

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
GRADUAÇÃO EM CINEMA DE ANIMAÇÃO E ARTES DIGITAIS**

**NÍVEA GOMES DE OLIVEIRA MACHADO**

**TIPOGRAFIA CINÉTICA**

**Belo Horizonte - MG**

**2018**

NÍVEA GOMES DE OLIVEIRA MACHADO

## **TIPOGRAFIA CINÉTICA**

Trabalho apresentado à Universidade Federal de Minas Gerais  
como sendo um requisito parcial para que se possa obter o título  
de graduação em Cinema de Animação e Artes Digitais.

Orientadora: Prof. Marília Bergamo

**Belo Horizonte - MG**

**2018**

**Resumo:** A tipografia cinética se encontra em dois campos, o do tipo estático e o da animação. Essa característica híbrida do tipo cinético traz certas divergências quanto ao uso de suas terminologias. Alguns estudiosos a consideram como algo único, que não deve ser entendido apenas como descendente do tipo estático, enquanto outros já acreditam que a tipografia cinética deve ser tratada como descendente direta da tipografia estática. Essas divergências demonstram um pouco da complexidade do objeto, que ainda carece de classificações e estudos aprofundados.

É sobre tais questões que envolvem essa forma de uso do tipo que esse artigo se debruça, buscando entender a tipografia de forma geral, mas, com o enfoque nos tipos cinéticos e suas características. Tentando compreender se, de fato, o tipo estático e cinético se distanciam de forma muito evidente, ou, se é possível entender essas duas faces do tipo como formas que podem se agregar.

**Abstract:** Kinetic typography exists between two fields: static typography and animation. However, due to the hybrid character of the kinetic typography, the use of terminologies can diverge. Some consider the kinetic typography to be unique and must not be understood as descendent of the static type, while others believe that it must be seen as a direct descendant. This divergences show some of the complexity and freshness of the subject, which still suffer from the lack of classification and proper studies.

In this article we will discuss kinetic typography, trying to understand general typography but focusing on kinetic types and its singularities. We will try to understand if, in fact, the static and kinetic type are clearly distant, or if it is possible to understand them as two faces of typography that can complement each other.

**Keywords:** Static typography. Kinetic typography. Kinetic typography analysis. Fluid.

## CAPÍTULO 1: INTRODUÇÃO

A criação com tipo vai além da transmissão de conteúdo através de sinais, é um modo de trazer voz e personalidade ao que está escrito. A tipografia é o processo de tornar a linguagem visível. “Palavras, linhas parágrafos transmitem mensagens por meio de letras. Tipos transmitem informação e provocam emoção” (CULLEN, 2012, p.12).

A criação tipográfica é um processo no qual o designer busca transmitir uma mensagem, e ao mesmo tempo, torná-la atrativa e original, levando em conta a escolha da fonte, dimensões, localização no plano, meios de reprodução, entre outros. Afinal, meios, textos e públicos diferentes, oferecem uma grande variedade de opções e escolhas tipográficas, cabendo ao Designer entender as propriedades específicas de cada um.

A tipografia assume atualmente um papel fundamental na prática do Design, “O tipo não é mais o servo invisível do design, mas sim reconhecido como projeto da mais alta ordem.”(SALTZ, 2012, p.4), possuindo um número espantoso de fontes prontas e de fácil acesso para download. É interessante pensar como a prática tipográfica se tornou presente no mundo contemporâneo, crescendo exponencialmente desde a invenção dos tipos móveis de Gutenberg<sup>1</sup> e ganhando força nos séculos XIX e XX, período com grandes avanços tecnológicos importantes para a tipografia (tais como a litografia, o fotolito, o computador pessoal, a internet e o Adobe postscript). Esses desenvolvimentos tecnológicos facilitaram o acesso ao processo de criação e compartilhamento de estruturas de formação tipográfica, o que ampliou a produção dos tipos.

A tipografia está presente em diversos momentos de nossos cotidianos: em trabalhos físicos e digitais, atuando em sinalizações, marcas, cartazes, e animações. Sendo essa última, a animação, uma das mais novas formas de aplicação da tipografia. E é justamente sobre ela que este trabalho pretende esmiuçar-se.

---

<sup>1</sup> Existem registros de que o tipo móvel na verdade tenha sido inventado por Bi Sheng na China na década de 1440, no entanto, de qualquer maneira, Gutenberg foi responsável por sintetizar todos os dispositivos existentes em um produto econômico é prático.

A Tipografia Cinética apresenta características visuais bem como comportamentos próprios. Segundo Brownie (2007) as definições do que chamaremos aqui de tipografia “estática” são muitas vezes inadequadas para o tipo fluído (cinético/animado) que possui uma estrutura diferenciada de compreensão e leitura, pois as letras podem ser alteradas de forma individual, independente das palavras.

Embora o tipo animado exista desde a época do cinema mudo (onde as sequências de crédito eram apresentadas em cartões de título) é na atualidade, com os avanços dos meios trazidos pelas mídias eletrônicas e digitais (televisão, internet e cinema), que o tipo cinético se torna realmente presente.

Nesse artigo passaremos, primeiramente, pela introdução do tipo pensando o seu desenvolvimento e levando em consideração aspectos históricos importantes para o entendimento da tipografia de forma geral, focando em cartazes, títulos e peças publicitárias (uma vez que, em textos de leitura densa aconselha-se priorizar primariamente aspectos de compreensão e leitura e não de estética). Logo em seguida discutiremos propriedades e aspectos específicos do tipo em movimento, tais como: o que é, e quais são suas particularidades. Ao fazê-lo entraremos em algumas discussões importantes ao estudo da tipografia, como, por exemplo, a legibilidade do tipo.

Por fim, realizaremos análises de trechos tipográficos, levando em conta os dois lados da tipografia citados por Li Yu (2008) em sua dissertação, *Typography in film title sequence design*, a composição pictórica e composição sequencial. A composição pictórica faz referência a elementos do design organizados no espaço/dentro de um quadro, nessa parte da análise serão levados em conta aspectos gerais do design tais como: ritmo, equilíbrio, escalas, texturas, enquadramentos, hierarquias, família, estrutura tipográfica e etc. (que serão introduzidos e, se necessário, explicados conforme apareçam na própria análise). Já a composição sequencial está relacionada ao tempo a continuidade e recorrência entre quadros, ou seja, a tipografia cinética.

Ao pensar sobre essas duas faces da tipografia buscamos compreender se é possível, apesar da tipografia cinética apresentar características distintas da “estática”, que a união destas seja capaz de passar uma mensagem ainda mais forte, emotiva e clara, e se realmente existe tanto distanciamento entre uma e outra.

## **CAPÍTULO 2: DESENVOLVIMENTO TIPOGRÁFICO**

### **2.1 - Desenvolvimento Tipográfico**

O desenvolvimento da tipografia passou por muitos momentos diferentes até chegar ao atual. A invenção dos tipos móveis de Gutenberg em 1450 por exemplo é um marco relevante na história da tipografia. A máquina de caracteres criada por Gutenberg consistia na produção de tipos de metal, que eram colocados em uma matriz para a diagramar o texto na página, passava-se a tinta sobre os moldes e depois o papel era pressionado contra a matriz.

Durante esse período de 1450 a 1800 as filosofias Humanista e Iluminista estavam em ascensão, e com isso surgiram diversas variações de tipos, normalmente baseados em suas regiões e países de origem.

No final desse período, em 1790, surge outra técnica de impressão de grande importância para a composição gráfica, o processo de litografia (grego lithos: pedra / graphein: escrever). Técnica que se baseia na repulsão entre água e substâncias gordurosas. É utilizado no processo uma pedra calcária de grão fino na qual são feitos desenhos com uma tinta pastosa, ou lápis gorduroso, que repele a água, já a outra parte da matriz que se encontra sem desenho retém água e repele gordura, para a impressão umedece-se a pedra com um pouco de água, em seguida é colocado o papel sobre a superfície, gerando a reprodução da imagem.

Esse processo tornou possível a impressão de peças com três ou mais cores distintas, onde as cores são aplicadas por camadas, cada parte do desenho é dividida em pedras diferentes segundo a cor correspondente que será aplicada. A litografia passou então a possibilitar aos designers um traçado mais livre e espontâneo, com diversas opções de cores e materiais, se tornando algo mais próximo do desenho.

A litografia se expandiu de forma rápida, tornando-se de fundamental importância para a expressão artística dos tipógrafos e também para impressões comerciais. “Hollis (2000, p. 5) define esse momento como fundamental para a evolução do que hoje chamamos de design gráfico por começar a integrar produção artística e industrial.” (apud MAURILIO, 2009, p. 120). “A partir do uso da técnica da litografia, na segunda metade do século XIX, que o cartaz passa a ter uma estrutura reconhecível como peça gráfica de publicidade” (HEITLINGER, 2007). Pois embora a fotografia já existisse na época, ela ainda não conseguia ser reproduzida em grande escala, o que fez com que os artistas litográficos ficassem responsáveis pela criação dos cartazes. Que surgiram então, com uma grande diversidade de tipos.

Os tipos móveis a princípio, também tentaram apresentar características mais intuitivas, buscavam retratar algo mais próximo ao manuscrito, a caligrafia dos copistas<sup>2</sup> (MAÇÃS, 2013). No entanto a partir de 1952, o desenho de tipos de letra começa a seguir raciocínios lógicos específicos. “Geofroy Tory começa a relacionar o desenho das letras com as proporções do corpo humano, criando uma ligação entre as ideias tipográficas, a ciência e a filosofia” (LUPTON, 2004 apud MAÇÃS, 2013 p. 29). Cada vez mais se buscava o racionalismo e a beleza formal da tipografia. Como se não bastasse as ideologias da época, os tipos de metal também possuíam muitas barreiras devido a sua própria estrutura material, com pouca flexibilidade na hora de criação do tipo gráfico, o que dificultava a criação de peças mais criativas e inovadoras. Foi nesse período que se iniciou a revolução industrial (1800-1960), abrindo as portas para os tempos modernos.

Os processos técnicos e científicos dessa época fizeram com que surgissem novas formas de pensamento, o que acaba fermentando o aparecimento do modernismo no fim do século XIX, corrente que surgiu em meio a uma onda artística que buscava a fuga do tradicional e do nacionalismo, por isso nesse período as tipografias eram geralmente mais retas e limpas (sem muita identidade). Os modernistas acreditavam que a “forma deveria seguir a sua função”, frase que foi adotada primeiramente pela Bauhaus, “ao aplicar essa lei, os tipógrafos e designers mudaram o status da tipografia de uma ferramenta de apresentação decorativa, com pouca percepção dos espectadores, para uma maneira de comunicar informações entre os remetentes e destinatários das mensagens” (YU, 2008, p.33, tradução nossa).

---

<sup>2</sup> Até então textos e documentos eram transcritos manualmente (anterior a invenção da imprensa) por copistas.

Os tipos deveriam então ser escolhidos intencionalmente, com um propósito, para atender a requisitos e melhorar a comunicação, deveriam ser a expressão pura de seu conteúdo, a forma deve seguir sua função (YU, 2008). Essa noção da tipografia vista como uma forma de comunicação, na qual, através da sua forma, pode ser possível extrair outro tipo de informação, é algo que se encontra, embora com noções um pouco diferentes dos modernistas, presente até hoje na contemporaneidade, e será discutido no subtítulo: 2.2 Comunicação de dois níveis.

Em contrapartida ao modernismo surgiu o pós-modernismo, o seu enfoque era o de brincar com os tipos gráficos, possuindo pouca consideração ao racionalismo e as regras universais do design.

Por volta do meio do século XX, embora a impressão por offset já existisse, o seu processo ainda era moroso, o que fez com que sobressaísse uma outra alternativa para a impressão, a fotocomposição, “Um sistema de composição tipográfica que junta as melhores características da fotografia e da litografia” (VERLOMME, 2005 apud MAÇÃS, 2013, p. 32) no qual matrizes de negativos são projetadas em superfícies fotossensíveis, armazenado as imagens do tipo em películas fotográficas. Sendo possível aumentar as proporções da tipografia apenas ajustando o tamanho da imagem.

Essa tecnologia possibilitou aos designers uma grande liberdade na criação de tipos, pois não se encontravam mais presos às formas fixas e limitadas da letras de metal. “Os tipos de letra passam de um objecto tridimensional para uma imagem que pode ser distorcida, dimensionada, sobreposta, etc.” (VERLOMME, 2005 apud MAÇÃS, 2013, p. 33). As diversas experimentações que surgiram com a fotocomposição incomodaram alguns tradicionalistas, pois as normas, até então definidas, foram totalmente distorcidas e ignoradas por alguns designers da época.

“A fotocomposição contribuiu para o restauro da arte no desenho de tipos de letra de uma forma prática e adequada para o aumento na velocidade de reprodução” (MAÇÃS, 2013, p.33). Sendo válido lembrar, que a litografia também trouxe esse restauro da arte na tipografia, no entanto na fotocomposição a criação desses tipos de peça se dava de forma

muito mais rápida, o que possibilitou um número maior de experimentações tipográficas.

Após a fotocomposição o surgimento dos computadores foi outro avanço que modificou a história da tipografia (1940-1945). A partir desse período todo o processo mecânico ou manual poderia se converter em bits, diminuindo ainda mais as restrições para a criação dos tipos gráficos. Com a invenção da internet (1980), e a criação do Adobe PostScript (1983) as experimentações tipográficas sofrem um *boom*. A troca de dados se tornou muito mais rápida, e (graças ao *postscript* e a criação do *bezier*) os designs das letras se tornaram mais precisos, escalonáveis e modificáveis. “A tipografia não era mais produzida atrás de portas fechadas por algumas companhias para uso das suas próprias máquinas de composição de texto” (MAÇÃS, 2013, p.34), a tipografia agora poderia ser criada, pensada e desenvolvida de modo mais dinâmico.

## **2.2 - Comunicação de dois níveis**

Surge também no século XX a tentativa de definir uma espécie de tom de sentimento, ou um segundo nível de comunicação dos tipos. Essa comunicação se baseia na informação que pode ser retirada pela forma dos caracteres, tornando-se algo que vai além do conteúdo presente no texto.

Alguns designers acreditavam que a tipografia deveria se subordinar ao conteúdo e a legibilidade. Existe, no entanto, outra linha de pensamento que acredita que o “tipo de letra tem uma função autônoma, enfatizando as possibilidades associativas e plásticas da forma da letra” (PURVIS, n.d apud MAÇÃS, 2013, p. 60).

Segundo Beaufort Wijnholds (1997) é necessário que se dê crédito ao estudo de John Starkweather nomeado Comunicação de dois níveis (apud YU, 2008, p.30, tradução nossa). O primeiro nível se refere ao conteúdo da fala, e o segundo nível se refere ao tom da voz de quem fala e o que este traz de informação nova sobre o que foi dito (que sentimento, ideia ou estado de espírito é acrescentado a fala). O mesmo raciocínio pode ser aplicado a tipografia, a forma material da letra pode gerar diferentes sensações e interpretações:

Teóricos contemporâneos tendem a reconhecer que a forma material do signo pode gerar conotações próprias. Onde existe variação na aparência da palavra escrita, a forma pode acelerar a conexão com a verbalidade, conotando o tom de voz. Noutros casos, a palavra escrita ou digitada pode exibir propriedades visuais que comunicam pictoricamente, em vez de oralmente (BROWNIE, 2009 apud MAÇÃS, 2013, p. 64).

É possível dizer que a escrita possui vestígios desses dois níveis de comunicação desde sua origem. Podemos citar como exemplo disto, segundo Maçãs (2013), os pictogramas pré-históricos, nos quais a escrita se manifestava como uma forma de passar uma ideia e não apenas como o uso de uma linguagem.

### **2.3 - Aspectos tipográficos**

É possível distinguir no uso tipográfico, diversos tipos de variações, tais como: ritmos, pesos e escalas. Marc Arabyan (2009) caracteriza dois tipos de variações presentes no uso da tipografia. Uma de valor linguístico, e outra de valor simbólico. A de valor linguístico se refere ao uso de capitais que representam títulos, o itálico nas citações, e as palavras-chaves em negrito. Ou seja, características que instruem a leitura, estabelecendo hierarquias, e significados específicos já estabelecidos sobre as palavras. Já os valores simbólicos se caracterizam por escolhas que vão além do entendimento da tipografia, se estendendo a desenhos, gravuras, litografia, caligrafia e etc. (apud MAÇÃS, 2013, p.64).

Wijnhold (1997), em seu estudo criou grupos que tentam “resumir os diferentes aspectos da tipografia e as conexões entre eles (...) Cada um desses grupos se relaciona com um tipo particular de propriedade na tipografia: propriedades funcionais, propriedades semânticas e organização textual”( apud YU, 2008, p. 30, tradução nossa).

As propriedades funcionais e a organização textual se aproximam mais dos valores linguísticos. Entretanto os pontos de maior interesse desse estudo se encontram nas características semânticas se subdividindo em significado estético e significado atribuído pela associação. O significado por associação se dá através de experiências vividas (históricas, culturais) por um público. Podendo ser essa conexão consciente, ou não. Já o aspecto estético está ligado a beleza, a satisfação de contemplar.

### CAPÍTULO 3: TIPOGRAFIA CINÉTICA

Com a introdução das mídias eletrônicas e digitais, os tipos gráficos passam também a poder ter propriedades de comportamento. O tipo cinético trouxe à tipografia a capacidade de se tornar mais expressiva e emotiva, permitindo que qualidades da animação fossem adicionadas ao texto estático.

Tipo fluido (ou cinético) nada mais é que tipografia em movimento, presentes geralmente em *motion graphics* e sequências de título, no entanto, para Brownie (2007), essa definição é pouco abrangente pois não fala sobre as diferenciações (ou categorias) existentes dos tipos fluidos, que podem ser rolagem de texto, em sequência de crédito, por exemplo, ou textos que seguem caminhos diversos, nos quais as letras aparecem ativas. Geralmente estuda-se apenas as mudanças em escala geral, e não local (mudanças dentro de letras individuais). É essa mudança que Brownie acredita precisar ser estudada.

Uma forma simples pode apresentar múltiplas letras diferentes através de rotação, *morphing*, desconstrução e etc., formas múltiplas podem apresentar-se em uma única letra. Segundo Brownie (2007) a análise desses fatos não apenas exige que reavaliemos a natureza do tipo cinético, mas, também, a noção de que uma única forma pode ter apenas uma identidade. “Essas formas de letras não se restringem a silhuetas únicas e estritamente definidas como são nas impressas ou na tipografia de rolagem” (BROWNIE, 2007, p. 2, tradução nossa).

A forma de uma letra fluida pode evoluir, podendo assumir múltiplas identidades diferentes, evoluindo para outra letra ou outra forma. Em tipografia estática ou de pouca movimentação cada forma possui uma identidade distinta e permanente: “A inconsistência entre o número de formas e de identidade percebidas é uma característica do tipo fluido”(BROWNIE, 2007, p.3, tradução nossa).

“A fluidez pode não só levar a novas identidades sendo introduzidas como também a novos significados” (BROWNIE, 2007, p. 4, tradução nossa). O objetivo e o significado de cada signo altera-se de um objeto independente para algo que faça parte de um arranjo mais complexo, de um todo, podendo reforçar uma percepção inicial, esclarecer ou contradizer.

Segundo Eduardo Kac (apud BROWNIE, 2013) um sinal fluido evolui ao longo do tempo, transformando sua significação. Passando pelo processo evolutivo de escrita legível, desconstrução do tipo, com alguma legibilidade, e então abstração das formas. Ele ainda destaca três características que definem o tipo fluido<sup>3</sup>: a construção, na qual um tipo é composto por várias formas separadas; a metamorfose, que constitui a noção de que uma letra pode ser deformada, esticada e manipulada; e por fim a revelação, onde determinadas identidades já se encontravam presentes, mas, no entanto, escondidas do público. Conforme Brownie (2013), a construção e a metamorfose são características possíveis de se reforçar a conexão com a tipografia estática, no entanto a revelação só é possível ao tipo que se transforma.

A tipografia fluída não se caracteriza somente por apresentar letras. Além disso, ela pode conter entremeios, formas e glifos<sup>4</sup> que também possuem identidade e contribuem para a proposta. A tipografia fluída não é legível apenas quando se mostra uma letra completa, mas, também quando se aproxima visualmente dessa letra. O objetivo da tipografia fluída não é somente o de formar um texto, mas de valorizar, também, as formas intermediárias, os glifos e objetos abstratos que comunicam tanto quanto o formato das letras.

É importante abrir um parêntese aqui, para essa questão da legibilidade, pois a desconstrução desta como forma comunicativa não é uma característica única ou inovadora advinda dos tipos fluidos. Ela começa a surgir principalmente do movimento futurista (1909) e do dadaísmo (1916), que, de forma resumida, propunham novas formas de leitura, com tipos explosivos, transgressão de alinhamentos (horizontal, vertical), pesos (condensado, negrito) e tamanho (maiúscula, minúscula) variados dos tipos na mesma palavra. A legibilidade da página diminui, mas o conteúdo do texto é enfatizado: “A minha revolução é dirigida contra o que é chamado de harmonia tipográfica da página [...] Eu pretendo redobrar a força expressiva das palavras.” (MARINETTI apud MAÇÃS, 2013, p.68).

---

<sup>3</sup> “É importante destacar que o tipo cinético ainda possui divergências pequenas quanto ao uso de suas terminologias”. (BROWNIE, 2013, p.3).

<sup>4</sup> Elemento tipográfico que dá uma característica específica (singular) ao tipo.

Outro exemplo em que a redução da legibilidade de fato contribuiu para a comunicação foi o livro feito para a peça: *The bald soprano* (1964), desenvolvido pelo designer Robert Massin, onde as linhas do texto buscavam sugerir movimentos no palco, expressões vocais e emoções. Influenciado, inclusive, por sequências de título de Saul Bass, Massin tentou introduzir as noções de tempo e espaço (características presentes na linguagem audiovisual) do palco nas páginas impressas.

Podemos também citar como exemplo o movimento *punk* (1970), que se caracterizava principalmente por jovens que possuíam ideais anarquistas e socialistas. Geralmente, o processo de produção gráfica se dava de forma manual, havia o desprezo pelas margens, alinhamentos e espaçamentos. Buscava-se através disso demonstrar a angústia e a raiva presenciada pelos jovens da época.

E como último exemplo, não podemos deixar de citar o designer David Carson, que incentiva os designers a deixar uma margem subjetiva de interpretação na peça gráfica. É preciso trazer algo ao leitor, dar um tom a peça, obter uma resposta emocional. “Acredito na emoção do design, e que a mensagem é enviada antes que alguém leia o resto da informação” (CARSON, 2003)<sup>5</sup>. Assim a peça inteira pode comunicar algo verdadeiramente. “Não confunda legibilidade com comunicação, só porque algo é legível não significa que comunica, e mais, não significa que comunica a coisa certa” (CARSON, 2003). Só porque uma página possui palavras não significa que ela está realmente comunicando alguma coisa. Suas peças se caracterizam por textos desconstruídos, com sobreposições, cortados pelas bordas, tamanhos de fontes diversos com orientações diferentes.

As mudanças trazidas pelos avanços da tecnologia e pelo desenrolar de diferentes estilos, indicam a necessidade dos designers em ampliar o seu conhecimento sobre o que é trabalhar eficazmente com tipografia. Já não é suficiente criar design para facilitar a leitura, é necessário sugerir um sentimento ou reforçar um conceito através da escolha de um determinado tipo (HELFAND, 2004 apud MAÇÃS, 2013, p. 74).

---

<sup>5</sup> Fala fornecida por David Carson em palestra proferida no TED Talks, fev. 2003

Figura 1 - Exemplos Legibilidade<sup>6</sup>



A tipografia cinética, segundo Hostetler (2006), é interdisciplinar integrando tecnologia, tipografia, movimento, design gráfico, música e narrativa. Para ele é possível distinguir quatro características que contribuem para a comunicação no uso da tipografia cinética, seriam estas:

1- tipografia em si, na qual deve ser feita a escolha de fontes expressivas e adequadas para se comunicar uma determinada mensagem, levando em conta suas identidades, proporções, pesos, inclinações, e a sua forma, que deve representar um conceito de modo visual. É preciso entender o propósito do tipo, sua personalidade, sua possibilidade de interpretação pessoal e cultural (associação). Tipos podem parecer frescos, casuais, bonitos e etc. “Tipos de letras bem equilibrados e apropriados, com estrutura narrativa e movimento podem reforçar o significado em um ambiente tipográfico cinético” (HOSTELER, 2006, p.3, tradução nossa);

2- O espaço, que se refere ao ambiente visual. Levando em conta luz, direção, equilíbrio e profundidade;

3- O tempo, que envolve o movimento cinético, gerando uma energia emocional que gera uma reação psicológica ao movimento, que pode direcionar a atenção intensificar e manipular a emoção;

---

<sup>6</sup> Fontes: A, B : MAÇÃS, Catarina. Comportamentos da Tipografia Generativa: Uma Proposta para um Tipo Generativo. Universidade de Ciências e Tecnologia, 2013. P. 1-129. Dissertação (Mestrado em Design e Multimídia) - Universidade de Ciências e Tecnologia, 2013; C: Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/paulwrightuk/7142769839/in/photostream/>; Acesso em: 03 jul. 2018; D: Disponível em: <https://pepegarciawork.carbonmade.com/projects/2272066#1>; Acesso em:03 jul. 2018.

4- E por fim se refere ao sistema de suporte, que nada mais é do que a composição geral, a harmonia visual, as linhas e símbolos, as cores e música, enfim, outros elementos que compõem os frames. Essas características citadas por Hostetler nos ajudam a formar uma base inicial para o capítulo seguinte, no qual serão realizadas análises de alguns trechos de tipografia cinética.

## **CAPÍTULO 4: ANÁLISES**

Para as análises de tipos animados foram escolhidas três sequências de abertura do festival FITC (Futuro. Inovação. Tecnologia. Criatividade). O festival existe desde 2002 e é voltado para “criadores digitais de todos os tipos... designers, desenvolvedores, artistas de gráficos em movimento, artistas digitais e todos e qualquer um que cria coisas no espaço digital” (FITC)<sup>7</sup>. O festival acontece sempre em cidades diferentes, com apresentações de diversos profissionais da área.

### **Tóquio, 2015 - FITC**

A primeira sequência de abertura a ser analisada foi a do evento realizado em 2015 em Tóquio, dirigida por Ash Thorp, que contou com o trabalho de designers, animadores, artistas e programadores.

Segundo as próprias descrições do vídeo, foram criadas formas tipográficas elegantes para contrastar com a explosão de cores, elementos e *glitches*<sup>8</sup> presentes na composição, com o intuito de representar a própria cidade de Tóquio. Buscando expressar a harmonia e calma das tradições japonesas, misturadas e em contraste com a tecnologia e as luzes super estimulantes de Tóquio.

Segundo Nicolas Girard (2015) os tipos tiveram seu design baseado na fonte Norm Replica, criada com gride muito restrito em 2008 pelos designers Dimitri Bruni e Manuel Krebsbold,

---

<sup>7</sup> Retirado de FITC, *About*. Disponível em: <http://fitc.ca/>. Acesso em: 28 mai. 2018

<sup>8</sup> Falhas presentes em Mídias digitais, causando distorção ou degradação de uma imagem.

ela se encontra somente em bold e sem serifa<sup>9</sup>. A fonte criada para a sequência tem como base em sua construção a mistura de fatias de letras romanas (fontes com grande harmonia de proporção e forte contraste entre elementos retos e curvos, geralmente marcadas pelo uso da serifa, característica não utilizada para a criação da fonte em questão) misturadas a caracteres japoneses (kanjis).

Figura 2 - Tipografia desenvolvida para sequência de abertura FITC 2015

A	B	C	CG	D	D	E	F	G	G	
人	日	日	日	人	人	人	人	人	人	
H	I	J	K	L	M	N				
人	人	人	人	人	人	人	人	人	人	
O	O	P	P	Q	Q	R	R	S	T	U
人	人	人	人	人	人	人	人	人	人	人
V	V	W	W	X	Y	Z	0	0	2	
人	人	人	人	人	人	人	人	人	人	
△▽	●	■	×	×	—	—	—	—	○	
人	人	人	人	人	人	人	人	人	人	
混沌	焦点	バランス	人	人	人	人	人	人	人	

Fonte: Motionographer<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Retirado de LINETO. Disponível em: <https://lineto.com/The+Fonts/Font+Categories/Text+Fonts/Replica/>;. Acesso em: 28 mai. 2018.

<sup>10</sup> Disponível em: <http://motionographer.com/2015/02/10/superteam-proves-power-of-collaboration-in-title-sequence-for-fitc-tokyo/>;. Acesso em: 28 mai. 2018

A tipografia da sequência é frequentemente cortada e afetada pelo *glitch*. As formas das letras estão em constante movimentação, evolução e transformação, assumindo múltiplas identidades. Podemos dizer que o processo evolutivo citado por Eduardo Kac, se encontra presente nessa introdução, no entanto, na maioria das vezes, se dá de forma inversa. Primeiramente lidamos com a abstração da forma tipográfica através dos glifos fragmentados, passando pela “desconstrução”, o que nesse caso se assemelha mais a uma construção da letra, e por fim ela se torna legível.

Figura 3 - Tipografia cinética, sequência FITC Tóquio, 2015



Fonte: Vimeo - Tóquio FITC 2015 Title<sup>11</sup>

Embora o tipo individualmente passe a assumir uma legibilidade (ao que percebemos, mais tarde, serem letras que compõem os nomes dos integrantes do evento) a princípio não nos é apresentado nenhuma palavra reconhecível. O que nos faz voltar a Carson, que aponta para uma comunicação mais subjetiva, um tom, um sentimento, que nos chama atenção antes mesmo de uma possível leitura e interpretação, que comunica, assim, de uma maneira forte, pois nos prende a atenção para o que aquilo está tentando passar, ao invés de nos passar um nome diretamente. A tipografia ali não está presente apenas para expressar o conteúdo de um texto. Como vimos, isso também é uma característica do tipo fluido em que os entremeios e suas abstrações também apresentam força expressiva.

<sup>11</sup> Disponível em: <https://vimeo.com/118919656>; Acesso em: 28 mai. 2018.

Os tipos elegantes e limpos nos trazem uma conotação própria, de leveza e harmonia, no entanto os *glitches* realizados nessa tipografia nos tiram um pouco dessas características, nos lembrando desse caos sensorial que também existe na cidade de Tóquio, contudo, não é somente o tipo animado que nos traz essas sensações. Como já explicitado anteriormente, o sistema de suporte citado por Hostetler (2006), também possui um papel importante na animação tipográfica. A diversidade de cores, linhas, pontos, texturas, assimetrias e movimentos frequentes, ajudam a aumentar o contraste desejado (entre o harmônico e caos sensorial), assim como a trilha sonora que possui um tom clássico e calmo, nos trazendo “algo de silencioso e frágil ao mesmo tempo” (Ash Thorp, 2015).

As linhas e planos muitas vezes são responsáveis por conduzir o nosso olhar pelas composições, que normalmente está sobrecarregada de elementos, nos direcionando diretamente para os nomes dos profissionais que surgem, sendo este o único momento em que é possível se ler algo das formas tipográficas. Geralmente uma única linha nos guia até o nome, estabelecendo uma hierarquia da informação, em alguns momentos um retângulo é criado, nos indicando que naquele momento aquela informação deve ser lida.

Ao final da sequência nos é apresentado o título do evento, onde tudo o que foi apresentado anteriormente aparece para nós como se fosse o *background* daquele único título, nos trazendo então uma das características, também citada por Eduardo Kac sobre o tipo fluido, a revelação, em que algo foi escondido e é revelado apenas ao final. Característica exclusiva dos tipos cinéticos. O que nos passa a ideia de que pequenas partes individuais contribuem para a formação de um todo, podendo estar se referenciado ao próprio festival ou a Tóquio.

### **Amsterdam, 2016 - FITC**

A segunda sequência a ser analisada é do ano seguinte ao de Tóquio e foi dirigida pelo Motion Designer Peiter C. Hergert. Em contraposição a sequência anterior, essa abertura é muito mais limpa e com poucos elementos gráficos, a animação se encontra presente unicamente nos títulos e o resto da composição se dá por gravação *live action*. A sequência busca demonstrar o percurso e as fases que um artista passa ao criar. “O conceito deste projeto

é visualizar essas emoções comuns em toda a sua glória. Dos altos e baixos aos delírios de grandeza”. (HERGERT, 2016, tradução nossa).

O design tipográfico elaborado por Alex Bernard e Peiter C. Hergert, possui traços inspirados pela tipografia Suíça com letras sem serifa, simples e precisas (características adquiridas do funcionalismo). A fonte é utilizada em uma escala muito reduzida, entretanto isso não reduz o seu destaque e muito menos o seu valor composicional.

É possível observar que a fonte apresenta diferenças de escala dentro dela mesma, o que nos causa uma certa sensação de ansiedade, assim como a sua movimentação rápida, inquieta e imprecisa, presente na animação dos tipos. É possível também interpretar esses movimentos como excitação e medo, algumas das palavras utilizadas pelo próprio Hergert para descrever o processo de criação de um artista. Os tipos aparecem então como um modo de reforçar a narrativa que já vem sendo apresentada na própria sequência.

Figura 4 - Tipografia cinética, sequência FITC Amsterdam, 2016



Fonte: Vimeo - Amsterdam FITC 2016 Title<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Disponível em: <https://vimeo.com/155735537>; Acesso em: 31 mai. 2018

Como características de animação tipográficas já citadas e presentes nesse vídeo, temos: a mudança de identidade da tipografia (que vem como forma de reforçar uma ideia), a legibilidade variável nos entremeios da animação, que também possuem papel importante na comunicação, e a noção de que uma letra pode sofrer diversas variações, o que Eduardo Kac chamou de metamorfose.

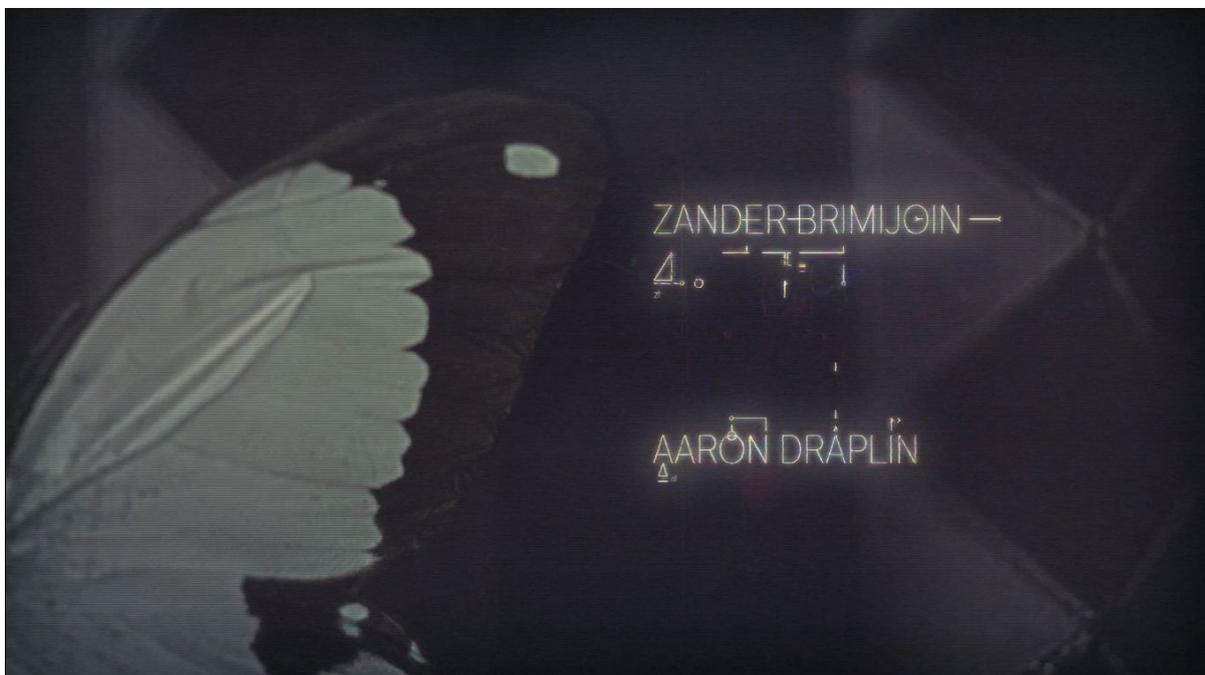
### **Toronto, 2013 - FITC**

A última sequência a ser analisada é a mais simples em questão de animação, e poderíamos caracterizá-la na categoria de comportamento que Brownie (2013) denominou como apresentação em série, onde o tipo estático aparece em sequência e através de transições em um vídeo. Embora a identidade do tipo seja fixa a maior parte do tempo, o layout continua sendo dinâmico, pois muda a cada cena. Vale a pena observar que essa dinâmica se torna um pouco mais óbvia ao levarmos em conta que está presente em uma mídia audiovisual, mas a dinâmica e ritmo são características presentes também nos tipos estáticos, porém abordados de uma outra maneira, podendo, em alguns casos, ser mais eficiente comunicativamente que o do meio animado ao representar um movimento através da forma e posicionamento na página.

É importante lembrar que essa modalidade de tipografia em movimento, em que a animação é quase inexistente, causa uma certa controvérsia em sua terminologia, pois a tipografia fluída/cinética para alguns estudiosos exige que o tipo sofra uma evolução, se transforme, tendo a sua identidade modificada. Desta forma, a animação com pouco movimento se enquadraria apenas no termo de tipografia temporal, e não em tipografia fluída/cinética. No entanto, para outros estudiosos, o tipo cinético é caracterizado apenas como tipo em movimento, não entrando em detalhes sobre qual é a movimentação a que ele deve estar submetido.

A sequência analisada tem como base em sua composição, assim como a última, trechos filmados em *live action* e tipografia, que em alguns momentos surgem a partir de transição feita por transparência e cor, em outros momentos é possível perceber uma leve movimentação da tipografia, quase como uma desaceleração da palavra que surge em movimento.

Figura 5 - Tipografia cinética, sequência FITC Toronto, 2013.



Fonte: Vimeo - Toronto FITC 2013 Title<sup>13</sup>

A sequência é dirigida pelo Motion Designer Nando Costa, e tem como conceito relacionar metaforicamente os cuidados de seleção e trabalho de um etimologista com o de curadores do evento FITC. A tipografia criada pelo designer possui traços muito finos e retos, a cor é predominantemente branca, embora nas transições de uma para outra se perceba tons de azul e amarelo que, unidos aos elementos gráficos presentes na tipografia, dão um tom de modernidade/tecnologia ao vídeo (o que se faz necessário devido ao fato de se tratar de uma abertura de evento que envolve tecnologia e criatividade) em contraste com imagens de um processo manual (o que de fato é o processo de um curador).

Segundo o diretor Nando Costa os elementos gráficos que acompanham o título, quase de forma híbrida e unida ao tipo, são uma representação abstrata dos pinos usados pelos entomologistas ao definir a posição permanente dos insetos que estão sendo montados.

---

<sup>13</sup> Disponível em: <https://vimeo.com/64428084>; Acesso em: 06 jun. 2018

## CAPÍTULO 5: CONCLUSÃO

Através desse trabalho é possível perceber que o tipo cinético apresenta sim, características singulares e específicas que não se encontram presentes nos tipos estáticos. Observa-se também que algumas dessas características podem apresentar um certo padrão de comportamento (identidade variável, evolução, construção, metamorfose, revelação) que se repetem em animações tipográficas diferentes, sendo possível classificar e compreender melhor o seu uso, assim como Eduardo Kac e Bárbara Brownie já o fizeram. Entretanto, a tipografia fluida ainda se encontra em um estado no qual é importante abranger o entendimento desse uso e de criar definições menos divergentes.

De fato a tipografia cinética apresenta uma dificuldade específica de estudo devido a sua característica interdisciplinar sendo necessário estudiosos não somente do tipo estático, mas que também entendam de linguagem audiovisual. Alguns autores argumentam que o tipo fluido é algo completamente novo que não pode ser caracterizado somente como uma evolução do tipo estático. Brownie (2013) cita que muitas animações fluidas recentes são motivadas explicitamente com o intuito de demonstrar novas tecnologias, e que isso tende a tornar o processo vazio/incidental, além disso, diz que a história da tipografia estática é incapaz de oferecer bases adequadas para nossa compreensão da tipografia cinética.

No entanto é necessário lembrar, como já foi explicitado no subtítulo 2.1 do capítulo de desenvolvimento, que a evolução da tipografia é sempre marcada por um avanço tecnológico, seja ele a litografia, tipos móveis, a fotocomposição, o computador ou até mesmo novos softwares de animação. Evoluções essas que muitas vezes foram consideradas por estudiosos da época como uma perda de qualidade do uso tipográfico, pois certas normas foram ignoradas ou esquecidas. É preciso então refletir, se todas essas mudanças e particularidades do tipo fluido, não passam de apenas mais uma fase de um processo evolutivo da tipografia, advindo de um avanço de tecnologia (e de técnicas tipográficas).

Através das análises é possível perceber que algumas características do tipo estático continuam sendo avaliadas e analisadas, tais como sua estrutura tipográfica, família, valores linguísticos, hierarquia de tipos, distorções, legibilidade, dentre outros aspectos. O que

demonstra que o tipo fluido não consegue se tornar totalmente independente do tipo estático e das características já associadas e construídas por ele, mas que pode potencializar e modificar, através das suas próprias características (tais como metamorfose, a evolução da identidade do tipo e etc.) a mensagem que se deseja passar. Sua característica híbrida não precisa excluir nenhum campo, nem o do tipo estático nem o da animação. O que é preciso é compreender as particularidades dessa nova técnica tipográfica e como podemos usá-la de modo a comunicar de forma mais potente utilizando tanto as particularidades já conhecidas do tipo, quanto da animação.

## REFERÊNCIAS

BROWNIE, B. Fluid Characters in Temporal Typography. *Fusion*, Reino Unido, v.1, n.1, 2013. P. 1-14.

BROWNIE, B. *One Form, Many Letters*: Fluid and transient letterforms in screen-based typographic artefacts. In: MECCSA POSTGRADUATE NETWORK CONFERENCE, 4., 2007, Bristol. *Anais...*Bristol: University of the West of England, 2007. P . 1-7.

CARSON, D. *Design and Discovery*. Palestra proferida no TED Talks, fev. 2003. Disponível em: <[https://www.ted.com/talks/david\\_carson\\_on\\_design](https://www.ted.com/talks/david_carson_on_design)>. Acesso em: 24 abr. 2018.

CONE, J. *Superteam proves power of collaboration in title sequence for FITC Tokyo*. Disponível em: <<http://motionographer.com/2015/02/10/superteam-proves-power-of-collaboration-in-title-sequence-for-fitc-tokyo/>>. Acesso em: 28 mai. 2018

CULLEN, K. *Design elements typography fundamentals: a Graphic Style Manual for understanding how typography affects design*.1.ed. Estados Unidos da América: Editora Rockport Publishers, 2012.

HALEY, A. et al. *Typography Referenced: A Comprehensive Visual Guide to the Language, History, and Practice of Typography*.1.ed. Estados Unidos da América: Editora Rockport Publishers, 2012.

HEITLINGER, P. *A Litografia (1796 - hoje)*. Disponível em: <<http://www.tipografos.net/tecnologias/litografia.html>>. Acesso em: 10 abr. 2018.

HERGERT, P. *FITC - Creative e title sequence*. Disponível em: <<http://www.peiterhergert.com/FITC>>. Acesso em: 31 mai. 2018.

HOSTETLER, S. *Integrating Typography and Motion in Visual Communication*, 2006.

Disponível em: <<http://www.units.miamioh.edu/codeconference/papers/papers/Soo%20Hostetler-2006%20iDMAa%20Full%20Paper.pdf>>. Acesso em: 14 mai. 2018.

LEE, J. C; FORLIZZI, J; HUDSON, S .E. *The Kinetic Typography Engine: An Extensible System for Animating Expressive Text*. In: UIST, 15., 2002, Paris. *Anais...*Paris: 2002. P. 81-90.

LINETO, *Replica- About this font*. Disponível em: <<https://lineto.com/The+Fonts/Font+Categories/Text+Fonts/Replica/>>. Acesso em: 28 mai. 2018.

MAURÍLIO, R. *A importância da litografia para o desenvolvimento dos primeiros anos das artes gráficas no Brasil*. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE PESQUISA EM DESIGN, 5., 2009, São Paulo. *Anais...* São Paulo, 2008. P. 119-124.

MAÇÃS, Catarina. *Comportamentos da Tipografia Generativa: Uma Proposta para um Tipo Generativo*. Universidade de Ciências e Tecnologia, 2013. P. 1-129. Dissertação (Mestrado em Design e Multimédia) - Universidade de Ciências e Tecnologia, 2013.

MORENO, L. *Famílias Tipográficas*. Disponível em: <<http://www.criarweb.com/artigos/familias-tipograficas.html>>. Acesso em: 28 mai. 2018

MORENO, D. *FITC Amsterdam 2016*. Disponível em: <<https://dmoreno.me/fitc-amsterdam-2016-1/>>. Acesso em: 31 mai. 2018

PRESTON, S. *David Carson: A designer of renown*. Disponível em: <[https://commons.marymount.edu/studiopreston/wp-content/uploads/sites/2135/2014/09/Cars on\\_final.pdf](https://commons.marymount.edu/studiopreston/wp-content/uploads/sites/2135/2014/09/Cars_on_final.pdf)>. Acesso em: 24 abr. 2018.

TURGUT, Ozden Pektas. *Kinetic typography in movie title sequences*. Artsedu, 2012. Disponível em: < <http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1877042812033472> >. Acesso em 20 abr. 2018

YU, Li. *Typography in film title sequence design*. Iowa : Iowa State University, 2008. P. 1-132. Dissertação (Mestrado em Design Gráfico) - Master of fine arts, Iowa State University, Iowa, 2008.

*Amsterdam FITC 2016 Titles*<sup>14</sup>. Direção: Peiter C. Hergert. 02'31". Disponível em: <<https://vimeo.com/155735537>>. Acesso em: 31 mai. 2018

FITC, *About*. Disponível em: <<http://fitc.ca/>>. Acesso em: 28 mai. 2018

*Tóquio FITC 2015 Titles*<sup>15</sup>. Direção: Ash Thorp. 02'11". Disponível em: <<https://vimeo.com/118919656>>. Acesso em: 28 mai. 2018.

*Toronto FITC 2013 Titles*<sup>16</sup>. Direção: Nando Costa. 03 min. Disponível em: <<https://vimeo.com/64428084>>. Acesso em: 06 jun. 2018

---

<sup>14</sup> **Créditos:** Diretor: Peiter Charles Hergert, Design de som e música: John Black | CypherAudio, Mulher Principal: Anne Schuyler-Moon, Comissionado por: FITC, Suporte de Produção e Design: Movimento W + K | Estúdio W + K, Produtores: Sarah Gamazo, Michael Gersten, Peiter Charles Hergert, 1º Assistente de Diretor: Daniel Moreno, Diretor de fotografia: Jeredon OConner e Ada Nikolaidis, 1st Assistant Camera: David Potter, 2ª Câmara Assistente: Daniel Moreno, Set Design & Construção: Peiter Charles Hergert, Kimberly Lynn Hergert, Karen Koch, Katie McHugh, James Aloysius, Editor: Peiter Charles Hergert, Supervisor de efeitos visuais: Ada Nikolaidis e Daniel Moreno, Estilista, Maquiagem e Cabelo: Karen Koch, Katie McHugh, Kimberly Lynn Hergert, Animadores 3D: Daniel Moreno, Mark Lundgren, Carlos Enciso, Animadores: Daniel Moreno, Alex Bernard, Carlos Enciso e Peiter Charles Hergert, Tipografia Design: Alex Bernard e Peiter Charles Hergert, Animação de título: Alex Bernard

<sup>15</sup> **Créditos:** Diretor: Ash Thorp, Produtor: Andrew Hawryluk, Direção de Arte: Michael Rigley, Designer de tipos: Nicolas Girard, Designers: Ash Thorp, Michael Rigley, Nicolas Girard, Animação de tipos: Nicolas Girard, Alasdair Willson, Animadores: Michael Rigley, Chris Bjerre, Andrew Hawryluk, Artista computacional: Albert Omos, *Process Reel Editor*: Franck Deron, Compositor: Pilotpriest

<sup>16</sup> **Créditos:** Filmagem e animação: Nando Costa, Trilha: Omega Code, Insetos montados por Don Ehlen & Phaedra Dunko

