



UNIVERSIDADE DE ÉVORA

ESCOLA DE ARTES

DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS E DESIGN

**A Tipografia: Uma ferramenta pedagógica para
crianças do pré-escolar**

Maria Carolina Navalhinhas Roque

Orientador: Prof. Doutor Tiago Navarro Marques

Mestrado em Design

Área de especialização: Projecto de Design de Comunicação

Trabalho de Projecto

Évora, 2014



UNIVERSIDADE DE ÉVORA
ESCOLA DE ARTES

DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS E DESIGN

**A Tipografia: Uma ferramenta pedagógica para
crianças do pré-escolar**

Maria Carolina Navalhinhas Roque

Orientador: Prof. Doutor Tiago Navarro Marques

Mestrado em Design

Área de especialização: Projecto de Design de Comunicação

Trabalho de Projecto

Évora, 2014

Dedicatória

Aos meus sobrinhos, que fizeram, mesmo inconscientemente, que me interessa-se por tentar melhorar as infinitas histórias que lhes leio antes de dormir. E esperando que o carinho que lhes dedico, sirva de exemplo para seguirem sempre o caminho dos seus sonhos.

Agradecimentos

Desejo expressar os meus sinceros agradecimentos:

Em primeiro lugar ao Prof. Doutor Tiago Navarro Marques, meu orientador, pelo acompanhamento do trabalho, pelo valioso apoio na disponibilidade de bibliografia, pelas críticas, correcções e sugestões relevantes feitas durante a investigação. Pelo apoio e pelos momentos de reflexão, que me permitiram encontrar informações e soluções que contribuíram em muito para a execução da tese.

Agradeço também a todos os amigos, conhecidos, amigos de conhecidos, que se disponibilizaram em emprestar livros indispensáveis para a realização de todo o trabalho.

Á minha querida tia, Maria Augusta Roque, pela total disponibilidade em me abrir as portas do colégio infantil que dirige, uma ajuda fundamental para a conclusão da dissertação.

Um especial agradecimento aos meus pais, aos meus irmãos e às minhas cunhadas, por acreditarem sempre em mim e pelos ensinamentos que serão sempre alicerces da minha vida.

Ao meu namorado, pela enorme paciência e compreensão reveladas ao longo deste percurso.

Siglas e Acrónimos

PNL – Plano Nacional de Leitura

Fig. – Figura

p – Página

pp– Páginas

a. C. – Antes de Cristo

d. C. – Depois de Cristo

séc. – Século

pt – Unidade de Ponto Tipográfico

m – Metros

mm - Milímetros

Resumo

Este trabalho consiste na construção de uma ferramenta pedagógica de apoio a responsáveis pela gestão gráfica na criação/paginação de livros infantis, centrada em crianças do pré-escolar, com idade compreendida entre os 4 e 6 anos. Um dos grandes objectivos desta ferramenta consiste na forma de cativar este público, para a prática da leitura e conseqüente aprendizagem, através dos fundamentos tipográficos. O estudo de macro e micro tipografia, aplicado neste estudo, contribuiu para identificar e determinar quais os princípios de construção, nomeadamente na escolha da forma tipográfica, hierarquização de conteúdos e mesmo de equilíbrios ópticos na página, com o intuito de aproximar o nosso público a um grau de alfabetização satisfatória.

A estrutura desta investigação passou por várias fases que contribuíram determinadamente para um maior entendimento temático. Desde os princípios formais que foram fazendo a história da Tipografia, iniciada na triada Gutenberg – Schoeffer - Fust, e com maior foco nas suas classificações, iniciadas pelo gráfico Francis Thibaudeau.

Tudo isso com o objectivo de fundamentar a importância da tipografia utilizada e, principalmente, a relação existente entre texto e leitor/observador. A análise dos dados resultantes desta investigação é qualitativa e resulta num conjunto de directrizes não fechadas, para que, em futuras composições gráficas de livros infantis, a tipografia seja escolhida tendo em conta a sua finalidade principal, com maior eficácia, valorizando a comunicação com o público a que se direcciona a mensagem.

Palavras-chave: Design Editorial, Tipografia, Comunicação, Alfabetização, Literatura Infantil.

Typography: A pedagogical tool for children from pré-school

Abstract

This work consists of the construction of a pedagogical tool to support responsible management in creating graphic / paging of books, focusing on preschool children, aged between 4 and 6 years. A major objective of this tool is the way to captivate this audience, to practice reading and subsequent learning, through typographical reasons. The study of macro and micro typography, applied in this study helped to identify and determine the principles of construction, particularly in the choice of typographic form, prioritization of content and even optical balances on the page, with the aim of bringing our audience the satisfactory degree of literacy.

The structure of this investigation has gone through several phases that contributed decisively to a larger thematic understanding. Since the formal principles that were making the history of typography, Gutenberg started in the triad - Schoeffer - Fust and greater focus on their ratings, initiated by graphic Francis Thibaudeau.

All this with the aim of substantiating the importance of typography used, and especially the relationship between text and reader / viewer. The analysis of the data resulting from this research is qualitative and results in a set of guidelines not closed , so that in future graphic compositions of children's books , typography is chosen with regard to its main purpose , more effectively , enhancing communication with the public who directs the message .

Keywords: Editorial Design, Typography, Communication, Literacy, Children's Literature.

Índice Geral

Dedicatória	5
Agradecimentos	7
Siglas e Acrónimos	9
Resumo	11
Abstract	13
Índice Geral	15
Índice de Imagens	19
1. Introdução	23
1.1. Tema da Investigação	25
1.2. Definição do problema e questão da Investigação	27
1.3. Objectivos da Investigação	29
1.4. Metodologia da Investigação	31
1.5. Estrutura da Investigação	33
<u>Capítulo I – Contexto Teórico</u>	35
2. A Tipografia	37
2.1. O Nascimento do Alfabeto	39
2.2. Principais Classificações Tipológicas	53
2.3. O Tipómetro	59
3. O livro infantil	65
3.1. Legibilidade e Leiturabilidade	69
3.2. Usabilidade	73
3.3. Macro e micro tipografia	77
3.4. As crianças como componente estrutural da sociedade	91

<u>Capítulo II – Análise de Estudos</u>	93
4. Caso de Estudo	95
4.1. Definição de critérios	99
4.1.1. Plano Nacional de Leitura	101
4.1.2. Classificações Tipológicas	103
4.2. Análise semântica dos livros/Critérios	117
4.2.1. Levantamento	119
4.3. Proposta de modelo	129
5. Conclusões	131
5.1. Considerações Finais	133
5.2. Contributos e Recomendações para Estudos Futuros	135
6. Bibliografia	137
6.1. Referências Bibliográficas	139
6.2. Webgrafia	141
7. Anexos	147

Índice de Imagens

Figura 1 – Pictograma

Figura 2 – Alfabeto escrito em argila

Figura 3 – Escrita Romana

Figura 4 – Escrita Árabe

Figura 5 – Variação do ângulo de corte em relação à linha de escrita, influência no desenho da letra

Figura 6 – Escrita Quadrata e Escrita Rústica

Figura 7 – Tipo Carolina

Figura 8 – Texto composto por gótica bastarda

Figura 9 – Parte da bíblia de Gutenberg, texto composta por gótica de forma

Figura 10 – Texto em letra antiga formata

Figura 11 – Máquina de Linótipo

Figura 12 – Sistema de classificação Thibaudeau: 1 – Antigos ou Batons; 2 – Egípcias, 3 – Elzevires, 4 – Didots

Figura 13 – Sistema de classificação de Maximilien Vox

Figura 14 - Sistema de classificação de Giuseppe Pellitteri

Figura 15 - Sistema de classificação de Aldo Novarese

Figura 16 – Tipómetro

Figura 17 – Letra em peça de metal

Figura 18 – Utilização do tipómetro

Figura 19 - Livro *Orbis Pictus*

Figura 20 - Exemplo de edição luxuosa infantil

Figura 21 – 1 – Garamond, 2 – Barkerville, 3 – Bodoni, 4 – Excelsion, 5 – Tmes, 6 – Palatino, 7 – Optima, 8-Helvetica

Figura 22 – Exemplo de mancha gráfica

Figura 23 – Exemplo de margens

Figura 24 – Exemplo de medianas

Figura 25 – Exemplo de parágrafos

Figura 26 – Exemplo de sangrias

Figura 27 – Exemplo de dentes de cavalo

Figura 28 – Exemplo de entrelinha

Figura 29 – Exemplo de entrepalavra

Figura 30 – Exemplo de entreletra

Figura 31 – Exemplo de cor tipográfica

Figura 32 - Seasson Primary School

Figura 33 – Tipo Humanista

Figura 34 – Tipo Garalde

Figura 35 – Tipo Real

Figura 36 – Tipo Didone

Figura 37 - Tipo Mecânica

Figura 38 - Tipo Linear

Figura 39 - Tipo Incisa

Figura 40 – Tipo Caligráfica

Figura 41 – Tipo Cursiva

Figura 42 – Modelo

1. Introdução

O Design Gráfico é uma forma de comunicar visualmente e transmitir uma determinada mensagem através de técnicas formais. Tem sempre como objectivo principal a conjugação harmoniosa de imagens, palavras e ideias, estruturando e organizando a comunicação impressa. Segundo Costa (2007, p.37), “o *design gráfico* [...] são o *exercício criativo e expressivo das relações, das interações e dos contrastes entre ambas as linguagens fundamentais*”. Apesar de existirem indícios que remontam às origens humanas da existência do que hoje entendemos como o processo em design, pode considerar-se que o nascimento do Design Gráfico surgiu no durante o séc. XIX e início do séc. XX em consequência de uma necessidade efectiva originada pela Revolução Industrial¹, a comunicação e produção de objectos em série. Esta necessidade aumentou exponencialmente com a grande concentração de massas nos centros urbanos. Ainda assim, conforme apelidara Nigel Cross (1960) a década de 1960 como “o *desabrochar da metodologia do design*”, apenas com o fim da Segunda Guerra Mundial² é que se dá o grande desenvolvimento da disciplina propriamente dita, com o surgimento de metodologias que tornaram o processo mais racional e objectivo. Apesar de não existirem metodologias lineares no Design Gráfico, e com base na bibliografia consultada, podemos defini-la como tendo três etapas principais – Problema, Desenvolvimento, Produção –, que se podem complementar com outras mediante o problema – Investigação, Experimentação, Apresentação ao cliente, Execução e Produção Gráfica.

¹ Conjunto de transformações técnicas e económicas que se iniciaram em Inglaterra na segunda metade do séc. XVIII e que ao longo do séc. XIX se espalhou por toda a Europa e América do Norte.

² Conflito militar global que durou de 1939 a 1945.

1.1. Tema da Investigação

Aproximando-nos da temática desta investigação, a Tipografia³ é a centralidade de toda esta investigação, definindo-se como complementar ao Design Gráfico. A sua grande preocupação é a de dar forma à comunicação impressa. Em particular, neste trabalho focamo-nos no processo de criação na composição de um texto. Assim, o tipo de letra utilizado numa determinada publicação onde o interesse visual é abordado através da escolha da fonte adequada, composição ou *layout*⁴ e relação entre este e os elementos gráficos na página. Daí a necessidade de investigar a forma como a Tipografia poderá interferir no desenvolvimento das crianças, através dos livros a que tem contacto na fase do pré-escolar.

Quando se trata de questões relacionadas com a leiturabilidade, e contrariamente ao que se pressupõe como óbvio, a forma gráfica deixa de atingir o papel principal, passando a entrar como características primordiais o espaçamento entre caracteres / palavras / linhas. Segundo Strunck (1999), a legibilidade é a facilidade de interpretação certa de um conjunto de caracteres por parte do leitor, dependendo do espaço à sua volta, designado contragrafismo⁵ e da entrelinha, que é a distância entre as linhas de base.

Assim, evidenciamos como condição imprescindível a evolvente à forma tipográfica. Esta questão tem uma participação fulcral na sustentabilidade de interpretação por parte do leitor. Facto bem evidenciado na afirmação de Norberto Chaves (2005) quando se refere à importância em compreender a envolvimento em detrimento do objecto no habitat de um projecto de design:

"La primera condición para el ejercicio de un diseño culto es comprender que intervenir sobre el hábitat no es crear un objeto sino un entorno. No se trata de una «cosa» sino del contexto en que se produce el conjunto de comportamientos humanos que denominamos «vivir»." (Chaves: 2005, p.53)

³ A sua designação tradicional refere-se à arte de compor e imprimir com caracteres móveis. O termo foi-se adaptando à época, hoje a tipografia não é apenas uma técnica de impressão, passou a ser a essência geral de toda a informação textual no Design Gráfico.

⁴ Estruturação da matriz de uma página ou objecto gráfico e a relação com os vários elementos de configuração.

⁵ Qualquer parte do impresso que aparece da cor natural do suporte de impressão, sem mancha. Branco.

1.2. Definição do problema e Questão da Investigação

A necessidade de investigação surgiu com o confronto entre livros infantis pouco personalizados e cativantes para o público-alvo. Esta forma pouco “interessante” centrou-se fundamentalmente nos elementos da página, culminando naquele que é tido como o alvo central de toda a comunicação impressa e textual na tipografia.

Neste contexto, seria possível enumerar vários aspectos disfuncionais nas características em que a tipografia aposta, seria possível entrar por várias questões pertinentes, no entanto centrámo-nos naquela que consideramos a base desta investigação:

Como obter a tipografia indicada para comunicar com crianças no início da sua alfabetização?

Com esta investigação, pretende-se saber de que forma a tipografia poderá contribuir para o desenvolvimento de alfabetização de uma criança. Uma tipografia apropriada com as necessidades e conhecimentos dessas crianças é fundamental para que elas interajam com a história e melhor compreendam a mensagem que se quer transmitir. Numa altura que ainda são os adultos a lerem as histórias aos mais novos é importante não descurar de quem, e a quem o objecto é dirigido.

1.3. Objectivos da investigação

De uma maneira geral a preocupação com o correcto desenvolvimento da alfabetização das crianças e com a sua facilidade de aprendizagem é o que leva a desenvolver esta investigação. É importante apostar nas gerações futuras de forma a facilitar e enriquecer os seus métodos e conhecimentos.

Objectivos específicos:

- a) Análise semântica de livros infantis (PNL - Ler +) direccionados ao público-alvo, procurando avaliar o valor da tipografia na página.
- b) Análise de estudos feitos sobre a tipografia indicada para comunicar com crianças no início da alfabetização.
- c) Identificar os principais valores a adoptar para criar um modelo a seguir para futuros projectos editoriais de design gráfico infantil.

1.4. Metodologia da Investigação

Para que seja possível alcançar os objectivos gerais e específicos a que nos propusemos, é necessário reflectir sobre quais as metodologias mais adequadas à investigação.

Numa primeira fase tornou-se necessário fazer uma revisão da literatura relacionada com a problemática em causa, para clarificar conceitos e adoptar métodos. Para testar as hipóteses, recorreu-se a uma metodologia de investigação mista:

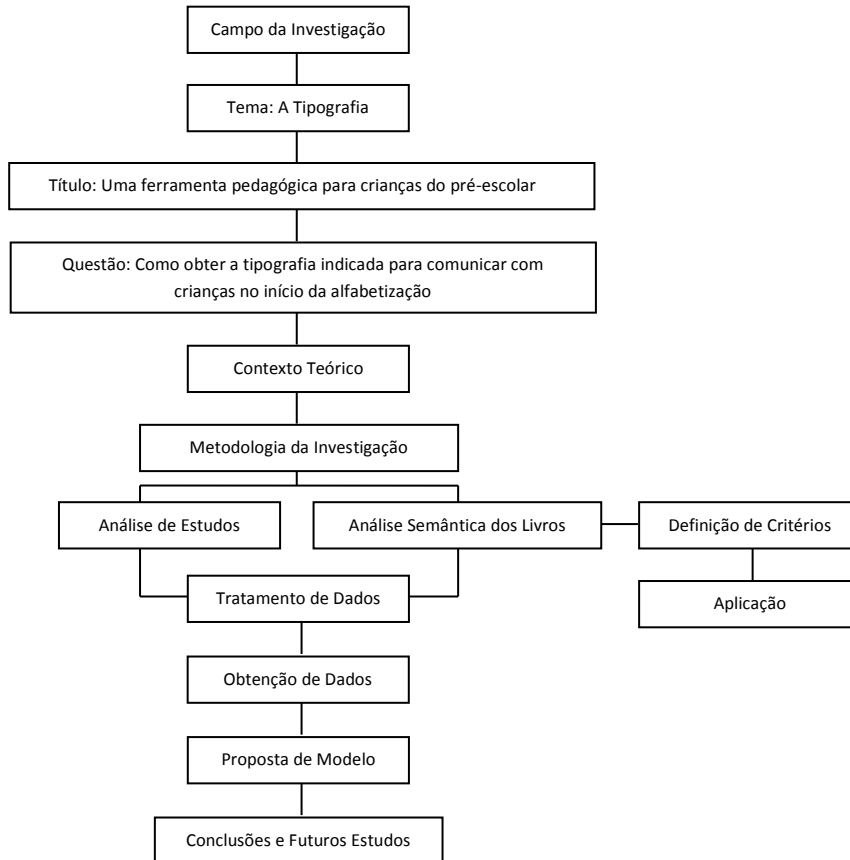
- Em primeiro lugar através da análise de estudos relacionados com a tipografia indicada para comunicar com as crianças no início da alfabetização.
- Em segundo, perceber quais as principais necessidades dessas crianças e os valores adequados a adoptar, para atingir os objectivos a que se propõem os livros infantis.

Numa segunda fase fez-se uma análise mais detalhada de um grupo específico de livros (PNL – Ler +), através de uma ficha, que permitiu identificar as características tipográficas que mais são utilizadas, de forma a comparar esses dados com a pesquisa feita na primeira fase.

A análise dos dados resultantes desta metodologia de investigação será qualitativa e poderá resultar num conjunto de directrizes não fechadas para que, em futuros trabalhos gráficos de livros infantis, a mensagem seja transmitida com maior eficácia.

O organograma que se segue apresenta a estrutura da metodologia utilizada.

1.5. Estrutura da Investigação



Capítulo I

Contexto Teórico

2. A Tipografia

A palavra tipografia é originária do grego *typos*, *sello*, *marchamo*; e do *graphein escribir* (Montesinos y Mas, 2001). Etimologicamente tipografia significa letra – *typos* – e escrita – *graphein*. Genericamente o termo gráfico – *graphein* : escrita – indica a actividade relacionada com a técnica da escrita. Tradicionalmente o termo tipografia refere-se a uma técnica de impressão cujo princípio consiste num molde com relevo que transporta a tinta, mediante uma pressão adequada, para o papel, mantendo o resto limpo.

“Utilização de caracteres móveis que o compositor levanta da caixa, reúne em palavras, entre as quais intercala um espaço mais baixo que os caracteres propriamente ditos que têm a altura tipográfica. Cada linha é composta num comprimento determinado chamado justificação. As linhas sucedem-se, separadas ou não por entre linhas, segundo a altura da página adoptada. As páginas, solidamente ligadas, são reunidas numa forma, onde são dispostas segundo as regras de imposição. A forma corresponde ao formato do prelo ou máquina em que deve ser impressa. A máquina depois de imprimir algumas folhas para regularização de tinteiro, é posta em marcha.”
(Lello, 1973)

Actualmente, com as novas tecnologias e as actuais necessidades, foi mantido e expandido o significado original da palavra, para incluir o campo do desenho gráfico, com significados de carácter plástico, pertencendo ao campo da configuração. Assim, hoje em dia, o termo gráfico determina a parte do design relacionada com os diferentes aspectos da comunicação visual.

José Maria Cerezo (1999) afirma que na nossa civilização escrita e que para quem se dedica a facilitar a comunicação através de recursos gráficos, a tipografia é uma matéria-prima por excelência:

“A pesar de la tan cacareada civilización de la imagen, en la que supuestamente nos hallamos inmersos, los teóricos han puesto de manifiesto que hoy día a nivel de las comunicaciones de masas, parece que todas la imágenes recaban la presencia del mensaje lingüístico: como título, como leyenda, como artículo de prensa, como diálogo de película, como fumetto: esto nosdemuestra – concluyen – que no resulta muy exacto hablar de una civilización de la imagen: todavía somos y más que nunca una civilización de la escritura.”

Para a maioria dos leitores, os textos significam apenas o que dizem, porque não são capazes de ver para além da palavra escrita (Sesma; 2004). Mas, temos de reconhecer, que o processo de leitura, leva, consciente ou inconscientemente, à apreciação dos aspectos plásticos e expressivos, que desencadeiam sentimentos, mais ou menos fortes, e que podem divergir com o conteúdo lido. Os caracteres tipográficos, apesar da sua função primária de transporte visual da língua, são também comunicadores de tudo o que nos rodeia. A tipografia é assim, um meio de expressão de emoções (Herrera, 1994):

El valor gráfico añadido a los signos alfabéticos tiene una precisa capacidad comunicativa que va más allá de la puntual y rigurosa función de su traducción fonética. Su función no es ya la de comunicar a través de la lectura, mediante una serie de signos generados para traducir conceptos y pensamientos. Es otra categoría de comunicación.

2.1. O nascimento do alfabeto

Desde os primatas que começaram a ser feitos os primeiros ensaios tipográficos, através de desenhos eles montavam palavras ou frases para expressar acontecimentos do seu quotidiano, conhecidos por pictogramas⁶.



Fig. 1 – Pictograma

(fonte: <http://www.criarweb.com/artigos/tipografia-um-pouco-de-historia.html>)

Mais tarde, foi desenvolvido pelos sumérios os ideogramas⁷, que se foram desenvolvendo até dar lugar ao sistema cuneiforme sumério da escritura, baseado em sílabas que imitavam a linguagem falada. A evolução posterior deste sistema silábico deu lugar à escritura cuneiforme, que utiliza, o que podemos chamar de primeiro alfabeto, cujas letras se imprimiam sobre argila.

⁶ Símbolos que representam um objecto ou conceito por meio de desenhos figurativos.

⁷ Símbolos gráficos utilizados para representar palavras ou conceitos abstractos.



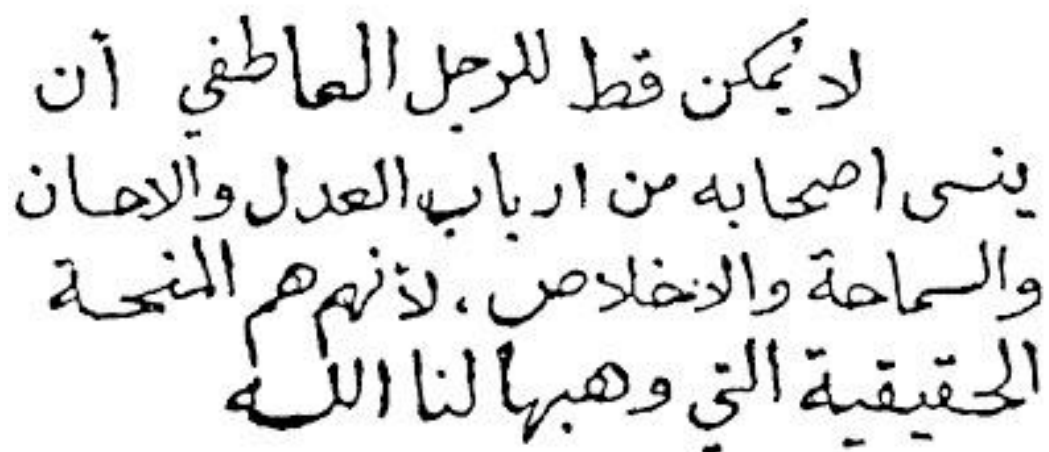
Fig. 2 – Alfabeto escrito em argila.
(fonte: Adrian Frutiger, 2005, p.11)

Em 1500 a.C. desenvolveram-se no Egito três diferentes alfabetos, o hieroglífico, hierático e o demótico. O hieroglífico, baseado em 24 símbolos consoantes, foi mais tarde adoptado pelos fenícios, pelos hebreus e pelos arameus, sofrendo a cada cultura uma evolução diferente. Adoptado também por etruscos e gregos, foi no Império Romano o fundamental desenvolvimento, surgindo um alfabeto muito idêntico ao actual, apenas sem o "J", o "W" e o "V".



Fig. 3 – Escrita Romana
(fonte: <http://www.criarweb.com/artigos/tipografia-um-pouco-de-historia.html>)

Partindo do modelo fenício desenvolveu-se também, mais tarde, o alfabeto árabe, formado por 28 consoantes, com ausência de vogais e escrito da direita para a esquerda.



لا يمكن قط للرجل العاطفي أن
ينسى أصحابه من أرباب العدل والأمان
والسماحة والإخلاص، لأنهم هم النجاة
الحقيقية التي وهبها لنا الله

Fig. 4 – Escrita Árabe

(fonte: <http://jessicajustonunoteixeiradcv.blogspot.pt/2013/04/caracteres-e-tipos-de-letra.html>)

Desde o tempo dos escribas⁸ egípcios e dos gregos, que se escrevia com uma cana ou com uma pena de ave, que era cortada na ponta com diferentes ângulos. Em cada época existia uma expressão distinta em função do ângulo de corte do instrumento e do tipo de suporte utilizado, o papiro⁹ ou o pergaminho¹⁰.



he he he

Fig. 5 – Variação do ângulo de corte em relação à linha de escrita, influência no desenho da letra

(fonte: Adrian Frutiger, 2005, p.15)

⁸ Também conhecidos por escrivãos, aqueles que na Antiguidade dominavam a escrita.

⁹ Planta perene da família das ciperáceas, nome científico *Cyperus Papyrus*.

¹⁰ Nome dado a uma pele de animal, preparada para nela se escrever. Documento escrito nesse meio.

Ao posicionar o corte da cana paralelamente à linha de escrita, os traços verticais ficam grossos e os horizontais finos, o que se chama de escrita quadrata. Ao contrário, quando se inclina o corte da cana em relação à linha de escrita, os verticais ficam mais finos e os horizontais mais grossos, o que se chama de escrita rústica

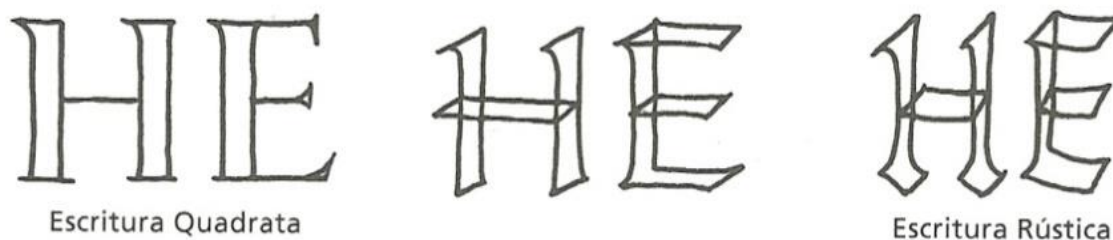


Fig. 6 – Escrita Quadrata e Escrita Rústica
(fonte: Adrian Frutiger, 2005, p.15)

Com a necessidade de unificar os diferentes tipos de letra surgiu a escrita chamada Carolina, antepassada dos nossos actuais tipos de letra com remates. De cada uma dos caracteres minúsculos do alfabeto foi criada uma única grafia diferente das outras escritas existentes.

Las formas de escritura revelan el espíritu propio de cada siglo; son el reflejo de los conocimientos y adquisiciones de una época. Hace algún tiempo

Fig. 7 – Tipo “Carolina”
(fonte: Adrian Frutiger, 2005, p.15)

Sucedeu-se à Carolina a escrita gótica¹¹. As pré-góticas bastante arredondadas começaram por aparecer na Normandia e mais tarde estenderam-se pela Europa do Norte e Europa Central, onde se diversificaram em função das culturas e das épocas em que era utilizada.


¹¹ Caracteriza-se pelo contraste de traços grossos e finos, que formam ângulos quando se juntam. A sua influência fez-se sentir sobretudo entre os séculos XII e XIV, embora tivesse surgido no séc. XI e mesmo após o séc. XV se escrevessem textos com esta letra. Também denominada de Fractura na Idade Média.



Sainct george fut du li/
gnage des capadociẽs:
¶ Vint Vne foyz en la cite de
silene en libie. Et delez celle
cite estoit Vng estãg auquel
il auoit Vng dragon qui se ta
pissoit la: et ce dragon auoit
maintesfois chasse le peuple
qui alloit arme contre luy si venoit aux murs
de la cite: ¶ tuoit par sã souffler tous ceulx quil

Fig. 8 – Texto composto por gótica bastarda
(fonte: Adrian Frutiger, 2005, p.15)

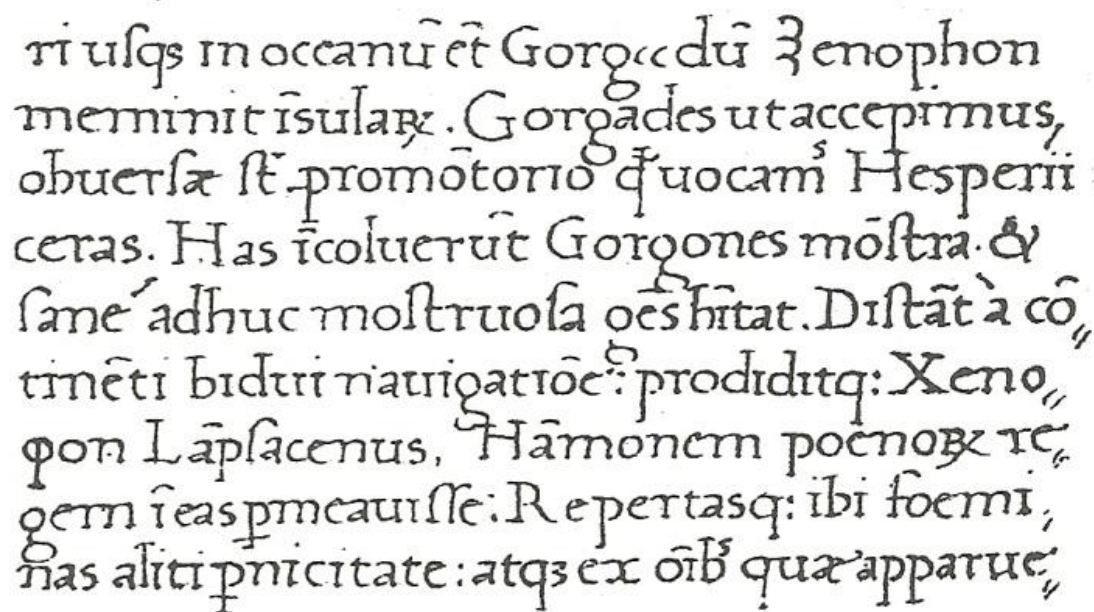
Em 1440, Johannes Gutenberg, com o apoio de Schoeffer e Fust, criou o primeiro processo de impressão, que consistia em tipos móveis de madeira e, mais tarde, de metal. Realizou os seus caracteres à semelhança da escrita gótica utilizada nos países germânicos para reproduzir os livros manuscritos, de onde se destaca o primeiro livro produzido em massa em 1454, *A Bíblia de Gutenberg*.



cūcte familie tue. Querimus do
mine ut placatus accipias: diesq;
nōros ī tua pace disponas. atq; ab
eterna damnatiōe nos eripi: et in
electorū tuorū iubeas grege nume
rari. Per xp̄m dñm nrm Amen.

Fig. 9 – Parte da bíblia de Gutenberg, texto composta pela letra gótica
(fonte: Adrian Frutiger, 2005, p.15)

No séc. XV, durante o Renascimento¹², começou a utilizar-se uma escrita manuscrita redonda, também procedente da Carolina do séc. IX e XI, chamada de Humanística.



ri usq; in oceanū et Gorgædū Xenophon
meminit isularū. Gorgades ut accepimus,
obuersa s̄t promōtorio quocam̄ Hesperii
ceras. Has incoluerūt Gorgones mōstra. &
sane adhuc monstruosa oēs h̄tat. Distāt à cō
tinēti bidui nauigatiōe: prodiditq; Xeno
phon Laplācenus. Hāmonem poenorū re
gem ī eas p̄meauisse: Repertasq; ibi foemi
nas aliti p̄nicitate: atq; ex oib; quæ apparue

Fig. 10 – Texto em letra humanística
(fonte: Adrian Frutiger, 2005, p.15)

¹² Movimento de renovação cultural situado entre meados do século XV e os finais do século XVI que está associado ao Humanismo de Inspiração greco-romana.

O trabalho de impressão possibilitou o uso de novos tipos de letra. No início do séc. XIX, surgiram inovações importantes na tecnologia impressa, as prensas giratórias a vapor substituíram o processo manual, fazendo o mesmo trabalho em muito menos tempo. Também no séc. XIX foi inventada a máquina de linótipo¹³, que permitiu a composição mecânica dos caracteres.

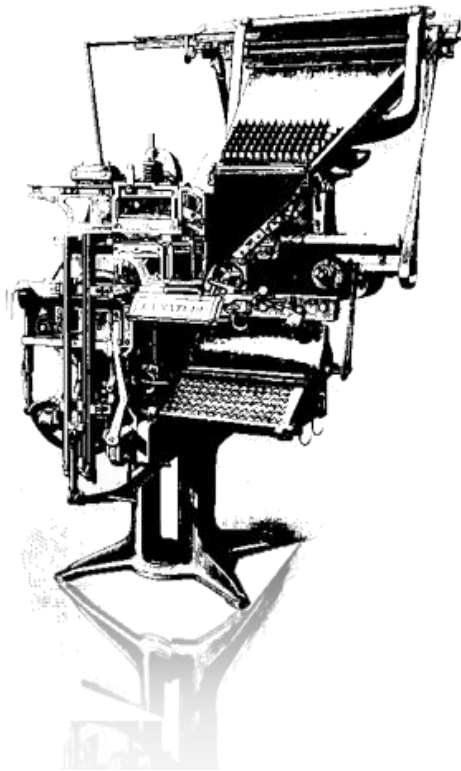


Fig. 11 – Máquina de Linótipo
(fonte: <http://dgraficonos.com/conceptos.php>)

No séc. XX surge a fotocomposição¹⁴ que consiste na preparação dos caracteres sobre papel vegetal, da qual se originam as chapas para impressão. Na segunda metade do século nasce a composição controlada por computador, que vai eliminar a etapa das montagens chegando muito mais rápido às chapas de impressão.

¹³ Inventada por Ottmar Mergenthaler em 1886, na Alemanha, funde em bloco cada linha de caracteres tipográficos, composta por um teclado, como a máquina de escrever.

¹⁴ Processo de composição de textos a frio que utiliza técnicas de fotografia e de electrónica e que trabalha com letras gravadas em filme ou em suporte magnético, fita, disco, etc.

A partir do séc. XXI com a impressão digital o processo torna-se muito mais fácil, uma vez que a impressão é feita directamente do computador. Na actualidade, novas tecnologias ampliaram muito as possibilidades tipográficas. Um novo formato para fontes tipográficas foi desenvolvido em conjunto pelas gigantes de informática Microsoft¹⁵ e Adobe¹⁶.

O formato, denominado OpenType¹⁷, permite a inclusão de milhares de caracteres na mesma fonte, além de vários recursos adicionais. Com isso, tornaram-se comuns fontes que suportam vários alfabetos, como o latino, o cirílico, o grego, o hebraico e o árabe.

Hoje em dia, qualquer pessoa pode escolher uma fonte¹⁸ e compor um texto simples num processador de texto. No mundo do design, sob o peso crescente de uma saturação visual e conseqüente ênfase em relação aos conceitos verbais, a tipografia atinge o seu ponto de mais alta prioridade.

2.2. Principais Classificações Tipológicas

"São diversos os elementos gráficos que originam a comunicação — linhas, figuras geométricas, formas, cores ou mesmo imagens. Porém, as letras ou tipos, tal como as designamos, ganham uma dimensão acentuada no momento da produção de informação. Através destes ícones damos voz e expressão ao discurso, com a limitação da fonte utilizada. Assim como na oralidade adequamos a palavra para expressar o nosso pensamento, o mesmo acontece para a palavra escrita." (Santos Marques, 2011)

A tipografia, apesar de uma infinita evolução desde o seu início, varia unicamente em pormenores de desenho sobre aspectos mais ou menos formais. Ao longo dos anos devido a uma maior liberdade e até a algumas "exuberâncias" surgiram os mais variados caracteres e daí uma compreensível necessidade de "arrumar" e harmonizar a combinação de estilos. Foram muitas as tentativas de classificação por grupos, com determinadas vantagens mediante a sua necessidade ou o propósito do momento e o primeiro ensaio surgiu do francês Francis Thibaudeau (1860-1925), que adoptou como critério único o tipo de terminações das letras, as serifas¹⁹.

Apresentada em 1921, foi considerada uma proposta satisfatória mas pouco eficaz, que se divide em quatro grandes grupos: Antigos, com caracteres²⁰ lineares sem terminações ou patilhas; Egípcios, com caracteres de terminações fortes, patilhas rectangulares; Elzevires, com caracteres de terminações triangulares; e Didots, com caracteres de terminações de traços finos, patilha unifilar com grande contraste de espessura.

¹⁵ Empresa multinacional de tecnologia e informática dos Estados Unidos da América, fundada em 1975 por Bill Gates e Paul Allen. Desenvolve e vende licenças de softwares, fabrica electrónicos de consumo e dá suporte a vários produtos e serviços relacionados com a computação.

¹⁶ Empresa líder mundial em marketing digital e soluções para mídias digitais.

¹⁷ Formato de fontes de computador escalável, inicialmente desenvolvido pela Microsoft, e mais tarde em cooperação com a Adobe Systems.

¹⁸ Conjunto de caracteres com um determinado estilo, espessura, largura e inclinação. Apresenta as mesmas características estruturais e cujo desenho básico é conhecido por um nome, que pode ser o do seu criador, alusivo à sua origem ou arbitrário. Termo usado para designar uma variante de um tipo de letra, ou um ficheiro informático contendo essa variante.

¹⁹ Pequenos traços e prolongamentos que ocorrem no fim das hastes das letras.

²⁰ Palavra usada em tipografia para classificar uma letra, algarismo, sinal de pontuação ou espaço entre palavras.



Fig. 12 – Sistema de classificação de Thibaudeau: 1.Antigos, 2.Egípcios, 3. Elzevires, 4.Didots
(fonte: <http://convergencias.esart.ipcb.pt/artigo/35>)

Nos anos cinquenta outro francês, Maximilien Vox, apresentou outra forma para classificar os caracteres, abandonando as patilhas como único critério de avaliação das letras, deu principal relevância à evolução da escrita tipográfica. O que fez com que passa-se a ser adoptada por muitas associações profissionais. Dividia-se assim em nove grupos: Humanes, com caracteres característicos dos venezianos do séc. XV; Garaldes, com caracteres com uma ligação entre Garamond e Aldus, como já era tradição na tipografia iniciada por Aldus Manutius e Claude Garamond; Réales, com caracteres que reflectem o espírito racionalista e realista da época enciclopédica, com grande contraste de espessura; Mécanes, com caracteres de terminações rectangulares e muito espessas; Didones; com caracteres com uma ligação entre os nomes Didot e Bodoni, que marcam o início da era moderna; Linéales, com caracteres sem patilhas nem contrastes; Incises, com caracteres partilhados dos dois lados do traço; Manuaires, com caracteres de escrita manual e por último Scriptes, com caracteres que reproduzem a escrita à mão levantada, a verdadeira caligrafia.

Humanes | Garaldes | Réales
Didones | Mécanes | Linéales
Incises | Manuaires | Scriptes

Fig. 13 – Sistema de classificação de Maximilien Vox
(fonte: <http://convergências.esart.ipcb.pt/artigo/35>)

No final dos anos cinquenta, o italiano Giuseppe Pellitteri, também criou a sua classificação, dividida em dez grupos principais: Lineari, Recttiformi, Angoliformi, Curviformi, Degradanti, Contrastati, Scritti Manuali Estemporanei, Fratti, Fregiformi, Ibridi e Aberrazioni. Que apresentam vários subgrupos, resultando num total de 56 categorias, onde encontramos todos os tipos de letra existentes. Trata-se de um estudo de grande profundidade onde requer um conhecimento prévio dos caracteres para a sua compreensão.

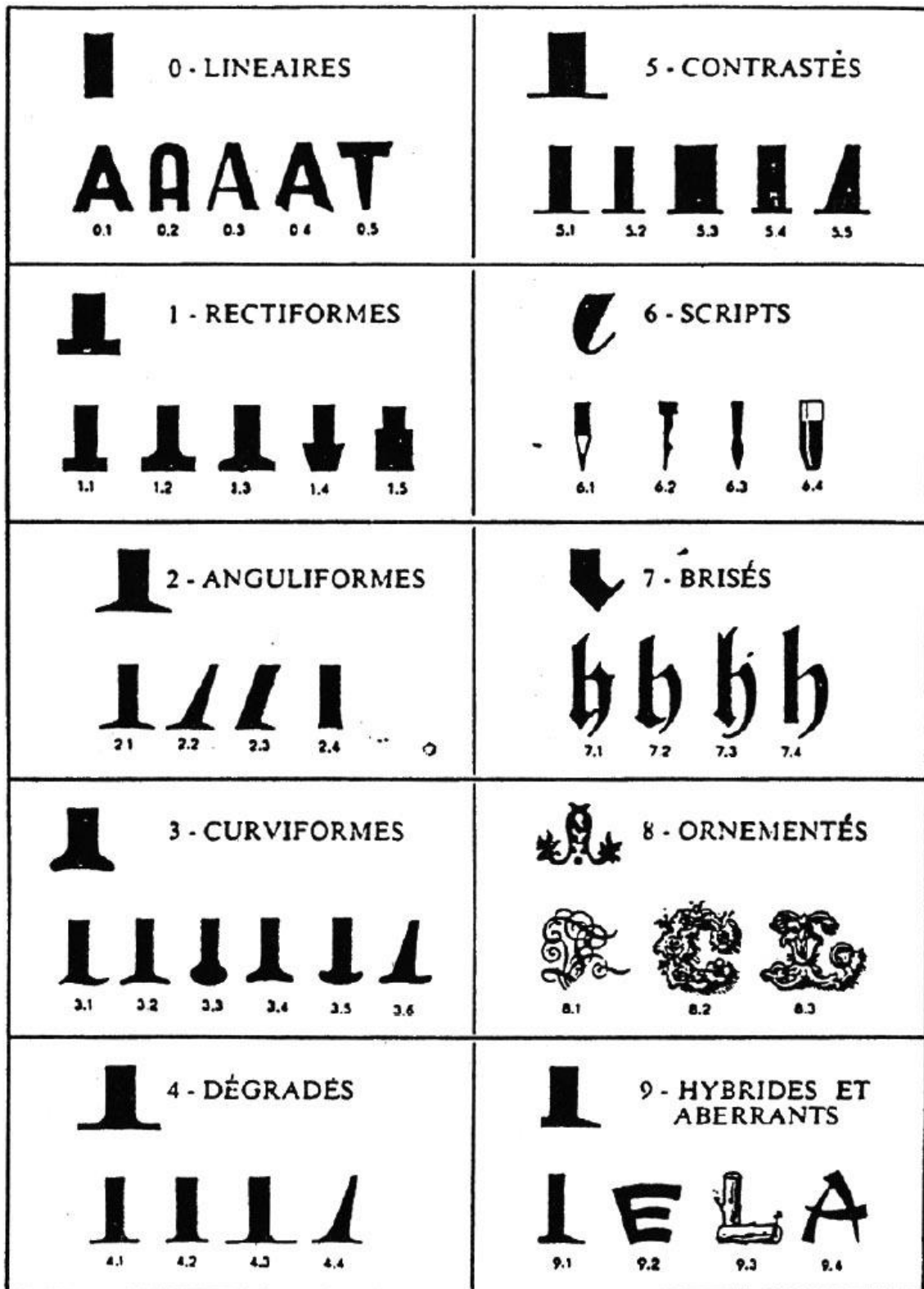


Fig. 14 – Sistema de classificação de Giuseppe Pellitteri (fonte: Adrian Frutiger, 2005, p.15)

Outras classificações vão aparecendo, com mentalidades e finalidades diferentes podem-se enumerar algumas também bastante interessantes. Jan Tshichold dividiu todos os caracteres em apenas dois grupos: Romanos, com caracteres modelados e de diferentes espessuras; e Góticos, com caracteres subdivididos. Os tipólogos Berry e Johnson dividiram também de outra forma os tipos de letra: Venezianos; Estilo Antigo; Transicionais; Modernos; Romanos no séc. XX; Caligráficos; Extra-texto; Artísticos; Lineares; Lineares modificados; Grossos; Egípcios; Egípcios modificados; Negros; Claros ou Brancos; Ornados; Tridimensionais e Manuscritos. O italiano Aldo Novarese agrupou os caracteres em dez blocos: Lapidários; Medievais; Venezianos; Transicionais; Bodonianos; Manuscritos; Ornamentados; Egípcios e Fantasias.

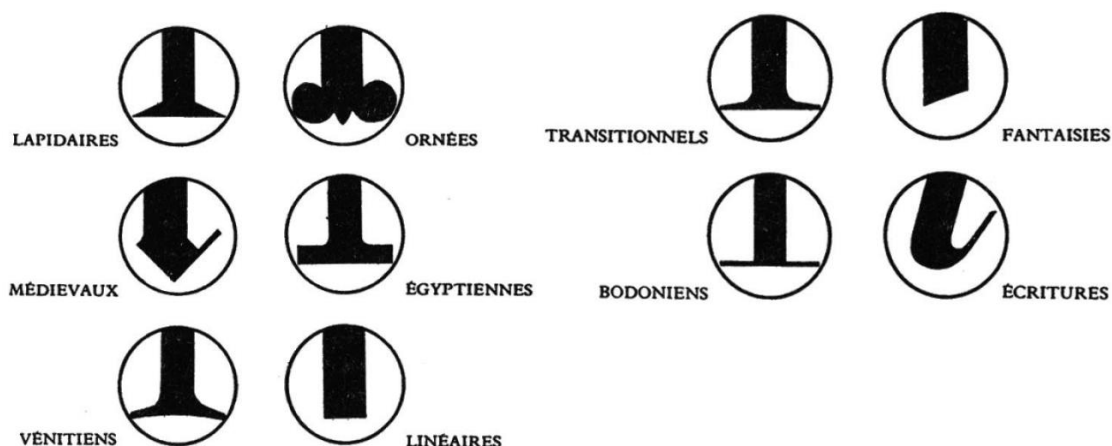


Fig. 15 - Sistema de classificação de Aldo Novarese
(fonte: Adrian Frutiger, 2005, p.15)

2.3. O Tipómetro

Tipometria²¹ é o estudo que se ocupa com a medição dos tipos e caracteres, é o acto de medir os tipos de metal utilizados na Composição Tipográfica Manual, que se realizava mediante letras de metal tipográfico. Hoje em dia é utilizado para medir tudo o que se refere à Tipografia, seja em suporte digital ou em papel. É de onde surge o Tipómetro²², instrumento que permite fazer a medição. É constituído por uma régua ou fita de metal, madeira ou plástico, graduada em cíceros²³, furos²⁴ e pontos²⁵ numa das margens, e centímetros²⁶ ou polegadas²⁷ na outra margem.

²¹ Sistema de medidas que se empregam em tipografia.

²² Instrumento usado em tipografia para medir os caracteres.

²³ Unidade de medida básica em tipografia com 12 pt (4,512 mm), sistema criado em 1775 por F. A. Didot (1730-1804).

²⁴ Unidade de medida tipográfica, correspondente a 48 pontos ou 4 cíceros.

²⁵ Unidade de medida tipográfica, com dimensão de 0,350 mm, criada em 1742 por Pierre-Simon Fournier (1712-1768) e aperfeiçoada depois por Didot, que criou o ponto conhecido pelo seu nome.

²⁶ Medida de comprimento equivalente à centésima parte do metro.

²⁷ Medida de comprimento Inglesa equivalente a 0,0254 metros.



Fig. 16 – Tipómetro

(fonte: <http://convergências.esart.ipcb.pt/artigo/35>)

Até ao séc. XVIII cada casa fundidora trabalhava com as suas medidas próprias, até, em 1737, Fournier, estabelecer o ponto tipográfico, que viria a ser a unidade elementar da tipografia. Assim como o milímetro é a unidade elementar do sistema métrico, o ponto é a unidade mais pequena do sistema tipométrico.

Ponto = 0,35 mm / 11 pontos = corpo 11 / 11 pontos = 1 cíceros

Mais tarde, em 1775, Didot adaptou o sistema de Fournier e estabeleceu novas medidas:

Ponto = 0,37 mm / 1 cíceros = 12 pontos (corpo 12) / 1 cíceros = 4,51 mm

O corpo corresponde à altura máxima do conjunto dos caracteres de uma fonte, incluindo as áreas reservadas para os caracteres mais altos e mais baixos. Na tipografia em metal, o corpo corresponde à altura da face dos blocos que compõe uma fonte. A altura do corpo é, tradicionalmente, medida em pontos, uma vez que o cíceros e a paica²⁸, ambas correspondendo a 12 pontos, já são pouco utilizadas. Na tipografia digital, o corpo é uma medida relativa, que pode ser escalada para qualquer tamanho.

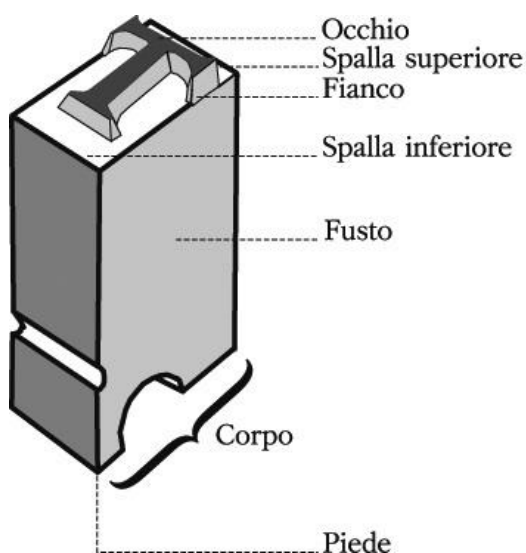


Fig. 17 – Letra em peça de metal

(fonte: <http://blog.giofugatype.com/?tag=fournier&lang=pt>)

²⁸ Cíceros. Medida tipográfica do sistema anglo-norte-americano equivalente a 12 pontos e que corresponde a 11,22 pontos do sistema Didot

O olho do carácter é tudo o que vê na letra impressa, corresponde às reais dimensões do mesmo. Os caracteres de uma fonte são alinhados em relação a uma linha de base, onde são apoiadas as letras de caixa alta²⁹, as letras de caixa baixa³⁰ sem descendentes (como a letra 'a') e a maior parte dos números e sinais. Abaixo da linha de base encontramos a linha dos descendentes, que marca a profundidade das letras minúsculas com descendentes (como a letra 'g'). Acima da linha de base encontramos a *altura x*, que corresponde à distância entre a linha de base e o topo das letras minúsculas sem ascendentes (como a letra 'x') e a linha dos ascendentes, que marca a altura das letras minúsculas com ascendentes (como a letra 'b'), e, em alguns casos, das letras maiúsculas. No caso de fontes de texto mais tradicionais, a altura das maiúsculas é um pouco menor do que a das minúsculas com ascendentes, e é marcada pela linha das capitulares. A linha determinada pela *altura x* pode ser chamada de linha média.



Fig. 18 – Utilização do Tipómetro
(fonte: <http://blog.giofugatype.com/?tag=fournier&lang=pt>)

²⁹ Referente aos caracteres utilizados em maiúsculas.
³⁰ Referente aos caracteres utilizados em minúsculas.

3. O livro infantil

O aparecimento do livro Infantil foi condicionado, inevitavelmente, por toda a história e evolução da Tipografia. Aparecendo pela primeira vez em 1658, em formato de álbum ilustrado, sob o título "Orbis Pictus" – O Mundo Ilustrado, e publicado por um bispo da Morávia, Jonh Amus Cumenius.

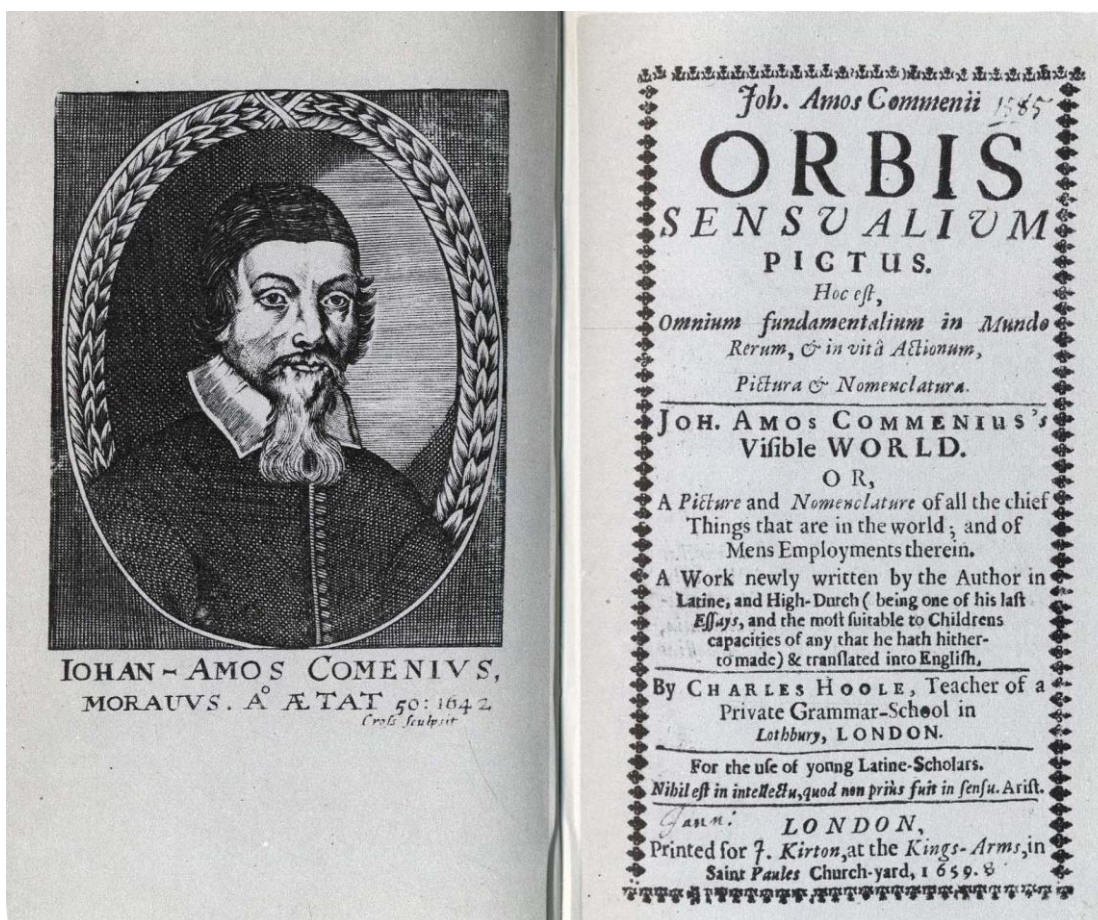


Fig.19 – Livro *Orbis Pictus*

(fonte: <http://www.fulltable.com/vts/e/encyc/comm/a.htm>)

Nos séculos seguintes o livro enquanto objecto, foi sendo aperfeiçoado lentamente assim como as linguagens gráficas impressas. Simultaneamente, atribuindo-se pela primeira vez valor ao efeito da lombada, quando exposta nas prateleiras, passa assim a receber decorações e, tal como acontece com as capas, a receber cada vez maior atenção e trabalho.

As linguagens gráficas impressas foram evoluindo lentamente até ao aparecimento da fotografia, no séc. XIX, que teve uma enorme influência nos processos de reprodução. Simultaneamente, a busca por novas matérias de suporte ao texto e à imagem, impulsionaram a investigação e a produção de novos

papeis, diferentes gramagens, novas técnicas de dobragem, acabamento e encadernação, que melhoram cada uma das etapas de produção do livro. A Literatura Infantil, em grande parte “anexada” pelas crianças, ganhou expressão com a produção de edições luxuosas, extremamente ilustradas e, muitas delas, ainda coloridas manualmente.

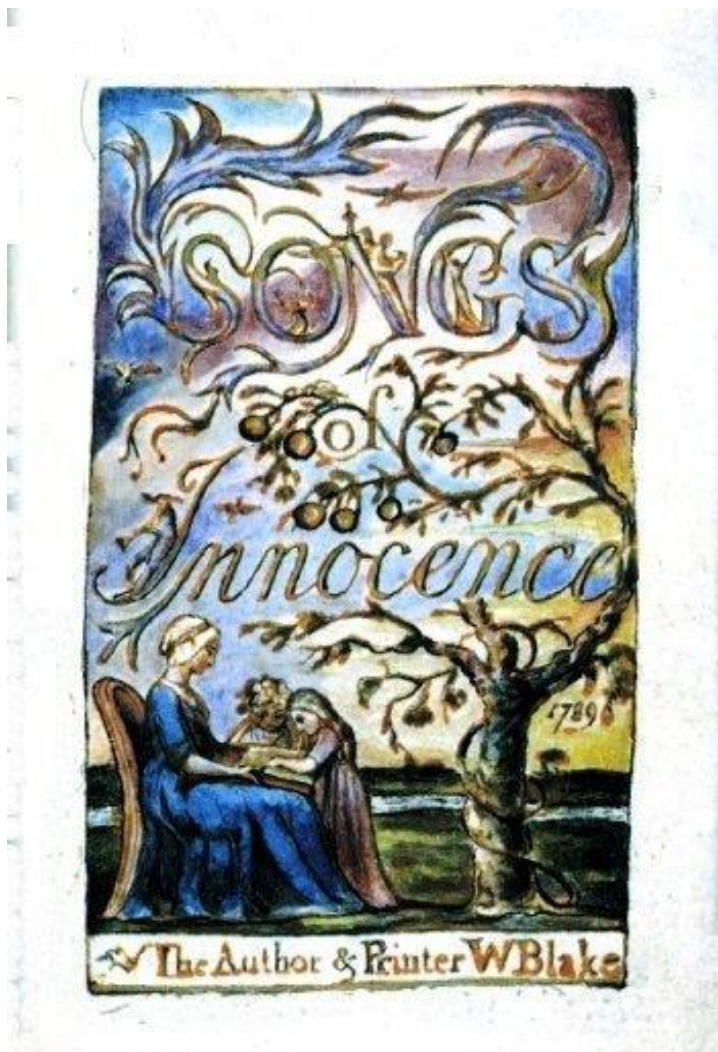


Fig. 20 – Exemplo de edição luxuosa infantil

(fonte: <http://blakearchive.wordpress.com/2012/10/01/publication-announcement-songs-of-innocence-copy-g-and-songs-of-innocence-and-of-experience-copy-n-2/>)

É também durante o séc. XIX que a escola pública acontece e com ela as primeiras edições para crianças. Desde os manuais escolares à Literatura Infanto-juvenil, o projecto livro encontra um novo mercado e adapta-se ao seu novo destinatário impulsionando a Ilustração nos livros como representação gráfica que questiona, aligeira, esclarece, embeleza e complementa o texto.

O início do século XX conhece, com a Bauhaus³¹, a sistematização do Design Editorial com as primeiras linhas gráficas que regram a organização do espaço compositivo. O estudo do design gráfico começa assim a ganhar expressão com o advento da publicidade e da comunicação institucional.

Entre 1940 e 1950, alguns encontros realizados no Instituto Americano de Artes Gráficas, convencionaram alguns padrões de legibilidade para os livros infantis, padrões que passaram a ser adoptados pela maioria das editoras.

"Os livros ilustrados eram, geralmente, compostos com tipos clássicos, tipos que raramente se integravam com a arte." (Heller, 2007).

A História do livro infantil foi encaminhada pelas inovações técnicas e tecnológicas, e foi sempre financiada pelas ideologias de cada momento histórico. Essencialmente, os grandes avanços registados devem-se à influência da Religião e da Política sobre a sociedade, que detêm o poder de difusão e escolha dos livros que devem ser recomendados e dos leitores a quem se destinam.

É recente o passado do Livro Infantil com muito pouca produção exclusiva e/ou estritamente dirigida às crianças. A década da Literacia, iniciada em 2003, reconhece o crescente poder da leitura, e portanto da utilização do livro, na formação das crianças. E a indústria livreira reconhece o potencial do mercado das edições de livros infantis que alimentarão essa formação agora tida como necessária. Encomendam-se, traduzem-se e publicam-se hoje, como nunca, livros infantis.

3.1. Legibilidade e Leiturabilidade

"Ler significa ser questionado pelo mundo e por si mesmo, significa de certas respostas podem ser encontradas na escrita, significa ter acesso a essa escrita, significa construir uma resposta que integra parte das novas informações ao que já se é." (Foucambert, 1994)

Uma característica importante para a escolha da tipografia é a adequação retórica, ou seja, a relação entre a face tipográfica, o propósito do documento, o género, a situação e as necessidades, desejos e objectivos de quem está a ver. Isso é importante para que a tipografia influencie a maneira como os leitores percebem, organizam e memorizam o conteúdo dos documentos.

"A Legibilidade normalmente é associada ao reconhecimento de caracteres individuais, e a leitura realizada pelas crianças ainda depende do reconhecimento letra-por-letra." (Rumjanek, 2009)

³¹ Escola de Design, Artes Plásticas e Arquitectura de vanguarda, que funcionou entre 1919 e 1933 na Alemanha. A Bauhaus foi uma das maiores e mais importantes expressões do que é chamado Modernismo no Design e na Arquitectura, foi a primeira escola de Design a surgir em todo o mundo.

Escolher uma tipografia para uma criança não é propriamente a tarefa mais difícil do mundo, no entanto existem alguns detalhes que devemos ter em consideração.

As crianças reconhecem as letras pelas suas formas básicas e como tal tipografias com demasiados detalhes não vão ser reconhecidas.

Outro pormenor interessante é o facto de as crianças lerem as letras uma a uma juntando o seu som de forma a formar as palavras, os adultos por sua vez percebem as palavras como um todo e não a soma das suas partes conseguindo identifica-las mesmo que as letras não se encontrem nas posições correctas.

Por isto mesmo quando escrevemos para crianças devemos utilizar tipografias com formas simples, as letras "a" e "g" de caixa baixa com um nível ao invés de dois facilitam bastante a leitura às crianças. Para além disto também devemos escolher um tipo de letra grande, sem exagerar, e com contra formas (o espaço em branco no interior de uma letra) generosas. Isto é fácil de perceber se imaginarmos a escrita que aprendemos na escola, as letras arredondadas possuem uma altura generosa e grandes contra formas. Não existe nenhum problema em utilizar uma tipografia serifada, no entanto devemos evitar as condensadas ou as estendidas, assim como aquelas que possuem grande contraste, e os pesos Bold e Hairline, dando preferência ao Medium (Regular) e Book.

É tudo uma questão de estímulos e como as crianças ainda só assimilaram as formas das letras que aprenderam na escola serão mais facilmente estimuladas por tipografias com características semelhantes.

Outro pormenor a ter em conta é o facto de as crianças estarem habituadas a ver as letras em alto contraste (preto sobre branco).

Os títulos dos textos são o local que permite mais liberdade de expressão devido a sua proporção. Aqui podemos exibir letras ornamentadas de várias cores ou até mesmo letras que não assentem todas numa mesma base ou linha.

É importante não esquecer que os caracteres foram sofrendo alterações devido às influências dos diferentes procedimentos de impressão. Contudo, desde as impressoras do Renascimento, há mais de quatro séculos, que a forma básica não mudou.

Como se pode ver na imagem seguinte, com oito estilos muito diferentes colocados numa moldura rotativa, a sua sobreposição destaca a forte coincidência entre a silhueta. E o mesmo acontece com as restantes letras do alfabeto.



Fig. 21 – 1. Garamond, 2. Barkerville, 3. Bodoni, 4. Excelsior, 5. Times, 6. Palatino, 7. Optima, 8. Helvética (fonte: Adrian Frutiger, 2005, p.15)

3.2. Usabilidade

Extremamente importante é também a usabilidade³² de uma determinada ferramenta, no contexto de uma relação óptica entre utilizador e objecto. A usabilidade é usada para definir a facilidade dessa relação a fim de ser realizada uma tarefa específica, refere-se aos métodos de mensuração da usabilidade e ao estudo dos princípios por trás da eficiência percebida de um determinado objecto. Jacob Nielsen (1999), um dos maiores especialistas neste tema, nomeou assim dez itens para a avaliação da usabilidade de uma ferramenta gráfica, com o intuito de evitar erros comuns. Chamados de heurísticas, foram baseadas em 294 tipos de erros de usabilidade que Nielsen ia encontrando nas análises feitas sobre o tema, e que podem prejudicar e muito a experiência do usuário com o objecto.

São os dez princípios gerais:

"Visibilidade do status de sistema - O sistema deve sempre manter os usuários informados sobre o que está ocorrendo, com respostas apropriadas e dentro do tempo razoável. Correspondência entre o sistema e o mundo real - O sistema deve falar a língua dos usuários, com as palavras, frases e conceitos familiares ao usuário, ao invés de termos orientados pelo sistema.

³² Nível de eficiência de um utilizador na realização de determinadas tarefas num produto, por exemplo um sítio Web ou uma aplicação. A usabilidade pode ser medida objectivamente através de erros de desempenho cometidos e da produtividade alcançada, e subjectivamente através da caracterização das preferências do utilizador em relação à interface.

Seguir convenções do mundo real faz com que a informação apareça em ordem natural e lógica.

Controle e liberdade do usuário - Os usuários freqüentemente escolhem funções do sistema pelo erro e precisam de uma saída fácil, ao invés de longas seqüências de ação, quando encontram um estado indesejado. Deve existir suporte de fazer (undo) e refazer (redo).

Coerência e padrões - Os usuários não devem ter que saber se palavras, situações, ou ações diferentes significam a mesma coisa. O sistema deve seguir as convenções da plataforma.

Prevenção de erro - Por melhor que seja a mensagem de erro, um cuidadoso projeto de interface é que impede a ocorrência dos problemas em primeiro lugar. Eliminar circunstâncias que sejam propícias aos erros, ou verificá-las e apresentar ao usuário uma opção de confirmação antes que incidam no erro.

Correspondência entre o sistema e o mundo real - O sistema deve falar a língua dos usuários, com as palavras, frases e conceitos familiares ao usuário, ao invés de termos orientados pelo sistema.

Seguir convenções do mundo real faz com que a informação apareça em ordem natural e lógica.

Controle e liberdade do usuário - Os usuários freqüentemente escolhem funções do sistema pelo erro e precisam de uma saída fácil, ao invés de longas seqüências de ação, quando encontram um estado indesejado. Deve existir suporte de fazer (undo) e refazer (redo).

Coerência e padrões - Os usuários não devem ter que saber se palavras, situações, ou ações diferentes significam a mesma coisa. O sistema deve seguir as convenções da plataforma.

Prevenção de erro - Por melhor que seja a mensagem de erro, um cuidadoso projeto de interface é que impede a ocorrência dos problemas em primeiro lugar. Eliminar circunstâncias que sejam propícias aos erros, ou verificá-las e apresentar ao usuário uma opção de confirmação antes que incidam no erro.

Mais reconhecimento que recordação - Minimizar a carga da memória do usuário permitindo a visualização de objetos, ações, e opções. O usuário não deve ter que lembrar informações de uma parte do diálogo para outra. As instruções para o uso do sistema devem ser visíveis ou facilmente recuperáveis sempre que apropriado.

Flexibilidade e eficiência de uso - Aceleradores são despercebidos pelos usuários principiantes, mas freqüentemente aceleram a interação para o usuário mais experiente de tal forma que o sistema possa atender para ambos usuários. Permitir que os usuários customizem ações freqüentes.

Projeto estético e minimalista - Os diálogos não devem conter informações que sejam irrelevantes ou que sejam raramente necessárias. Cada unidade extra da informação em um diálogo compete com as unidades relevantes da informação e diminui sua visibilidade relativa.

Ajuda ao usuário, diagnóstico e recuperação dos erros - As mensagens de erro devem ser expressas de forma clara (sem códigos), indicar precisamente o problema, e sugerir construtivamente uma solução.

Ajuda e documentação - Pode ser necessário que o sistema forneça ajuda e documentação, apesar de ser melhor quando o sistema é usado sem documentação. A informação deve ser fácil de ser encontrada, focada nas tarefas do usuário. Devem ser listados passos concretos a serem seguidos, e não ser muito extenso.” (Nielsen, 1999)

3.3. Macro e micro tipografia

“A macro-tipografia ocupa-se do formato, do tamanho e da definição das colunas de texto, assim como das imagens, da hierarquizações dos títulos e das legendas. A micro-tipografia com as unidades das letras, o espaçamento entre elas, o espaçamento entre palavras e entre palavras e linhas.” (Ferreira , 2007, p.30)

Sendo assim, a macro-tipografia refere-se à organização total de uma página no seu todo, e a micro-tipografia refere-se aos pequenos detalhes da composição.

Na macro-tipografia podemos distinguir 6 diferentes parâmetros:

A **mancha gráfica**, também intitulada caixa virtual, que é o primeiro grande espaço que se determina sobre um suporte. É a distribuição dos elementos gráficos, figurativos ou textuais, a delimitação da área de trabalho que está dentro das margens. Antes de qualquer outro passo num projecto gráfico é essencial definir-se o tamanho da mancha gráfica, só assim o designer poderá ter uma noção de que proporção irá empregar em fotografias, imagens, gráficos e massa de texto dentro da página.

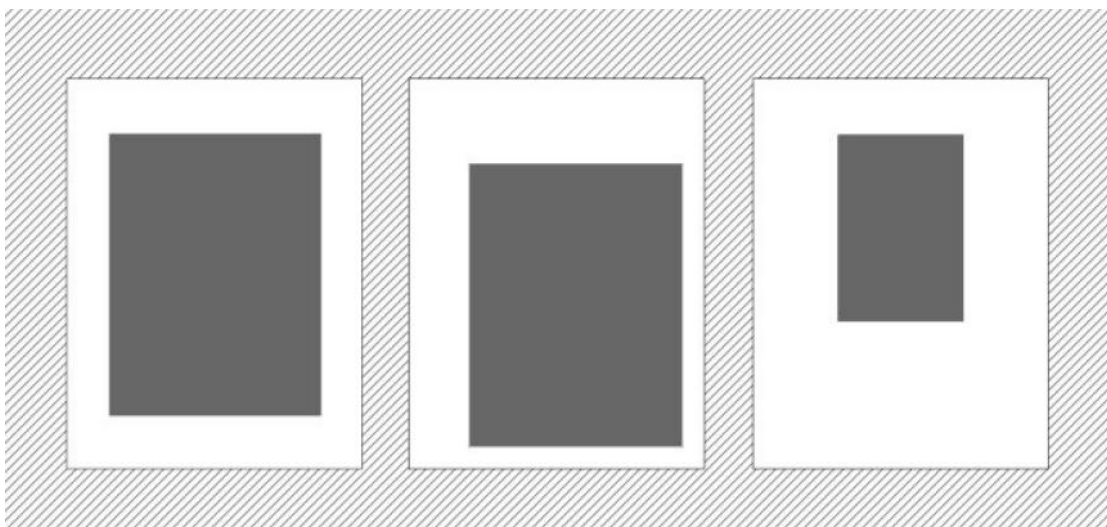


Fig. 22 – Exemplo de caixa virtual

(fonte: http://estelmartinezmaso.files.wordpress.com/2013/01/eg1-espacioblanco_f.pdf)

As **margens**, que são os espaços negativos e positivos da página. Enquadram toda a informação e criam um contraste estético, podem ser utilizadas para servir como descanso do olho do observador ou conter outras informações. Servem para evitar que o texto seja cortado com a impressão ou encadernação, e também serve como um espaço para manusear melhor a página. Podem assim, ser todas iguais, iguais duas a duas, ou seja, a superior igual a inferior e a esquerda igual à direita, três margens iguais com a interna maior ou todas as margens desiguais, entre outras muitas variações.

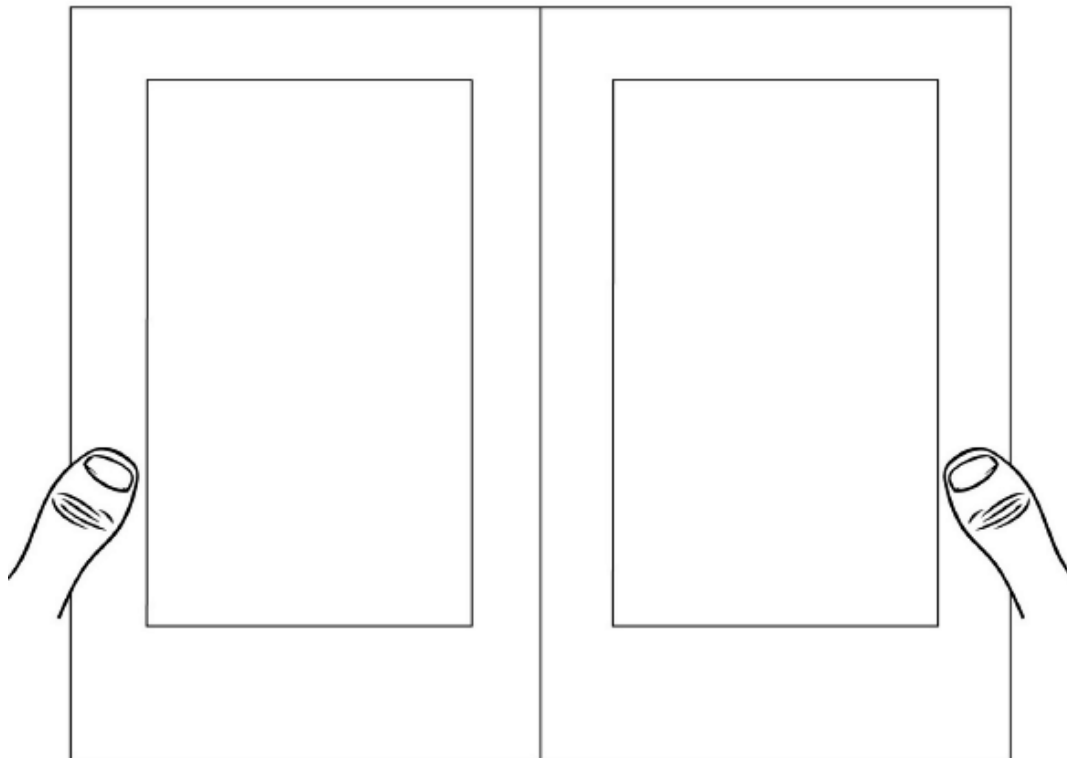


Fig. 23 – Exemplo de margens

(fonte: http://estelmartinezmaso.files.wordpress.com/2013/01/eg1-espacioblanco_f.pdf)

As **medianas**, que são os espaços verticais entre as colunas. Não devem ser demasiado grandes para o leitor não se perder no texto, nem muito pequenas, para não criar confusão. As medianas fazem a divisão dos blocos de textos e são extremamente importantes para a legibilidade.

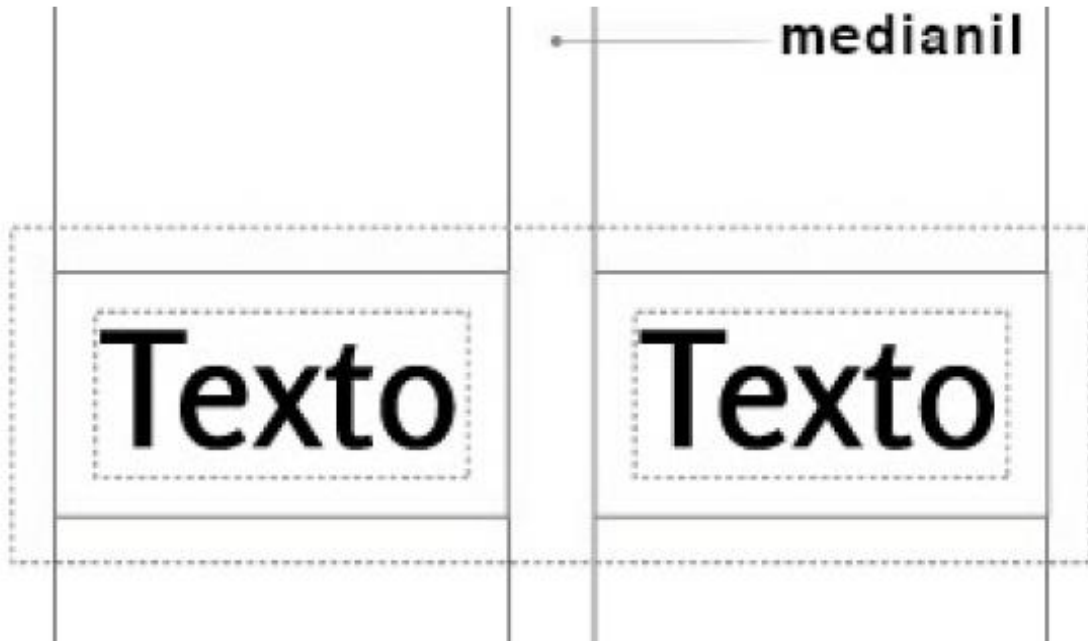


Fig. 24 – Exemplo de medianas

(fonte: http://estelmartinezmaso.files.wordpress.com/2013/01/eg1-espacioblanco_f.pdf)

Os **parágrafos**, que servem para separar diferentes ideias ou argumentos. Distinguem-se no corpo do texto com o recuo na primeira linha de cada um, ou com uma linha em branco entre eles. Consiste tipicamente de uma ideia, pensamento ou ponto principal que o unifica, acompanhado de detalhes que o complementam.

looks more 3 dimensional, instead of so flat), and change the font to a sans-serif (as serifs will make the site look outdated, and the site should look modern). Also, if it's not too much trouble, please add a dropdown with some "quicklinks".

When it comes to web design, the client doesn't always know best. In fact, that's why they hired you, the expert. Part of the deal is that they expect you to produce quality work. The catch is that they also expect you to give them what they want.

So how do you determine when to bend to the sometimes misguided will of the client?

It's the client's project and the client's money, so it's reasonable for the client to expect that you're going to give them what they ask for. Look at the example above: you know, I know,

Fig. 25 – Exemplo de parágrafos

(fonte: http://estelmartinezmaso.files.wordpress.com/2013/01/eg1-espacioblanco_f.pdf)

As **sangrias**, que são o excesso da área impressa que ultrapassa o limite da área de corte. É utilizada para que a arte seja impressa sem margens. Ou seja, é feito um cartaz em tamanho A4 e o autor quer que ele não tenha bordas brancas, que seja todo preenchido. Assim o cartaz tem de ser criado num tamanho maior que o papel. O tamanho da sangria varia de acordo com os equipamentos da gráfica que vai imprimir.

ALBERT CAMUS BURIED

Simple Ceremony Is Held for French Nobel Prize Author


PARIS, Jan. 6—Albert Camus, one of France's ranking writers and winner of a Nobel Prize for Literature, was buried today in a cemetery not far from the country home he recently bought in the village of Lourmarin in the south of France.

It was while motoring from Lourmarin to Paris last Monday that the Algerian-born writer was killed when the car he was in went out of control and crashed into a tree at the side of a highway, seventy-five miles southeast of Paris.

Fig. 26 – Exemplo de sangrias

(fonte: http://estelmartinezmaso.files.wordpress.com/2013/01/eg1-espacioblanco_f.pdf)

E finalmente, os **dentes de cavalo**, que são os brancos verticais formados quando o espaço entre as duas palavras em várias linhas consecutivas coincidem. Estes espaços distraem o leitor e tornam a leitura mais cansativa. Acontece normalmente no texto justificado quando este não é devidamente tratado, e cria espaçamentos irregulares entre as palavras. Em casos menos rigorosos e pequenos o alinhamento ao centro poderá ser uma boa opção para isso não acontecer, com o devido cuidado e tratamento adequado.



Los espacios tienen que ser uniformes, con los callejones; si se encuentran, se que marcar su recorrido. Se debe vigilar que no aparezcan líneas apretadas ni líneas con recorridos.

Fig. 27 – Exemplo de dentes de cavalo.

(fonte: http://estelmartinezmaso.files.wordpress.com/2013/01/eg1-espacioblanco_f.pdf)

Na micro-tipografia, também se podem distinguir diferentes parâmetros:

A **entrelinha**, que é o espaço que existe entre as linhas de um texto. Não pode ser muito pequeno para as linhas não ficarem coladas e não dificultarem a leitura, nem muito grande para que o texto não se desintegre nas linhas. Isso estabelece uma sequência de linhas gráficas paralelas, que demarcam o espaçamento para a composição de todas as linhas de texto.

<p>The distance from the baseline of one line of type to another is called line spacing. It is also called <i>leading</i>, in reference to the strips of lead used to separate lines of metal type. The default setting in most layout and imaging software is slightly greater than the cap height of the letters. Expanding this distance creates a text block with a lighter, more open color. As line spacing increases further, the lines of type become independent linear elements rather than parts of an overall texture.</p>	<p>The distance from the baseline of one line of type to another is called line spacing. It is also called <i>leading</i>, in reference to the strips of lead used to separate lines of metal type. The default setting in most layout and imaging software is slightly greater than the cap height of the letters. Expanding this distance creates a text block with a lighter, more open color. As line spacing increases further, the lines of type become independent linear elements rather than parts of an overall texture.</p>	<p>The distance from the baseline of one line of type to another is called line spacing. It is also called <i>leading</i>, in reference to the strips of lead used to separate lines of metal type. The default setting in most layout and imaging software is slightly greater than the cap height of the letters. Expanding this distance creates a text block with a lighter, more open color. As line spacing increases further, the lines of type become independent linear elements rather than parts of an overall texture.</p>	<p>The distance from the baseline of one line of type to another is called line spacing. It is also called <i>leading</i>, in reference to the strips of lead used to separate lines of metal type. The default setting in most layout and imaging software is slightly greater than the cap height of the letters. Expanding this distance creates a text block with a lighter, more open color. As line spacing increases further, the lines of type become independent linear elements rather than parts of an overall texture.</p>
<p>10/10 SCALA 10-PX TYPE WITH 10 PX LINE SPACING</p>	<p>10/12 SCALA AUTO SPACING, 10-PX TYPE WITH 12 PX LINE SPACING</p>	<p>10/14 SCALA 10-PX TYPE WITH 14 PX LINE SPACING</p>	<p>10/16 SCALA 10-PX TYPE WITH 16 PX LINE SPACING</p>
<p><i>This is called "set solid." When lines are set this closely together, the ascenders and descenders begin to touch, an uncomfortable effect.</i></p>	<p><i>In most page layout programs, the default line spacing (leading) is 120%, or slightly greater than the cap height.</i></p>	<p><i>This column is set with wider line spacing (leading) than the standard default.</i></p>	<p><i>As the spacing becomes more extreme, the block of text begins to read as separate lines rather than a shade of gray.</i></p>

Fig. 28 – Exemplo de entrelinha

(fonte: http://estelmartinezmaso.files.wordpress.com/2013/01/eg1-espacioblanco_f.pdf)

A **entrepalavra**, que é o espaço que existe entre as palavras de uma linha de texto. Deve ser regular para tornar a leitura fácil e fluida, e não criar distúrbio visual. E tem de ser suficiente para que se distingam bem as palavras umas das outras.

LOVE LETTERS

SCALA CAPITALS, *normal tracking*

LOVE LETTERS

SCALA CAPITALS, *loose tracking*

LOVE LETTERS LOVE LETTERS

SCALA SMALL CAPITALS, *normal vs. loose tracking*

love letters love letters

SCALA ROMAN AND ITALIC, *normal tracking*

love letters love letters

SCALA ROMAN AND ITALIC, *loose tracking*

Lowercase letters respond less favorably to letterspacing than do uppercase letters, because they are designed to sit together intimately on a line.

NORMAL TRACKING

Letters do love one another. However, due to their anatomical differences, some letters have a hard time achieving intimacy. Consider the letter V, for example, whose seductive valley makes her limbs stretch out above her base. In contrast, L solidly holds his ground yet harbors a certain emptiness above the waist. Automated kerning tables solve these problems in most situations, but some letters may require personal attention at larger sizes. Capital letters, being square and conservative, prefer to keep a little distance from their neighbors.

NEGATIVE TRACKING

Letters do love one another. However, due to their anatomical differences, some letters have a hard time achieving intimacy. Consider the letter V, for example, whose seductive valley makes her limbs stretch out above her base. In contrast, L solidly holds his ground yet harbors a certain emptiness above the waist. Automated kerning tables solve these problems in most situations, but some letters may require personal attention at larger sizes. Capital letters, being square and conservative, prefer to keep a little distance from their neighbors.

TYPE CRIME:

NEGATIVE TRACKING

Make the shoe fit, not the foot. Don't use negative tracking to save space.

Fig. 29 – Exemplo de entrepalavra

(fonte: http://estelmartinezmaso.files.wordpress.com/2013/01/eg1-espacioblanco_f.pdf)

A **entreletra**, que é o espaço que existe entre cada letra numa palavra. Deve ser suficiente para cada signo³³ se diferenciar do seguinte e deve ser relacionado com o espaço interno de cada signo. Um espaçamento exagerado entre cada letra cria dificuldade na leitura e na distinção de cada palavra na frase.

³³ Cada elemento que constitui uma palavra ou frase, letras e pontuação de um texto.

Takes two

SCALA, WITH KERNING SUPPRESSED
Spacing appears uneven, with gaps around the T and w.

Takes two

SCALA, WITH KERNING
Spacing seems more even.

nearly touch

SCALA ITALIC, WITH KERNING SUPPRESSED
A gap appears between the l and y.

nearly touch

SCALA ITALIC, WITH KERNING
The intimacy of italic requires kerning.

LOVE LETTERS

The VE and TT combinations make the whole word look mismatched.

LOVE LETTERS

Kerning has been manually adjusted for a more even appearance.

rub my back

TYPE CRIME:
TOO MUCH SPACE
Mind the gap,
especially at larger
sizes

Fig. 30 – Exemplo de entreletra

(fonte: http://estelmartinezmaso.files.wordpress.com/2013/01/eg1-espacioblanco_f.pdf)

E finalmente, a **cor tipográfica**, que é a cor em que está escrito o texto. Está assim relacionada com a entrelinha, entrepalavra e a entreletra. Uma cor de forte contraste, preto sobre fundo branco por exemplo, é sempre de fácil leitura e percepção do texto, apesar de menos relevante é essencial uma boa escolha da cor tipográfica.

AFTER DARK

—Yo pienso mucho en el pasado, ¿sabes? Especialmente desde que empecé a ir de una punta a otra de Japón, huyendo. Si lo intento con toda mis fuerzas van acudiendo a mi cabeza un montón de recuerdos, y muy vívidos además. Cosas que había olvidado hacía mucho tiempo, surgen, así, de sopetón. Y resulta muy interesante. La memoria de la gente es la hostia, pero es la cosa más inútil que puedas imaginarte. Se parece a un cajón lleno hasta de topes de chorradas. ¡Y pensar que las cosas importantes en la vida diaria las vamos olvidando unas tras otra! Kôrogi permanece allí plantada, de nuevo con el mando a distancia en la mano.

—Y ¿sabes qué pienso? —dice entonces—. Pues que para las personas, los recuerdos son el combustible que les permite continuar viviendo. Y para el mantenimiento de la vida no importa que esos recuerdos valgan la pena o no. Son simple combustible. Anuncios de propaganda en un periódico, un libro de filosofía, una fotografía pornográfica o un fajo de billetes de diez mil yenes, si los echas al fuego, sólo son pedazos de papel.

Mientras los va quemando, el fuego no piensa: «¡Oh, es Kant!», o «¡Buen par de tetas!». Para el fuego no son más que papeletes. Pues sucede lo mismo. Recuerdos importantes, otros que no lo son tanto, otros que no tienen ningún valor: todos, sin distinción, no son más que combustible.

—Kôrogi asiente como para sí. Luego prosigue—: Y ¿sabes? Si a mí me faltara ese combustible, si dentro de mí no hubiera esa especie de cajón de recuerdos, hace tiempo que, ¡cras!, me habría partido en dos. Y me habría muerto en cualquier rincón, tirada como un perro. Gracias a ese montón de recuerdos, valiosos o insignificantes según el momento que van saliendo del cajón, puedo seguir viviendo, soy capaz de soportar esta pesadilla. Aunque a veces me diga a mí misma que ya no puedo más, los recuerdos me dan fuerza para seguir adelante.

(Haruki Murakami, *After Dark*, 2008)
Cocazza, María-Jesena. Doc: Cesar, Diego y Fermán
COSGAYA 1

Fig. 31 – Exemplo de cor tipográfica

(fonte: http://estelmartinezmaso.files.wordpress.com/2013/01/eg1-espacioblanco_f.pdf)

3.4. As crianças como componente estrutural da sociedade

É importante destacar a criança como um agente activo na sociedade, ou seja, qual a sua importância perante os restantes seres humanos. Muitos estudiosos apontam para o facto de que as pesquisas realizadas com crianças não serem consideradas e também não "ouvirem" as suas opiniões, ou seja, pesquisas realizadas por adultos que visam descobrir anseios relacionados às crianças, não consideram o seu público-alvo.

Sendo assim, Rumjanek (2008) destaca que os métodos para as experiências precisam de ser pensados de modo diferente para o público infantil, ou seja, diferem dos métodos utilizados para os adultos. Existem vários factores que devem ser considerados quando se faz pesquisa com crianças, um deles é a capacidade das crianças conseguirem concentrar-se na realização de uma única tarefa, que afecta directamente os tempos de duração da experiência e as quantidades de texto a serem testados. Além disso, uma variação de tempo na execução de uma experiência pode resultar numa grande diferença em relação ao nível do aprendizado.

Uma possível explicação para essa falta de preocupação com a criança como um factor diferenciado de estudo pode ser explicado por Delgado e Muller (2005) que apontam para o facto de que a ciência androcentrica que nasce com a modernidade pode ter contribuído para a ausência das vozes das crianças nas pesquisas com crianças. Para os autores o desafio é construir uma dinâmica de proximidade com as crianças, investigações, com as análises e tipos de escrita que são priorizados.

Capítulo II

Análise de Estudos

4. Caso de Estudo

"Parece banal e trivial mas está longe de o ser. Um dos capítulos mais descurados na Educação Pública em Portugal é a aprendizagem do ler e do escrever." (Heitlinger, 2007)

Em vários países diferentes já foram feitos inúmeros estudos com crianças do primeiro ciclo para tentar alcançar a tipografia ideal para uma aprendizagem mais eficaz, e em todos a conclusão foi praticamente a mesma, que as crianças familiarizam-se com as letras mais simples, geométricas e com grandes diferenças entre caracteres.

No Reino Unido, por exemplo, para chegar à letra dita "ideal", baseiam-se num desenho muito elementar e geométrico, para facilitar o desenho das formas. Chamada de Seasson Primary School, foi resultante de análises feitas com crianças e criada especialmente para utilização em material educativo nas escolas primárias, por Rosemary Sasson.

ABCDEFGHIJKLMN
OPQRSTUVWXYZÀÁÉÎÕ
ØÛabcdefghijklmnop
qrstuvwxyzàáéîõøü&ε
123445678990(\$£.,!?)

Fig. 32 – Seasson Primary School

(fonte: http://estelmartinezmaso.files.wordpress.com/2013/01/eg1-espacioblanco_f.pdf)

Se para crianças na no primeiro ano de escolaridade esta preocupação começa a existir, para crianças do pré-escolar torna-se ainda mais importante o cuidado no primeiro contacto com o alfabeto. Na maioria dos teóricos em alfabetização tem sido categórica a afirmação que a melhor letra para o período da alfabetização é a letra em caixa alta, ou seja, letra maiúscula. O processo de alfabetização inicia-se

muito antes de a criança entrar para a escola, quando possui contacto com o meio social, que lhe permite adquirir conhecimentos como a própria linguagem verbal, entre outros.

Como afirma Tafner e Fisher (2001):

"O mundo está escrito em letras de forma. O mesmo mundo onde a criança vive, cresce e aprende. Não espere dela um desenvolvimento pleno em letra manuscrita quando tudo o que ela lê em volta dela é escrito em letra de forma."

Raban (1984) realizou um estudo sobre quais as características gerais de livros de literatura infantil, por meio de um questionário a 270 professores. Ao serem confrontados com esta situação os professores atribuíram o grau de importância aos elementos que consideravam relevantes na escolha de um livro para crianças, e enquanto nas crianças de 6 e 7 anos foi considerado o conteúdo da história a característica mais importante, nas crianças de 5 anos a prioridade foi dada à organização da página, às ilustrações ao tipo e ao tamanho da letra.

Muitas crianças, principalmente aquelas que não tiveram uma prévia preparação da sua coordenação motora podem encontrar sérias dificuldades para escrever primeiro com a letra manuscrita que requer uma organização muito maior e muito mais rapidez ao escrever. Pelo contrário, a letra em caixa alta é bem mais simples, principalmente porque as letras são individuais e podem ser escritas uma de cada vez, levantando a caneta do papel. O traço dessas letras parecem pauzinhos, ou seja, linhas verticais, horizontais e inclinadas o que torna uma maior liberdade no acto da escrita.

Sandra Bozza (2011) afirma que uma das perguntas mais frequentes que a acompanham no contacto com professores e com alunos de Letras e Alfabetização é o porquê de iniciar a alfabetização com a letra em caixa alta? E a resposta é muito simples:

"Para não dificultar o início de tão complexo processo, que é o da aquisição da linguagem escrita. Afinal, o que é escrito na sociedade, geralmente, não está registado com a letra manuscrita. Desse modo, as relações com a função social da escrita ficariam mais evidentes.

Ou ainda poderia ser levantado o aspecto que diz respeito à motricidade: a letra dita caixa-alta é de fácil traçado e as suas formas não confundem tanto como as da letra manuscrita.

Ou que o uso da caixa alta foi instituído para a representação directa do Alfabeto Móvel, através do qual se pode clarificar para o alfabetizando que a escrita de qualquer palavra "pensada" ou falada é possível utilizando-se apenas aquelas 23 letras, dependendo da forma como as combinamos."

Apenas depois de consolidado o processo de alfabetização é que se deve introduzir a escrita manuscrita, como diz Sandra Bozza (2011):

"Costumo dizer que o aluno não necessita mais da letra em caixa alta quando ele entende o jogo da escrita.

A sua relação com a escrita deve ser activa, ampla e muito bem mediada, isto é, as práticas de leitura de textos que circulam socialmente, a produção colectiva diária e a reflexão sobre os conteúdos utilizados em bons textos escritos subsidiarão com eficiência os conceitos necessários para a aquisição da leitura e da escrita.

Sendo assim, se houver clareza na condução de tal processo, a passagem para a letra manuscrita faz-se da forma mais natural possível.”

O jornal New York Times, publicou em 2011, um artigo de Katie Zezima com o nome “The Case for Cursive”, que aponta essa mesma tendência de hoje em dia, o afastamento da letra manuscrita. O facto de no séc. XXI os jovens não conseguirem ler documentos históricos em que a escrita é cuidada e desenhada. Durante anos a escrita manuscrita foi uma arte, agora, para uma grande maioria dos jovens tornou-se um mistério. Continuam a aprender esse tipo de letra mas é de dicado muito menos tempo nas escolas com essa aprendizagem, como aponta Jacqueline DeChiaro, director da Van Schaick Elementary School in Cohoes, N.Y.:

“Schools today, we say we’re preparing our kids for the 21st century.”

Sandy Schefkind, uma terapeuta ocupacional periódita em Bethesda, Maryland, e coordenadora pediátrica da American Occupational Therapy Association, diz que a aprendizagem da letra manuscrita ajuda os alunos a aprimorar as suas habilidades motoras:

“It’s the dexterity, the fluidity, the right amount of pressure to put with pen and pencil on paper,”

Pelo contrário, Richard S. Christen, professor de educação da Universidade de Portland, Oregon, afirma que a prática da letra manuscrita pode ser facilmente substituída pela letra impressa. Apenas o que o preocupa é que com essa mudança os alunos percam a habilidade artística:

“These kids are losing time where they create beauty every day, but it’s hard for me to make a practical argument for it. I’m not one who’s mourning it because of that; I’m mourning the beauty, the aesthetics.”

4.1. Definição de critérios

Para uma análise bem fundamentada dos livros foi essencial optar por um grupo restrito de livros direccionados ao público-alvo. Entre escolhermos apenas um autor, ou colecção ou até livros da mesma editora, optámos por procurar livros recomendados pelo Plano Nacional de Leitura (Ler +)³⁴. Assim conseguíamos abranger uma grande variedade de obras e garantir a qualidade destas, uma vez que o principal objectivo desta organização é criar condições para que os portugueses possam alcançar níveis de leitura em que se sintam plenamente aptos a lidar com a palavra escrita, em qualquer fase da sua vida.

Depois de escolhido o grupo de livros foi fundamental elaborar um modelo a ser utilizado da mesma forma para todos os livros. Arranjar uma forma com que a informação fosse credível e seguisse sempre as mesmas regras e normas, para uma fácil comparação e conclusão sobre as obras. Na construção desse modelo foi importante focar os pontos essenciais que iam esclarecer os parâmetros mais importantes da tipografia utilizada nos livros infantis. Num dos parâmetros, que trata a classificação tipográfica, optámos por adotar as classificações de Maximiliano Vox, não só por abranger vários tipos

³⁴ Iniciativa do Governo, da responsabilidade do Ministério da Educação, em parceria com o Ministério da Cultura e o Gabinete do Ministro dos Assuntos Parlamentares. Tem como principal objectivo os portugueses alcançarem maiores níveis de leitura.

diferentes de fontes, o que torna a análise mais pormenorizada e relevante, mas também por ter sido considerado um bom método para classificar os caracteres, muito bem aceite por tipólogos³⁵ e tipófilos³⁶ de todo o mundo.

4.1.1. Plano Nacional de Leitura

O Plano Nacional de Leitura é uma iniciativa do Governo, da responsabilidade do Ministério da Educação, em parceria com o Ministério da Cultura e o Gabinete do Ministro dos Assuntos Parlamentares, sendo assumido como uma prioridade política. Tem como principal objectivo criar condições para que os portugueses possam alcançar níveis de leitura em que se sintam plenamente aptos a lidar com a palavra escrita, elevando os seus níveis de literacia e colocando o país a par dos seus parceiros europeus. Constitui uma resposta institucional à preocupação pelos níveis de literacia da população em geral e concretiza-se num conjunto de estratégias destinadas a promover o desenvolvimento de competências nos domínios da leitura e da escrita, bem como o alargamento e aprofundamento dos hábitos de leitura.

Estimula iniciativas que abrangem a população, desde a primeira infância até à idade adulta. Sendo necessário adoptar uma estratégia faseada, elegem-se como público-alvo prioritário para uma primeira fase, a decorrer durante 5 anos, as crianças que frequentam o Ensino Pré-escolar e as crianças que frequentam o Ensino Básico, em particular os primeiros 6 anos de escolaridade. No pressuposto que, para atingir as crianças e os jovens, é indispensável mobilizar os principais responsáveis pela sua educação, considerando-se igualmente como segmentos do público-alvo privilegiado, educadores, professores, pais, encarregados de educação, bibliotecários, animadores e mediadores de leitura.

"O Plano Nacional de Leitura toma como referência alguns princípios essenciais que têm orientado a acção realizada nos países que apresentam resultados mais positivos no domínio da promoção da literacia:

O caminho para a aquisição de uma competência sólida no domínio da leitura é longo e difícil. Para se induzirem hábitos de leitura autónoma, são necessárias muitas actividades de leitura orientada. A aquisição plena da competência da leitura não exige apenas a aprendizagem da descodificação do texto. Para se atingirem patamares superiores de compreensão, é indispensável uma prática constante na sala de aula e na biblioteca, em casa, durante vários anos. O treino da leitura não deve ser remetido apenas para o tempo livre ou para casa, pois, se o for, em muitos casos não se realiza. A promoção da leitura implica um desenvolvimento gradual, e só se atingem os patamares mais elevados quando se respeitam as etapas inerentes a esse processo. Para despertar o gosto pela leitura e estimular a autonomia, é necessário ter em mente a diversidade humana, considerar as idades, os estádios do desenvolvimento, as características próprias de cada grupo, o gosto e o ritmo próprios de cada pessoa. Os projectos de leitura devem rejeitar tentações de modelo único. Exigem uma atitude aberta, flexível onde caibam múltiplos percursos, os percursos que a diversidade humana aconselha a respeitar." (PNL, 1997)

³⁵ Aquele que estuda os tipos em tipografia.

³⁶ Aquele que estuda a variedade tipográfica.

4.1.2. Classificação Tipológica

Como já tinha referido na página 30, esta classificação divide-se em 9 grandes grupos:

Humanista (Humane)

As fontes Humanistas surgiram entre 1460 e 1470, não foram criadas com base Num estilo gótico, mas em formas leves e abertas dos escritores humanistas italianos da época.

Características:

- A barra no "e" minúsculo inclinada;
- A altura do tipo é relativamente baixa;
- As larguras dos braços da fonte quase não variam, a sua espessura mantém-se mediana;
- É bastante utilizada com cores escuras.

Alguns exemplos de tipos Humanistas: Jenson, Kennerly, Centaur, Stempel Schneidler, Verona, Lutetia, Jersey, Lynton.



Fig. 33 – Tipo Humanista

(fonte: <http://maquinasfieras.blogspot.pt/2010/09/clasificacion-tipografica-de-maximilien.html#!/2010/09/clasificacion-tipografica-de-maximilien.htm>)

Garaldes

Garalde em francês (por Garamond) aparecem no final do século XVI em França, a partir das gravuras de Grifo para Aldo Manuzio.

Características:

- As serifas agudas;
- O seu traço apresenta um mediano contraste entre finos e grossos;
- O eixo da fonte é vertical, mas não totalmente racional, ou seja, em 90° graus;
- E a mais marcante, o "e" tem a sua barra totalmente recta.

Entre elas destacam-se as fontes Garamond, Caslon, Century Oldstyle, Goudy, Times New Roman e Palatino.

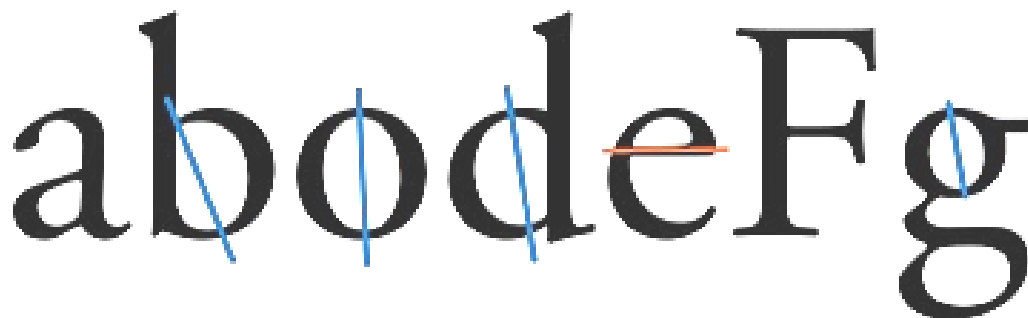


Fig. 34 – Tipo Garalde

(fonte: <http://maquinasfieras.blogspot.pt/2010/09/clasificacion-tipografica-de-maximilien.html#!/2010/09/clasificacion-tipografica-de-maximilien.html>)

Reais (Réale)

A estética caracteriza-se com a escrita *Roman du Roi*, desenvolvida em França em 1692, que foi construída em uma malha geométrica, mostrando assim os ideais racionalistas e realistas do enciclopedismo Francês.

Características:

- Ênfase no eixo vertical do tipo;
- Maior contraste entre traços finos e grossos.
- São serifadas.

Exemplos do tipo Real: Baskerville, Perpetua e Times New Roman.



Fig. 35 – Tipo Real

(fonte: <http://maquinasyfieras.blogspot.pt/2010/09/clasificacion-tipografica-de-maximilien.html#/2010/09/clasificacion-tipografica-de-maximilien.html>)

Didones

A estética Didone, originada dos sobrenomes de Firmin Didot e Giambattista Bodoni, famosos pelas letras parecidas. O tipo criado no final do séc. XVIII mostra muito sobre a época em que foi criada, com impérios e a Restauração Francesa posteriormente. Usavam esses tipos em documentos oficiais, dando uma sensação autoritária nos seus traços incisivos e contrastantes, o que requer um uso de claros e escuros na página.

Características:

- Contraste em branco e preto utilizado ao extremo;
- A redução da abertura interna da fonte;
- Eixo totalmente repto.

Alguns exemplo de Didones : Bodoni, Didot,Wallbaum.



Fig. 36 – Tipo Didone

(fonte: <http://maquinasyfieras.blogspot.pt/2010/09/clasificacion-tipografica-de-maximilien.html#!/2010/09/clasificacion-tipografica-de-maximilien.html>)

Mecânica (Mécane)

Surgiram durante a revolução industrial, pois surgiram muitos novos produtos e houve a necessidade de diferenciar esses produtos para chamar a atenção, assim aconteceu com novos jornais da época. As empresas distorciam as fontes originais com intuito de formar uma nova, e assim nasceram as mecânicas (ou egípcias).

Características:

- As serifas são o grande marco das mecânicas, que deixou de ser acabamento caligráfico e virou ponto de atenção dos tipos;
- Quase não apresenta contraste na espessura do traço;
- E a altura é elevada.

Exemplos de mecânicas: Clarendon, Rockwell e Luballing.

Fig. 37 – Tipo Mecânica

(fonte: <http://maquinasyfieras.blogspot.pt/2010/09/clasificacion-tipografica-de-maximilien.html#!/2010/09/clasificacion-tipografica-de-maximilien.html>)

Lineares (Linéale)

Surgiram no início do séc. XX, apoiando a ideia da simplicidade e do funcionalismo, banindo todos os tipos de adereços possíveis. Esta vertente suavizada buscou inspiração de formatos geométricos, como o quadrado e círculo. Artistas da época como De Stijl contribuíram com essa formação, mas Futura foi a primeira fonte linear de grande sucesso, produzida por Paul Renner.

Características:

- Não possuem serifas;
- Não apresentam variações na espessura.

Exemplos de Lineares: Century Gothic, Helvetica, Segoi UI Light.

Fig. 38 – Tipo Linear

(fonte: <http://maquinasyfieras.blogspot.pt/2010/09/clasificacion-tipografica-de-maximilien.html#!/2010/09/clasificacion-tipografica-de-maximilien.html>)

Incisas (Incise)

As incisas são de tradição romana da antiguidade.

Características:

- Pouco contraste na sua espessura, com um traço pontiagudo e fino.
- Não apresenta serifas, mas os seus pés são afunilados, dando impressão de uma linha imaginária na leitura.
- A sua forma larga e os seus traços finos tornam-nas muito legíveis a qualquer corpo, embora seja difícil a digitalização.

Exemplos: Alinea e Baltra.



Fig. 39 – Tipo Incisa

(fonte: <http://maquinasfieras.blogspot.pt/2010/09/clasificacion-tipografica-de-maximilien.html#!/2010/09/clasificacion-tipografica-de-maximilien.html>)

Caligráficas (Manuaire)

Surgem a partir de influências de formas rústicas, romanas, inglesas, e com o tempo a escrita caligráfica tornou-se cada vez mais decorativa. Hoje em dia é utilizada em convites de cerimónias e eventos.

Características:

- Geralmente as caligráficas são aquelas fontes desenhadas e não são geralmente padronizadas;
- O uso de serifa está presente;
- O seu traçado não varia muito a espessura, somente em alguns casos.

Exemplos de fontes caligráficas: American Uncial, Commercial Script, Cancelleresca Script, Bible Script Flourishes.



Fig. 40 – Tipo Caligráfica

(fonte: <http://maquinasyfieras.blogspot.pt/2010/09/clasificacion-tipografica-de-maximilien.html#!/2010/09/clasificacion-tipografica-de-maximilien.html>)

Cursivas (Scripte)

Surgem juntamente ao Renascentismo. Este tipo costuma mostrar escritas manuais informais, sem muita padronização. Destacaram-se nas décadas de 50 e 60, e hoje em dia parecem estar outra vez em uso.

Exemplos do tipo: Brush, Kauffman, Balloon, Mistral, Chalk Line e Freestyle Script.



Fig. 41 – Tipo Cursiva

(fonte: <http://maquinasyfieras.blogspot.pt/2010/09/clasificacion-tipografica-dmaximilien.html#!/2010/09/clasificacion-tipografica-de-maximilien.html>)

4.2. Análise semântica dos livros/Critérios

A pesquisa efectuada dos livros infantis para crianças entre os 4 e 6 anos, com o intuito de perceber quais as características tipográficas mais utilizadas, permitiu adquirir uma serie de dados conclusivos sobre o grafismo mais fluente. Cada um dos livros (um grupo de 50 livros) foi submetido a uma ficha de análise semântica com 6 parâmetros, com base na revisão literária.

No primeiro ponto de análise fazemos destaque à cor da letra utilizada no texto corrido da história, se é utilizado o branco, o preto ou uma outra cor diferente. É extremamente importante utilizar uma cor de fácil leitura que faça contraste com as cores de fundo.

No segundo ponto falamos da infografia, se se trata de imagens, ilustrações, ou outra forma de "enfeitar" a página. É essencial que o desenho não desempenhe uma função meramente auxiliar e secundária mas estabelecer uma verdadeira interacção com o texto escrito.

No terceiro ponto entra o número de linhas utilizado na mancha de texto de cada página, se são utilizadas menos de 6 ou 6 linhas inclusive, ou se ultrapassa as 6. É muito importante para as crianças identificarem melhor os caracteres, que não haja muita informação de uma só vez, quanto menor for o numero de linhas de texto por página, melhor a eficácia de compreensão do público-alvo.

No quarto ponto vem a Classificação tipológica, segundo Vox (como explico na pág. 47). Se é utilizada o tipo de letra Humanista, Garalde, Real, Didone, Mecânica, Linear, Incisa, Script ou Manual.

No quinto ponto analisamos qual a designação da letra no texto corrido, se é de caixa alta ou de caixa baixa.

No sexto ponto, e último, medimos, através de um Tipómetro e, segundo as medidas de Didot (como explico na pág. 47), a dimensão das letras no texto corrido e nos títulos. No texto corrido com intervalos de -9pt, de 9pt a 12pt, de 13pt a 16pt, de 17pt a 20pt e de +20pt. Nos títulos de -21pt, de 21pt a 24pt, de 25pt a 28pt, de 29pt a 32pt e de +32pt.

4.2.1 Levantamento

Livro 1

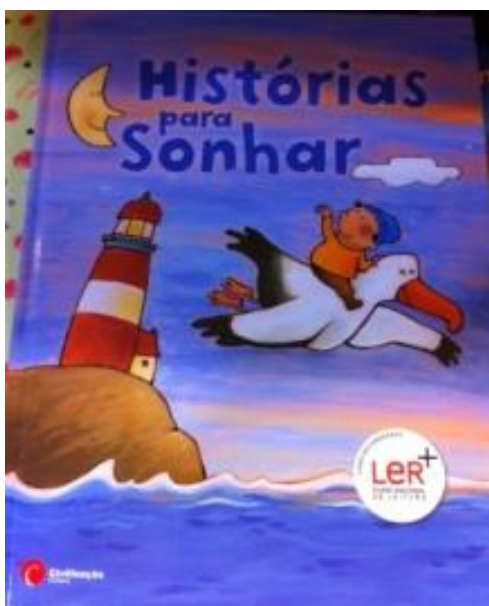
Abecedário Maluco



●
Ilustração
+ 6
Linear
Caixa baixa
13pt a 16pt/ 29pt a 32pt

Livro 2

Histórias para sonhar



●
Ilustração
+ 6
Humanista
Caixa baixa
9pt a 12pt/+32pt

Livro 3

O Macaco do Rabo Cortado



●
Ilustração
+ 6
Linear
Caixa baixa
9pt a 12pt/+32pt

Livro 4

O Soldado João



●
Ilustração
+ 6
Linear
Caixa baixa
13pt a 16pt/+32pt

Livro 5

Rei Leão



●
Ilustração
- 6
Garalde
Caixa baixa
13pt a 16pt/+32pt

Livro 6

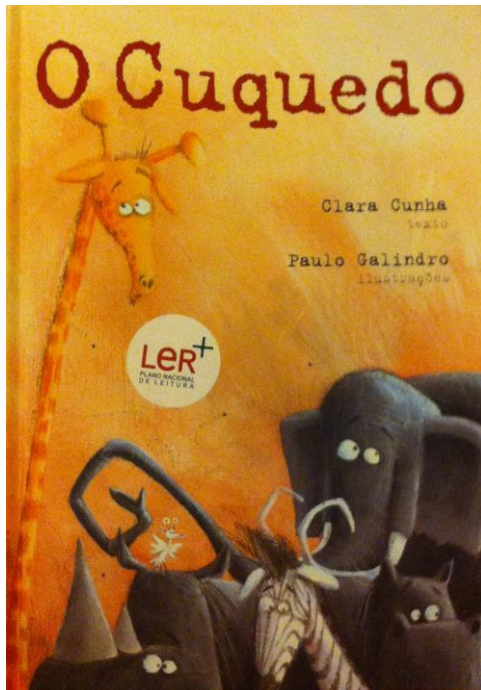
A Carochinha e o João Ratão



●
Ilustração
+ 6
Linear
Caixa baixa
13pt a 16pt/29pt a 32pt

Livro 7

O Cuquedo



●
Ilustração
- 6
Didone
Caixa baixa
13pt a 16pt/+32pt

Livro 8

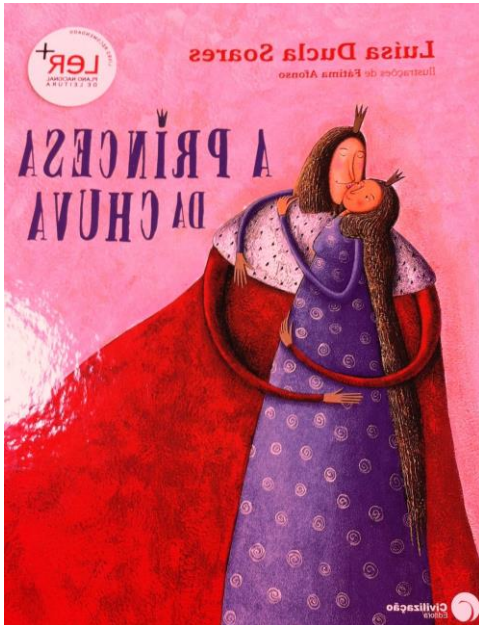
A Esmeralda do Príncipe Indiano



●
Ilustração
+ 6
Garalde
Caixa baixa
13pt a 16pt/+32pt

Livro 9

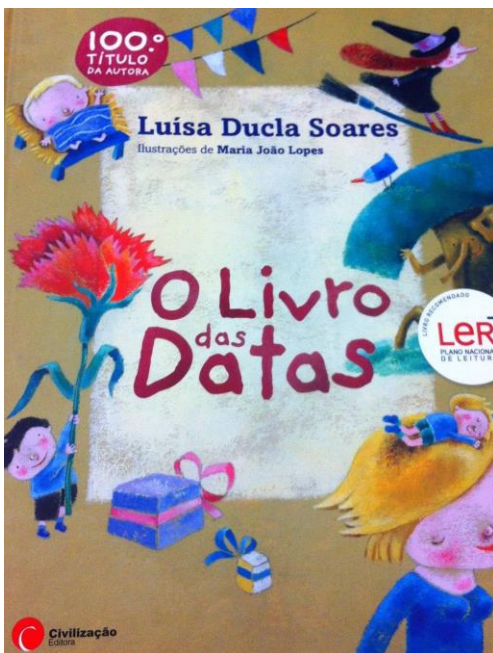
A Princesa da Chuva



●
Ilustração
+ 6
Garalde
Caixa baixa
13pt a 16pt/+32pt

Livro 10

O Livro das Datas



●
Ilustração
+ 6
Linear
Caixa baixa
9pt a 12pt/29pt a 32pt

4.5. Proposta de modelo

Como proposta de modelo para o tema desenvolvido ao longo deste trabalho, criámos um pequeno guia que pode servir de apoio a serviços gráficos na área editorial infantil. Uma espécie de cábula com as conclusões a que chegámos ao longo desta análise, que acreditamos serem as mais correctas para melhorar o desenvolvimento das crianças no início da alfabetização.

Um dos aspectos que, no nosso entender, pode ser melhorado é o tipo de letra utilizado, de forma a ser mais parecido com o que as crianças no início da alfabetização se identificam. Sendo assim, letra em caixa alta, como se pode ver nos anúncios publicitários, no computador, telemóveis, etc.

Também bastante relevante para a facilidade de interacção com estas crianças é a quantidade de texto numa só página, é importante ser pouco texto de cada vez, mesmo que isso implique aumentar o seu tamanho ou utilizar mais imagens.

Mantendo-se também alguns parâmetros existentes e bem conseguidos como, o tamanho dos títulos que na grande maioria são bastante generosos e a cor da tipografia, em preto, com um grande contraste entre texto e imagem, que facilita a visualização e percepção.

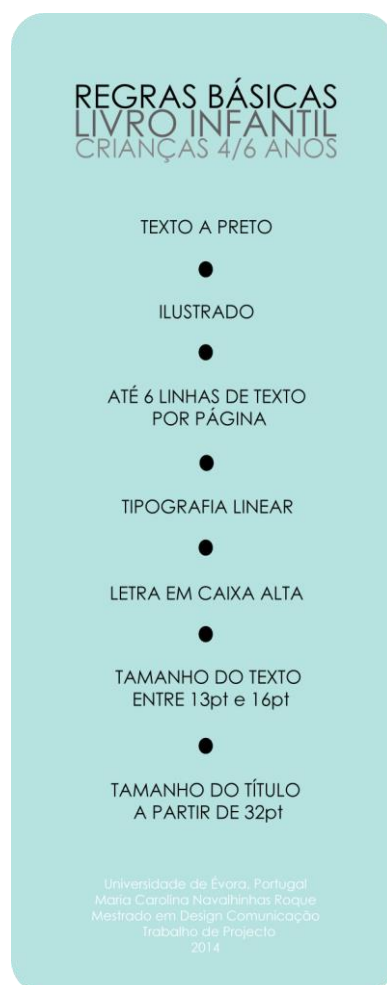


Fig. 42 – Modelo
(fonte: do autor, 2014)

5. Conclusões

Ao longo desta pesquisa sobre a tipografia adequada para crianças no início da alfabetização, verificámos que a maioria das edições destinadas para o público-alvo não estão pensadas de forma a facilitar a sua comunicação, estão sim direccionadas para quem já consegue ler fluentemente, para pessoas mais velhas como os pais ou irmãos que lêem as histórias aos mais novos.

Apesar de serem crianças que ainda estão no primeiro contacto com as letras, e apesar de ainda não lerem os textos, começam a identificar os signos e a comparar com as letras do seu nome, ou de algumas palavras com que se vão cruzando no dia-a-dia. É extremamente importante não descurar da importância que é para qualquer ser humano todas as primeiras impressões e relações que se tem com qualquer factor da nossa vida. No caso da escrita à que tentar com que o processo que como sabemos é trabalhoso e demorado, se torne mais natural e apetecível.

Mais pormenorizadamente, e depois de toda a análise dos livros, podemos concluir com este estudo que a letra na cor preta é praticamente sempre utilizada nos livros infantis, o que é bastante positivo, uma vez que um dos grandes objectivos de qualquer documento gráfico é a legibilidade. Com o contraste do texto com o fundo, é muito mais fácil identificar as letras, as palavras e as frases, não cria confusão e por consequência desinteresse.

O facto de se utilizar, na grande maioria das vezes, a Ilustração também é um ponto a favor do design gráfico dos livros analisados, e também uma grande ajuda para a melhor compreensão do assunto do texto. Os caracteres não se confundem com o fundo e não cria confusão.

Pelo contrário, considerando um aspecto negativo, o número de linhas de texto por página é normalmente superior a 6 linhas, o que cria um excesso de informação para o público-alvo.

A tipologia mais frequente é a Galalde e a Linear, a primeira pode não ser a mais adequada por ser serifada e, como já mencionamos anteriormente, as crianças no primeiro contacto com as letras devem se relacionar com letras mais simples. O tipo Linear sim, já parece uma melhor opção para livros com estas características.

Também na maioria dos casos a letra aparece em caixa baixa, o que também não é o mais indicado para as crianças identificarem os caracteres.

O tamanho das letras no texto corrido varia entre os 13 e os 16 pt e nos títulos + de 32 pt, um tamanho bastante generoso que vai facilitar esta relação entre o público-alvo e o texto.

5.1. Considerações finais

Ao longo desta investigação, procurou-se reflectir sobre a tipografia direccionada para crianças no início da alfabetização e qual a melhor forma de transmitir a mensagem necessária a crianças entre os 4 e os 6 anos, de forma clara e eficaz.

O contexto teórico que se efectuou sobre o tema, procurou focar os pontos essenciais de acordo com os propósitos e objectivos do trabalho. De forma a situar a temática falada e perceber a sua evolução e experimentação prática.

A análise de estudos, pondo em prática o que se explicou no capítulo anterior, é que foi primordial para tirar conclusões concretas sobre o tema. Com a análise semântica dos livros foi possível retirar quais as normas mais utilizadas nos livros infantis direccionados ao público-alvo, e comparar com outros estudos já feitos sobre o tema.

Segundo diferentes autores, a letra de máquina em caixa alta é a mais adequada para o início da prática da escrita. O primeiro contacto que as crianças têm com a letra é no dia-a-dia, em anúncios, cartazes, etc, que são na maioria das vezes escritos em letras maiúsculas, grandes, para chamar a atenção do público. Uma criança de 4 anos começa logo a desenhar as letras do nome e a conseguir identificá-las nesses mesmos anúncios e cartazes, uma vez que é uma tipografia com formas fáceis e simples.

O que demonstra, de certa forma, a familiarização muito maior das crianças, no início da alfabetização, com as letras maiúsculas. O que não se verifica na análise semântica dos livros próprios para essas idades fulcrais do desenvolvimento das crianças. Os livros estão assim, em termos tipográficos, mais direccionados para os adultos, que são quem lêem os livros, esquecendo-se da interacção que devem ter com o público-alvo, que mesmo indirectamente, é a criança.

Não esquecendo também de referir que o contexto pode influenciar de forma determinante a mensagem, não nos podemos limitar apenas ao contexto específico no qual a maioria dos dados foram remetidos.

5.2. Contributos e Recomendações para Estudos Futuros

Esta investigação constitui um contributo importante para o investigador enquanto enriquecimento pessoal, uma vez que pode ajudar na criação de projectos futuros.

Pretende-se que esta investigação tenha uma aplicação prática na elaboração de novos livros ou qualquer outro suporte pedagógico direccionado a crianças no princípio da alfabetização.

Espera-se, igualmente, que resulte num benefício de comunicação para a consolidação da atitude de serviços gráficos de editores, já que, com maior sucesso, poderão definir estratégias de comunicação em função dos objectivos a cumprir.

Constituirá também um precioso auxiliar na área do ensino do pré-escolar, para educadores, uma vez que podem de uma forma mais eficaz escolher o método adequado para transmitirem melhor a mensagem pretendida.

Finalmente, contribui-se para serviços gráficos possam encontrar linhas orientadoras sobre como formar o texto de um livro na mente do seu público-alvo, posicionando-o e comunicando-o correctamente.

Recomenda-se que em futuros estudos, esta investigação possa ser avaliada de modo a tirar-se conclusões sobre a contribuição para uma melhoria na aprendizagem das crianças.

6. Bibliografia

CARIELLO, Tadeu. *A História da Tipografia*. São Paulo, 2006.

CORDEIRO, Xênia Lacerda. *Da invenção da imprensa ao livro infantil: um enfoque editorial*. Faculdade de Biblioteconomia e Documentação Faculdades Integradas Teresa D'Ávila, São Paulo, 1987.

COSTA, Joan; RAPOSO, Daniel. *A rebelião dos signos: A alma da letra*. Lisboa, 2010.

COSTA, Joan. *La esquemática: Visualizar la información*. S.A. 1998.

COUTINHO, Solange Galvão; SILVA, José Fábio Luna. *Linguagem Visual em livros didáticos infantis. 15º Encontro Nacional da ANPAP. Anais do 15º Encontro Nacional. Arte: limites e contaminações*. Salvador, 2006.

ECO, Humberto. *Como de faz uma tese: Em ciências humanas*. Barcelona, 1997.

FRUTIGER, Adrian. *En torno de la tipografía*. Barcelona, 2002.

IÑURRITIGUI, Leire Fernández. *Tesis Dostorales: Análisis de Significados, Formas y usos de los signos tipo-ícono-gráficos de identidad visual corporativa*. País Vasco, 2007.

MEIR, Hans Eduard. *La evolución de la letra*. Valência, 2011.

RIBEIRO, Milton. *Planejamento Visual Gráfico*. Brasília, 2002.

SCHRIVER, K. A. *Dynamics in document design*: John Wiley & Sons. 1997.

6.1. Referências Bibliográficas

BOZZA, Sandra. *Ensinar a Ler e a Escrever – Uma possibilidade de inclusão*. Curitiba, 2011.

CHAVES, Norberto. *El diseño invisible: siete lecciones sobre la intervención culta en el hábitat humano*. Buenos Aires, 2005.

CEREZO, José Maria. *El diseño gráfico en la era digital*. Madrid, 1999.

CROSS, Nigel. *Design Thinkings*. [S.L.], 2011

DELGADO, Ana Cristina Coll e MULLER, Fernanda. Em busca de metodologias investigativas com as crianças e suas culturas. *Cadernos de Pesquisa*, v. 35, n.125, p. 161-179. 2005.

FERREIRA, Manuel Portugal; SERRA, Fernando Ribeiro. *Casos de Estudo*. Lisboa, 2009.

FOUCAMBERT, Jean. *A Leitura em questão*. Porto Alegre, 1994.

HELLER, Eva. *Psicología del Color. Como actúan las colores sobre los sentimientos y la razón*. Barcelona, 2005.

HEITLINGER, Paulo. *Escolar: uma fonte contemporânea para aprender a escrever e a ler*. Cadernos de tipografia e design, nº14. Portugal, 2009.

HERRERA, Eduardo. *Aspecto Visuales y Expresivos del signo tipográfico y su aplicación experimental en la configuración gráfica*. Leioa, 1994.

LELLO, J.L. *Enciclopédia Lello*. Porto, 1973.

MONTESINHOS, José Luis Martin, y Mas, Hurtuna Montse. *Manual de Tipografía: Del plomo a la era digital*. Valência, 2001.

MÜLER, Fernanda. *Infâncias nas vozes das crianças: culturas infantis, trabalho e resistência*. Campinas, 2005.

NIELSON, Jacob. *Designing Web Usability: The Practice of Simplicity*. Nova York, 1999.

RABAN, B. *Survey of teacher's: children's book and handwriting styles*. Londres, 1984.

RUMJANEK, Letícia. Tipografia para crianças: estudos de legibilidade. *Artigo Completo para P&D Design*. Escola Superior de Desenho Industrial-Esdi/UERJ, Rio de Janeiro, 2008.

RUMJANEK, Letícia. *Construção de textos para estudo de legibilidade com crianças em processo de alfabetização*. Curitiba, 2009.

SANTOS MARQUES, Tiago. *El Periódico Reconquista (1945-6): Estudio de caso y propuesta de diseño de base de datos*. Valência, 2011. Tese de Doutorado.

SESMA, Manuel. *Tipo Grafismo*. Barcelona, 2004.

STRUNCK, Gilberto. *Viver de Design*. Rio de Janeiro, 1999.

TAFNER, Malcon Andersen; FISHER, Julianne. *O cérebro e o corpo no aprendizado*. Indaial, 2001.

6.2. Webgrafia

<http://www.sitedeliteratura.com/Noticias/2003/vitm.html>

[Acesso em: Maio 2012]

<http://www.cce.ufsc.br/~neitzel/literinfantil/adelaide.html>

[Acesso em: Maio 2012]

<http://convergencias.esart.ipcb.pt/artigo/35>

[Acesso em: Dezembro 2012]

<http://www.criarweb.com/artigos/familias-tipograficas.html>

[Acesso em: Janeiro 2013]

<http://pt.scribd.com/doc/73260808/10-recomendacoes-de-usabilidade-Jakob-Nielsen>

[Acesso em: Janeiro 2013]

<http://corais.org/node/493>

[Acesso em: Março 2013]

<http://pt.scribd.com/doc/11451925/O-SIGNO-SEMIOTICO-NA-PERSPECTIVA-DE-CHARLES-SANDERS-PEIRCE>

[Acesso em: Março 2013]

<http://horaderelaxar.com.br/2009/01/23/a-escrita-e-sua-evolucao-a-historia-do-alfabeto/>

[Acesso em: Março 2013]

http://www.bdttd.uerj.br/tde_arquivos/25/TDE-2009-12-02T135226Z-626/Publico/rumjanekparte1.pdf

[Acesso em: Março 2013]

<http://tipografos.net/tipos/fontes-para-crian%E7as.html>

[Acesso em: Março 2013]

<http://blogs.anhembri.br/congressodesign/anais/artigos/69440.pdf>

[Acesso em: Maio 2013]

http://www.infodesign.org.br/revista/public/journals/1/No.2Vol.5-2008/ID_v5_n2_2008_63_71_Casarini_et_al.pdf?download=1

[Acesso em: Maio 2013]

http://www.infodesign.org.br/conteudo/artigos/402/ing/ID_v7_n1_2010_22_32_Rumjanek_Lessa.pdf

[Acesso em: Maio 2013]

<http://www.pedagogiaaopedaleta.com.br/posts/a-crianca-e-a-construcao-da-leitura-e-escrita/>

[Acesso em: Maio 2013]

<http://convergencias.esart.ipcb.pt/artigo/122>

[Acesso em: Junho 2013]

<http://www.criarweb.com/artigos/tipografia-um-pouco-de-historia.html>

[Acesso em: Junho 2013]

<http://dgraficonos.com/conceptos.php>

[Acesso em: Junho 2013]

<http://www.dalete.com.br/aulas/tipometria.pdf>

[Acesso em: Junho 2013]

http://www.iesp.edu.br/iesp/downloads/professores/nina/download_iesp/grafica1/Tipometria05.pdf

[Acesso em: Junho 2013]

<http://www.unostiposduros.com/fundamentos-de-tipometria/>

[Acesso em: Junho 2013]

<http://revistaescola.abril.com.br/lingua-portuguesa/alfabetizacao-inicial/fraldas-livros-423723.shtml>

[Acesso em: Junho 2013]

http://portalmultirio.rio.rj.gov.br/portal/riomidia/rm_entrevista_conteudo.asp?idioma=1&idMenu=3&label=Entrevistas&v_nome_area=Entrevistas&v_id_conteudo=64560

[Acesso em: Julho 2013]

<http://maquinasyfieras.blogspot.pt/2010/09/clasificacion-tipografica-de-maximilien.html#!/2010/09/clasificacion-tipografica-de-maximilien.html>

[Acesso em: Julho 2013]

<http://tipografos.net/historia/index.html>

[Acesso em: Julho 2013]

<http://vrpoubell.blogspot.pt/2009/02/alfabetizacao-letra-de-imprensa-x-letra.html>

[Acesso em: Julho 2013]

<http://www.unicamp.br/unicamp/noticias/2013/05/29/alfabetizacao-letra-bastao-tende-substituir-letra-de-mao>

[Acesso em: Julho 2013]

<http://lumiari-psicopedagogia.blogspot.pt/2012/05/letra-bastao-caixa-alta-ou-de-imprensa.html>

[Acesso em: Julho 2013]

http://estelmartinezmaso.files.wordpress.com/2013/01/eg1-espacioblanco_f.pdf

[Acesso em: Novembro 2013]

<http://www.fulltable.com/vts/e/encyc/comm/a.htm>

[Acesso em: Novembro 2013]

<http://blakearchive.wordpress.com/2012/10/01/publication-announcement-songs-of-innocence-copy-g-and-songs-of-innocence-and-of-experience-copy-n-2/>

[Acesso em: Dezembro 2013]

7. Anexos

Anexo 1 – Fichas de análise semântica dos livros.