

## TIPOGRAFIA E CONTRAFORMA: A FORMAÇÃO DA IMAGEM DA PALAVRA

### *TYPOGRAPHY AND COUNTER FORM: THE WORD-IMAGE FORMATION*

Patrícia Rodrigues Esteves Reina<sup>1</sup>

#### **Resumo**

A partir de um breve panorama das influências da caligrafia sobre os primeiros tipos móveis cortados, este artigo vem refletir sobre a importância dos espaços interiores e adjacentes ao desenho das letras no reconhecimento das palavras. A palavra que é constituída por traços sistematizados apresenta compensações espaciais que garantem a formação de sua imagem, dado que a percepção do que ela seja depende dessas relações formais, do reconhecimento do que seja um “i” e não um “l”, por exemplo. O objetivo deste trabalho está em correlacionar o conceito de legibilidade com a percepção da forma da palavra – da imagem da palavra, baseando-se na correspondência entre as formas e contraformas dos desenhos dos tipos de letra.

**Palavras-chave:** tipografia; microtipografia; contraforma; imagem da palavra; percepção; legibilidade.

#### **Abstract**

From a brief overview of the influences of the calligraphy on the first cut movable types, this paper seeks to reflect on the importance of the inner and adjacent spaces to the letters' design in the recognition of the words. A word which is composed by systematized strokes presents spatial compensations that ensure the formation of its image, since the perception of what it is depends on those formal relations, like the acknowledgment of what is an “i” and what is a “l”, for example. The aim of this work lies on correlating the concept of legibility with the perception of the word's form – the word-image, based on the correspondence between the form and counter-form of the letter typefaces.

**Keywords:** typography; microtypography; conter form; word-image; perception; legibility.

---

<sup>1</sup> Especialista em Práticas Tipográficas e Editoriais Contemporâneas, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa – patriciaresteves@gmail.com

## 1. Introdução

O presente estudo é uma reflexão teórica a respeito da contribuição das contraformas das letras, tanto internas quanto externas, para a legibilidade, usando-se por base algumas das mais relevantes teorias e estudos em tipografia sobre forma e contraforma juntamente com o conceito de imagem da palavra.

Para tanto, é conduzida uma análise que se inicia com as contribuições da caligrafia no contexto dos manuscritos e da revolução técnica de Gutenberg com os tipos móveis, bem como com a manufatura de punções para confecção das matrizes. Ainda nesse primeiro momento, destaca-se a evolução da qualidade técnica das letras tipográficas através do uso da contrapunção na fabricação dos tipos e como a extração da contraforma da letra modificou a relação entre técnica e estética no desenho das letras e na sua utilização.

Em uma segunda etapa, estuda-se a contraforma no âmbito da letra. A unidade entre forma e contraforma, o poder de influência do branco e o esforço da compensação ótica no desafio da consistência formal entre caracteres de naturezas diversas. Também é abordada, nessa altura, a questão do ritmo visual entre o claro do fundo e o escuro da letra, ainda em uma visão específica de comparação entre caracteres. Segue-se com a caracterização das contraformas para uma melhor sistematização do estudo.

Como que num crescente, reflete-se, então, sobre a pertinência do equilíbrio dos espaços adjacentes às letras, destacando-se as sutilezas que vão diferenciar um espaço entre letras de um espaço entre palavras. Nessa altura, evoca-se o espaço como elemento unificador da imagem da palavra e volta-se, novamente, para as questões ligadas à compensação ótica no trabalho de formação da palavra.

Por fim, a relação entre imagem da palavra e legibilidade. A correspondência entre força da imagem da palavra e as compensações espaciais que a formam enquanto objeto de percepção, e não apenas de compreensão. É o momento em que o objetivo de realização desse trabalho alcança sua realização: a compreensão da natureza estética da tipografia e suas extrapolações no ato de leitura sob o contexto da problemática da legibilidade no âmbito da microtipografia.

## 2. Os Tipos Móveis e a Contrapunção

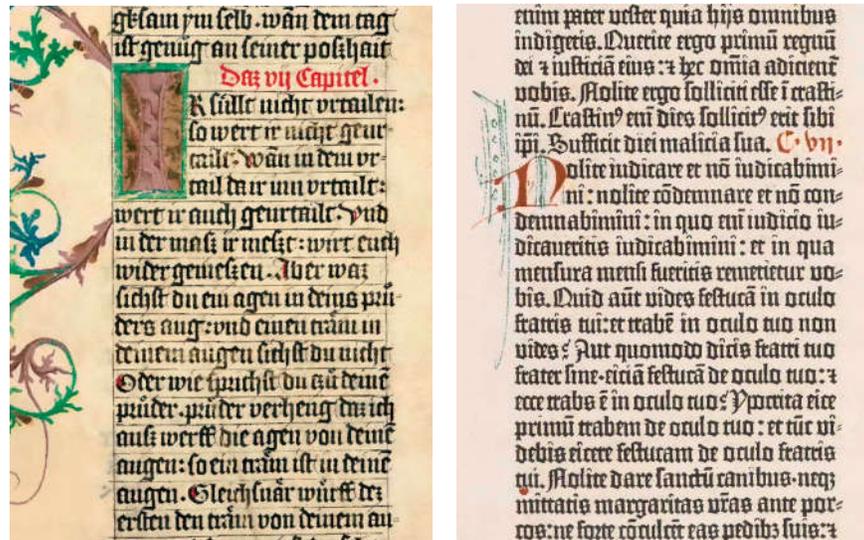
O nascimento da tipografia no Ocidente carrega consigo toda uma herança da caligrafia e do desenvolvimento da escrita manual que a precede (NOORDZIJ, 2013). No entanto, foi a partir do uso de tipos móveis de metal para impressão, e de todo o aparato técnico necessário para a manufatura desses, que o desenho das letras começou a ser pensado por outra lógica, diferente da caligrafia: a lógica da punção (SMEIJERS, 2015).

Quando os tipos móveis saíram do campo das ideias para as mãos de Gutenberg, não tinham a pretensão de inaugurar uma nova ordem no que diz respeito à estética das letras. Ao contrário, foi escolhido um estilo caligráfico que contemplasse tanto suas necessidades técnicas no corte das punções quanto seu objetivo de fazer uma impressão que se confundisse com os manuscritos de seu tempo. O estilo de letra conhecido por textura quadrada foi eleito para a empreitada, por ser um dos mais utilizados naquela época em sua região (MEGGS; PURVIS, 2009).

Tal era o comprometimento em imitar manuscritos que foram desenvolvidos cerca de 290 caracteres diferentes para a fonte que veio a compor a Bíblia de Gutenberg, também chamada de B-42. Em *História do Design Gráfico*, Meggs e Purvis explicam que o “número

generoso de caracteres e ligaturas substitutos permitiu a Gutenberg obter a riqueza e a diversidade da página manuscrita” (MEGGS; PURVIS, 2009, p. 100). A Figura 1 mostra comparativamente as entradas do sétimo capítulo do livro de Mateus em uma Bíblia de reprodução manuscrita contemporânea à B-42 e na própria B-42, historicamente conhecida como o primeiro impresso feito a partir de tipos móveis de metal.

Figura 1: A semelhança surpreendente entre um manuscrito, à direita (Bíblia de Ottheinrich, c. 1430-1531) e uma impressão, à esquerda (Bíblia de Gutenberg, c. 1454-1456)



Fonte: <https://www.wdl.org/pt/item/4106/>; <https://www.wdl.org/pt/item/4102/>

Cabe destacar que a contribuição mais expressiva de Gutenberg para o mundo dos impressos não foi a ideia de construção de páginas a partir de unidades modulares, mas sim o modelo genial de reprodutibilidade de letras que ele desenvolveu (MEGGS; PURVIS, 2009). Cada tipo móvel possuía uma punção, de produção manual, que dava origem a uma matriz, capaz de reproduzir inúmeros caracteres idênticos à punção inicial. Essa matriz dava origem aos respectivos tipos móveis com o auxílio de um molde, pensado engenhosamente para garantir que todas as peças, ainda que de diferentes matrizes, encaixassem-se sem desníveis lado a lado para compor as palavras.

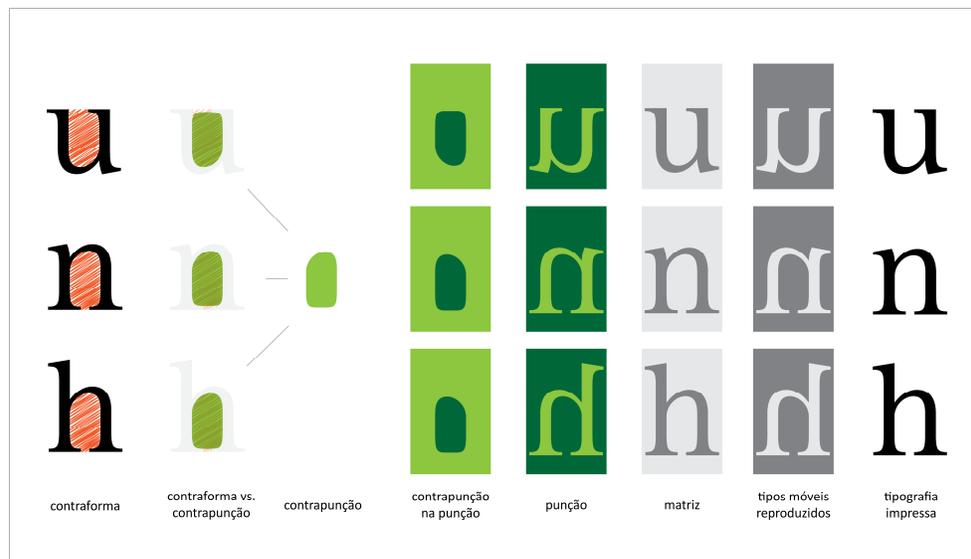
“A chave para a invenção de Gutenberg foi o molde de tipos, usado para forjar as letras individuais. Cada caractere tinha de ser nivelado paralelamente em todas as direções e ter a mesma altura exata. O molde de tipos de Gutenberg, que se ajustava para aceitar matrizes para os caracteres estreitos (como o 1), bem como para os largos (como o M), permitia que grandes volumes de tipos fossem moldados com variações mínimas.” (MEGGS; PURVIS, 2009, p. 97-8)

A insistência em criar tipos moldados com variações mínimas entre si veio a se perpetuar na tradição da impressão de tipos móveis. Os primeiros artífices responsáveis pelo corte das punções tipográficas eram supostamente os ourives, que faziam o trabalho a pedido dos impressores da época (SMEIJERS, 2015). Foram provavelmente esses pioneiros que trouxeram muito da técnica minuciosa da ourivesaria para o ofício da impressão, e de modo particular para o design de letras, pelo uso das contrapunções.

Na tipografia, a construção das punções pelo uso da contrapunção garante uma maior padronização entre as contraformas internas das letras nos tipos, isto é, os espaços internos ao desenho do glifo. As contraformas são inicialmente cortadas como uma espécie de pré-punção e, então, endurecidas e golpeadas em outra peça de aço que, ao ser finalizada de acordo com o desenho da letra, dá origem à punção (que faz a matriz para os tipos).

Nesse sentido, uma das vantagens mais claras em se trabalhar com a contrapunção está no fato de que se pode utilizar a mesma contrapunção para fazer a punção de tipos que compartilhem das mesmas contraformas internas. É o caso, por exemplo, das letras *b*, *d*, *p* e *q*, ou ainda das letras *h*, *n* e *u*. Esse processo é melhor ilustrado pela Figura 2.

**Figura 2: Esquema simplificado do corte de punção de tipos com as mesmas contraformas internas a partir de uma única contrapunção**



Fonte: Elaborado por Patrícia Reina

A consistência na repetição das formas das letras é um ponto fundamental para a qualidade na reprodução de qualquer texto. Já o era no manuscrito, no fato de a caligrafia ser uma escrita conhecida pela dedicação à qualidade de suas formas (NOORDZIJ, 2013). Contudo, ganhou ainda mais expressão no contexto da palavra impressa, devido a possibilidade de padronização pelas vias da manufatura. No livro *Contrapunção*, Smeijers (2015, p. 80) trata do uso da contrapunção para fazer tipos como um cuidado que vai além do ofício: “não é apenas uma maneira de se trabalhar, ele também representa uma visão do que as letras devem ser. Ele sugere uma consciência de design não pronunciada”.

É bastante plausível que o uso da contrapunção tenha trazido de maneira mais nítida a relação entre precisão e percepção na tipografia, apurando a síntese da técnica com a estética e constituindo a principal base para o desenvolvimento de novos desenhos de letras.

“O desenvolvimento subsequente dos tipos tem suas raízes no fato de que os cortadores de punção desse período conheciam o seu ofício. Eles sabiam que o aço oferece uma espécie de precisão diferente daquela da mão que escreve. E também sabiam que os limites dos tipos não são determinados

por níveis de técnica, e sim pelos limites do nosso sistema nervoso” (SMEIJERS, 2015, p. 71).

A visão diferenciada quanto as letras, pensadas a partir do uso de tipos de metal para a composição das palavras de um texto, já começava a apontar para questões que iam além da qualidade estética do próprio objeto impresso e diziam mais respeito ao ato de leitura. Temos o exemplo de Pierre Haultin. Sendo um dos melhores cortadores de punções do século XVI, pensou de forma precursora questões que relacionavam portabilidade e tamanho do tipo, bem como os próprios limites entre tamanho da letra e eficiência na leitura ao desenhar seus tipos. “O diálogo entre os tipos e as capacidades humanas de percepção havia começado” (SMEIJERS, 2015, p. 71)

A percepção na tipografia tem suas bases na relação entre forma e contraforma (NOORDZIJ, 2013). Essa relação se inicia ainda no desenho de cada letra e, inevitavelmente, faz-se presente na composição das palavras, nas linhas e em toda a mancha de texto. Para entender os fundamentos que regem as formas das letras é preciso dar especial atenção ao estudo da contraforma nos contextos tipográficos mais basilares.

### 3. A Contraforma na Letra

Pela lógica da contrapunção, tem-se uma visão mais nítida de que os “desenhos de tipos são somas de partes” (SMEIJERS, 2015, p. 33). Tal afirmação se fortalece ainda mais quando se pensa em termos de figura e fundo, ou de claro e escuro, ou ainda, de branco e preto, isto é, quando se faz uma divisão clara entre os planos que compõem as mensagens que nos chegam através da percepção.

Essa assertiva é defendida por vários teóricos. Smeijers (2015, p. 25) alerta: “Não se pode alterar a figura sem alterar o fundo. Eles são uma coisa só”. Já Gerrit Noordzij (2013, p. 21), em seu famoso livro sobre teoria da escrita, *O traço*, coloca o mesmo jogo de compensação em outras palavras: “As formas brancas determinam o lugar das formas pretas, mas essas formas brancas são formadas pelas formas pretas”. Puxando os termos “figura” e “formas pretas” para a literalidade da realidade gráfica – o “impresso” – Emil Ruder, no clássico do design *Typographie*, explica seu ponto de forma mais técnica:

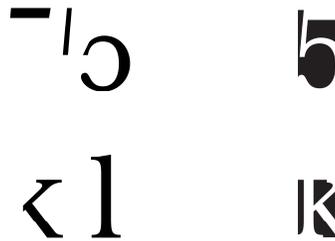
“Typographical symbols printed on paper capture, activate and regulate light; they can be comprehended only in conjunction with the unprinted areas. The printed value evokes its counter-value and the two together determine the overall form. The unprinted area is not an undefinable vacuum but an essential element of what is printed.” (RUDER, 2009, p. 52)

Em todos os trechos citados transparece uma certa equidade entre essas partes por formarem sempre um equilíbrio proporcional diante do todo. No entanto, o que o desenvolvimento dessa ideia traz afinal é uma valorização da contraforma como fator preponderante, tanto no âmbito da escrita quanto da tipografia. Isso acontece porque o branco, ou o fundo, tem um valor de espaço construtivo que garante a forma da letra. Noordzij explica em sua teoria:

“A escrita baseia-se em proporções relativas do branco da palavra. Os diversos tipos de escrita, com suas variadas construções e seus diversos traços, só podem ser comparados entre si em termos de branco das palavras – toda comparação requer um ponto de vista privilegiado que torna as coisas comparáveis. A única coisa que os vários tipos de escrita têm em comum é o branco das palavras. Esse ponto de vista universal vale igualmente para a escrita manual e a tipografia” (NOORDZIJ, 2013, p. 15).

A sugestão de que a percepção da letra não é feita maioritariamente por suas formas pretas ou impressas não é uma ideia nova. Em 1898, Erdmann and Dodge destacaram em sua pesquisa sobre legibilidade que as letras não eram reconhecidas se postas em sucessão dos traços que as compunham, embora todos os elementos fossem familiares ao leitor (SPENCER, 1969). A Figura 3 mostra como teria sido esse teste em comparação à tese de Noordzij.

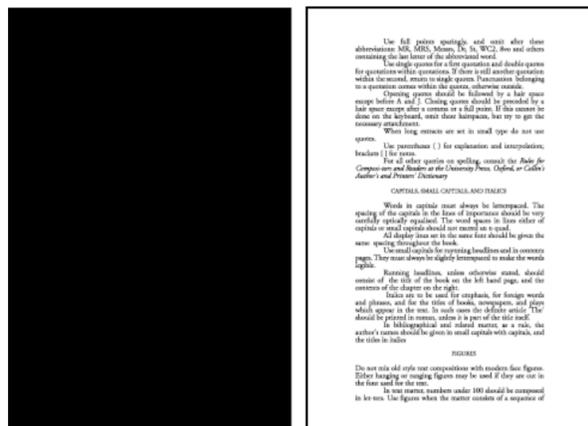
Figura 3: Teste de percepção de figura (esq.) e de fundo (dir.) em caracteres tipográficos



Fonte: Elaborado por Patrícia Reina, com base em SPENCER, 1969, p.17

Em reforço dessa mesma dinâmica de percepção pelo “branco”, Stuart Gluth (1999, p. 243) escreve: “Another indication of how important the negative spaces are in reading is that negative space is what the eye ‘sees.’ The eye detects light. When light hits the retina, a nerve is excited and sends a signal to the brain. When no light is ‘seen,’ or the eye ‘sees’ black, no signal is sent”. O autor propõe uma reflexão simples e eficaz para provar sua afirmação ao dizer que uma página impressa em um ambiente escuro não é passível de leitura, nenhuma informação chegará ao nosso cérebro. Ao passo que, se tivermos a mesma página em um ambiente iluminado, poder-se-á distinguir o preto e o branco e será possível reconhecer os caracteres e extrair informação (GLUTH, 1999). Pode-se perceber melhor com o exemplo ilustrado na Figura 4.

Figura 4: Percepção de uma página impressa no ambiente escuro (esq.) e no ambiente iluminado (dir.)



Fonte: GLUTH, 1999, p. 244.

Acontece que a tipografia tem o compromisso de promover a informação escrita (RUDER, 2009) ou, em termos mais gerais, a linguagem verbal. As formas que se afastam dos limites da convenção da escrita se isentam desse compromisso, caminham para a abstração e não podem ser consideradas letras (NOORDZIG, 2013). Se a forma for não convencional ao ponto de não ser possível o reconhecimento dos caracteres, a leitura é irrealizável, a transmissão do conteúdo fica comprometida, a comunicação se perde. “A interseção entre claro e escuro ocorre quando e onde houver algo para se ver, mas esse jogo só fica interessante quando os adversários estão bem equilibrados – só posso experimentar a relação se esta estiver bem clara”. (NOORDZIJ, 2013, p. 15)

Smeijers (2015, p.24) também faz menção a essa harmonia necessária para que a letra exista enquanto forma comunicativa: “O que faz de uma letra uma letra, e de uma palavra uma palavra? É uma velha história que não se pode deixar de contar. Tudo depende de consciência e respeito pelas formas entre e dentro das letras”. Pode-se, no entanto, sintetizar os fundamentos dessa relação em apenas uma palavra-chave: compensação ótica.

Um bom começo é o respeito pelas formas *dentro* das letras, resguardado pelas contraformas internas, ou simplesmente contraformas. Quando se pensa em uma fonte, tem-se a ideia clara da necessidade de uma homogeneidade entre os caracteres. Talvez a única maneira de assegurar o caráter tipográfico de uma fonte está em garantir que o corpo dos tipos possua valor ótico equivalente entre si, isto é, “a contraforma do *n* precisa ser equivalente à do *m*” (SMEIJERS, 2015, p. 24). Esse é o esforço dos designers de tipo desde o nascimento da tipografia, e tem parte na herança que a caligrafia trouxe para a letra tipográfica, como já foi visto.

À título de exemplo, a Figura 5 nos mostra como seria sutilmente desconfortável ler qualquer palavra construída a partir de uma fonte com caracteres que tivessem valores óticos discrepantes em suas contraformas. Para sugerir o efeito, foi usada uma mesma família com diferentes extensões de letra, sendo todas elas de peso regular.

**Figura 5: A compensação visual é o que traz consistência na aparência entre os diferentes caracteres de uma fonte.**

consistência  
consistência  
inconsistência

Fonte: Elaborado por Patrícia Reina

Essa é uma questão relevante, porque a compensação ótica vai ser responsável pelo ritmo. A ideia de ritmo fica mais expressiva quando usamos as letras para formar uma palavra.

Já se faz necessário destacar que, apesar da tipografia ser composta letra a letra, é pensada e projetada na intenção de se formar palavras. Noordzij (2013, p. 15) nos alerta para essa realidade quando diz que “[a] palavra é a menor unidade orgânica da escrita. Seja o que for dito a respeito de uma letra ou um traço, deve ser dito sob a ótica da palavra. [...] analiso esse organismo em partes, mas apenas para que eu possa construir a palavra”.

No momento em que uma seleção de letras é feita para se compor uma palavra, existe um esforço em arrumar harmonicamente formas de natureza diferentes. Só é possível fazer isso pensando os espaços. Fred Smeijers propõe em seu livro uma visualização melhor dessa problemática, ao dividir os espaços internos dos caracteres em três categorias:

“Há o espaço ou contraforma fechada, definido de forma estrita: como no *o* ou no *p*. O segundo tipo é a contraforma quase fechada: como no *n* ou a *a*. E o terceiro tipo é a contraforma aberta: como no *c* ou *z*. Não é tão difícil colocar os caracteres lado a lado corretamente quando eles possuem contraformas fechadas ou quase fechadas. E quando essas formas são muito simples e percebidas facilmente – então isso é simples e fácil. As coisas ficam mais difíceis quando caracteres com contraformas abertas precisam ser encaixados.” (SMEIJERS, 2015, p. 30)

As contraformas abertas oferecem uma espécie de perigo, pois perturbam o ritmo dado pelos espaços internos melhor definidos – como nas contraformas fechadas e quase fechadas. Nesse caso em específico não há limites visíveis de fronteira e isso dificulta o jogo de compensação ótica. O espaço que pertence ao interior da letra aberta é o mesmo espaço que faz separação entre a mesma e o caractere seguinte. O problema só consegue ser solucionado se considerarmos essa área como de dupla função: será interpretado como espaço interior e exterior ao mesmo tempo (SMEIJERS, 2015).

Como se há de fazer, então, com os caracteres que sequer possuem contraforma interna? Caracteres tais como *i*, *l*, *r* e *T* dependem basicamente dos espaços entre as letras para manter o ritmo espacial nas palavras que compõem. “Para solucionar o problema de desenho dos tipos, voltemos à regra áurea: o espaço entre os caracteres tem o mesmo valor ótico de que o espaço dentro dos caracteres” (SMEIJERS, 2015, p. 30). A compensação espacial dessa letra vai ser a própria entreletra. Faz-se necessário, então, pensar a contraforma também no contexto da formação da palavra.

#### 4. A Contraforma na Palavra

Desenvolver um estudo sobre a contraforma no contexto da palavra é considerar que uma palavra só pode ser formada quando combinamos intervalos diferentes para dois aspectos do que define a sua formação: a entreletra e a entrepalavra.

Smeijers (2015) esclarece essa relação quando compara a palavra escrita com a palavra falada. Apesar de serem formas de linguagem díspares, a questão do ritmo está presente em ambas. O tempo, na fala, e o espaço, na escrita, vão delinear o início e o fim de uma palavra – e, com isso, faz-se também referência ao fato de que a regulação dos valores óticos entre as letras, numa palavra, ou entre as palavras, numa frase, pode mudar o sentido do que está escrito.

Um exemplo simples: “amanhã” e “a manhã” são composições distintas. A única diferenciação entre ambas é o ritmo, o espaço entre a letra *a* e a letra *m*. Quando na fala, contamos um espaço de tempo diferenciado para “a manhã”. Esse espaço precisa se converter em físico quando formamos a mesma composição em termos tipográficos. Caso não, a compreensão da palavra, ou até mesmo da frase no qual se encontra inserida, é

comprometida.

“Quando os intervalos de um conjunto rítmico são separados por figuras mutuamente discrepantes, elas próprias são intervalos do conjunto rítmico” (NOORDZIJ, 2013, p. 44). Isso quer dizer que existe uma razão dentro da relação do espaço entre as letras e entre as palavras que não pode ser negligenciada. Talvez seja por isso que Noordzij destaca a importância das formas brancas na formação da palavra:

“As formas brancas são constituídas somente pela combinação de letras; não há uma simples medida de seu tamanho, e derivam quase incidentalmente dos traços pretos que requerem tanta atenção. É por essa razão que dou tanta ênfase às formas brancas de uma palavra” (NOORDZIJ, 2013, p. 44).

Emil Ruder (2009, p. 52) concorda com a força coesiva desses espaços: “The space between the typographical symbols becomes a field of forces whose invisible lines run crisscross between the printed elements. The ornamental power which may be inherent in the unprinted spaces must be detected and emphasised in full”. O que garante a ligação entre as letras de uma palavra é o vazio que as entremeia. É por esta razão que a “manutenção do equilíbrio das formas brancas faz toda a diferença. O branco da palavra é minha única ferramenta para manter as letras juntas” (NOORDZIJ, 2013, p. 14).

Tal equilíbrio não é de maneira nenhuma estático. Ele se expande e se condensa de acordo com a dimensão dos caracteres. A mesma compensação ótica que permeou o desenho dos tipos, agora rege o espaçamento entre as letras na formação das palavras. A Figura 6 exemplifica qual seria a aparência de um espaço entre as letras fixo em diferentes extensões de letra

**Figura 6: Composição de palavras com fontes de extensões diferentes, mesmo peso e mesma entreletra**

miniun      miniun

miniun      miniun

Fonte: Elaborado por Patrícia Reina

Esse exemplo faz-nos querer ir um pouco mais além. Qual seria o resultado no caso de usarmos o mesmo espaço entreletra na formação de palavras com letras de mesma extensão, mas de pesos diferentes? A Figura 7 nos relembra a importância do equilíbrio entre as formas para determinar o ritmo, isto é, o tipo de compensação ótica se deve buscar.

**Figura 7: Composição de palavras com fontes de mesma extensão, diferentes pesos e mesma entreletra**

Fonte: Elaborado por Patrícia Reina

A contraforma interna da letra vai alinhar o ritmo com a contraforma externa a partir do traço de letra que se interpõem entre elas. Ruder (2009, p. 52) já havia comentado a respeito desse efeito: “the type designer must constantly balance form and counterform when drawing. The various effects obtained by the combination of letters are determined by the interplay of the white of the counter and the white of the set width”.

Se esse ritmo não for satisfatório, a formação da palavra é pobre. Se estiver ausente, sequer há palavra, mesmo que a sequência entre as letras que compõe a palavra esteja correta (NOORDZIJ, 2013). Isso acontece porque o reconhecimento de uma palavra está mais ligado à sua forma familiar do que a sequência de letras. Lê-se com mais facilidade uma “pavarla desoerdanda” que uma “pa l av r ama l e sp a çad a”.

O estudioso de psicologia cognitiva Kevin Larson conclui em seu polêmico artigo *The Science of Word Recognition* que: “The bulk of scientific evidence says that we recognize a word’s component letters, then use that visual information to recognize a word (LARSON, 2004)”. Isso apenas reforça a importância dos espaços negativos entre e dentro das letras, e entre as palavras, no sentido de isolar um núcleo de significado. Toda essa questão está ligada ao conceito de imagem da palavra, como se verá a seguir.

## 5. Legibilidade e Imagem da Palavra

Um dos autores chaves para compreender o termo “Imagem da Palavra” é Gerrit Noordzij. Em seu livro *O traço: teoria da escrita*, já citado no escopo desse artigo, ele dedica três capítulos à reflexão do que seria a formação e consolidação dessa imagem – mais ligada às suas bases caligráficas. No entanto outros autores da área usam esse termo (“word-image”) ou fazem referência à sua definição – particularmente em trechos que tratam das contraformas das letras, dos espaços entre as letras ou do impacto visual que a linguagem verbal pode assumir em um objeto de design, por vezes, igualando-a a uma imagem.

Não se pode falar de imagem da palavra sem abordar as questões ligadas à legibilidade, ou seja, à “eficiência da palavra visível” (SPENCER, 1969, p. 6). O psicólogo norte-americano Cattell, em 1885, fez uma série de experimentos que mostram que o olho humano percebe uma palavra inteira tão rápido quanto uma única letra (SPENCER, 1969).

Mais de uma década depois, Erdmann and Dodge, já citados anteriormente em seu

estudo sobre como o indivíduo reconhece uma letra, submetem indivíduos à leitura de palavras impressas em um corpo de letra pequeno demais para se pudesse reconhecer todas as suas letras individualmente. Sendo possível a leitura assertiva dessas palavras pelos indivíduos na experiência, concluiu-se que as palavras também podem ser lidas pela familiaridade de sua forma, de acordo com a extensão e o formato característicos que possuem (SPENCER, 1969).

Ainda não é chegado um consenso a respeito de como se dá o reconhecimento das palavras na leitura, se pelas partes que as constituem, ou por sua aparência inteira. No entanto, pode-se dizer que uma boa imagem da palavra reforça e, de alguma forma, coopera com a eficiência da palavra que será lida, ou seja, colabora com a legibilidade de um impresso.

Há de se considerar que a imagem da palavra não é o mesmo que a forma da palavra. No entanto, isso não é algo determinado especificamente a nível tipográfico. É algo presente na história da escrita e da leitura, detido no ritmo visual de suas formas na integridade da palavra, em sua configuração própria (SMEIJERS, 2015). É um conceito que abarca tanto a pertinência formal do conjunto de letras que faz a composição característica de uma palavra, quanto a consistência das peculiaridades formais de cada caractere usado para a composição.

O ponto em questão é que a real contribuição dos desenhadores de tipo para o mundo tipográfico está em pensar soluções estéticas que contemplem características que possam resultar em composições com palavras que possuam imagens de qualidade. O designer de tipos não tem controle com o que será feito com a tipografia que criou, e então sua preocupação maior está em conhecer e contemplar certas técnicas no seu trabalho, visando, de certa forma, a consistência de seus tipos. Isso é feito através da boa administração dos espaços tipográficos.

“Caracteres não significam muito sozinhos, então nós precisamos lidar com outro problema: os espaços entre as letras. Esses espaços têm que estar em equilíbrio uns com os outros e, ao mesmo tempo, em equilíbrio com os espaços dentro dos caracteres. Faça isso e você conseguirá criar uma imagem da palavra (*word-image*) aceitável” (SMEIJERS, 2015, p. 24, grifo do autor).

O que vai dar a força da imagem da palavra são os ajustes feitos na relação entre as contraformas internas e externas das letras. Contraformas bem elaboradas contribuirão para a compensação ótica que dará o ritmo necessário que resultará na qualidade buscada para a imagem da palavra. Fred Smeijers também nos elucida a esse respeito:

“Essas dimensões são todas definidas, em última análise, pela contraforma. Contraformas que são muito estreitas não dão ao leitor tempo suficiente (frações de segundo) para processar o que viram. Nós podemos ter a sensação de que estamos olhando não para letras, mas para códigos de barra. Tipos que são muito largos nos dão tempo demais, e nós nos esquecemos do que acabamos de ler. Aí temos que soletrar tudo para compreender a mensagem” (SMEIJERS, 2015, p. 35).

Quando uma entreletra é apertada as contraformas internas ganham expressividade (RUDER, 2009). Nessa ocasião, a palavra parece mais densa porque não existe um equilíbrio entre o traço e o branco. Ou quanto temos uma entreletra muito espaçada, o efeito das contraformas internas é reduzido ao ponto de se perder o apelo rítmico da compensação ótica do branco.

De modo geral, a qualidade da imagem da palavra está ligada ao princípio da percepção que rege as mensagens visuais como um todo. “Quanto menos esse princípio de

equilíbrio for observado, menos legível será o resultado, não importa como ele foi feito” (SMEIJERS, 2015, p. 25). Toda a preocupação com a qualidade da imagem da palavra será, inevitavelmente, revertida para um aumento significativo da legibilidade. “Se quisermos tornar um texto legível, precisamos respeitar certos fatos básicos sobre visão e percepção”. (SMEIJERS, 2015, p. 27).

E, por conseguinte, todo aumento significativo da legibilidade será revertido em otimização do processo de leitura e apreensão do conteúdo (GAUTNEY, 2001). Em última instância, “Legibility may effect our attitude toward what we read. The best legibility would minimize this negativity or lack of positive response to reading material.” (GLUTH, 1999, p. 237). Isso quer dizer que a legibilidade pode até assumir um papel sócio-educativo relevante, dado que está ligada diretamente a disposição do indivíduo perante a leitura, com influência em fatores como tempo e satisfação no ato de ler.

## 6. Considerações Finais

No que diz respeito ao objetivo com para o qual o presente trabalho foi pensando, é de considerar a contribuição para uma melhor compreensão da natureza estética da tipografia.

O desenvolvimento dos conceitos de contraforma interna e compensação ótica como elementos fundamentais da consistência das letras, traz uma reflexão de cunho mais teórico a um campo em geral mais explorado por suas possibilidades técnicas.

De igual modo, as ponderações feitas quanto às contraformas externa, adjacente às letras, têm impacto no esclarecimento do processo da formação da palavra tipográfica. Mais relevante, porém, é a constatação que a junção dessas importâncias, das contraformas internas com as contraformas externas, é o que cadencia o ritmo espacial e dá força e fixação à imagem da palavra.

Quanto a relação entre legibilidade e imagem da palavra, acredita-se em um potencial de maior desenvolvimento dessa relação. A legibilidade tem outras variantes que não a forma da letra. No entanto, a contribuição da tipografia para o ato de leitura é bastante expressiva. A energia que se emprega no reconhecimento de caracteres é a base dessa atividade de leitura e se a tipografia não oferece legibilidade, ela mitiga a compreensão do que quer que seja pretendido comunicar.

Nesse sentido, provável que estudos mais aprofundados sobre a questão da legibilidade trouxessem mais vigor a relação do conceito com a imagem da palavra. É possível que estudos ligados à percepção ou à leitura, ainda que fora do âmbito da tipografia, também cooperassem em um desenvolvimento mais aprofundado dessa relação.

A continuidade dessa abordagem se faz, sem dúvida, pertinente. A percepção e o reconhecimento da palavra, a formação da imagem da palavra são assuntos que, por tangenciarem outras áreas de conhecimento, trazem imensa contribuição para o campo dos estudos tipográficos e do design gráfico em geral, bem como contribuem para uma visão mais holísticas das possibilidades da linguagem verbal.

## Referências

GALTNEY, J. Victor. Balancing typeface legibility and economy: Practical techniques for the type designer. University of Reading, 2001. Disponível em: <[http://scripts.sil.org/cms/scripts/page.php?site\\_id=nrsi&id=BalanLegEcon](http://scripts.sil.org/cms/scripts/page.php?site_id=nrsi&id=BalanLegEcon)>. Acesso em: 14 dez. 2017.

GLUTH, Stuart. Roxane, A Study in Visual Factors Effecting Legibility. **Visible Language**, v. 33, n. 3, pp. 236-53 1999. Disponível em: <<http://visiblelanguagejournal.com/issue/222/article/1532>>. Acesso em: 14 dez. 2017.

LARSON, Kevin. The Science of Word Recognition: or how I learned to stop worrying and love the bouma. **Advanced Reading Technology**, Microsoft Corporation, jul. 2004. Disponível em: <<https://www.microsoft.com/typography/ctfonts/WordRecognition.aspx>>. Acesso em: 1 jan. 2018.

SMEIJERS, Fred. **Contrapunção**: fabricando tipos no século dezesseis, projetando tipos hoje. Brasília: Estereográfica, 2015. 208 pp.

MEGGS, Phillip B.; PURVIS, Alston W. **História do Design Gráfico**. São Paulo: Cosac Naify, 2009. 720 pp.

NOORDZIJ, Gerrit. **O Traço**: teoria da escrita. São Paulo: Blucher, 2013. 92 pp.

RUDER, Emil. **Typographie**: Ein Gestaltungslehrbuch/ **Typography**: a manual of design/ **Typographie**: un manuel de création. Sulgen: Niggli, 2009. 273 pp.

SPENCER, Herbert. **The Visible Word**. 2ed. New York: Visual Communications Books, 1969. 107 pp.