

AS VOZES TIPOGRÁFICAS DO MUSEU.

Legibilidade e leitura do texto no design expográfico

THE TYPOGRAPHIC VOICES OF THE MUSEUM – legibility and readability

of text on museographic design

Jorge dos Reis

Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa

Resumo: A questão da legibilidade do texto no espaço museológico tem o seu epicentro na opção do uso de caracteres com ou sem patilha/serifa nos dois suportes complementares do museu. Convocamos teorias que comprovam que as letras com patilha/serifa são mais legíveis no caso dos catálogos de exposições e as letras sem patilha/serifa são mais legíveis no caso dos suportes expográficos de painéis e informação museológica de grande escala.

Palavras-chave: Tipografia. Museografia. Legibilidade. Leiturabilidade

Abstract: The issue of readability of text in the museum space has its epicenter in the option of using serif or sans-serif type on the two complementary reading surfaces of the museum. We call theories that prove that serif type is easier to read in case of exhibition catalogs and sans-serif type is more readable in the case of panels containing museum information on a large-scale.

Keywords: typography, museography, legibility, readability

INTRODUÇÃO

As opções tipográficas podem criar dificuldades de interpretação da mensagem escrita no contexto museológico. Situações desta índole surgem quando não se descodifica a direcção a seguir dentro de um museu, galeria, mostra ou quando não se consegue ler confortavelmente um catálogo de uma exposição devido ao facto de o grafismo estruturante e a tipografia para a leitura ser displicente. Estes dois exemplos resumem duas possibilidades antagónicas: *text type* & *display type*. Representam simultaneamente a situação de relacionamento com a informação escrita em grande dimensão e o confronto com o detalhe do objecto impresso em suporte papel. No último caso, o suporte impresso dita algumas regras tidas como incontornáveis no que toca à leitura. O uso de caracteres com patilha/serifa é um pressuposto imprescindível, contrário ao uso de caracteres sem patilha ou sem serifa no caso de informação na parede. Geoffrey Dowding oferece lenha para a chama do pensamento e reflexão tipográfica:

Os tipos de letra old face, como por exemplo, (...) Garamond ou Caslon e alguns tipos do século vinte como sejam Perpetua e Times, permitem maior latitude no arranjo apro-

priado de proporções do que os desenhos tipográficos de estilo modern. Em letras deste estilo moderno (Bodoni, Walbaum, etc.), o extremo contraste entre traços finos e grossos e a finura do seu traços e patilhas/serifas tendem a confundir e cansar o olho (DOWDING, 1996: 12).

Os tipos *old face* apresentam uma modulação e uniformidade de traçado mais confortável para o olho. O extremo contraste que os caracteres *bodonianos* apresentam na sua estrutura tendem a criar uma leitura mais *stacato*, mais italiana, menos universal e fracamente menos legível. A base desta diferença está também na patilha/serifa. Os *old face*, como seja o *Times*, caracterizam-se por uma patilha/serifa curva, modulada, e quase triangular. Por seu lado, os *modern face* demarcam-se com a sua patilha/serifa unifilar constituída por uma linha ou fio de cabelo. Na corroboração deste postulado socorri-me atrás do investigador e praticante da tipografia Dowding, ao confirmar que nem os *modern face* nem os caracteres sem patilha/serifa são realmente ideais para a leitura contínua, os últimos por causa da falta da patilha/serifa e da monotonia da (aparente) parecença dos traços (Quadro 1). Mesmo tratando-se de um pequeno texto neste tipos de letra, deve dedicar-se algum tempo à composição, deve ser-se generoso no corpo de letra e na entrelinha.

tipo de letra
com patilha
ou com serifa

old face:

Ha

tipo de letra
com patilha
ou com serifa

modern face:

Ha

tipo de letra
sem patilha
ou sem serifa

lineares:

Ha

Quadro 1

1. PARA UMA POSSÍVEL CLASSIFICAÇÃO FUNCIONAL DA TIPOGRAFIA MUSEOLÓGICA

O primeiro esforço para uma classificação tipográfica foi feita pelo francês Francis Thibaudeau (1860-1925) que em 1921 se baseou no desenho da patilha/serifa como critério de classificação e organização dos caracteres. A patilha/serifa, sendo um detalhe ínfimo da letra, desde sempre obteve dos estudiosos da tipografia um especial carinho. Nascida em Roma, na coluna de Trajano, no século I; a patilha/serifa estava plasmada na nova letra, a *Capitalis Monumentalis* que apresentava um pormenor acutilante e vivo na terminação dos traços.

A terminologia com que designamos este detalhe tipográfico não é acompanhada por um paralelismo internacional. Os anglo-saxónicos referem-se a este aspecto através do substantivo *serif* para designarem as letras com patilha/serifa e *sans-serif* para as lineares sem patilha/serifa. Da documentação técnica francesa chega-nos o termo *empattement* e da Alemanha *Serifen*. Já os italianos usam o termo *terminazioni* numa alusão ao termo terminação, tal como em Espanha: *trazo terminal*. O termo patilha/serifa, nasce no meio de um novelo de códigos linguísticos dos tipógrafos,



MUSEI

incorporado numa identidade e cultura de classe operária. Esta designação, algo caricata, insere-se num processo de humorização do trabalho. O mesmo processo se estabelecia para as fontes tipográficas, quando o nome técnico de origem dos tipos é complicado, uma vez que o uso dos nomes se quer quotidiano e de fácil identificação, alguns tipógrafos tomam a liberdade de os rebaptizar com nomes do seu universo socioprofissional. Por alguns definido como apoio ou pé, o vocábulo patilha (Portugal) e serifa (Brasil) são por nós escolhidos e claramente preferíveis, dada não só a sua dimensão operativa mas também simbólica.

A patilha/serifa das Capitais Romanas haveria de marcar em definitivo o desenho das letras. A sua clara presença na visibilidade da letra surgiria com os primeiros caracteres móveis do Renascimento Italiano. Desde essa altura, a patilha/serifa goza de uma credibilidade e de um sucesso nas letras só beliscada no século XIX com o surgimento dos primeiros caracteres grotescos, sem patilha/serifa. A classificação estilística de Thibaudeau, apesar de simplista e incompleta, demarca bem os três universos em que a patilha/serifa é o astro central. Para este estudioso francês da tipografia, os caracteres serifados dividem-se em Elzevires, Didones e Egípcios. Se bem que a sua classificação não é a mais completa, podemos partir do seu trabalho para nos referirmos à patilha/serifa.

Com o renascimento e a descoberta das formas clássicas, recorre-se ao desenho das lapidares romanas e estabelece-se definitivamente a patilha/serifa em curva. Tratados como o da *divina proporção* de Pacioli constituem exemplos divinos deste ofício do desenho da letra. São as letras antigas ou *old face* que desde o século quinze até à primeira metade do século dezoito mostram esta particularidade. A curva que no seu estilo inicial era opaca e quase um triângulo, vai-se tornando quase só uma linha, indo de encontro ao estilo de transição bem patente no trabalho tipográfico de John Baskerville no início do século dezoito. O caractere *Baskerville*, apesar de ter tido má aceitação em Inglaterra, viria a impor-se pela enorme qualidade de impressão e pela inovadora subtilidade. Retornando às capitulares clássicas de Fra Luca de Pacioli, espelho do classicismo, há a registar um notável humanismo e geometrismo bem patente no trabalho de investigação de Stanley Morison. Só no século vinte, Herbert Bayer (professor da Bauhaus), Paul Renner (autor do tipo *Futura*) e Jan Tschichold fariam do racionalismo uma pedra de toque no seu trabalho projectual tipográfico.

A segunda metade do século dezoito daria à luz um derrubar das fronteiras do desenho tipográfico. Graças ao melhoramento dos prelos de impressão, das tintas tipográficas, dos papeis manufacturados, da qualidade e resistência das ligas metálicas que constituíam o tipo de chumbo, foi possível criar um desenho tipográfico de linhas finas e delicadas. Esta finura contrastava com outras zonas da letra muito grossas obrigando a tinta, graças aos óleos da sua constituição, a imprimir de forma compacta nas zonas de cheio e de forma muito delicada nas zonas finíssimas. A patilha/serifa em linha, a que nos referimos agora, exigia um esforço de impressão que Gianbattista Bodoni soube incrementar nos seus tipos, feitos de genialidade e grande amor. Começou por se interessar pelo trabalho de Baskerville, mas seria este estilo



revolucionário criado por François Ambroise Didot que ele seguiria e aperfeiçoaria em profundidade. Didot foi quem, primeiro, destruiu a tradição do desenho tipográfico vigente, inventando esta patilha/serifa linear e um desenho global caracterizado por um contraste fortíssimo entre os traços da letra. Bodoni por seu lado, levou a fundo esta nova tradição, tendo escrito um manual tipográfico onde tece considerações sobre assuntos vários como sejam: a legibilidade, expressão e bom gosto. Um exemplar original do seu *manual de tipografia* pode ser visionado na Biblioteca Nacional, em Lisboa. Maximilien Vox, na sua classificação estilística não hesitaria em caracterizar este período com o termo por si inventado: *Didones*. Juntou os nomes destes dois importantes autores: *Didot* e *Bodoni*.

Um novo desenho de patilha/serifa surgia no século XIX onde a tipografia cumpre outras necessidades e se amplia a sua dimensão instrumental. Os painéis exteriores de estabelecimentos comerciais ou cartazes necessitavam de um género tipográfico mais visível e com uma presença gráfica superior. Não era a delicadeza da sua anatomia que interessava, era sim o seu peso e o seu poder de caçar o olhar do transeunte. As letras são mais negras, mais pesadas, com patilhas/serifas bem marcadas. Estas, em muitos casos, apresentavam a mesma espessura de toda a letra. Esta nova patilha/serifa rectangular caracteriza um género tipográfico denominado *egípcio*. Nesta época era grande o fascínio da sociedade pelo exotismo do mundo do Egipto, ao qual há a acrescentar também a campanha de Napoleão Bonaparte por essas terras do Norte de África.

O tipo *Clarendon* é um desenho tipográfico exemplar para ilustrar a aplicação desta nova patilha/serifa. O original *Haas Clarendon* foi desenhado por Hermann Heidenbenz em 1951, baseado no desenho tipográfico do primeiro tipo *Clarendon* da autoria de Benjamin Fox, concebido em 1845 para a fundição *Robert Besley* de Londres. O seu nome de baptismo chegou a ser aplicado para todas as letras com esta expressão gráfica e peso visual.

O século vinte viria definitivamente a dessacralizar a patilha/serifa. Estabeleceu-se uma ruptura com os valores antes emancipados e os caracteres sem patilha/serifa ou sem serifa passam também a existir em textos. Com o inforgrafismo contemporâneo dá-se uma ruptura com a intocabilidade da letra e democratiza-se o seu desenho. Os tipos grotescos deram azo uma catarata de tipos lineares que levaram ao nascimento de uma amalgama de caracteres francamente ilegíveis, diria perigosos, em mãos desconhecedoras e irresponsáveis.

2. A TIPOGRAFIA NA MUSEOLOGIA – INVESTIGAÇÃO EM LEGIBILIDADE PELAS CIÊNCIAS COGNITIVAS

A questão da legibilidade tipográfica nas paredes dos museus e nos textos dos catálogos museológicos tem o seu epicentro na opção do uso de caracteres com ou sem patilha/serifa. Para alguns esta questão continua em aberto, quanto a mim e para muitos outros este problema esta irreversivelmente resolvido concluindo no facto

de que as letras com patilha/serifa são categoricamente mais legíveis. Para provar este facto, três investigadores propuseram uma teoria que comprovasse que as letras com patilha/serifa são mais legíveis do que as sem patilha/serifa. Para atingir este fim usaram uma metodologia no âmbito das ciências cognitivas ao empregarem um modelo computacional que funcionaria como metáfora do funcionamento do sistema visual humano.

Em 1971, era publicado no jornal *Visible Language* um artigo denominado: *Why Serifs are Important: The perception of Small Print*. Os autores desta investigação foram David Robinson, Michael Abbamonte e Selby H. Evans. Se bem que esta questão tenha sido explorada de várias formas e em diferentes ocasiões em estudos como o de Herbert Spencer, a investigação em causa revelar-se-ia definitiva para alguns, não para todos como veremos a jusante.

Os autores provaram a suprema legibilidade dos caracteres romanos sobre os sem patilha/serifa e constituíram uma teoria na demonstração deste facto. Traçaram a consideração de que a possível razão para as pessoas preferirem as letras com patilha/serifa por razões estéticas é simplesmente falso; da mesma forma, esta preferência não se realiza pelo hábito ou habituação a este género tipográfico. Eliminam a possibilidade de que as patilhas/serifas ajudam o movimento horizontal dos olhos ao longo das linhas de texto, pois os adultos fazem um número reduzido de fixações oculares na leitura de cada linha ou fragmento textual. Eliminam ainda a possibilidade das letras com patilhas/serifas transportarem mais informação devido à sua estrutura mais complexa (ROBINSON et al, 1971).

Os autores seguem por outro caminho e sugerem que a “estrutura neurológica do sistema visual humano beneficia com as patilhas/serifas na preservação das principais características das letras durante o processo neurológico” (Robinson et al, 1971: 353). A sua teoria está assente na estrutura psicológica do sistema visual humano plasmada no computador que estabelece um modelo que simula a percepção visual humana.

A estrutura metodológica e científica de Robinson, Abbamonte e Evans está assente, num primeiro momento, na representação em formato reduzido de quatro letras, em diferentes tamanhos. As letras são: E, T, f, e h, retiradas de um desenho tipográfico de uma máquina de escrever IBM Selectric; cada uma das quatro com uma dupla representação, com e sem patilha/serifa. Depois de introduzidas no computador, representadas por pontos, Esses grafismos são detectados e processados pelo modelo computacional que os investigadores construíram, consistindo num conjunto de detectores verticais e horizontais sensíveis, respectivamente às linhas verticais e horizontais. Este processo imita, os detectores que estão nos nervos do córtex cerebral do sistema visual humano.

O resultado final dos padrões pontilhísticos das letras revelaram que as letras em tamanho de texto (catálogo de museu ou exposição) ganham em termos da preservação da sua imagem. A segunda parte do teste relacionou-se com a percepção de caracteres e texto em grandes dimensões como seja a parede de uma exposição ou



mostra museológica. Aqui as patilhas/serifas deixam de ter o papel que vinham ocupando até aqui. Para grandes letras as patilhas/serifas não são de grande utilidade. Estas letras são precedidas por diferentes detectores de características tipográficas, não detectando preferencialmente as linhas mas sim os cantos. Neste caso, os autores resguardam-se na probabilidade e não na certeza. Reafirmam os autores que quando vemos as letras à distância, por exemplo, em painéis de um museu, as letras são precedidas por detectores de linha (ROBINSON et al, 1971: 353). O modelo computacional constitui uma imitação do sistema visual humano, revelando que as patilhas/serifas são fundamentais no que toca à “preservação da imagem das letras pequenas, quando representadas na estrutura neurológica do nosso sistema visual” (ROBINSON et al, 1971: 359).

Desde a apresentação deste teste, alguns investigadores da legibilidade e da psicologia cognitiva têm referido este estudo de forma acrítica. Um deles, Rolf Rehe, que escreve o artigo *Typography: How to Make it More Legible*, refere-as ao estudo de forma extremamente positiva. Se à primeira vista parece consensual o resultado obtido por Robinson, Abbamonte, e Hevans, não deixa de ser importante reflectir sobre a credibilidade de alguns factores incluídos na espinha dorsal do processo por estes conceptualizado, para obter os resultados, de certa forma desejados.

Na revista *Typographic Papers* da Universidade de Reading, Ole Lund, um investigador Norueguês de Gjøvik, traça uma desacreditação ao teste publicado na revista *Visible Language* ao referir o “perigo de inferências inválidas vindas de modelos computacionais que, só parcialmente, ou muito dificilmente, correspondem ao fenómeno natural que querem modelar” (LUND, 1997: 95). Este autor refere a teoria dos detectores de características em modelos computacionais de David Hubel e Torsten Wiesel. Dois investigadores que nos anos cinquenta e sessenta se debruçaram sobre uma descrição visual do percurso no cérebro, entre a retina e o córtex visual, tendo sido galardoados com o prémio Nobel em 1981. Estes investigadores implantaram micro eléctrodos em células do córtex de alguns gatos anestesiados. Tiveram os seus olhos imobilizados e receberam respiração artificial. Registaram depois a actividade produzida ao longo da focagem e da estimulação da retina. Cada um destes momentos de registo teve a duração de um segundo. “Hubel e Wiesel mostraram que muitas ou a maioria das células do córtex reagem a características geométricas específicas iluminando-se” (Lund, 1997: 96), correspondendo este efeito às zonas ou campos de recepção visual. “Isto aplicado especificamente a finas e longas tiras rectangulares com orientações específicas: na vertical, horizontal e todas as oblíquas possíveis. Hubel e Wiesel não encontraram nenhuma orientação predominante” (LUND, 1997: 96). A orientação vertical e horizontal aplicada por Robinson e seus colegas só aparentemente se parece basear nas descobertas de Hubel e Wiesel, resultando numa “ambiguidade nos detectores de características”, pois a resposta das células do córtex “é muito mais variada” (LUND, 1997: 97).

Somos levados a concluir com Lund na constatação do mistério, da razão que terá levado os três investigadores a incluir só linhas operativas verticais e horizontais, pondo de parte as oblíquas e diferentes orientações. Onde é que estão os detectores

de orientação oblíqua? Esta aplicação de linhas operativas só em duas orientações ameaça a validade ecológica desta investigação. Na análise e dissecação deste trabalho publicado na conceituada revista *Visible Language*, há uma séria motivação para pensarmos que a construção do modelo computacional leva tendencialmente aos resultados, diríamos, pretendidos. Vejamos: As linhas detectoras e as patilhas/serifas adaptam-se especialmente. Desta forma, o resultado de imagens neurológicas no cérebro acusam uma degradação, também nas letras com patilha/serifa pois estas parecem ter desaparecido. Mas as letras patilhadas/serifadas serão sempre menos degradadas do que as sem patilha/serifa onde o traço principal é corroído, como seja a barra central da letra /E/.

Os três autores explicam que a degradação das letras lineares não têm no entanto um efeito desastroso na legibilidade devido à influência do contexto. Daríamos um exemplo baseado nesta investigação: se apagarmos algumas letras numa frase ela continuará a ser lida: Fa*ta* le*ra* ne*te *ex*o. A este propósito, Lund afirma que esta explicação não deixa de ser “fantástica”, dado que a degradação se dá devido “à discrepância entre a zona dos foto-receptores da retina e o nervo óptico. (...) Os detalhes de percepção na ligação entre a retina e o nervo óptico, variam de acordo com a distância à fóvia” (LUND, 1997: 98). Esta corresponde ao centro da retina, quando observamos frontalmente um objecto mesmo à nossa frente, realizando assim um registo na retina ideal. À medida que realizamos uma visão do mundo cada vez mais na periferia da fóvia, a percepção é menos detalhada e pormenorizada.

O modelo de Robinson e seus colegas é problemático. Não só é “crua a representação de uma matriz de pontos como material de estímulo visual” (Lund, 1997: 99), como a decisão de representar letras com patilha/serifa com uma letra monolítica de máquina de escrever, sem expressão ou modulação e com patilhas/serifas exageradas. Lund refere também o facto de não se ter uma razão específica para que as letras T, E, f e h representem os 52 caracteres do alfabeto da caixa alta e caixa baixa (LUND, 1997: 99).

Em certos casos, Lund vai mais longe do que os três investigadores, particularmente perante o facto de a letras de grande formato serem prejudicadas com as patilhas/serifas. Se julgarmos pelos resultados destes investigadores então “temos que concluir que as patilhas/serifas não só são inúteis como ferem a própria letra” (LUND, 1997: 99).

Robinson e seus colegas assumem a ideia de que as letras com patilha/serifa são preferidas às letras lineares. As letras com patilha/serifa possuem assim uma qualidade intrínseca, mais facilmente adaptável ao funcionamento do sistema visual humano. Facto este considerado absurdo por Lund pois os autores anunciam que as preferências dos leitores pelas letras *seriffed* suportam a sua teoria. Logo “a simulação do computador mostra que as letras com patilha/serifa são úteis, ainda mais porque a popularidade das letras com patilha/serifa suporta a teoria” (LUND, 1997: 99).

Lund afirma não perceber como tantos autores ao longo de três décadas, receberam com tanta aceitação e de forma tão acrítica este estudo. Dado que “a explicação



dos autores está assente em acepções teóricas e falsamente relacionadas com factos fisiológicos” bem como “num modelo pobre” e uma “dúbia interpretação dos resultados. Muito parece estar errado”, afirma. Este *paper* “demonstra falta de validade ecológica e não é convincente” (Lund, 1997: 100). É justo referir o contributo construtivo de Lund na medida em que, de forma singular arrebatava um dado tido por muitos como irrecusável. Pretendo com este recurso a Lund, não só ressaltar a importância e a complexidade que a legibilidade tipográfica exige, mas também sublinhar, de forma paradoxal que este género de constatações se podem alcançar através do recurso a áreas de saber diferentes das até aqui enunciadas, como sejam as ciências sociais e humanas, a etnografia, a antropologia, a sociologia, sem com isto subestimar o recurso a modelos computacionais que metamorfoseiem o nosso corpo humano, na sua complexidade e heterogeneidade. O contributo de Robinson, Abbamonte e Evans, juntamente com a revisão crítica de Lund, constituem momentos de grande importância no contributo que oferecem ao estudo da (i)literacia tipográfica.

3. CERTEZA DE DECIFRAÇÃO TIPOGRÁFICA

A consideração mais importante ao escolher uma fonte tipográfica para um texto de um catálogo de museu ou exposição é a sua legibilidade. Um axioma tradicional no design, frequentemente usado pelo arquitecto Mies Van der Rohe, caçado a um certo *savoir faire* francês, *Le Bon Dieu est dans le détail*, aplica-se naturalmente à legibilidade tipográfica. Os próprios britânicos com frequência referem *God is in the details*, a propósito da letra e seu desenho, a fonte tipográfica e seu retoque no texto.

Podemos de forma simples definir legibilidade, enquanto facilidade com que as letras se podem discernir e ler comodamente, a uma velocidade normal de leitura. No entanto, a complexidade desta disciplina mostra que uma definição absoluta não se queda por aqui. A legibilidade é uma palavra perigosa. Perigosa porque é usada num sentido definitivo e absoluto, o qual definitivamente não tem. Se dizemos que algo é legível apenas queremos dizer que o podemos ler num sentido pessoal que varia de pessoa para pessoa. A ilegibilidade é pior ainda pois fica-se por uma emotividade pessoal que exprime incómodo e não constitui um facto em si. No design tipográfico a legibilidade é uma palavra usada para definir um desejo de qualidade no que toca ao tipo de letra. Ruari Mc Lean concorre numa definição de legibilidade:

Ao dizermos que algo é legível, queremos dizer, na nossa opinião ou experiência, que a pessoa que queremos que leia algo pode lê-lo segundo as condições em que nós pensamos que este será visível. No entanto, para o tipógrafo, quando fala do seu trabalho e em particular, páginas de livros, a palavra legível significa: de fácil leitura (MCLEAN, 1992, 42)

Na instância da produção, alguns factores será necessário ter em conta na construção do objecto impresso, seja ele qual for. Teremos que concretizar um conjunto de perguntas para que o resultado final seja adequado à sua finalidade: *O que terá que*

ser lido? Porque razão tem que ser lido? Quem o lerá? Quando será lido? Onde será lido?

Algumas das perguntas efectuadas exigem uma análise minuciosa do objecto gráfico. Os seus destinatários constituem uma importante questão na medida em que para diferentes idades será diferente o confronto com o material de leitura. O onde, particularmente, inclui a qualidade da luz, pois ler é impossível sem uma fonte luminosa. Este problema nem sempre de solução fácil engloba a iluminação natural e artificial. Neste ponto é importante pensar nos espaços das galerias dos museus bem como nos catálogos das exposições.

A legibilidade é obtida de diferentes formas e em diferentes suportes: quando escrevemos a giz branco num quadro de ardósia negra ou a preto numa página branca; num sinal *estradístico* ou numa placa toponímica. A legibilidade de uma letra depende em primeiro lugar das suas qualidades intrínsecas e em segundo lugar na forma como vai ser usada. Uma boa letra mal usada pode nessas condições ser menos legível do que uma letra pobre, mas bem usada.

Para reflectirmos sobre a legibilidade de qualquer coisa temos que conhecer o seu propósito. Uma letra para uso numa parede de um museu ou num título de uma exposição tem uma total diferença em termos de proposta: os que a usarem podem querer que ela seja mais pronunciada e virtuosa do que legível, que cace o olhar, que se fixe no nosso pensamento. Num texto de catálogo de uma exposição, pelo contrário, pretende-se uma leitura evidente e clara, onde a certeza de decifração e diferenciação entre caracteres de uma mesma fonte tipográfica seja absoluta. Desta forma, no que diz respeito à clareza e identidade dos caracteres, a letra com patilha/serifa é mais adequada à leitura porque obrigam as letras a ficarem a uma certa distância uma das outras, ligam as letras umas às outras para formarem palavras, o que ajuda a leitura e garantem a diferenciação da fisionomia das letras individualmente.

McLean coloca-nos novamente perante uma prova irrefutável da categoria das letras *serif* em relação às *sanserif*. Este autor, na sua obra *Manual of Typography* demonstra esta situação com um exemplo, que diríamos paradigmático. Sendo que é pela a metade de cima que nós reconhecemos as palavras, ao contrário da metade de baixo, então podemos provar isto por nós mesmos usando uma pequena tira de papel ou uma régua e colocando-a sobre a metade de cima de uma palavra tentando depois lê-la pela metade de baixo. “Podendo ou não podendo, encontraremos menores dificuldades na leitura se taparmos a metade de baixo, vendo apenas a metade superior. As letras que oferecem mais dificuldade na leitura da sua metade superior são as *sanserif*” (McLean, 1992: 43).

Isto faz-nos pensar mais uma vez na definição de legibilidade e numa definição particularmente incondicional, concretizada pelo poeta Robert Bridges, também referenciado por McLean: “A verdadeira legibilidade consiste na *certeza de decifração*; isso depende não do que o leitor está acostumado, tão pouco das formas habituais das letras, mas sim na consistente e correcta formação gráfica das letras” (MCLEAN, 1992: 43). A legibilidade prende-se com a decifração e a diferenciação das letras entre si.

Bridges reflectiu principalmente sobre a escrita manual, mas as suas palavras e a



sua terminologia é tão clara que para muitos autores o seu contributo continua presente desde os anos vinte. Desta forma “a *certeza da decifração* é um elemento importante na verdadeira legibilidade; na sua relação com a tipografia conduz a mensagem de que a legibilidade ou a facilidade de leitura são incrementadas por letras que são facilmente diferenciáveis umas das outras e dificultadas por letras que se parecem demais umas com as outras” (MCLEAN, 1992: 44).

4. LEGIBILIDADE E LEITURABILIDADE NO CONTEXTO DA MUSEOLOGIA E DA MUSEOGRAFIA

Vimos a montante, que o significado de um texto considerado legível indica que pode ser lido. A sua leitura, claro está, é seu principal objectivo funcional. Vamos desta forma ao encontro de duas acepções que convém destrinçar: legibilidade e leiturabilidade. O primeiro termo concorre de forma pragmática para a eficácia da fonte tipográfica. Os dois conceitos juntos podem ajudar a descrever a função de um género tipográfico de forma mais correcta, do que só usando os critérios da legibilidade.

A certeza de decifração e o reconhecimento tipográfico são chaves mestras na construção do objecto impresso. Podemos colocar-nos perante duas letras que podem gerar uma dúbia decifração: “A letra /h/ num tamanho pequeno, caixa baixa em itálico /h/, não é legível dado que se parece com o caractere /b/. A figura numérica /3/ quando em itálico /3/, não tem uma legibilidade perfeita pois é muito parecida com o caractere /8/” (TRACY, 1986: 31). Podemos assim concluir que a legibilidade diz respeito à evidência e clareza de letra observada isoladamente. Este aspecto deve ser tido em conta de forma categórica quando se desenha um livro ou uma lista telefónica, pois a letra aí vai existir em pequeno formato.

Walter Tracy, um designer britânico da Fundação tipográfica Linotype, revela como uma letra, com claras alusões ao estilo *old face*, pode ser perfeita para letra de jornal. Com a *Telegraph Modern* (1969) concebida para o *The Daily Telegraph*, viria a traçar mais uma pequena revolução no mundo dos jornais. A *Telegraph Modern* recupera o estilo moderno ou *Bodoniano* exilado dos jornais. Traz novamente à luz do dia, em papel jornal, a letra de Firmin Didot, da segunda metade do século dezoito, condensando-a para o seu uso exigente. O estudioso da tipografia Sebastian Carter, na obra *Twentieth Century Type Designers*, diz-nos que só em 1972 a experiência de Tracy é “reconhecida, quando lhe foi encomendado pelo jornal *The Times* um novo tipo que substituiu o *Times New Roman* de Stanley Morison. O *Times Europa*, uma letra prática e revivalista de considerável sofisticação, que foi abandonada pela tecnologia quando os jornais finalmente mudaram da composição de chumbo para os computadores e o *offset*” (CARTER, 1995: 95).

Tracy considera que a leiturabilidade é uma coisa diferente da legibilidade: “O dicionário pode dizer que também significa fácil de ler. Em tipografia podemos dar à palavra um significado localizado, logo: se as colunas de um jornal ou revista, ou as páginas de um livro podem ser lidas por muitos minutos sem dificuldade, então

podemos dizer que a letra é de boa leituraabilidade. O termo descreve a qualidade do conforto visual – um requerimento importante na compreensão de longas linhas de texto de catálogo de museu, mas paradoxalmente, não tão importante em suportes como sejam as tabelas de uma exposição de pintura ou indicações de circulação no espaço de um museu, onde o leitor não lê de forma contínua mas procurando um item particular de informação” (TRACY, 1986: 31). Neste contexto é evidente a presença da literacia enquanto conceito em paralelismo constante à leituraabilidade. Os níveis de iliteracia subirão tanto quanto maior for a dificuldade de leituraabilidade.

Quanto à legibilidade esta refere-se à percepção, a sua medição é feita pela velocidade com que um caractere é reconhecido. Podemos então afirmar que, se o leitor denota dificuldades no discernimento das letras, então a fonte tipográfica é pobre. Há uma dimensão de compreensão pois “a medição é feita através da quantidade de tempo que o leitor leva para ler uma linha de texto sem parágrafos” (TRACY, 1986: 31). Surge nesta constatação a eficácia das letras com patilha/serifa, para texto. Podemos usar uma fonte tipográfica perfeitamente legível em si própria, mas no que toca à leituraabilidade esta pode realizar-se de forma mais lenta.

Podemos assim constatar que a leituraabilidade e a legibilidade de um texto são coisas diferentes. A literacia tipográfica reúne as duas no que toca à consistente interpretação da fonte tipográfica no texto (legibilidade) e animosidade com que os nossos olhos *caminham* sobre o texto (leituraabilidade). São aspectos funcionais que o intérprete da mediação gráfica não pode esquecer quando trabalha entre a equipa executiva de um museu e do seu próprio público.

Para finalizar este momento de reflexão em torno do factor leituraabilidade, vale a pena referir alguns suportes museológicos; os dois mais paradigmáticos no que toca à escolha da fonte tipográfica para textos longos são os catálogos das exposições onde a má opção tipográfica funciona como arma de arremesso sobre a literacia.

Tipos de letra como a *Times New Roman* de Stanley Morison ou *Bembo* de Alfred Fairbank, são construídas para vencer a rugosidade da impressão em papel jornal e a velocidade de reprodução, com *naturais* percas de legibilidade. A fineza de recorte gráfico e a anatomia tipográfica exigida para um texto de livro são incompatíveis com a estrutura visual dos tipos de imprensa; a subtileza e o pormenor de recorte pode encontrar-se em tipos como *Sabon* de Jan Tschichold ou *Garamond* de Claude Garamond. Perito em construção de tipos de letra para jornais, como seja a *Olympian*, ou *Times Europa*, Tracy, corrobora esta ideia. O seu texto afirma contundentemente que nos jornais preferimos os “texto e os *headlines* compostos numa letra despojada”, uma “plain matter-of-fact” *type* (TRACY, 1986: 32). Nos livros apreciamos a fineza de recorte, com certeza. Assim, ao compormos “um livro numa letra de jornal, o efeito será tão pouco convidativo que o sucesso do trabalho será duvidoso e arriscado. Compondo um jornal em letra de livro ninguém nos levará a sério” (TRACY, 1986: 32). O mesmo autor, tão elogiado por Sebastian Carter, dá um exemplo de veras pragmático: “Houve um jornal composto em *Caledonia*, essa excelente letra para texto ajudou o jornal a ganhar prémios de design, mas ironicamente contribuiu para extinção do jornal” (TRACY, 1986: 32).



A leitura, seu tipo de letra e seu suporte, são três factores incontornáveis na construção do objecto impresso, alicerçados que estão em factores estéticos e funcionais da fonte tipográfica. No balanço destes elementos concretizamos as directrizes principais no que toca ao combate às chamadas de um fogo bem aceso, que dá pelo nome de iliteracia tipográfica provocada. Aprofundemos a questão do livro e perguntemos: que letra, para que livro? Jost Hochuli e Robin Kinross no seu livro *Designing Books, Practice and Theory* referem que “cada letra interpreta o texto, mas a letra em si não faz nada. As letras manifestam-se elas próprias enquanto formas” (Hochuli et al, 1996: 46). Ao tipógrafo, ou a quem faz o livro, pede-se que seja um leitor sensível do manuscrito.

Recorro agora a Eric Gill, quando na sua autobiografia publicada em 1992 com uma introdução de Fiona McCarthy, refere de forma adequada a propósito das letras que: “a forma das letras não derivam na sua beleza de nenhum tipo de reminiscência sentimental ou sensual. Ninguém pode dizer que o redondo da letra /O/ nos cativa só porque é parecida com uma maçã, com o peito de uma mulher, com a lua cheia. As letras são coisas, não são imagens de coisas” (GILL, 1992: 187). A dimensão instrumental da letra dilui por completo certas divagações apologéticas de alguns tipófilos que na letra impressa parece encontrarem outras nuances, mais dentro de uma dimensão simbólica. Neste sentido, não foge à dimensão instrumental da letra o conceito de textura quanto às letras no livro.

Vejamos mais de perto a questão, no sentido de que a letra e o suporte em causa exigem uma mediação feita de bom senso e tacto. Nos gabinetes dos conservadores dos museus ou das suas equipas de produção e museografia, por exemplo, têm que ser lidos centenas de relatórios. A forma como estes documentos são apresentados poderão fazer uma grande diferença para quem os lê. Alguns relatórios têm que ser lidos com muito cuidado e compreensão. O corpo da letra e sua entrelinha são elementos importantíssimos. Outros géneros de publicações dos museus devem ser analisados, observando se os assuntos do seu conteúdo podem ser compostos com linhas mais pequenas e grande espaço de entrelinha, possivelmente com tópicos a negro ou em versaletes. A instância de mediação deve sempre perguntar: *o quê?* porquê? quem? quando? e onde? mais ainda, que situações de leitura nos podem surgir? a que ora do dia? leitores cansados? bem alimentados? com fome? mal dispostos? tudo isto afecta a legibilidade e a leiturabilidade de forma categórica.

CONCLUSÃO

Se a leiturabilidade e a legibilidade são palavras de grande importância para a museologia, deve ser dito que a produção tipográfica (catálogos e livros) e de *design* (projectos expográficos) nos nossos museus está cada vez mais fundada nos tiques dos softwares. É um facto que em Portugal são raros os mediadores gráficos ligados à museografia que tenham tido uma experiência em tipografia de caracteres móveis anterior à entrada na profissão. Mediação e adequação são as palavras-chave desta conclusão. O texto de leitura no livro/catálogo tem uma determinada voz. O texto

no painel expográfico tem também uma voz específica. Aqui se deixaram directrizes diferenciadoras, determinadas e sistemáticas. Pragmatismo de natureza funcional para os museus e para a museologia actual. Estes dados permitirão partir para um trabalho extensivo no contexto dos museus portugueses e brasileiros no sentido de estudar e verificar a mediação do design e a adequação tipográfica que resolva os problemas detectados.

Contactar o autor: the.jorge.dos.reis.studio@clix.pt

Artigo submetido a 30 de Abril e aprovado a 15 de Maio de 2013

REFERÊNCIAS

- BRINGHURST, Robert. *The Elements of Typographic Style*; Point Roberts, Vancouver; Hartley & Marks, 1996.
- CARTER, Sebastian. *Thentieth Century Type Designers*; London; Lund Humphries, 1995.
- DOWDING, Geoffrey. *Finer Points in the Spacing & Arrangement of type*; Point Roberts, Vancouver; Hartley & Marks, 1995.
- GILL, Eric. *An Essay on Typography*; London; Lund Humphries Publishers, 1988.
- _____. *Autobiography*; London; Lund Humphries, 1992.
- HOCHULI, Jost; Kinross, Robin. *Designing Books, Practice and Theory*; London; Hyphen Press, 1996. p. 46.
- LUND, Ole. *Why serifs are (still) Important*, In: *Typography Papers*; Reading; University of Reading, 1997.
- MATOS, Helena, *Desvairadas Edições*, in: *Público*; Lisboa; 15 de Setembro de 1999.
- MCLEAN, Ruari. *The Thames and Hudson Manual of Typography*; London; Thames and Hudson, 1996.
- MCLUHAN, Marshal; Fiore, Quentin. *The Medium is the Massage, An Inventory of Effects*; San Francisco; Hardwired; 1996.
- MORISON, Stanley. *Pacioli's Classic Roman Alphabet*; London; Dover Books; 1994.
- REHE, Rolf F. *Typography: how to make it most legible*; Indiana; Design Research International; 1984.
- ROBINSON, David Owen; Abbamonte, Michael; Evans, Selby H.; *Why Serifs are Important: The Perception of Small Print*; in: *Visible Language*, Vol.5, nº4, pp. 353-359; 1971.
- SPENCER, Herbert, *The Visible Word*; London; Royal College of Art; 1969.
- Tracy, Walter, *Letters of Credit, A View of Type Design*; Boston; David R. Godine; 1986.
- TSCHICHOLD, Jan, *Assimetric Typography*; London; Faber and Faber; 1967.
- TSCHICHOLD, Jan, *Composition Rules*; London; Penguin Books; 1948.
- SCHICHOLD, Jan, *The Form of the Book*; Vancouver; Hartley & Marks; 1991.