivo digital a ser

	impresso, ocasionada pela aborção excessiva da tinta pelo papel.
Glifo	É uma figura ou símbolo em particular que representa um caractere. Em uma fonte tipográfica, o caractere “a”, por exemplo, pode ser representado por um ou mais de um glifo.
Grid	Conjunto de linhas que constitui uma grade, auxiliando no posicionamento ordenado de elementos de determinada composição gráfica.
Kerning	Ajuste do espaço entre certos pares específicos de caracteres numa fonte tipográfica, visando o aumento de sua legibilidade e leitura.
Leading	Espaço padrão entre as linhas de um texto escrito utilizando uma fonte tipográfica. Sinônimo de entrelinha.
Legibilidade	Propriedade de uma fonte tipográfica que caracteriza a facilidade de reconhecimento de seus caracteres individualmente.
Leiturabilidade	Propriedade de uma fonte tipográfica que caracteriza a facilidade de leitura de um texto escrito com a fonte em questão.
Lettering	Processo de criação de letras, palavras e frases à mão livre, para aplicação numa superfície.
Ligatura	Caractere especial que substitui algum par de caracteres, quando o encontro entre estes não pode ser resolvido de maneira satisfatório pelo tipógrafo num projeto tipográfico.
Linha de base	Linha de construção que define a base dos caracteres de uma fonte tipográfica.
Moodboard	Painel que busca traduzir visualmente uma determinada atmosfera, sendo utilizado como referência para a conceituação e o estabelecimento de uma

	linguagem gráfica particular em projetos de design.
Oco	Espaço vazio interno de determinados caracteres que apresentam formas fechadas, como as letras “A” e “O”.
Open source	Modelo descentralizado de desenvolvimento de software, baseado em criação colaborativa.
OpenType	Uma das tecnologias existentes para criação e visualização em tela e impressão de fontes tipográficas digitais.
Peso	Diz-se do atributo de uma fonte que a faz produzir uma mancha gráfica mais ou menos intensa e marcante, em comparação com outras fontes, num bloco de texto de um projeto gráfico.
Ponto	Unidade de medida usualmente empregada por designers em projetos gráficos. 72 pontos equivalem a 1 polegada, ou aproximadamente 25,4 milímetros.
Tipo	Termo que pode ser utilizado como sinônimo de caractere ou de fonte tipográfica, dependendo do contexto.
Tipografia	Pode referir-se à arte ou técnica de criação e composição gráfica que envolve o uso de tipos, mas também pode ser usado como sinônimo de fonte tipográfica.
Tipógrafo	Profissional especializado no desenvolvimento de fontes tipográficas. Sinônimo de designer de tipos.
Tracking	Ajuste do espaço geral entre os caracteres numa fonte tipográfica, visando o aumento de sua legibilidade e leiturabilidade.

Traço	Refere aos traços que definem as formas dos caracteres.
TrueType	Uma das tecnologias existentes para criação e visualização em tela e impressão de fontes tipográficas digitais.
Type foundry	Nome que se dá a uma empresa especializada no desenvolvimento e na comercialização de fontes tipográficas.
Versalete	Versão de uma fonte tipográfica, toda em caixa alta, cuja medida de altura das maiúsculas é igual à medida de altura X das outras versões da fonte.
Vértice	Ponto de define a extremidade inferior de um caractere.
Vetorização	Processo digital de transformação de uma imagem em pixel para uma forma vetorial, visando a manutenção de sua definição e qualidade independentemente do tamanho de impressão.
Vox/ATypI	Sistema de classificação tipográfica adotado pela Association Typographique Internationale (Associação Internacional de Tipografia), adaptado dos estudos do tipógrafo Maximiliem Vox, em 1954.

APÊNDICE A – ROTEIRO PARA ENTREVISTAS

Introdução (10 min)

- Apresentação pessoal;
- Apresentação do TCC;
- Escopo; anos 1980;
- Explicação do funcionamento da entrevista.

Sobre o entrevistado (10 min)

- Apresentação pessoal;
- Trajetória na música / Relação com a música;
- Como é / foi o trabalho;
- O que conhece sobre *rock gaúcho*;
- Fonte dos conhecimentos;

Sobre música (10 min)

- Teoria musical (aspectos formais / técnicos constitutivos);
- Elementos de diferenciação entre os estilos / gêneros musicais;
- Que elementos da música poderiam ser representados graficamente;

Sobre *rock gaúcho* (25 min)

- Visão do *rock* gaúcho (contextualizar hipóteses e escopo de pesquisa);
- Existência de um movimento que valorizasse a produção local;
- História do *rock* gaúcho;
- Contexto político / social / cultural / tecnológico;
- Existência de elementos que definam o gênero “*rock* gaúcho”;
- Bandas mais relevantes (crítica especializada e opinião pessoal – pedir justificativa);
- Quais os diferenciais de cada banda;
- Elementos em comum nas bandas;
- Que elementos do *rock* gaúcho poderiam ser representados graficamente;
- Qual a relevância de uma fonte que represente o *rock* gaúcho.

Sobre as bandas de rock gaúchas (15 min)

- Divulgação e promoção das bandas (materiais gráficos);
- Identidade visual das bandas;
- Como eram criadas capas dos discos;
- Como as bandas se posicionavam;
- Onde e como eram os shows;
- Indicação de materiais para aprofundamento da pesquisa.

APÊNDICE B – BIOGRAFIAS RESUMIDAS DOS ENTREVISTADOS

Frank Jorge

Músico natural de Porto Alegre, com mais de 30 anos de experiência profissional, tendo participado de diversas bandas e projetos de *rock*, além de seguir, em paralelo, como artista solo independente. Foi integrante das bandas Cascavelletes e Graforreia Xilarmônica, que tiveram amplo reconhecimento no cenário regional nas décadas de 1980 e 1990. A partir da década de 2000, enfocou em carreira solo, que lhe rendeu quatro álbuns até o momento. Atualmente, também é professor e coordenador do Curso de Produção Fonográfica da universidade Unisinos, em Porto Alegre e São Leopoldo.

Belisa Giorgis

Formada em Publicidade e Propaganda e em Relações Públicas, atuante no Conselho Regional de Psicologia desde 2010, onde é responsável pela coordenação de projetos voltados a eventos e comunicação digital. Quando cursou a Especialização em Cultura Digital e Redes Sociais, se aproximou mais da pesquisa das relações entre música e cibercultura. Em seu Mestrado na Feevale, fez um mapeamento da cena musical independente autoral em Porto Alegre, focando posteriormente no estudo da banda porto-alegrense Apanhador Só, formada nos anos 2000. De forma indireta, portanto, acabou estudando a história da cena musical de Porto Alegre.

Egisto Dal Santo

Egisto Dal Santo é um músico e produtor musical gaúcho. Em 1988 lançou seu primeiro álbum como integrante da banda Colarinhos Caóticos, e hoje em dia já conta com mais de 20 álbuns em sua carreira. Destaca-se também pelo seu

trabalho como produtor musical de Júpiter Maça em *A Sétima Efervescência* – disco considerado pela crítica como uma das maiores obras do *rock* no Rio Grande do Sul – e de outros artistas como Bebeco Garcia, ex-integrante da banda Garotos da Rua, já falecido. Além disso, participa do projeto *Histórias do Rock Gaúcho*, no qual toca ocasionalmente em banda de mesmo nome, revivendo grandes sucessos do *rock* regional.

APÊNDICE C – RESULTADOS DA ENTREVISTA COM FRANK JORGE

Em sua entrevista, Frank começa comentando sobre suas influências musicais de diversos tipos: tangos argentinos, Paixão Cortes, Beatles, Roberto Carlos, Led Zeppelin, Caetano Veloso, Gal Costa, Mutantes, 14-Bis, entre outros. A diversidade de artistas que ele acompanhava contribuiu para que ele formasse um repertório musical rico e pudesse experimentar e inovar em sua música, misturando variados gêneros durante sua discografia.

Frank conta que entre o final dos anos 1970 e o início dos anos 1990 o mercado de shows de *rock* estava começando a se definir no Rio Grande do Sul, de forma que se fazia shows em boates e se viajava para o interior para tocar em clubes e danceterias.

Um ponto interessante é que Frank considera que, enquanto desenvolvia musicalmente, de forma autodidata, a linguagem da canção popular e do *rock*, não via como necessário um grande embasamento teórico; era possível criar ritmos, melodias e letras independentemente do domínio teórico da música. Entretanto, eventualmente, para a evolução profissional, esse conhecimento faz falta, segundo ele. Frank também comenta que o fato de ter tocado com muitos músicos ao longo de sua carreira foi, por si só, uma escola para ele.

Segundo Frank, o publicitário gaúcho Gustavo Mini Bitencourt comentou uma vez que, antigamente, o *rock* era considerado um código cultural: a juventude se orientava muito pelo comportamento das bandas de *rock* – o que diziam, como se vestiam e de que maneiras confrontavam o *status quo*. Mas, hoje em dia, o *rock* deixou de ser o código cultural principal, passando a dar lugar para outros estilos, como música eletrônica, *rap* e *funk*.

Falando sobre música num âmbito geral, Frank comenta sobre a importância de entender a música não apenas como um conjunto de sons, pois os silêncios e as

pausas também são constituintes fundamentais da música que, assim como os sons, podem mudar completamente as emoções vinculadas a ela.

Também é discutido, na entrevista, o fato de que, independentemente da existência de estilos musicais bem definidos, a maior parte dos artistas tenta fazer algo diferente, agregando sempre que possível o novo ao que já existe. Esta busca dos artistas talvez seja o fator que mais dificulta a compreensão de qualquer movimento musical como algo bem definido e sedimentado, visto que na verdade a produção dos artistas está sempre em constante mutação, e os próprios artistas tentam alargar as fronteiras entre os gêneros. O aspecto da autoralidade e da autonomia criativa também fica muito evidente na música, pois cada artista internaliza referências externas para seu trabalho, mas adapta-as intuitivamente às suas próprias idiosincrasias. Não há, em geral, uma preocupação em soar deliberadamente parecido com o som da cena vigente.

Conforme sugerido por Frank, uma alternativa para ter um entendimento sobre o *rock* gaúcho é observá-lo em determinados recortes de tempo. Segundo ele, é importante considerar que a figura do jovem se forma, no Brasil, a partir dos anos 1980, juntamente com o movimento de redemocratização (abertura política). O país começa a ter uma dicção jovem, pois surgem demandas para este segmento, como revistas, programas de rádio e televisão. As bandas eram formadas por jovens e falavam coisas de jovens, e a sonoridade e a performance da música se justificam em função deste discurso.

Na visão de Frank, o *rock* serviu como elemento de globalização e integração entre os Estados Unidos e as demais culturas do mundo. Após o surgimento do *rock* americano, outros países também quiseram fazer *rock*, adotando-o e adaptando-o para suas realidades particulares. Neste sentido, a definição de *rock* gaúcho também pode estar ligada ao sotaque das canções e à menção de elementos culturais locais do sul, mas ao mesmo tempo sem perder a linguagem universal do *rock*, vinda das matrizes inglesa e americana; um exemplo disso foi o caso da banda Garotos da Rua. Outro fator a ser considerado seria a proximidade com o Uruguai e a Argentina, que faz com que a música gaúcha receba influências de ritmos provenientes destes países, como a milonga, a vaneira e o bolero.

Por vezes, é mais fácil identificar elementos associados ao *rock* gaúcho por meio da análise das letras das músicas. Frank cita o exemplo de uma banda paranaense, chamada Faichecleres, que assemelha-se muito aos Cascavelletes devido ao uso de letras escatológicas em certas músicas.

Quando questionado sobre as bandas e os músicos mais relevantes do *rock* gaúcho, do ponto de vista da popularidade, do reconhecimento e da inovação musical, Frank cita as seguintes:

- ❖ Década de 70: Bixo da Seda, Almôndegas, Musical Saracura, Bebeto Alves, Nei Lisboa.
- ❖ Década de 80: TNT, Cascavelletes, Urubu Rei, DeFalla, Os Replicantes, Garotos da Rua, Engenheiros do Hawaii, Leviaethan, Graforreia Xilarmônica, Colarinhos Caóticos.
- ❖ Década de 90: Tequila Baby, Comunidade Nin-Jitsu, Acústicos e Valvulados, Ultramen, Pére Lachaise, Bidê ou Balde.
- ❖ Década de 2000: Júpiter Maçã, Pata de Elefante.

Sobre os principais locais onde eram realizados shows de *rock* em Porto Alegre, Frank cita: Ocidente, Porto de Elis, Taj Mahal, Vortex e Auditório Araújo Vianna.

APÊNDICE D – RESULTADOS DA ENTREVISTA COM BELISA GIORGIS

Na entrevista, Belisa apresenta uma contextualização histórica da evolução do *rock* no Rio Grande do Sul. Ela comenta que, a partir de 1981, com o início das transmissões da rádio Bandeirantes FM, que depois viria a se chamar Ipanema FM, criou-se uma cultura de valorização dos músicos locais e, por consequência, dos bares que tocavam este tipo de música ao vivo.

Belisa também cita as características apresentadas por Silveira (2014) – influências estilísticas, qualidade técnica e temática – como um importante exercício para obtermos uma definição do conceito de *rock* porto-alegrense e, a seguir, correlaciona essas características com o resultado de sua pesquisa sobre a banda Apanhador Só. Segundo ela, grande parte das resenhas desta banda, feitas por críticos de São Paulo e do Rio de Janeiro, comenta que a banda possui uma sonoridade distante do que é percebido como a identidade do *rock* gaúcho, justamente pelo fato de a Apanhador Só ser caracterizada, entre outros fatores, pelos arranjos mais bem elaborados e pelas letras sofisticadas de suas músicas.

Na visão de Belisa, cada região tem os seus gêneros musicais adaptados, de forma que o *rock* tem uma sonoridade diferente em cada estado em função das características locais. Portanto, o *rock* foi reunindo alguns elementos, às vezes de situações muito específicas, não apenas geográficas, mas também históricas e sociais de determinados momentos. Como exemplo, Belisa cita o processo de abertura política que acontecia no Brasil na década de 1980.

Para Belisa, o *rock* gaúcho é o *rock* feito no Rio Grande do Sul, mas a regionalidade não impede que ele seja amplo e diverso. A expressão “*rock* gaúcho”, segundo ela, surgiu de uma necessidade das gravadoras e da mídia de rotular aquele novo tipo de produto, de forma a criar estratégias de *marketing* que permitissem a sua exploração comercial. Mas, independentemente deste rótulo, o som de várias bandas atuantes na década de 1980 podia ser bastante diferente.

Alguns elementos em comum podem ser verificados ao analisar as bandas sob uma perspectiva mais geral de *rock*, que envolve o conjunto de instrumentos conhecido popularmente como “*power trio*” – guitarra, baixo e bateria. Outros elementos não estão associados à música por si, mas ao modo como as bandas se vestiam e se comportavam no palco, além das temáticas abordadas nas letras.

Belisa avalia que não é possível estabelecer um conceito fechado e são inúmeras as possibilidades, sugerindo que o mais interessante é analisar o *rock gaúcho* utilizando pequenos recortes, sejam eles caracterizados por intervalos de tempo, temáticas das letras, gêneros influentes etc.

Também é mencionada uma dissertação em que é estudado o álbum *Costa do Marfim*, da banda gaúcha Cachorro Grande. Este álbum remete à fase em que a banda começou a utilizar elementos eletrônicos nas composições. Ao falar sobre a dissertação, Belisa propõe o seguinte questionamento: seria possível considerar que o álbum *Costa do Marfim* esteja incluído no conceito de *rock gaúcho*, mesmo que ele traga elementos eletrônicos, que dissoam do momento histórico em que a expressão “*rock gaúcho*” foi cunhada?

Ao ser questionada sobre as bandas mais relevantes do Rio Grande do Sul, Belisa cita a banda Bidê ou Balde, pois, na sua visão, é como se eles juntassem grande parte das características associadas ao *rock gaúcho*, como um tom alegre e entusiasmado, um humor debochado, algumas referências locais nas letras, um forte influência do *rock* clássico da década de 1960 e uma maneira de se vestir e de se apresentar bastante característica, com frequente uso de ternos. Outras bandas citadas foram a Engenheiros do Hawaii – que, segundo Belisa, foi inegavelmente importante, mesmo que sua estética e sonoridade diferisse do que é comumente aceito como *rock gaúcho* –, a Acústicos e Valvulados e a Apanhador Só.

APÊNDICE E – RESULTADOS DA ENTREVISTA COM EGISTO DAL SANTO

Egisto comenta um pouco sobre a época em que começou a tocar com sua banda Colarinhos Caóticos, destacando que o momento era de muita repressão sexual imposto pela sociedade conservadora, o que levou à rebeldia e transgressão dos jovens por meio da música. Muitas bandas criavam músicas com letras bastante sexualizadas, tanto para chocar as gerações anteriores quanto para se reafirmarem como jovens desesperados para viver a vida ao máximo.

Em concordância com Frank Jorge, Egisto resgata a importância da questão da autoralidade na música, que faz com que cada artista seja um receptor de referências musicais variadas, mas, ao mesmo tempo, inclua características próprias e únicas em seu trabalho.

Egisto é assertivo ao falar que o *rock* gaúcho da década de 1980 se caracterizava muito pelo fato de que todas as bandas da época eram diferentes entre si; havia uma falta de unidade, ou seja, cada uma das bandas tinha uma identidade muito própria e autoral. Havia até mesmo uma certa rivalidade, no sentido de que os artistas buscavam ativamente a diferenciação. Na avenida Osvaldo Aranha, em Porto Alegre, havia inúmeras “tribos urbanas” circulando e convivendo ao mesmo tempo – os *hippies*, os *punks*, os *darks* –, cada qual com seu estilo.

Mesmo assim, Egisto identifica um traço quase sempre presente no *rock* do Rio Grande do Sul: a inspiração no gênero musical conhecido como *blues*. O *blues* se faz presente ora na sonoridade, ora nas letras das músicas. Sendo assim, Egisto vê o *rock* gaúcho como “*blues* misturado com alguma outra coisa”. Outra característica que pode ser identificada, segundo Egisto, é a presença do sotaque no ato de cantar e o uso de expressões e termos regionais.

Num âmbito mais amplo, Egisto explica que o *rock* tradicional nasceu do *blues*, que é um gênero definido pelo uso de bases compostas por 3 ou 4 acordes e

12 compassos. O *rock* quebrou os compassos do *blues*, de forma que houve um aumento na velocidade da música, tornando-a mais vibrante, agitada e dançante.

Quando perguntado sobre os mais relevantes artistas e bandas do *rock* gaúcho, Egisto lembra dos Almôndegas, do Musical Saracura, de Fughetti Luz e o Bixo da Seda, de Bebeco Garcia e os Garotos da Rua, de Júpiter Maçã e de Colarinhos Caóticos.

APÊNDICE F – CATALOGAÇÃO DAS PRINCIPAIS BANDAS DE ROCK GAÚCHAS

Nome	Década / Ano	Cidade	Gêneros
Som Quatro	60	Porto Alegre	Beat
Liverpool	60 / 1965	Porto Alegre	Rock Progressivo
Almôndegas	70 / 1971	Porto Alegre	Pop, Folk, Rock, Nativista
Bixo da Seda	70 / 1971	Porto Alegre	Rock Progressivo
Musical Saracura	70 / 1978	Porto Alegre	Pop Rock, Nativista
Taranatiriça	70 / 1979	Porto Alegre	Rock n' Roll, Hard Rock, Heavy Metal
Atahaulpa y os Punks	80	Porto Alegre	Punk Rock
Urubu Rei	80	Porto Alegre	New Wave, Funk Rock
Fluxo	80	Porto Alegre	Não encontrado
Frutos da Crise	80	Porto Alegre	Não encontrado
Valhala	80	Porto Alegre	Não encontrado
Os Eles	80	Porto Alegre	Não encontrado
Moreirinha e os Seus Suspiram Blues	80	Porto Alegre	Não encontrado
Produto Urbano	80	Porto Alegre	Não encontrado
Prize	80	Porto Alegre	Não encontrado
Os Bonitos	80	Porto Alegre	Não encontrado
Câmbio Negro	80	Porto Alegre	Não encontrado
Banda de Banda	80	Porto Alegre	Não encontrado
Spartacus	80	Porto Alegre	Não encontrado
Père Lachaise	80	Porto Alegre	Não encontrado
Apartheid	80	Porto Alegre	Não encontrado
Justa Causa	80	Porto Alegre	Não encontrado
Titânio	80	Porto Alegre	Heavy Metal
Cheiro de Vida	80	Porto Alegre	Não encontrado
Frank Solari	80	Porto Alegre	Não encontrado
Raiz de Pedra	80	Porto Alegre	Rock Progressivo
Utopia	80	Porto Alegre	Não encontrado
Bandaliera	80 / 1982	Porto Alegre	Hard Rock, R&B, Blues Rock
Astaroth	80 / 1982	Porto Alegre	Heavy Metal
Leviaethan	80 / 1983	Porto Alegre	Heavy Metal, Thrash Metal
Apocalypse	80 / 1983	Caxias do Sul	Rock Progressivo, Art Rock
Garotos da Rua	80 / 1983	Porto Alegre	Rock n' Roll, Hard Rock, Blues Rock
Os Replicantes	80 / 1983	Porto Alegre	Punk Rock
TNT	80 / 1984	Porto Alegre	Rock n' Roll, Blues Rock, Rockabilly, Rock Psicodélico
Engenheiros do Hawaii	80 / 1984	Porto Alegre	Rock Progressivo, Pop Rock, New Wave
Cascavelletes	80 / 1985	Porto Alegre	Rock n' Roll, Rockabilly, Hard Rock, Rock Psicodélico
DeFalla	80 / 1985	Porto Alegre	Rock n' Roll, Hard Rock, Glam Rock, Hardcore, Heavy Metal, Funk Rock, Hip-Hop

Julio Reny e o Expresso Oriente	80 / 1986	Porto Alegre	Rock n' Roll, Country Rock, Blues Rock, Pop Rock
Nenhum de Nós	80 / 1986	Porto Alegre	Pop Rock
Colarinhos Caóticos	80 / 1987	Porto Alegre	Punk Rock, Pós-Punk
Graforreia Xilarmônica	80 / 1987	Porto Alegre	Rock Alternativo, Pop Rock, Jovem Guarda, Brega
Rosa Tatoxada	80 / 1988	Porto Alegre	Rock n' Roll, Hard Rock, Glam Rock Heavy Metal
Cidadão Quem	90 / 1990	Porto Alegre	Pop Rock
Distraught	90 / 1990	Porto Alegre	Thrash Metal
Krisiun	90 / 1990	Porto Alegre	Death Metal
Acústicos e Valvulados	90 / 1991	Porto Alegre	Rock n' Roll, Pop Rock, Rock Alternativo
Ultramen	90 / 1991	Porto Alegre	Funk Rock, Rap, Reggae, Hip-Hop, Samba Rock, Hardcore
Papas da Língua	90 / 1993	Porto Alegre	Folk Rock, Reggae, Pop Rock
Tequila Baby	90 / 1994	Porto Alegre	Punk Rock, Hardcore
Walverdes	90 / 1994	Porto Alegre	Rock n' Roll, Hard Rock, Punk Rock
Maria do Relento	90 / 1994	Porto Alegre	Folk Rock, Pop Rock
Comunidade Nin-Jitsu	90 / 1995	Porto Alegre	Rock Alternativo, Reggae, Rap
Reação em Cadeia	90 / 1996	Novo Hamburgo	Rock Alternativo, Grunge, Hard Rock, Pop Rock
Hibria	90 / 1996	Porto Alegre	Heavy Metal, Speed Metal, Power Metal
Wander Wildner	90 / 1996	Porto Alegre	Punk Rock, Nativista, Folk Rock, Brega
Júpiter Maçã	90 / 1997	Porto Alegre	Rock n' Roll, Rock Psicodélico, Folk Rock, Electro Rock
Video Hits	90 / 1997	Porto Alegre	Rock, n' Roll, Jovem Guarda, Pop Rock, Rockabilly
Hangar	90 / 1997	Porto Alegre	Metal Progressivo, Power Metal
Cowboys Espirituais	90 / 1997	Porto Alegre	Rock n' Roll, Country Rock, Folk Rock
Bidê ou Balde	90 / 1998	Porto Alegre	Rock n' Roll, Pop Rock, Rock Alternativo
Cachorro Grande	90 / 1999	Porto Alegre	Rock n' Roll, Blues Rock, Rock Psicodélico, Rock Alternativo
Fresno	90 / 1999	Porto Alegre	Hardcore, Emocore, Pop Punk
Sombrero Luminoso	90 1999	Porto Alegre	Rock n' Roll, Pop Rock, Folk Rock
Histórias do Rock Gaúcho	00 / 2001	Porto Alegre	Variados
Vera Loca	00 / 2001	Porto Alegre	Pop Rock
Pública	00 / 2001	Porto Alegre	Rock n' Roll, Rock Alternativo, Indie Rock
Pata de Elefante	00 / 2002	Porto Alegre	Rock Instrumental, Indie Rock
Superguidis	00 / 2002	Guaíba	Indie Rock
Frank Jorge	00 / 2002	Porto Alegre	Rock n' Roll, Rock Alternativo, Indie Rock
Apanhador Só	00 / 2003	Porto Alegre	Pop Rock, Indie Rock
Cartolas	00 / 2003	Canoas	Rock n' Roll, Rock Alternativo, Indie Rock
Dingo Bells	00 / 2005	Porto Alegre	Indie Rock, Rock Alternativo
Tenente Cascavel	00 / 2007	Porto Alegre	Rock n' Roll, Rockabilly, Blues Rock,

			Hard Rock, Rock Psicodélico
Pouca Vogal	00 / 2008	Porto Alegre	Pop Rock, Folk Rock
Humberto Gessinger	10 / 2013	Porto Alegre	Pop Rock

**APÊNDICE G – PAINEL FOTOGRÁFICO DAS
VESTIMENTAS DAS BANDAS SELECIONADAS**



APÊNDICE H – PAINEL FOTOGRÁFICO DAS CAPAS DOS DISCOS DAS BANDAS SELECIONADAS



APÊNDICE I – PAINEL FOTOGRÁFICO DOS AMBIENTES DE SHOWS



APÊNDICE K – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA COM FÁBIO HAAG

1. Primeiro queria que você falasse um pouco sobre você.

Comecei a trabalhar com tipografia já faz uns 12 anos. Inicialmente comecei como designer gráfico “genérico”, mas comecei a me interessar por tipografia. Fui pesquisando e naquela época não existia nenhum curso. No Brasil também não existia praticamente nada de literatura. Cheguei a trabalhar na Verdi Design, fiz alguns cursos e aí saí da Verdi para trabalhar na Dalton Maag, uma empresa de tipografia bem grande. Fundei a Dalton Maag aqui no Brasil e comecei a trabalhar apenas com tipografia, especializado nisso. A empresa foi crescendo, e no ano passado saí de lá, ironicamente, para poder voltar a desenhar fontes. Eu tinha crescido muito lá e acabei virando mais um gerente, um diretor, do que um designer. Fazia dois anos que eu não desenhava mais nada, só revisava o trabalho dos outros e ensinava, dava palestras, cursos. Então saí e agora em outubro vai fechar um ano que estou trabalhando de forma independente, mas ainda com tipografia, que é cerca de 80% do meu tempo. E isso também me propiciou desenvolver um *hobbie* antigo na fotografia, pois agora comecei a me profissionalizar um pouco mais nisso. Estou vivendo o sonho de um criativo: poder trabalhar de forma independente e fazer o que eu quiser.

2. Como você comercializa as fontes que você desenvolve hoje em dia?

Como estou sozinho agora, no momento tenho só duas fontes lançadas, que vendo através do meu *site* e do *myfonts.com* – faço licenciamento direto. Qualquer pessoa pode entrar no meu *site* e no *myfonts.com* e comprar. Além disso eu faço trabalhos de fontes customizadas para clientes, só não posso mostrar nenhum agora porque não foram lançadas.

3. Você trabalha bastante com lettering também?

É, eu faço refinamento de logotipos, em parceria com agências de design. Elas me passam ideias de como imaginam e eu refino ou sugiro versões alternativas. É um trabalho bem pontual, mas tenho feito bastante.

4. Eu gostaria de entender o seu processo para criação de tipografias. Você já desenvolveu alguma fonte display?

Sim. Pela Dalton Maag há uma fonte *display*. O problema é que na Dalton Maag eram muitas pessoas, então eu fui o diretor de criação, mas a ideia não foi minha. Particpei fazendo revisões e sugestões. O nome da fonte é Volare. É extremamente *display*. Depois disso, há uma fonte que lancei pelo meu próprio site: ela se chama Sua. É uma fonte mais *display* do que para texto, apesar de ser bastante legível. Fora essas houve várias outras – todas pela Dalton Maag.

5. Como é o seu processo geral para o desenvolvimento de uma fonte? Qual é o volume de trabalho? Quanto tempo leva? Também pode mostrar um exemplo de fonte que tenha desenvolvido para que eu tenha uma visão geral melhor do seu processo.

O problema é que nessa minha nova fase tenho só um case de fonte corporativa e não posso mostrar. Vou mostrar então o case da Petrobrás, que foi pela Dalton Maag mas foi muito bacana. O case da Petrobrás é bom porque mostra bem o processo. O que aconteceu: esse aqui é o pessoal do Ledge, um estúdio de design de São Paulo que venceu a concorrência para fazer uma nova identidade para a Petrobrás, mas sem mudar a marca em si, e sim mudar todos os elementos de apoio. A tipografia sempre entra como um dos elementos de identidade de marca – e acho que é até um dos principais. Como a Petrobrás trabalha até hoje com muitas agências e produtoras de vídeo diferentes, esses aqui são todos os materiais que o pessoal criou para a Petrobrás. Se formos analisar, não existe uma linguagem única, cada agência faz o que quer. E como o logo da Petrobrás não é tão bonito, quanto menor aparecer, melhor. Eles queriam resolver isso com a tipografia, de forma que criássemos uma fonte que, independentemente do estilo visual que cada agência fosse criar, a fonte seria a mesma e criaria essa unidade

visual, que não existia. Inicialmente foram mais de 40 ideias, em poucas letras e num peso regular. Depois nós chegamos em 6 ideias junto com a agência. O problema da Petrobrás é que o público é o Brasil inteiro, independentemente de classe social e de região, então a fonte deveria ser extremamente legível – não podia ter detalhes muito estilísticos e diferentes. O tipo de uso ia desde a bomba de gasolina até documentos como o relatório anual. Conseguimos dar mais personalidade nos acentos. O conceito por trás é o fato de ela misturar solidez com um aspecto mais humano. Fizemos comparações com a Helvetica e com a Din, que eram outras fontes que eles usavam muito. Comparando com a Frutiger ela fica mais pesada e séria.

Sobre o processo: primeiro fazemos aquelas letras iniciais. Após aprovação, expandimos isso para maiúsculas e outras minúsculas, para confirmar que o conceito da fonte é interessante. Depois fazemos um teste de peso: desenhamos todos os pesos intermediários e testamos. Os pesos também têm que conversar entre si. Depois vamos para os itálicos, que é praticamente um projeto à parte – não é apenas inclinar e pronto.

6. É verdade. Por exemplo, o “a” minúsculo é diferente – é um “a” de um andar e não de dois. Fico imaginando que tenha que ser feito praticamente do zero. Ou será que você consegue aproveitar alguma coisa para os caracteres itálicos?

Deixa eu ver se acho uma outra palestra que mostra mais os itálicos. Só um minuto.

7. Certo. Já adiantando, enquanto você procura aí, tenho a seguinte dúvida. Como vou começar o desenho da fonte agora, e nunca tive experiências no desenvolvimento de fontes. Por isso, tive que definir um conjunto de caracteres que eu poderia trabalhar, pois provavelmente não haveria tempo para desenvolver uma fonte completa. Portanto, tive que definir os caracteres pelo quais eu ia começar – utilizando para isso até a Priscila farias, que apresenta um diagrama de derivação de caracteres. Entretanto, gostaria da

visão de um tipógrafo profissional com experiência nisso para entender como começar. Quais os caracteres que se deve dar atenção inicialmente?

Vou mostrar numa fonte que estou desenvolvendo, que se chama Margem. Os caracteres principais são “H”, “O”, “n” e “o”. Sempre se começa a desenhar uma fonte por aí, pois com estes você já define o peso, a proporção, o traço reto e o traço curvo. O segundo passo seria o “h”, para ver qual a altura das ascendentes, e depois o “p”. Mas mesmo assim, para todas as decisões de design os tipógrafos na Inglaterra usam bastante este conjunto: “a”, “d”, “h”, “e”, “s”, “i”, “o” e “h”, seguidos de “v”, “f”, “p” e “g”. Este conjunto já define quase todas as decisões de design. Mas o mais importante, se você for desenhar poucas letras, é que se tenha nessas letras a representatividade da fonte. Por exemplo: como vão ser as diagonais, as ascendentes, as descendentes e as terminações? Nem tudo isso é contemplado pelo grupo que mostrei. Também é importante estar atento às relações entre caracteres. Por exemplo, o tratamento que for feito no “a” vai ter que conversar com o que for feito no “c”, e por aí vai.

8. No caso de uma fonte display, não necessariamente você consegue aproveitar as formas de alguns caracteres para outros caracteres. Portanto, qual seria a relevância de manter essa ordem de caracteres iniciais que você mostrou para o caso de uma fonte display com um aspecto mais artístico?

Depende. Existem formas que são fáceis. Por exemplo: do “n” você pode fazer o “h”, do “i” se pode fazer o “l”... Mas não existem muitas regras. Para fazer fontes é necessário uma paciência gigantesca: qualquer tentativa de aproveitamento pode não funcionar. Por exemplo: o “y” não é a mesma coisa que o “v” com a adição de uma barra, senão a letra ia parecer muito deslocada. Sempre devem ser feitos ajustes, pois as letras têm partes parecidas mas não iguais.

Mas finalizando sobre a Petrobrás, deixa eu mostrar porque os itálicos são diferentes. Fizemos algumas opções de itálico para a Petrobrás sabendo que as agências acabariam cansando de usar a fonte, era necessário ter versões em itálico

com mais personalidade. Por isso nos inspiramos na caligrafia. Existem algumas curvas em diagonal que não existiriam se apenas fossem feita uma versão oblíqua (inclinada), como acontece a Helvetica, que não tem itálico, apenas oblíquo. O “e” tem uma barra em curva, o “s” é mais fluido, e o “f” tem uma cauda prolongada. Tudo isso vem da caligrafia. Portanto, existem questões da construção do itálico que são diferentes. Outras questões são o ângulo a ser escolhido, o fato de o itálico em geral ser mais condensado... Para tudo são feitos testes e os desenhos são comparados com outras fontes.

9. Como é o fluxo geral do processo? Primeiro é feito todo o alfabeto? Depois as acentuações e sinais de pontuação? Como funciona?

Sempre se deve dividir por partes, pois a cada decisão de design tomada, há impacto em outras coisas. Sempre se começa com poucas letras, depois são feitas outras letras, depois as maiúsculas, e acentos, por exemplo, são a última coisa a ser feita, porque existem outras coisas mais importantes para resolver antes deles, como as próprias letras, os numerais e sinais de pontuação e marcação.

10. Os numerais vêm depois do alfabeto?

Sim. Mas você consegue me mandar esse material dos caracteres que foram definidos? Aí eu consigo olhar e dar algumas dicas.

11. Como ainda não comecei a etapa de desenho, ainda não tenho esboços. O que posso apresentar é o conjunto de caracteres que foi escolhido para desenvolver. São eles: as letras “A”, “E”, “I”, “O”, “U”, “M”, “S”, “H”, “P”, “V”, “F”, “J”, “L”, “T”; os numerais “0”, “1”, “8”; e alguns acentos e sinais de pontuação. Serão feitos apenas as maiúsculas em função de limitação de tempo, entre outros fatores.

Cada projeto é um projeto. Se for fazer apenas maiúsculas, não vejo problema nenhum neste grupo. A variedade de glifos está boa, mas talvez possa acrescentar o “C”.

12. Gostaria de saber se com este conjunto eu já conseguiria demonstrar a personalidade da fonte, ou haveria ainda outros caracteres que seriam importantes.

Consegue. Mas uma coisa que noto nas próprias apresentações com clientes: é interessante escolher uma palavra para mostrar, ou, no seu caso, algum nome de banda. Ou até mesmo palavras que remetam ao conceito do *rock* dos anos 1980. É bem diferente mostrar as letras individuais, soltas, de mostrar elas formando uma palavra. A palavra tem uma força gigantesca. Minha dica é que você escolha alguma palavra, verificar se falta algum glifo para formar esta palavra e alterar este conjunto para incluir estes glifos e conseguir formar a palavra, aí você consegue usar ela na apresentação do projeto. Nunca apresentamos para o cliente as letras soltas na ordem do alfabeto; apresentamos o *slogan* da empresa escrito com a fonte, pois assim a apresentação tem mais impacto.

13. Observei que você usa o software Glyphs para criar as fontes. A fonte que pretendo desenvolver terá uma característica mais artística, que vem da música e do rock. Imagino ela com algum tipo de textura e um aspecto sujo ou desgastado. Por isso gostaria de começar usando ferramentas manuais (papel, lápis, tinta etc) e posteriormente passar para o computador. Como você me recomenda trabalhar em termos de software?

Depende. Você pode começar a vetorização no Adobe Illustrator e depois passar tudo para o Glyphs. Assim você faz as formas num *software* que já está acostumado e passa para o Glyphs apenas na hora de definir espaçamentos, que é uma coisa que deve ser feita nele com calma. Mas de qualquer jeito, o movimento de um *software* para outro é bem fácil.

14. Utilizando o Glyphs eu conseguiria criar um arquivo de fonte, mesmo que eu não possua todos os caracteres?

Consegue. O Glyphs tem uma área de tutoriais no seu *site*, com vídeos, que engloba desde coisas básicas até coisas mais complexas.

15. Tenho receio quanto à aparente necessidade de conhecimentos técnicos de programação para exportar o arquivo de uma fonte tipográfica.

Não é necessário este tipo de conhecimento; o Glyphs já serve, pois faz tudo automaticamente. Por exemplo: esta minha fonte nova, a Margem, tem algumas variações estilísticas. Existem 2 versões da letra “a” e da letra “g”. Pela própria interface do Glyphs é possível definir estas coisas, e o código é escrito automaticamente.

16. Qual a diferença entre arquivos com extensão .otf (Open Type) e arquivos com extensão .ttf (True Type)?

Antigamente existia uma grande diferença entre arquivos True Type e Open Type. A principal diferença entre eles é a forma como são calculados os vetores em termos de fórmulas matemáticas. Para fontes *display*, a curva Post Script / Open Type renderiza melhor, só que hoje em dia qualquer fonte, mesmo que seja em arquivo com extensão .ttf, é na verdade um arquivo Open Type. O arquivo .otf sempre vai ter curvas Post Script e um arquivo .ttf pode ter duas opções: com curvas Post Script ou com curvas True Type. Mas todos os arquivos hoje em dia vão ter todos os recursos avançados. No seu caso, na hora de gerar a fonte, pode focar na exportação do arquivo com extensão .otf mesmo.

17. Quanto tempo se leva para desenhar cada um dos caracteres? A letra “H”, por exemplo.

Só uma letra, sozinha? Isso é bem rápido, mas é que geralmente o que vai dar inspiração para a fonte não será o “H” em particular, porque na maioria dos casos é uma letra genérica. Algumas vezes no processo criativo a primeira ideia vai ser, por exemplo, a de um “g”. Somente na hora de criar outros caracteres do alfabeto é que será necessário “H”, “O”, “n” e “o”. Ou seja, apenas quando ocorre a sistematização do processo. Em relação ao tempo, se escolhe uma palavra

simples, de poucas letras, e em uma tarde inteira é possível criar várias ideias de letras escrevendo a palavra. Mas temos que considerar que esse é o meu tempo, pois já estou acostumado com o processo.

Uma coisa interessante para explicar: por que fazer primeiro “H”, “O”, “n” e “o”? Depois que passamos a sistematizar o desenho da fonte, começamos a testar, por exemplo, como o “o” fica ao lado do “n”, então posicionamos o “o” entre duas letras “n” e avaliamos as espessuras dos traços, os alinhamentos etc. Quando vamos criando outros glifos, vamos testando eles em relação aos caracteres chave. Em uma fonte, cada letra tem que funcionar bem ao lado de todas as outras. Quando concluímos que o “n” e o “o” estão bons, testamos o “a” em relação a eles. É por isso que o grupo “H”, “O”, “n” e “o” é importante.

18. Ao criar uma fonte nova, como você consegue definir a “cara” da fonte? No meu caso, devo fazer com que a fonte remeta às bandas que escolhi do rock gaúcho. Que ferramentas e processos podem ser usados para deixar a fonte com um aspecto específico?

Isto é uma questão muito relacionada ao conceito definido para a fonte. É preciso buscar referências visuais da época (anos 1980). Vejo este problema como um paradoxo, pois em geral são poucos elementos que podem ser alterados sem que as letras se tornem irreconhecíveis. Um “A” deve parecer um “A”, caso contrário não pode ser lido. Entretanto, fatores como as proporções – a largura e a altura –, a espessura dos traços, o contraste entre os traços – grosso e fino – ou a forma das terminações podem ser modificados. É interessante pesquisar sobre a história da tipografia para entender que tipos de tratamentos podem ser feitos, especialmente em fontes *display*, e que comunicam ideias diferentes.

19. Então se você se fosse desenvolver uma fonte inspirada no rock gaúcho hoje em dia, faria uma pesquisa de fontes já existentes que possuem esta temática?

Não necessariamente. Eu procuraria posters de shows da época, capas de discos e CD’s e pesquisaria o visual geral do *rock* dos anos 1980 para ver o que era usado e que elementos eram recorrentes. Acho que não buscaria fontes com esta

temática porque é provável que não exista nenhuma, mas analisaria tipografias usadas em materiais gráficos da época. É interessante criar um *moodboard* que reúna toda a experiência visual deste período e a partir dele extrair elementos visuais que possam ser transpostos para a fonte.

20. Existe alguma dica que você poderia me dar sobre algo que eu não perguntei na entrevista?

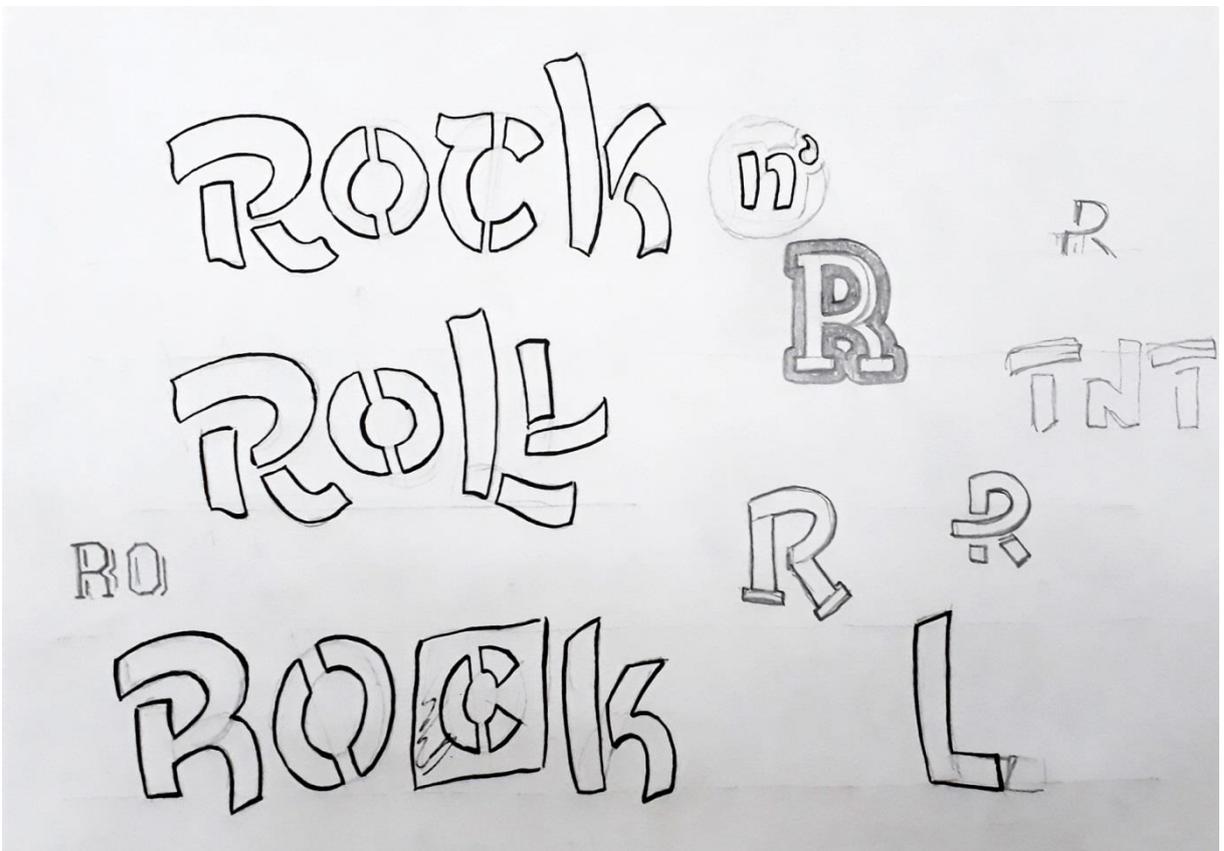
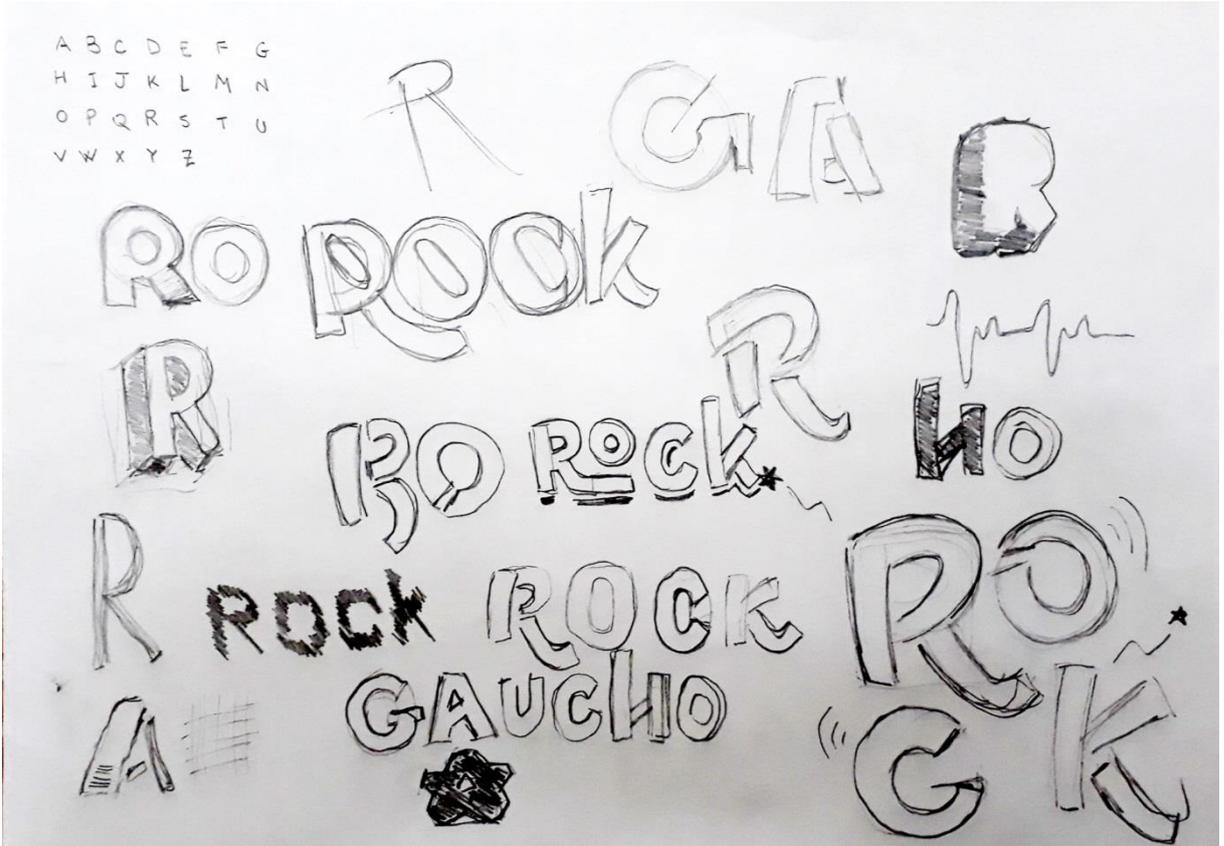
É muito importante a ideia de que a fonte é um grupo bonito de letras, e não um grupo de letras bonitas, conforme já mencionado pelo Mathew Carter (designer e tipógrafo britânico). Não é suficiente fazer duas letras muito legais que não conversam entre si. A fonte é um sistema intrincado. O grande desafio de trabalhar com tipografia é pensar no conjunto. Se começa com as letras individuais, mas ninguém vê letras separadas; as pessoas lêem palavras e frases. Isto é o mais importante para cuidar.

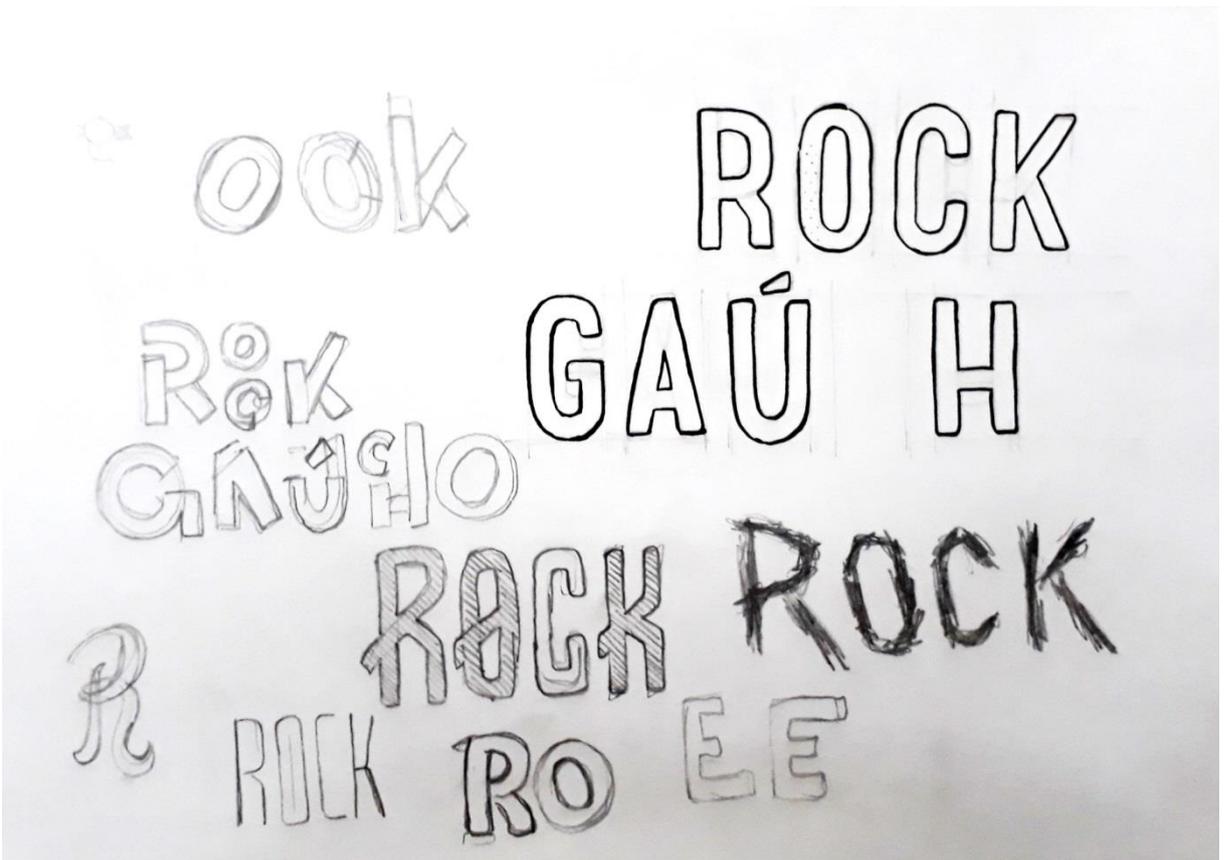
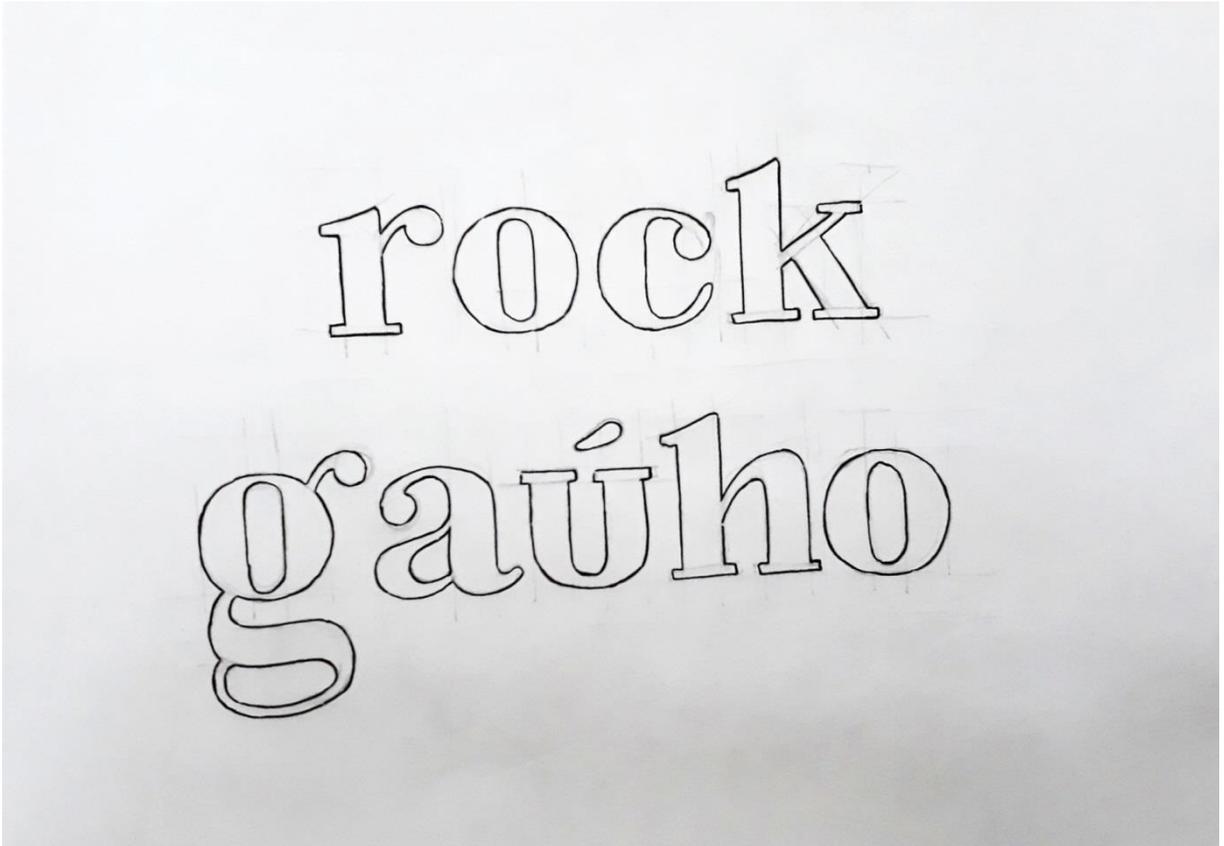
21. Existe algum material ou livro sobre tipografia display que eu possa consultar? Pois na pesquisa que fiz foi difícil encontrar algo sobre desenvolvimento de fontes display. Apenas foram encontrados materiais mais gerais sobre tipografia.

Desconheço materiais sobre fontes *display*, mas existem muitas referências sobre *lettering*. Considero que a tipografia para texto é a base. Para fontes *display*, o que muda é o fato de não precisar cumprir todas as regras, embora seja crucial conhecê-las.

APÊNDICE L - FOTOGRAFIAS DOS ESBOÇOS GERADOS NA ETAPA DE EXPANSÃO DE IDEIAS DO PROJETO







ANEXO A – LETRAS DE MÚSICAS DAS BANDAS SELECIONADAS

Campo Minado – Bandaliera

Eu não posso esperar e ver tudo explodir
 Quero mais é lutar, tenho que prosseguir
 A caminho da paz, solto dentro da imaginação

Eu não posso calar, tenho muito a dizer
 Tenho que escancarar, o que eu posso fazer
 Além de preparar o terreno pra nova geração?

Posso cantar, posso espalhar
 As sementes que amanhã brotarão
 Detonando o rock n' roll

Eu não quero saber, quero é participar
 Não podemos deixar a peteca cair
 Nós não vamos ficar de bobeira esperando a solução

Não adianta ensinar, temos que aprender
 A ser mais natural na maneira de ser
 Nosso lado animal de vez em quando precisa tomar sol

Posso cantar, posso espalhar
 As sementes que amanhã brotarão
 Detonando o rock n' roll

Tô de Saco Cheio – Garotos da Rua

Lá em casa continuam
 Os mesmos problemas
 Lá em casa continuam

Me perturbando
Lá em casa continuam
Me enchendo o saco
Se metem na minha vida
Não dão folga o dia inteiro
Tão sempre reclamando de dinheiro
Não posso tomar banho demorado
Nem ficar cantando no chuveiro
Lá em casa continuam
Os mesmos problemas
Lá em casa continuam
Me perturbando
Lá em casa continuam
Me enchendo o saco
Não deixam eu escutar meu som mais alto
Os coroas não querem mudar
Ficam me cobrando profissão bem sucedida
Pra me fazer seguro de vida
Lá em casa continuam
Os mesmos problemas
Lá em casa continuam
Me perturbando
Lá em casa continuam
Me enchendo o saco
A todo o momento tem um bico no meu quarto
É roupa, cabelo,
As más companhias
Querem que eu guarde economia na poupança
Porque é que eu tenho que ser
Um rapaz de família?

Lá em casa continuam
Os mesmos problemas
Lá em casa continuam
Me perturbando
Lá em casa continuam
Me enchendo o saco

Charles Master – TNT

Charles Master saiu pela rua
Mas não encontrou ninguém
E quando viu que o homem tinha ido à lua
Charles Master quis ir também

Às vezes chorava e às vezes sorria
Não sei se é fácil de entender
Mulheres não tinha e amigos não via
Queria só saber o porquê

Hey Charles Master
Cuidado com o Charles Master
Hey Charles Master
Uouououo xalalala

Charles Master andando na rua
Quase tropeçou em alguém
Não era alguém que ela conhecia
Pois ele não conhece ninguém

A noite dormia e de dia saia
Queria viver até os 100
Rodava sempre no mundo da lua
Pra ver o outro lado também

Hey Charles Master
Cuidado com o Charles Master
Hey Charles Master
Uouououo xalalala

Charles Master saiu pela rua
Mas não encontrou ninguém
E quando viu que o homem tinha ido à lua
Charles Master quis pegar o Apolo também

Mulheres não tinha e amigos não via
Queria só saber o porquê
Às vezes chorava e às vezes sorria
Não sei se é fácil de entender

Hey Charles Master
Cuidado com o Charles Master
Hey Charles Master
Uouououo xalalala

Banco de Trás de um Cadillac – Cascavelletes

Sempre quando eu saio na rua
Acho que eu vou encontrar
Uma garota honky tonk que me queira
E que queira se dar

Mesmo quando eu volto pra casa
Eu continuo a achar porque eu sei
Que um dia tudo explode
E que a gente vai sair pra dançar

Me bateram demais pra não poder te amar
Me bateram demais até fazer sangrar

Um dia a gente senta num banco de trás
De um cadillac que não anda mais

Um dia desses eu te vi na rua

E tu tava chorando

Tava muito nervosa quase se matando

Não fique nervosinha

Garotinha

Eu quero te ajudar

Eu vou dizer as palavras mágicas

Se tu me deixar tentar