

Baú de Letras: Silvestre Rondon Curvo e a tipografia na Escola de Design – UEMG

Chest of Letters: Silvestre Rondon Curvo and typography at the Escola de Design – UEMG

Sérgio Antônio Silva
Sérgio Luciano da Silva

Resumo: O projeto de pesquisa Baú de Letras, desenvolvido na Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais, registrou a experiência de docentes da Escola, no âmbito do ensino e prática do design tipográfico. No presente artigo, reabrimos o baú para homenagear, postumamente, um professor pelo qual toda a Escola guarda muito apreço e carinho: Silvestre Rondon Curvo, um dos fundadores do Núcleo de Tipografia da Escola de Design, verdadeiro artífice da tipografia, professor cativante e dedicado à sua profissão. De maneira panorâmica, abordamos a invenção da escrita, o surgimento da imprensa e dos grandes tipógrafos de um período de pioneirismo nessa área e apresentamos uma entrevista realizada com o professor Silvestre, em um formato que mescla a paráfrase e a citação direta com comentários próprios, incluindo a exposição de alguns de seus projetos de fontes tipográficas digitais.

Palavras-chave: design de tipos; tipografia; Escola de Design – UEMG; Silvestre Rondon Curvo.

Abstract: The research project Baú de Letras (Chest of Letters), developed at the Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais, recorded the experience of professors at the Escola de Design in the teaching and practice of typographic design. In this paper, we reopen the chest to pay posthumously tribute to a professor for whom the entire School holds great appreciation and affection: Silvestre Rondon Curvo, one of the founders of the Núcleo de Tipografia da Escola de Design, a true craftsman of typography, an engaging teacher and dedicated to his profession. In a panoramic manner, we address the invention of writing, the emergence of the printing press and the great typographers of a pioneering period in this area, and present an interview conducted with Professor Silvestre, in a format that combines paraphrasing and direct quotation with his own comments, including the exhibition of some of his digital typographic font projects.

Keywords: typeface design; typography; Escola de Design – UEMG; Silvestre Rondon Curvo.

Reabrindo o baú

*Baú de Letras*¹ foi o nome dado a um projeto de pesquisa desenvolvido na Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais (ED/UEMG), em 2011, na modalidade Iniciação Científica, com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG). Nesse projeto, participaram cinco discentes: Daniella Barros Dias Sá, Guilherme Legnani Nunes da Silva, Laurent Porto Bernardino, Luís Fernando Tavares dos Reis e Carolina Moraes Pinto Coelho de Santana. Do projeto, resultou um pequeno livro que, dados o assunto e o cuidado com que fora produzido, ganhou lugar de destaque no âmbito da memória gráfica da Escola de Design.

O objetivo principal da pesquisa era registrar (por meio de entrevistas que seguiam, embora de maneira não ortodoxa, os métodos da história oral) a experiência de docentes da Escola de Design, no que diz respeito ao ensino e à prática do design tipográfico.

A imagem do baú remete a coisas antigas, guardadas com cuidado, tesouros esquecidos no tempo. Essa imagem foi tomada como mote para o projeto, posto que consideramos verdadeiros tesouros as histórias e a produção em design tipográfico dos professores entrevistados.

Neste ensaio, reabrimos o baú para homenagear, postumamente, um professor pelo qual toda a Escola guarda muito apreço e carinho: Silvestre Rondon Curvo, um dos fundadores do Núcleo de Tipografia da Escola de Design da UEMG, verdadeiro artífice da tipografia, professor cativante e dedicado à sua profissão.

Antes, contudo, servindo como uma introdução ao tema, contextualizaremos, ainda que brevemente, a história da escrita e da tipografia. De maneira panorâmica, abordamos a invenção da escrita, o surgimento da imprensa e dos grandes tipógrafos de um período de pioneirismo nessa área. Na sequência, apresentamos a entrevista realizada com o professor Silvestre Rondon Curvo, em um formato que mescla a paráfrase e a citação direta com comentários próprios.

Nosso baú é sem fundo, nele cabem todos os tesouros tipográficos da Escola de Design, e é também sem chave, pois sempre serão bem-vindos os diálogos com pesquisadores, designers, grupos de pesquisa, instituições, enfim, todos aqueles que se interessam por tipografia devem se sentir convidados, não somente a ler este artigo, mas também a contribuir com nosso grupo de pesquisa chamado –grafia: estudos da escrita.²

Baú de Letras

Os cinquenta e seis anos de existência da instituição mineira de ensino superior que hoje conhecemos como Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais (ED / UEMG) guardam experiências, trabalhos e o desenvolvimento de conhecimento de muita importância para a história daquilo que Karen Cheng define como manifestação visual da linguagem: “O instrumento que transforma caracteres em palavras e palavras em mensagens” (Cheng, 2005, p. 7).

1 Este nome também se refere ao livro *Baú de Letras: a tipografia na Escola de Design da UEMG*, organizado pelo professor Dr. Sérgio Antônio Silva. Parte do conteúdo do artigo atual inclui a entrevista concedida pelo professor Silvestre Rondon Curvo e realizada pelos bolsistas de iniciação científica (BIC), estudantes de graduação em design gráfico, da Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais, Daniella Barros Dias Sá, Guilherme Legnani Nunes da Silva, Laurent Porto Bernardino e Luís Fernando Tavares dos Reis, sob orientação e coordenação do professor Dr. Sérgio Antônio Silva, e foi originalmente publicado no livro (Silva, 2014).

2 Outras informações no site www.grupografia.org

Nesse sentido, é importante mostrarmos as contribuições da Escola de Design ao campo da escrita e da tipografia, bem como destacarmos e homenagearmos a figura do professor Silvestre Rondon Curvo, pioneiro no ensino de design de tipos na ED e ele próprio um projetista de tipografias dos mais variados estilos.

Antes disso, entretanto, faremos um panorama da história da escrita e da tipografia.

Escrever

Há aproximadamente seis mil anos, o homem realizou um dos maiores feitos de todos os tempos, pois, procurando uma maneira de organizar a sociedade, inventou muito mais que um método de organização: sua invenção permitiu que todo o conhecimento adquirido pela sociedade pudesse ser guardado, para que novas gerações o conhecessem. Esse invento atravessou séculos, evoluiu e é tão presente em nosso cotidiano que, ainda hoje, no início do século XXI, o interesse por conhecer sua história e seus componentes é despertado em muitas pessoas. Esse invento é a escrita, a combinação de sinais gráficos que, juntos, estruturados em um sistema, transmitem mensagens, representavam ideias.

As primeiras escritas eram pictográficas e foram, com o passar do tempo, sendo transmitidas e assimiladas por diversos povos, sofrendo modificações em seus elementos.

Em 2000 a.C. aproximadamente, havia quatro escritas mais importantes no Oriente Médio: cuneiforme sumério, pictográfico hitita, escrita de Micenas e hieróglifos egípcios. Surge então, na região da Terra de Canaã, atual Palestina, um alfabeto razoavelmente simples, com 25 ou trinta caracteres combinando elementos dos quatro principais [...]. Esse alfabeto é chamado de protocanaanita e data de 1500 a.C. (Horcades, 2004, p. 19-20).

A escrita protocanaanita sofreu transformações e deu origem ao fenício, que, por sua vez, foi absorvido posteriormente pela Grécia e, com mais transformações, tornou-se o grego arcaico.

O alfabeto latino, descendente do grego, difundiu-se em toda a Europa, mudando de estilo de época para época. A produção caligráfica, ao longo da Idade Média, é prova dessa difusão e diversificação estilística. No entanto, a crescente demanda de livros que ocorre ao final da Idade Média, com o surgimento das universidades, era indício da necessidade de uma tecnologia mais ágil do que a caligráfica.

Essa tecnologia surgiu por volta de 1440, na Alemanha, e tanto revolucionou a forma do homem se comunicar que, nessa área, se tornou o terceiro dos quatro momentos na história da humanidade. O primeiro foi a invenção da escrita, que possibilitou a formação de grandes sociedades; o segundo, a invenção da escrita alfabética, que a difundiu mais; o quarto, foi o recente advento da internet. Esse terceiro momento foi a invenção da imprensa, feita pelo ourives Johannes Gutenberg, na cidade de Mogúncia (atualmente Mainz), que utilizou tipos móveis para imprimir a sua *Bíblia* de 42 linhas. O mais interessante é que, apesar de ser considerado o inventor da imprensa, Gutenberg não foi o primeiro a utilizar essa forma de impressão.

Os tipos móveis haviam sido empregados antes disso na China, mas lá foram menos úteis. Enquanto o sistema de escrita chinês contém dezenas de milhares de caracteres distintos, o alfabeto latino traduz os sons da fala em um pequeno conjunto de sinais apropriados à mecanização. A famosa Bíblia de Gutenberg baseou-se no manuscrito. Emulando a densa e escura escrita manual

conhecida como letra gótica, ele reproduziu sua textura errática criando variações de cada letra, bem como inúmeras ligaduras (caracteres que combinam duas ou mais letras em uma única forma) (Lupton, 2006, p. 13).

Gutenberg não se contentou em apenas criar uma forma de fazer livros muito mais rápida que a caligráfica. Sabendo que a sociedade da época estava habituada aos livros manuscritos, Gutenberg procurou manter as características formais desses livros em seus impressos. Em outras palavras, o que ele tentou – e conseguiu – foi viabilizar sua invenção, pensando, sobretudo, no perfil de seu consumidor.

Ainda no século XV, a imprensa se propagou pela Europa e muitos eram os profissionais interessados em aprender a técnica. Isso possibilitou outras inovações que merecem ser destacadas, conforme nos mostra Horcades (2004):

Em 1460, o francês Nicolas Jenson, que aprendera o ofício de impressor na Alemanha, desenhou a primeira tipografia romana completa, além de colocar serifas nas letras de caixa baixa, combinando com as de caixa alta.

No final do século XV, Francesco Griffo, Aldus Manutius e Vicentino lançaram as primeiras letras itálicas. Griffo, Manutius e Vicentino exerceram papéis diferentes. Griffo inventou a itálica. Aldus desenhou uma letra itálica clara, funcional e econômica, muito usada e copiada na primeira metade do século XVI. Vicentino criou uma letra mais luxuosa e espaçosa que foi, então, absorvida e copiada na segunda metade do século, assim como seu grafismo refinado.

Gian Giorgio Trissino, no início do século XVI, foi autor dos livros em que aparecem, pela primeira vez, as letras U e J, variação das letras V e I vogais, para distingui-las, respectivamente, das V e I consoantes.

O francês Claude Garamond, também no século XVI, desenhou “a letra mais legível do mundo para textos, segundo pesquisas” (Horcades, 2004, p. 62), que leva o seu nome.

Contemporâneo de Claude Garamond, o alemão Albrecht Dürer criou uma tipografia construída sistematicamente usando princípios da geometria.

A letra Romain du Roi, criada em 1694 por Phillipe Grandjean, era levemente verticalizada e com serifas mais finas, ao contrário das formas de seus antecessores.

William Caslon e John Baskerville, grandes impressores do século XVIII, foram influenciados pela tipografia de Grandjean e inovaram o desenho tipográfico, utilizando novas penas para desenhar suas letras.

Giambattista Bodoni e François-Ambroise Didot, na virada do século XIX, basearam-se em Baskerville para criar suas fontes que, “com eixos totalmente verticais, contraste extremo entre traços grossos e finos e serifas nítidas como lâminas, foram a porta de entrada para uma visão da tipografia desvinculada da caligrafia” (Lupton, 2006, p.17).

No decorrer do século XIX, surgiram as famílias sem serifa e, com a explosão da propaganda, passaram a ser produzidas famílias tipográficas sem o rigor dos critérios caligráficos anteriores. Como afirma Lupton (2006), foram criadas fontes de diversos tamanhos, alturas, pesos, profundidades e as serifas tornaram-se estruturas independentes. A tecnologia voltada para a

impressão evoluiu, permitindo a produção de tipos para impressos em formatos maiores, e de maneira mais mecanizada, que “tratava o alfabeto como um sistema flexível, mas divorciado da tradição caligráfica” (Lupton, 2006, p. 21).

Por fim, o século XX trouxe inovações tecnológicas no campo das artes e do design e, consequentemente, da tipografia, uma vez que esta sempre esteve intimamente ligada aos dois primeiros. Surgiram designers e artistas a experimentar novas formas tipográficas. O designer se firmou como profissional, distanciando-se, mesmo que minimamente, do campo das artes. Surge, na Alemanha, uma escola que seria de relevância para o design mundial: a Bauhaus, cujo legado influenciou muitos países do mundo, inclusive o Brasil.

Fundada em 1919, na República de Weimar e transferida para Dessau, em 1925, a Bauhaus ainda é reconhecida por, entre outras coisas, ter criado um novo conceito de ensino de design, desenvolvido um novo estilo de arte e design e dado origem à tipografia moderna. Posteriormente, em 1932, a escola foi transferida para Berlim e, finalmente, desativada em abril de 1933.

O fim da Bauhaus possibilitou, em parte, a difusão do conhecimento ali constituído para outras partes do mundo, pois seus professores – muitos deles fugindo dos nazistas – mudaram-se para outros países, como os Estados Unidos e o Brasil.

No Brasil, o ensino de design começou mais tarde, nos anos 1950-1960, em Minas Gerais, com a FUMA (Fundação Mineira de Arte), e no Rio de Janeiro, com a ESDI (Escola Superior de Desenho Industrial) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Já em 1990, com a incorporação da FUMA (que desde 1980 passara a ser chamada de Fundação Mineira de Arte Aleijadinho) à Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), a FUMA recebeu o nome de Escola de Design.

A Escola de Design da UEMG, atualmente, reúne muito mais que somente salas de aulas. Seus alunos têm a oportunidade de colocar em prática muito do que lhes é transmitido pelo corpo docente, através de pesquisas e projetos realizados nos centros e núcleos de pesquisa.

Em relação ao design tipográfico, a instituição busca incentivar o estudo e a produção de conhecimentos. Em 1997, o professor Roberto Luiz Marques, apoiado pelos professores Eurico Batista Valeriano e Silvestre Rondon Curvo, idealizou e criou, no Laboratório de Design Gráfico, o Núcleo de Tipografia (NUTI).

Pioneiro nesse seguimento na Escola de Design, o NUTI realizou diversas atividades para estimular o interesse, entre os alunos, pela tipografia. Dentre elas podemos destacar a publicação de *A fonte*, jornal bimestral que divulgava o núcleo e temas referentes à tipografia, e a mostra de vídeos produzidos por alunos com uso de tipografia, em 2003. O NUTI também idealizou e organizou o *Tipo Assim 2005*: Fórum Mineiro de Tipografia, realizado entre os dias 3 de setembro e 30 de outubro de 2005, na Casa do Baile, em Belo Horizonte. O *Tipo Assim* reuniu designers tipográficos e estudiosos brasileiros, como Lucy Niemeyer, presidente do Instituto Brasileiro do Design (IBDesign); Carlos M. Horcades, autor do livro *A evolução da escrita*: história ilustrada; Cláudio Rocha, designer representante do Brasil na Associação Tipográfica Internacional (AtypI); Tony de Marco, tipógrafo premiado; Bruno Martins, pesquisador da comunicação; Bruno Porto, membro da Associação dos Designer Gráficos (ADG Brasil); Hugo Werner; Guilherme Seara; Silvestre Curvo, Eduardo Braga, entre outros.

* * *

Ao percorrer a história da escrita, desde sua invenção até os dias atuais, percebe-se a sua importância, por extensão, o valor que o design gráfico deve dar à tipografia.

A escrita possibilitou-nos o registro do conhecimento adquirido para que gerações futuras pudessem assimilá-lo. Nada melhor que fazer uso dessa invenção para o registro daquilo que a Escola de Design da UEMG realiza no âmbito do design tipográfico.

Uma conversa com Mestre Silvestre

O professor Silvestre Rondon Curvo nasceu e viveu sua infância em Cuiabá (MT), cidade onde teve contato com o universo indígena, que influenciou seus trabalhos tipográficos. Mudou-se para Lavras (MG) em 1959 para estudar o Científico (atual Ensino Médio) em um internato, onde já produzia cartazes e ilustrava. Lá foi orientado por um dos professores a trabalhar em uma agência de publicidade e desistir de estudar Belas Artes ou Arquitetura.

Veio, então, para Belo Horizonte, em 1963, trabalhar na Companhia Agrícola de Minas Gerais (CAMIG), convidado por um ex-aluno do internato em Lavras e, à época, presidente da Companhia:

Foi a minha primeira experiência, me entregaram uma sessão de desenho e eu tive que aprender desenho técnico, topográfico, arquitetônico, mecânico, enfim, toda a parte técnica, usando régua, compasso, tira-linhas e tudo mais na época. E, além disso, desenvolver cartazes, sozinho dentro de uma seção de desenho, sem nunca ter trabalhado nessa área. Foi uma experiência de aprender só, intuitivamente.

A dúvida entre Belas Artes e Arquitetura ainda perdurou catorze anos, até que um de seus colegas de trabalho passou no vestibular da FUMA. Observando os trabalhos que eram desenvolvidos por esse colega, Silvestre, então chefe de setor, encontrou o curso que gostaria realmente de fazer, pela semelhança com o seu trabalho na CAMIG. Um ano depois, em 1976, tornou-se aluno do curso de Comunicação Visual da FUMA, posteriormente chamado de Programação Visual e, hoje, Design Gráfico:

E lá eu pude dar “nome aos bois”, quer dizer, eu sabia a parte prática, mas a teoria eu não sabia, eu não sabia por que eu fazia dessa forma. Vim aprender na escola, então aquele medo, aquele receio que a gente tinha, quando alguém perguntava: “Por que você está fazendo isso dessa forma?” acabou, pois eu já podia dizer para a pessoa porque isso tinha de ser dessa maneira.

Na FUMA, ele criou sua primeira fonte tipográfica, a Apoena (uma homenagem a um cacique morto, na época), para a disciplina ministrada pelo professor Eurico Valeriano:

Criei me baseando no trabalho, no traço indígena. Era muito precário ainda, mas consegui fazer toda a fonte. Infelizmente, eu perdi todas as referências disso. Eu tinha feito vinte e quatro pranchas para documentar essa fonte, mas com a vida, mudanças e tudo, eu perdi totalmente.

A respeito da produção tipográfica na FUMA, Silvestre afirma que existiam uns poucos que gostavam e outros que eram contra:

Alguns professores diziam que não havia necessidade. “Para que preocupar com criação se já existem tantas, milhares?” E nós falávamos: “Então vamos parar de fazer filmes,

novelas, livros! Para quê? Já existem muitos, não é?” E, olha, com tudo isso que existe de arquivos, de fontes que se baixa na internet de tudo quanto é tipo, ainda chega um momento em que não encontramos o que queremos e aí é que vem a vontade de criar aquilo de que precisamos. Na minha sala poucas pessoas desenvolveram e continuaram trabalhando com fontes. Apenas um colega continuou trabalhando com isso, que foi até professor aqui da escola também, o Roberto Luiz Marques.

Ao se formar, em 1980, o professor Silvestre exigia ser chamado profissionalmente como Comunicador Visual, termo até então inexistente na Companhia Agrícola, e transferiu-se da seção de desenho para a divisão de *marketing*, passando a trabalhar a identidade visual da empresa, que possuía cerca de duzentas lojas espalhadas pelo interior de Minas Gerais. Sua função era trabalhar para que todas as fachadas dessas lojas tivessem unidade visual:

A gente tinha de fazer a programação para cada uma usando um estilo, um tipo que identificasse todas elas. Aí já passou a ser mais interessante. Trabalhei com a parte das embalagens, porque a CAMIG possuía várias fábricas de adubo, de fosfato de Araxá, rações, sal enriquecido, calcário... E era nosso trabalho também fazer as embalagens, os projetos dessas embalagens, além das divulgações, cartazes, *folders*, história em quadrinhos, tudo que era desenvolvido lá.

Era trabalho em prancheta, usando réguas, transferidores, compassos, era tudo desenhado dessa forma, daí é que veio essa situação: como era a tipografia antigamente? Não havia computador, nós tínhamos que desenhar as letras, na maioria das vezes, principalmente para criar títulos para *folders* e cartazes.

Nós tínhamos o catálogo da Letraset, que eram letras transferíveis, e muitas vezes não tinha o formato grande que a gente precisava, então tínhamos que desenhar. Como é que a gente fazia? A gente tinha que olhar bem a fonte. Havia um compasso de redução: um compasso que a gente graduava, tomava a medida e ele já transferia do outro lado para o tamanho de que precisávamos. Proporcionalmente, a gente transferia do original para aquele formato que estávamos desenhando. E com isso a habilidade manual tinha que ser incrível, porque, além de trabalhar com o compasso, muitas vezes, tinha de ser à mão livre e retocando com o guache ou Suvinil branco. Era um trabalho complicado, demorado, mas que trazia muita habilidade manual para quem executava. O normal era trabalhar com a Letraset quando a fonte era em um corpo menor, mas dava muito trabalho.

Depois é que veio a fotocomposição. Tinha um catálogo da empresa que trabalhava com isso, a gente esquematizava tudo, dava a fonte, o tamanho, o código da fonte, vinha o motoqueiro, pegava aquilo, levava para lá, para fazer a fotocomposição. Depois ele trazia e a gente tinha de ler, verificar se estava tudo correto. Se não estivesse correto devolvia para o motoboy, que levava de novo. Imagina quando tinha chuva, era terrível porque um trabalho que era para ser feito em um dia demorava um mês. Depois usava-se muito a cola benzina para poder colar e montar a prancha com um papelão mais duro, retocar, colocar o *overlay*, que era um tipo de papel manteiga ou vegetal, por cima com as recomendações. Assim melhorou um pouco mais, pois, com a fotocomposição, a gente tinha a fonte em qualquer tamanho.

Ainda na CAMIG, Silvestre pôde acompanhar diversas técnicas de impressão, como tipografia e *offset*. E assim, aos poucos, ele foi desenvolvendo seu gosto pelo design tipográfico:

Essa questão da tipografia, quando a gente desenha fonte, a gente repara muito no traço e no desenho, é uma coisa gostosa de acompanhar. A gente tinha de ter vários tipos de catálogos de fontes tipográficas, então a gente desenhava, na medida do possível, desenhos mais fáceis, outros mais complexos. Com isso, esse gosto vai se desenvolvendo na gente, só que eu nunca tinha criado uma fonte tipográfica e nem pensava nisso, só aconteceu quando eu entrei na FUMA.

Em dezembro de 1989, como o fechamento da CAMIG, o professor Silvestre passou a trabalhar, por um curto período, no escritório de seu ex-colega Roberto Luiz Marques:

Ele era um entusiasta na questão da tipografia, um profundo conhecedor disso e foi ele quem criou o Núcleo de Tipografia na Escola de Design. Estudou comigo, nos formamos juntos e ele montou o escritório dele e eu voltei para a CAMIG. Depois, quando a CAMIG acabou, eu trabalhei um pouco com ele e pude ver todo o desenvolvimento de fontes. São inúmeras que ele tem de criação, não sei se posteriormente ele passou a editar as fontes para utilizar, mas a quantidade de fontes era enorme, ele trabalhava demais, criava demais, muita fonte, além de estudar muito sobre tipografia. O que ele sabe de tipografia, na teoria e na prática, é incrível.

Em 1990, Silvestre passou a compor o corpo docente da FUMA (que estava deixando de ser fundação e se tornando uma das escolas da Universidade do Estado de Minas Gerais), onde já havia lecionado de 1982 a 1984.

Logo assumiu o Laboratório de Design, que reunia o Núcleo de Madeira, o de Imagem e Movimento e o de Quadrinhos. A partir disso, resgatou os trabalhos da época em que era aluno da FUMA e passou a desenvolver novas tipografias:

Depois da Apoena, após voltar e resgatar todo o trabalho feito, comecei a verificar que aquilo merecia uma pesquisa maior. Na sala de aula pesquisa-se o necessário e desenvolve-se um trabalho, mas para criar uma fonte é preciso mais elaboração. Precisa justificar muito bem. Então, eu comecei a pesquisar não só a história das tribos indígenas, mas também o traço deles para criar algo que remetesse ao seu espaço, às tribos e tudo mais. Era para quem olhasse, saber que isso se parecia com um trabalho indígena.

E, com tudo isso, fui chegando ao Kuarup, o maior evento indígena, em que eles fazem uma referência aos mortos, no sentido de enaltecer os falecidos e para isso juntam várias tribos que começam com a letra K: Kaiapó, Kamaiurá, Kalaparo etc. Com isso, verifiquei que todos tinham um traço, uma representação dos traços, da pintura no corpo, como coral, idênticos ou muito parecidos. Daí, quando pesquisei e verifiquei o tipo de traço, escolhi o Kuarup, que é esse evento e que deu nome à fonte. Essa fonte traz duas características, que são os traços bem angulosos e as borboletas, que eles representam sempre com triângulos. Tem o zigue-zague, vamos dizer assim, que é um traço deles, e as borboletas. Essa fonte tem essas características nas caixas altas, que são decoradas, já a caixa baixa, nem tanto, apesar de seguir o mesmo esquema de traços angulosos.

Sobre a criação tipográfica, o professor dizia:

O início é exatamente dessa forma, mão livre mesmo, rabiscando para buscar o que se quer no traço. Depois disso feito, nós estabelecemos alguma coisa e aperfeiçoamos mais. Aqui já se tem uma ideia, mas ainda sem preocupação com a espessura, proporção, largura da letra, é apenas o traço.

Daí temos o trabalho seguinte, depois que você já descobriu as formas. Esse é o desenho, é feito a lápis e passa-se uma caneta por cima para reforçar. E por que que eu fiz desse tamanho? Porque aqui eu vou colocando uma ao lado da outra para estudar as proporções entre elas. Então, muitas vezes você vai longe colocando uma ao lado da outra até decidir. Depois de tudo decidido, passa-se a tinta na mesa de luz. Você desenha por cima e sai o desenho. Esta foi a fase em que eu desenhava no papel, depois as outras fontes eu criei desenhando diretamente no computador.

Muitas vezes a gente fala que a fonte está pronta quando já se passou a tinta e já está finalizada. Só que depois a gente verifica que, muitas vezes, quando se coloca no computador, alguma coisa tem de ser mudada. Então voltamos, refazemos e colocamos lá novamente. Agora, quanto a desenhar no computador, é mais fácil ainda porque você pode fazer a correção ali mesmo.

Para que a tipografia possa ser usada, escaneiam-se as folhas e utiliza-se um programa de edição tipográfica, observando, entre outras questões, o espaçamento entre letras.

A gente só aprende mesmo é desenhando, olhando, medindo, redesenhando. Por exemplo, eu sinto muito que as pessoas formadas agora, inclusive aqui na escola, abrem o alfabeto todo, mas têm dificuldade na proporção de uma letra em relação a outra. É isso que a gente adquire desenhando, redesenhando, vendo a proporção. Olhando e colocando uma sobre a outra você vê quais são as fontes mais largas...

É observar bastante, olhar bem, perceber porque essa fonte é assim, porque essa fonte me chama a atenção, o que ela tem de bonito. Por exemplo, você vai criar um logotipo que tem três letras. Então você tem que buscar em qual fonte essas letras aparecem mais bonitas para dar um bom logotipo. Você tem que estudar, pesquisar todas as fontes, experimentar, esse é o principal trabalho para você saber: “Ah! Aquela fonte é bonita por causa disso.” No momento em que a pessoa fala a fonte de que precisa, a gente já pensa: “É tal fonte que tem essa característica.” Isso facilita muito e é gostoso demais porque criar um alfabeto é dez vezes mais interessante do que criar uma marca, criar um logotipo. É a mesma coisa que criar um logotipo com todas as fontes. E, normalmente, quando você cria um logotipo com sua fonte, dá vontade de desenvolver mais, dá um valor muito grande porque você vende isso.

Agora, existem fontes e fontes. Cada fonte tem sua ocupação, tem seu espaço, tem a sua utilização. Se você quer criar uma fonte de texto, precisa ter um cuidado maior, é muito mais difícil. Se você for criar uma fonte fantasia para usar em chamadas, em logotipos, já é mais fácil, já é mais tranquilo. Tem aquelas fontes em que você derruba tudo o que foi falado sobre proporções, por exemplo, mas é a que você fez, ela terá alguma utilidade. Eu admiro todo tipo de criação nesse sentido.

Além da Apoena (em homenagem a um cacique morto e com suas pranchas de desenho perdidas), também não conseguimos recuperar a Silver Script e Silver Brush, fontes baseadas na própria escrita manual do professor Silvestre e a BHoa, outra fonte inacabada, que era um redesenho da fonte Optima, de Hermann Zapf. Mas foram recuperados os arquivos digitais de quatro fontes fortemente influenciadas pela identidade nacional e indígena.

A fonte Kuarup, como descreve o professor Silvestre, apresenta traços bem angulosos e as borboletas, que os Kaiapó, Kamaiurá, Kalaparo representam sempre com triângulos. No cartaz sobre a Kuarup, elaborado para o Seminário Pesquisa e Extensão da UEMG, de 2007 (Figura 1), destaca-se o seguinte texto:

A tipografia “Kuarup” surge a partir da observação da iconografia da pintura corporal das tribos indígenas do Mato Grosso que participam da festa de mesmo nome e que reverencia os antepassados em seus rituais. Partindo de dois grafismos comuns, encontrados nos corpos decorados para a festa (‘casco de jabuti’ e ‘borboletas’), foi criado o design da tipografia que preserva as formas angulosas e irregulares típicas dos registros dos índios. Assim, o uso da ‘Kuarup’ é apropriado para título ou textos relacionados aos índios e ao seu habitat.

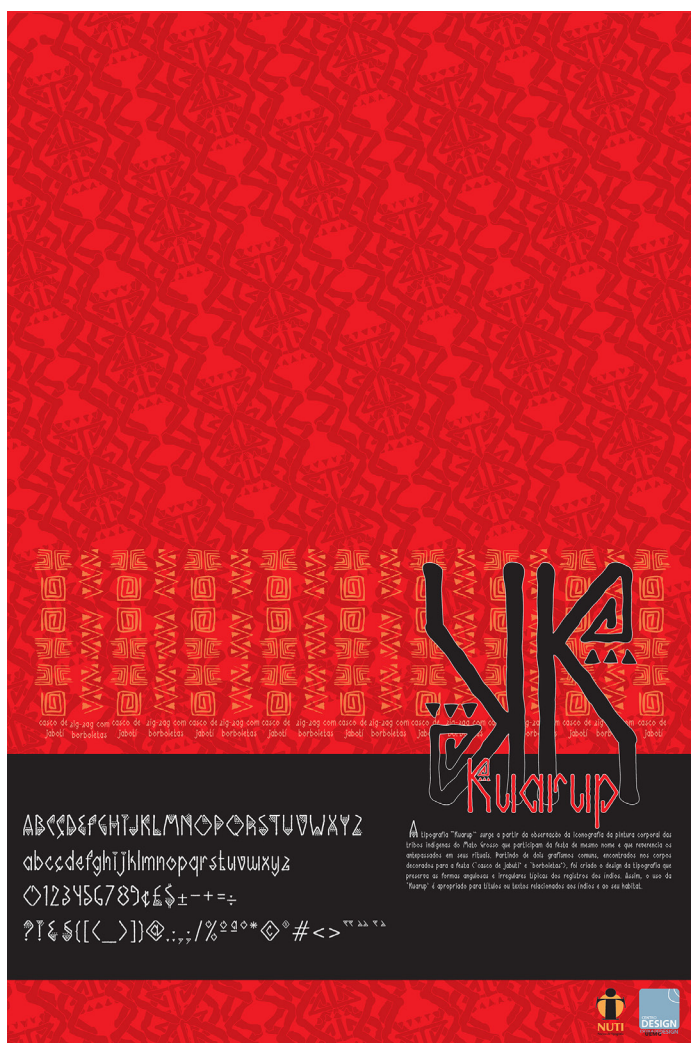


Figura 1: Cartaz de apresentação da Fonte Kuarup, de Silvestre Rondon, com projeto gráfico de Tiago Porto para o Seminário Pesquisa e Extensão - UEMG, 2007. Fonte: Tiago Porto.

Conforme descreve o professor Silvestre:

A tipografia Geraes tem como principal influência o colonial em Minas Gerais. É importante ressaltar que o nome Geraes com “e” é proveniente da ortografia da época. Faz referências aos documentos e inscrições daquele tempo além de ter o contorno irregular inspirado na madeira lavrada dos móveis e construções e nas ferragens marteladas. Própria para ser utilizada em textos ou títulos sobre antiguidades, coisas da roça ou feitas manualmente (Figuras 2 e 3).



Figura 2: Glifos da Fonte Geraes, de Silvestre Rondon. Fonte: Tiago Porto.



Figura 3: Aplicação da Fonte Geraes, em marca e rótulo de garrafa de cachaça, pelo Escritório Fonte 31. Fonte: Tiago Porto.

Além do estilo com “contorno irregular”, o professor Silvestre também criou estilo Regular:

Uma versão com contorno bem definido para uma melhor legibilidade e maior aplicabilidade (Figura 4).

Geraes regular

Figura 4: Glifos da Fonte Geraes Regular, de Silvestre Rondon. Fonte: Tiago Porto.

Ã Ä Ç È É Ê Ë Ì Í Î Ï Ñ Ò Ó Ô Õ Ö × Ø Ù Ú Û Ü Ý Þ ß à á â ã ä å æ ç è é ê ë ì í î ï ñ ò ó ô õ ö × ø ù ú û ü ý þ ß ¢ £ ¤ ¥ ¦ § ¨ © ª « ¬ ® ¯ ° ± ² ³ ´ µ ¶ · ¸ ¹ º » ¼ ½ ¾ ¿

Seguindo com suas pesquisas sobre as raízes da cultura mineira, o professor Silvestre criou a fonte tipográfica Jequiti. Em suas palavras:

A cerâmica artesanal do Vale do Jequitinhonha foi a base para a pesquisa da tipografia Jequiti. A busca de um módulo para o desenho das fontes resultou na forma da moringa que representa a maioria dos contornos das produções tais como: as mulheres, as noivas, as dondocas e os vasos em geral (Figura 5).



Ã Ä Ç È É Ê Ë Ì Í Î Ï Ñ Ò Ó Ô Õ Ö × Ø Ù Ú Û Ü Ý Þ ß à á â ã ä å æ ç è é ê ë ì í î ï ñ ò ó ô õ ö × ø ù ú û ü ý þ ß ¢ £ ¤ ¥ ¦ § ¨ © ª « ¬ ® ¯ ° ± ² ³ ´ µ ¶ · ¸ ¹ º » ¼ ½ ¾ ¿

Figura 5: Glifos da Fonte Jequiti – Silvestre Rondon. Fonte: Tiago Porto.

A HQ Silver, foi criada para ser usada em histórias em quadrinhos (Figura 6). Das quatro fontes tipográficas, a HQ-Silver foi gerada em formato TrueType (TTF) em 2009. As demais, produzidas em 2007, com desenho do professor Silvestre e digitalização de Tiago Porto, encontram-se em formato OpenType (OTF). Tiago formou-se como Bacharel em Design Gráfico pela Escola de Design da UEMG, em 2007. De acordo com suas palavras:

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
0123456789&!"#\$%&'()*-@=+?;<>
[]^`{|}~£\$%&'()*-@=+?;<>
Ô Õ Ù Ú Û Ü Ý à á â ã ç è é ê ì í î ï ñ ò ó ô õ ù ú û ý Ö Æ œ
^ - " " - fi fl -

* * *

Aposentado, ele passou a se dedicar a outras artes. No Facebook, Silvestre mostrava seu lado musical, tocando sua gaita com o acompanhamento da guitarra de um filho. De repente, ele se foi. A imagem que fica de Silvestre é esta, a de um homem dedicado à sua profissão, que soube apreciar as minúcias, delicadezas da vida.

Agradecemos a Tiago Porto pelas valiosas informações e por gentilmente ceder arquivos digitais e registros de imagens para compor as figuras deste artigo.

Referências

- BEHRENS, Roy R. Invisible designer. New York: Print: **America's Graphic Design Magazine**, v. 52, n. 6, p.122-124, nov.-dez. 1998.
- CARTER, Rob; DAY, Ben; MEGGS, Philip. **Typographic design: form and communication**. New York: Van Nostrand Reinhold, 1993.
- CARTER, Robert. **Experimental typography: working with computer graphics**. New York: Watson Guptill Publications, 1997.
- CAUDURO, Flávio. Desconstrução e tipografia digital. *In: Arcos: cultura material e visualidade*. Rio de Janeiro, Escola Superior de Desenho Industrial, v. I, n. único, 1998, p. 76-101.
- CHENG, Karen. **Designing type**. New Haven, CT: Yale University Press, 2005.
- ESCOLA DE DESIGN DA UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MINAS GERAIS. **História**. Disponível em: <http://www.ed.uemg.br/sobre-ed/historia>. Acesso em 24 out. 2011.
- FARIAS, Priscila. **Tipografia digital: o impacto das novas tecnologias**. Rio de Janeiro: 2AB, 1998.
- GAUDÊNCIO JUNIOR, Norberto. **A herança escultórica da tipografia**. São Paulo: Rosari, 2004.
- GOTTSCHALL, Edward M. **Typographic communications today**. MIT Press, 1991.
- GRUSZYNSKI, Ana Cláudia. **Design gráfico: do invisível ao ilegível**. São Paulo: Rosari, 2008.
- HOLLIS, Richard. **Design gráfico: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- HORCADES, Carlos M. **A evolução da escrita: história ilustrada**. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2004.
- JACQUES, João Pedro. **Tipografia pós-moderna**. 2. ed. Rio de Janeiro: 2ab, 2000.
- LUPTON, Ellen; MILLER, Abbot. **Design, writing, research: writing on graphic design**. New York: Princeton Architectural Press, 1996a.
- LUPTON, Ellen. **Mixing messages: graphic design in contemporary culture**. New York: Princeton Architectural Press, 1996b.
- LUPTON, Ellen. **Pensar com tipos: guia para designers, escritores, editores e estudantes**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- MAN, John. **A revolução de Gutenberg: a história de um gênio e da invenção que mudaram o mundo**. Trad. Marco Antônio Oliveira. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- MARTINS, Bruno. **Tipografia popular: potências do ilegível na experiência do cotidiano**. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: Fapemig, 2007.
- MILLER, J. Abbott; LUPTON, Ellen. A natural history of typography. *In: Looking Closer 1: critical writings in graphic design*, ed. por Michael Beirut *et al.*, New York: Alltworth Press and American Institute of Graphic Arts: 1994, pp.19-25.
- NIEMEYER, Lucy. **Tipografia: uma apresentação**. 3. ed. Rio de Janeiro: 2ab, 2003.
- QUEIROZ, Sônia; SILVA, Sérgio Antônio. **Livro dos tipógrafos**. Belo Horizonte: Museu Vivo Memória Gráfica, 2011.
- ROCHA, Cláudio. **Tipografia comparada: cento e oito fontes clássicas analisadas e comentadas**. São Paulo: Rosari, 2004.
- SILVA, Sérgio Antônio (Org.). **Bau de Letras: a tipografia na Escola de Design da UEMG**. Belo Horizonte: Frente Verso Editora, 2014.
- SILVA, Sérgio L. **Faces e fontes multiescrita: fundamentos e critérios do design tipográfico**. 1ª ed. Belo Horizonte: Adaequatio Editora, 2016. Disponível em: https://www.dropbox.com/s/zku9n5iur88n7rf/Faces_e_Fontes_Multiescrita_Sergio_Luciano.pdf. Acesso em: 02 fev. 2025.
- TSHICHOLD, Jan. **The form of the book**. Washington: Hartley & Marks Publishers, 1991.
- TSHICHOLD, Jan. **The new typography**. University of California, 1995.

UNGER, Gerard. Legible? In: **Looking closer 2: critical writings in graphic design**, ed. por Michael Beirut *et al.*, New York: Alltworth Press and American Institute of Graphic Arts: 1997, p.108-114.

VANDERLANS, Rudy; LICKO, Zuzana; GRAY, Mary. **Emigre: graphic design in the digital realm**. New York: Van Nostrand Reinhold, 1993.

VAZ, Paulo Bernardo; CASA NOVA, Vera. **Estação imagem: desafios**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002. p.171-179.

WOJCIECHOWSKI, Gustavo. **Tipografia: poemas e polacos**. Buenos Aires: Argonauta, 2005.

ZAPF, Hermann. **Histórias de alfabetos: a autobiografia e a tipografia de Hermann Zapf**. São Paulo: Rosari, 2005.

Sobre os autores

Sérgio Antônio Silva é professor e pesquisador do Programa de Pós-graduação em Design da Universidade do Estado de Minas Gerais – PPGD / UEMG. Coordenador do grupo de pesquisa –grafia: estudos da escrita, registrado no CNPq. Graduado em Letras, com mestrado em Literatura Brasileira e doutorado em Literatura Comparada pelo Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG. Pós-doutorado em História da Cultura pela Universidade Nova de Lisboa. Autor de livros e textos esparsos.

E-mail: sergio.silva@uemg.br

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9285512367945785>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-4801-700X>

Sérgio Luciano da Silva tem doutorado, estágio pós-doutoral e mestrado em Design (Universidade do Estado de Minas Gerais - UEMG). Graduação e Especialização em Filosofia na UFMG. Pesquisador dos grupos do CNPq Design e Representações Sociais e -grafia: estudos da escrita. Sócio no escritório de design Adequatio Estúdio de Criação (2000-2016). Professor na Escola de Design e na Escola de Direito da UEMG. Atua no Programa de Pós-graduação da Escola de Design (PPGD-UEMG) lecionando disciplinas e orientando também no Programa DINTER com a Universidade Federal do Ceará (UFC) e o Instituto Federal do Ceará (IFCE). Suas pesquisas avançam em duas linhas: estudos da escrita (caligrafia medieval e design tipográfico multiescrita) e filosofia do design.

E-mail: sergiolucianosilva@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7071428767698686>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-4379-339X>