

Paleta tipográfica

As considerações relativas à maneira de se dispor a tipografia na página —dentro de uma estrutura de grade— forçam o designer a examinar como o significado será articulado ao longo dos parágrafos, como o texto será alinhado dentro da grade e de que maneira os espaços verticais e horizontais serão usados. É importante que o leitor se sinta seguro em qualquer que seja o sistema de disposição usado, uma vez que esse arranjo é o que permite que ele avance suavemente na leitura do texto.

6

Paleta tipográfica

Profundidade de coluna

No design de livros, a profundidade da coluna da página pode ser considerada de duas maneiras: a profundidade linear medida em pontos, paicas, didots ou milímetros (determinada pela grade, como descrito no capítulo anterior) ou o número de linhas da coluna, determinado pelo tamanho do tipo e pela profundidade do entrelinhamento. A profundidade da coluna também deverá ser considerada em relação a sua largura, ao intervalo, à calha e às proporções do formato —particularmente em casos em que o designer projeta um extenso período de leitura. Embora as pessoas já tenham se acostumado a ler as longas colunas de jornal, a maneira pela qual elas leem artigos não se equipara à experiência da leitura de um livro. Habituaamo-nos a ler colunas de jornal com a profundidade de 96 linhas, embora frequentemente a profundidade da coluna de um único artigo possa ser encurtada quando o conteúdo corre horizontalmente ao longo de várias colunas. As pessoas tendem a ser seletivas ao lerem o jornal. Elas mergulham rapidamente na leitura de vários artigos, atraídas por manchetes ou por determinados autores e/ou reportagens. Portanto, nossos padrões de leitura e exposição às colunas muito longas são quebrados em períodos curtos e intensos, em lugar de períodos extensos de atenção concentrada, associados, por exemplo, à leitura de romances. Muitas obras, celebradas por seus detalhes primorosos e citadas como exemplo de design diferenciado, possuem aproximadamente 40 linhas por coluna, como é o caso de romances, projetados para dar suporte à leitura contínua. Johannes Gutenberg produziu Bíblias contendo tanto 42 quanto 38 linhas, além de outros livros, usando um número similar de linhas, voltados para a leitura contínua —estabelecendo, portanto, uma convenção tácita ao longo da história da imprensa ocidental. Os livros de não ficção podem muito bem apresentar colunas mais longas, contudo, a experiência de leitura é quebrada em trechos menores por meio do uso de subtítulos. As obras de referência, nas quais o leitor submerge na informação, também possuem colunas mais profundas: os dicionários frequentemente exibem 68 linhas, os glossários 70 e os catálogos telefônicos 132 linhas. As enciclopédias, projetadas para longos períodos de leitura, geralmente têm muitas linhas por coluna. Por exemplo, a *Encyclopaedia Britannica* tem 72 linhas —mas as colunas são geralmente entrecortadas por subtítulos inseridos ao longo das extensas entradas de informação. Não raro, a profundidade das colunas dos índices de livros contém mais linhas, porque o espaço é escasso; o *Times Atlas* tem 134 linhas. Para auxiliar na leitura de colunas longas de texto contínuo, adicionar entrelinhamento ajuda a tornar a experiência de leitura mais agradável.

moi. Il faut manger. » L'Arabe secoua la tête et dit oui. Le calme était revenu sur son visage, mais son expression restait absente et distraite.

Le café était prêt. Ils le burent, assis tous deux sur le lit de camp, en mordant leurs morceaux de galette. Puis Daru mena l'Arabe sous l'appentis et lui montra le robinet où il faisait sa toilette. Il rentra dans la chambre, plia les couvertures et le lit de camp, fit son propre lit et mit la pièce en ordre. Il sortit alors sur le terre-plein en passant par l'école. Le soleil montait déjà dans le ciel bleu; une lumière tendre et vive inondait le plateau désert. Sur le raidillon, la neige fondait par endroits. Les pierres allaient apparaître de nouveau. Accroupi au bord du plateau, l'instituteur contemplait l'étendue déserte. Il pensait à Balducci. Il lui avait fait de la peine, il l'avait renvoyé, d'une certaine manière, comme s'il ne voulait pas être dans le même sac. Il entendait encore l'adieu du gendarme et, sans savoir pourquoi, il se sentait étrangement vide et vulnérable. A ce moment, de l'autre côté de l'école, le prisonnier toussa. Daru l'écoula, presque malgré lui, puis, furieux, jeta un caillou qui siffla dans l'air avant de s'enfoncer dans la neige. Le crime imbécile de cet homme le révoltait, mais le livrer était contraire à l'honneur: d'y penser seulement le rendait fou d'humiliation. Et il maudissait à la fois les siens qui lui envoyaient cet Arabe et celui-ci qui avait osé tuer et n'avait pas su s'enfuir. Daru se leva, tourna en rond sur le terre-plein, attendit, immobile, puis entra dans l'école.

L'Arabe, penché sur le sol cimenté de l'appentis, se lavait les dents avec deux doigts. Daru le regarda,

puis: « Viens », dit-il. Il rentra dans la chambre, devant le prisonnier. Il enfila une veste de chasse sur son chandail et chaussa des souliers de marche. Il attendit debout que l'Arabe eût remis son chèche et ses sandales. Ils passèrent dans l'école et l'instituteur montra la sortie à son compagnon. « Va », dit-il. L'autre ne bougea pas. « Je viens », dit Daru. L'Arabe sortit. Daru rentra dans la chambre et fit un paquet avec des biscottes, des dattes et du sucre. Dans la salle de classe, avant de sortir, il hésita une seconde devant son bureau, puis il franchit le seuil de l'école et boucla la porte. « C'est par là », dit-il. Il prit la direction de l'est, suivi par le prisonnier. Mais, à une faible distance de l'école, il lui sembla entendre un léger bruit derrière lui. Il revint sur ses pas, inspecta les alentours de la maison: il n'y avait personne. L'Arabe le regardait faire, sans paraître comprendre. « Allons », dit Daru.

Ils marchèrent une heure et se reposèrent auprès d'une sorte d'aiguille calcaire. La neige fondait de plus en plus vite, le soleil pompait aussitôt les flaques, nettoyait à toute allure le plateau qui, peu à peu, devenait sec et vibrat comme l'air lui-même. Quand ils reprirent la route, le sol résonnait sous leurs pas. De loin en loin, un oiseau fendait l'espace devant eux avec un cri joyeux. Daru buvait, à profondes aspirations, la lumière fraîche. Une sorte d'exaltation naissait en lui devant le grand espace familier, presque entièrement jaune maintenant, sous sa calotte de ciel bleu. Ils marchèrent encore une heure, en descendant vers le sud. Ils arrivèrent à une sorte d'éminence aplatie, faite de rochers friables. A partir de là, le plateau dévalait, à l'est, vers

Acima As páginas da obra *L'exil et le royaume*, de Albert Camus, exibem a profundidade de coluna característica de um romance.

Articulando o significado: parágrafos

As sentenças que formam um parágrafo são ligadas por um conceito comum. O designer deverá buscar articular as ideias do escritor ao longo do texto, por meio do uso de convenções tipográficas no delineamento dos parágrafos. Ao longo do tempo e das diferentes tradições de escrita foi desenvolvida uma série de convenções voltadas para tornar o texto corrido compreensível. Entre eles incluem-se as quebras de linha, marcas de parágrafo, entradas (recuos no início de um parágrafo), parágrafos enforcados seguidos de títulos com a primeira linha alinhada à esquerda e as linhas sucessivas recuadas à direita, manchetes, linhas recuadas e símbolos.

Quebras de linha

A quebra de linha é a principal convenção tipográfica de um parágrafo, embora quando aplicada dentro de narrativas extensas, tais como as dos romances, tende a fragmentar visualmente o texto e a utilizar muito mais papel. Nos textos técnicos, onde o leitor pode precisar de mais tempo para refletir sobre as ideias complexas contidas em um parágrafo, essa abordagem serve para dividir um conjunto de ideias temáticas em segmentos mais curtos.

A priest says

Almighty God, the Father of our Lord Jesus Christ,
who desireth not the death of a sinner;
but rather that he may turn from his wickedness and live;
and hath given power, and commandment, to his ministers
to declare and pronounce to his people, being penitent,
the absolution and remission of their sins:
he pardoneth and absolveth all them that truly repent
and unfeignedly believe his holy gospel.
Wherefore let us beseech him to grant us true repentance,
and his Holy Spirit,
that those things may please him which we do at this present;
and that the rest of our life hereafter may be pure and holy;
so that at the last we may come to his eternal joy;
through Jesus Christ our Lord.

All Amen.

or other ministers may say

Grant, we beseech thee, merciful Lord,
to thy faithful people pardon and peace,
that they may be cleansed from all their sins,
and serve thee with a quiet mind;
through Jesus Christ our Lord.

All Amen.

All Our Father, which art in heaven,
hallowed be thy name;
thy kingdom come;
thy will be done,
in earth as it is in heaven.
Give us this day our daily bread.
And forgive us our trespasses,
as we forgive them that trespass against us.
And lead us not into temptation;
but deliver us from evil.
For thine is the kingdom,
the power and the glory,
for ever and ever.
Amen.

¶ Morning Prayer

*The introduction to the service (pages 62–64) is used on Sundays,
and may be used on any occasion.*

These responses are used

O Lord, open thou our lips
All and our mouth shall shew forth thy praise.

O God, make speed to save us.
All O Lord, make haste to help us.

Glory be to the Father, and to the Son,
and to the Holy Ghost;
All as it was in the beginning, is now, and ever shall be,
world without end. Amen.

Praise ye the Lord.
All The Lord's name be praised.

Venite, exultemus Domino

- 1 O come, let us sing unto the Lord :
let us heartily rejoice in the strength of our salvation.
- 2 Let us come before his presence with thanksgiving :
and shew ourselves glad in him with psalms.
- 3 For the Lord is a great God :
and a great King above all gods.
- 4 In his hand are all the corners of the earth :
and the strength of the hills is his also.
- 5 The sea is his, and he made it :
and his hands prepared the dry land.
- 6 O come, let us worship, and fall down :
and kneel before the Lord our Maker.
- 7 For he is the Lord our God :
and we are the people of his pasture, and the sheep of his hand.

A marca de parágrafo ¶

A origem da entrada de parágrafo pode estar nas convenções de escrita dos gregos antigos, que inventaram um símbolo gráfico para representar uma nova cadeia de pensamentos conectados. Embora algumas fontes sustentem que essa possivelmente tenha sido uma invenção de origem medieval (ela aparece em manuscritos da década de 1440), a marca de parágrafo ¶ foi inicialmente usada em textos corridos e na maioria dos casos era inserida em vermelho. Com o tempo, o parágrafo recebeu uma nova linha, de modo que suas marcas ¶ passaram a ser alinhadas ao longo da margem esquerda das colunas. O texto escrito em preto passou a exibir um recuo inicial que permitia que a marca de parágrafo vermelha fosse inserida à mão, após a impressão. Mas esse recuo acabou por tornar a marca de parágrafo redundante. Com o advento da composição manual e os avanços na velocidade da impressão, as inserções caligráficas das marcas de parágrafo vermelhas tornaram-se um dispositivo ultrapassado. Contudo, a marca foi mantida em muitas fontes e tem sido usada por tipógrafos interessados em reviver as tradições caligráficas de design medieval, uma vez que elas comportam a criação de blocos de texto justificados perfeitamente delineados. Ela também é usada no botão ¶ mostrar/ocultar da barra de ferramentas dos programas de edição de texto existentes nos computadores servindo para auxiliar editores e designers.

Acima Derek Birdsall recebeu da Comissão Litúrgica da Igreja Anglicana a encomenda de criar o design do novo livro de preces *Services and Prayers for the Church of England*, publicado para celebrar a virada do milênio, no ano 2000. Birdsall selecionou a fonte Gill Sans, uma decisão descrita pelo designer e escritor Phil Baines como “acintosamente inglesa até o último fio de cabelo”. Birdsall usou as marcas de parágrafo de uma maneira que certamente teria granjeado a aprovação de Eric Gill (1888-1940), o designer de fontes, que frequentemente as usava em seu próprio trabalho.

Entradas de parágrafo (Indents)

As entradas/indentações, derivadas da ausência das marcas de parágrafo ¶, são atualmente o meio de articulação de parágrafos usadas com mais frequência. A maioria dos tipógrafos tradicionais cresceu com a convenção de usar o eme (unidade tipográfica de medida representada por um quadrado de área com largura e altura iguais à letra M) como recuo de parágrafo. Esta é uma convenção extremamente prática para a composição manual ou à máquina. Contudo, na era digital, a especificação de qualquer valor é igualmente fácil e, portanto, os designers começaram a desenvolver diversas abordagens. A entrada de parágrafo quadratim-eme não é responsável por qualquer entrelinhamento, assim a aparência visual dessa forma de entrada de parágrafo é a de um retângulo branco em formato retrato. Muitos designers preferem manter o quadrado desenvolvendo uma entrada de parágrafo que reflita a distância de uma linha de base à outra linha de base. Outros designers preferem conectar decisões dessa natureza à abordagem da construção da grade. Assim, um designer que usa a seção áurea tanto no formato quanto na caixa de texto, poderia aplicar a mesma estratégia à microespaços dentro da página e criar entradas de parágrafo com proporção áurea entre as linhas de base.

Um designer que utiliza as escalas proporcionais ou as séries de Fibonacci poderia escolher um dos menores valores da escala para formar a entrada de parágrafo; ao passo que um designer modernista poderia conceber um incremento baseado na divisão de um único campo da grade.

Parágrafos avançados?

Os parágrafos avançados (ou enforcados) reverterem a relação convencional entre a primeira linha de um parágrafo e as linhas remanescentes, de tal modo que a primeira linha avança para fora da borda esquerda —aparentando ocupar visualmente a margem, que parece ter sido estabelecida pela maioria das linhas do parágrafo.

O tamanho da endentação/avanço varia, mas os designers geralmente buscarão um fundamento lógico, que se relacione à abordagem empregada na escolha do formato, ou da construção da grade, ou que seja pertinente ao tamanho do tipo usado.

Continuidade com símbolos?

Esta abordagem não usa o espaço em branco para indicar o início de um novo parágrafo, contudo, ela insere um símbolo após o ponto final da última sentença do parágrafo e antes da primeira palavra do parágrafo seguinte. Ela foi usada em muitos livros caligráficos antigos, onde o bloco de texto era sólido e tanto a margem direita quanto a esquerda eram claramente delineadas. Durante o período de impressão dos incunábulo (c. 1455–1500), quando os impressores usavam a tipografia como um fac-símile da forma caligráfica, essa abordagem continuou a ser utilizada. O símbolo podia ser uma marca de parágrafo ¶, talvez impressa em uma segunda cor; uma | linha vertical, novamente em uma segunda cor; um elemento pictórico relacionado ao texto Ω, nesse caso, o ômega, simbolizando o fim; um losango decorativo; numerais em diferentes pesos 6.7; numerais em diferentes fontes 6.7 ou cores. Essa abordagem se adapta a capítulos curtos ou seções que podem ser identificados pelo uso de um ponto decimal, como aqueles usados nas margens de relatórios ou atas de reuniões. Ele também pode ser eficientemente usado dentro do corpo do texto, mas o símbolo tem de ser cuidadosamente avaliado em relação aos números de versículo e às notas de rodapé e de fontes bibliográficas.

Alguns dos primeiros tipógrafos modernistas na Bauhaus questionaram as convenções tipográficas e manuscritas do século XIX. Determinados a reduzir o número de elementos decorativos e a minimizar a hierarquia interna da página tipográfica —baseados na crença de que a tipografia, assim como as pessoas, deveria ter valores iguais, eles removeram o número de significantes desse tipo de experimento e útil atualmente uma vez que nos força a considerar a quais propósitos servem os elementos simbólicos contidos no código fonético. esse tipo de experimento é útil atualmente uma vez que nos força a considerar a quais propósitos servem os elementos simbólicos contidos no código fonético. o espaço entre palavras resolve claramente a identificação das palavras e aumenta imensamente a legibilidade de um texto. um ponto final significa o final de uma sentença e o início de outra. Alguns modernistas dispensaram o uso de espaço após o ponto final e removeram todas as maiúsculas. essa abordagem reduziu as significantes da sentença a um. outras abordagens fizeram uso de duas convenções, o ponto final e o espaço. Outras removeram o espaço mas mantiveram as maiúsculas, embora esta fosse menos popular uma vez que conservava a hierarquia visual. a articulação de parágrafos era simplificada à uma quebra de linha, experimentos com o texto corrido colocaram a primeira letra em negrito. a cor foi usada para significar a primeira letra de um parágrafo, mas com a impressão tipográfica isso era vagaroso e ineficiente e não se alinhava à moderna era das máquinas. com os métodos atuais de impressão, isso apresenta menos problemas, mas por outro lado a publicação de material em várias línguas impede o uso extensivo dessa técnica, visto que cada nova cor exige uma matriz de impressão extra.

Linhas recuadas

Uma outra abordagem à quebra de parágrafo é recuar as linhas.

Aqui, como o termo indica, a primeira palavra de um novo parágrafo entra imediatamente abaixo da última palavra do parágrafo anterior, em uma nova linha.

O leitor acha essa transição muito suave, embora a aparência visual do texto, em relação ao bloco de espaço em branco, dependa do comprimento da linha final do parágrafo anterior. Se os parágrafos forem curtos e o texto longo, serão necessárias muito mais linhas do que em outros métodos (fora as quebras de linha) e a aparência visual do bloco de texto será quebrada pelas invasões brancas das margens.

Alinhamento de texto

As disposições básicas de texto são: alinhado à esquerda, alinhado à direita, centralizado e justificado. Um livro pode usar várias formas de alinhamento diferentes para aplicar à folha de rosto, conteúdo, abertura de capítulos, corpo de texto, legendas e índice. Cada alinhamento possui intensidades que sustentam a leitura de informações diferentes ou a aparência visual da página. Ao longo do tempo, os leitores foram condicionados a associar certos estilos de alinhamento à elementos específicos do design do livro. No século XIX, os livros frequentemente exibiam folhas de rosto centralizadas, enquanto os índices eram geralmente alinhados à esquerda. Os frontispícios eram assim em consequência do estilo, ao passo que o alinhamento dos índices era produto da função.

Alinhamento à esquerda

O alinhamento mostrado aqui é chamado de *ranged left* na Grã-Bretanha e *ragged right* ou *flush left* nos Estados Unidos. A adoção dessa convenção ocorreu relativamente tarde na história do livro impresso. A tipografia é alinhada ao longo da margem esquerda; as linhas da margem direita podem parecer muito irregulares quando esse alinhamento é aplicado em colunas estreitas. É um estilo que geralmente utiliza a hifenação para limitar os efeitos visuais dos comprimentos desiguais de linha (ver p. 81).

Alinhamento à direita

O alinhamento mostrado aqui é conhecido como de *ranged right* na Grã-Bretanha ou *flush right* nos Estados Unidos. Esse arranjo não ampara a leitura de longos trechos, uma vez que o início de cada linha à esquerda da página é variável.

Os olhos não têm uma maneira de prever com exatidão o início de cada linha nova, ocorrendo uma confusão momentânea que dissocia a experiência de leitura.

Os efeitos desse problema podem ser atenuados, mas não resolvidos se o espaçamento entre as linhas (entrelinhamento) for aumentado e a coluna tornar-se ampla o bastante para comportar entre 45 e 70 caracteres.

A hifenação pode ser usada para ajustar visualmente a irregularidade da margem esquerda do texto, mas essa abordagem ainda deixa os olhos buscando as palavras entre as linhas e introduz um outro nível de complexidade de leitura.

As preocupações acerca da legibilidade tornam essa disposição bastante inadequada para aqueles que estão aprendendo a ler e, portanto, dificilmente seria apropriada para o corpo de texto de livros infantis.

Unindo texto e imagem

O alinhamento à direita é frequentemente usado para entradas de texto ou legendas, onde suas inadequações são menos evidentes. Ele tem certas vantagens visuais quando se coloca uma legenda à esquerda de uma imagem cortada em formato quadrado, uma vez que a borda direita do texto e a borda esquerda da imagem ficam dispostas lado a lado de modo ordenado. Nessa situação a tipografia alinhada à direita cria uma faixa branca serpenteante.



Centralizado

O alinhamento aqui é centralizado e é muito utilizado em folhas de rosto.

A tipografia é alinhada ao longo de um eixo central e, embora não seja estritamente simétrica (com um lado do eixo espelhando exatamente o outro), exibe uma aparência de simetria, uma característica extremamente apreciada dentro das tradições clássicas do design de livros e bastante usada em folhas de rosto tradicionais. As linhas geralmente parecem criar a forma de um vaso. A abordagem, embora seja facilmente implementada, é difícil de ser dominada, uma vez que é necessário considerar a cuidadosa elaboração da hierarquia do texto interno em relação à leitura, comprimento da linha, tamanho e peso do tipo. A característica modular da tipografia sustenta naturalmente essa forma de alinhamento, ao passo que as páginas escritas à mão exigiam diversos esboços para se estabelecer o comprimento de cada linha, antes que estas pudessem ser dispostas em torno do eixo central. Uma linha de impressão com a utilização de tipos de metal ou composta digitalmente pode exibir o mesmo número de unidades de espaçamento adicionadas de cada lado, de forma a estabelecer o eixo central. A tipografia centralizada raramente é usada no corpo de texto uma vez que, tal como no alinhamento à direita, os olhos têm dificuldade de localizar o início da linha de texto seguinte.

Justificado

Este alinhamento é justificado e da mesma maneira que o alinhamento centralizado, ele apresenta o texto em simetria com um eixo central. O alinhamento justificado tem sido a principal abordagem para a composição de texto em livros desde 1455 e deriva-se das antigas colunas dos papiros egípcios. Essas convenções permaneceram bastante arraigadas ao design de livros até que o modernismo começou a questionar as ideias de simetria e a desenredar as noções clássicas de beleza. As margens direita e esquerda de cada página correm paralelamente. A justificação difere dos alinhamentos à esquerda, à direita e centralizado na medida em que o texto justificado geralmente produz espaçamento irregular entre palavras. A maioria das fontes de texto — excluindo as fontes com largura única/mono espaçadas, projetadas para máquinas de escrever —, contém caracteres de várias larguras. Quando as linhas de tipo são compostas com espaços entre caracteres e espaços entre palavras regulares, elas correm em comprimentos diferentes, o que destrói a aparência paralela da margem da coluna. Existem somente duas maneiras de manter a aparência equidistante do texto justificado: a hifenação e a variação da largura do espaçamento entre palavras. Na composição manual, esse processo recaía sobre os tipógrafos, que determinavam as quebras de palavras e inseriam elementos de espaçamento de maneira uniforme entre as palavras com vistas a manter o mesmo comprimento de linha. Nos dias de hoje, os programas digitais de composição possuem dispositivos internos que determinam o espaço entre palavras, mas não se deve confiar cegamente nesses programas, é necessário fazer uma análise cuidadosa. Os designers sempre devem procurar editar a hifenação e o espaço entre palavras por meio de dispositivos de H&J (Hifenação & Justificação) em relação à tipografia e ao comprimento de linha.

Centralização afunilada

Algumas tipografias justificadas impressas antigamente utilizaram a centralização afunilada. De forma um tanto surpreendente esse tipo de alinhamento é mais facilmente lido que a centralização simples: os olhos recebem um estímulo visual gerado pela forma preta do texto composta sobre a superfície branca da página; nesse ponto um padrão reconhecível pode ser identificado e usado para se antecipar a posição da linha seguinte. As sucessivas linhas contêm cada vez menos caracteres enquanto mantêm seu alinhamento central. Essa abordagem tem sido historicamente

usada no corpo final de seções impressas. Páginas duplas espelhadas simétricas que exibem textos justificados que afunilam na base de cada página apresentam três linhas de simetria, uma maior e duas menores: as páginas são divididas pelo principal eixo central do livro, e cada página é dividida por um eixo menor, a partir do qual o texto é centralizado. O afunilamento do texto centralizado — explorado pelos antigos impressores de incunáveis — revivido pelo inglês William Morris (1834–1896), foi a força motriz do Arts and Crafts Movement.

Atualmente, a centralização afunilada é raramente usada nas publicações comerciais, embora algumas obras de poesia ainda sejam compostas dessa maneira.

Muitos calígrafos modernos usam essa forma de alinhamento, particularmente em livros

e álbuns de recordação. O triângulo

simples — apoiado sobre um de seus vértices ou arco gótico invertido — transcende a mera decoração. O espaço

em branco acalenta o texto, protegendo-o, como se as palavras tivessem nascido

das asas

de um

anjo.

†



Justificação forçada

O alinhamento forçado é uma versão da justificação. É uma forma de alinhamento que força o parágrafo a se ajustar à coluna, ele é oferecido em programas digitais de composição e faz o que seu nome indica: divide o espaçamento entre palavras de maneira uniforme, forçando as palavras a encaixarem-se na linha até que o padrão (*default*) mínimo seja alcançado ou até que o designer pressione a tecla *return*; é evidente que isso pode causar consequências visuais desastrosas. Portanto, o alinhamento forçado tem pouca aplicação na formatação de texto e no design de livros.

Espaço horizontal

Para o designer de livros existem seis considerações principais a serem feitas quando se manipula o espaço tipográfico: comprimento da linha, caracteres por linha, espaço entre palavras, ajuste de largura, espacejamento de letras e crenagem/*kerning*.

Comprimento ou medida de linha

Isso é determinado pela largura das colunas. Os títulos, as aberturas de capítulo e as citações podem, contudo, ser usadas de forma que quebrem a grade. O comprimento da linha pode ser especificado em pontos, paicas, milímetros ou cíceros, unidades que se relacionam com os elementos gráficos da página; ou em polegadas, centímetros ou milímetros, que se relacionam com as proporções externas da página.

Caracteres por linha

Para a leitura contínua, 65 caracteres por linha são considerados a melhor quantidade, embora qualquer coisa entre 45 e 75 caracteres possa funcionar em um livro. Em inglês

não técnico, isso daria cerca de 12 palavras (10 ou 11, em português) por linha. Em outras línguas, como o alemão, que faz uso de muitas palavras compostas, 65 caracteres corresponderiam a uma menor quantidade de palavras por linha. Linhas muito longas geralmente exigem mais entrelinhamento e são cansativas de se ler independentemente de seu alinhamento, porque os olhos precisam percorrer um longo caminho para voltar e começar a ler uma nova linha.

As linhas curtas em textos longos são também enfadonhas, mas estamos acostumados a lê-las em jornais e em telefones celulares, GPS e outros dispositivos do gênero. As linhas curtas usualmente destroem o fraseado de uma sentença,

contudo

se a escrita
for curta,
eficaz
e objetiva,

o designer
e o escritor
trabalharem juntos,
o fraseado e
o significado
podem ser mantidos

o mesmo

ênfatizados.

Espaço entre palavras: tipografia em metal

O espaço entre palavras com o uso de tipos de metal foi determinado pelas unidades de espaçamento derivadas da composição impressa em quadratim. O nome dessa unidade quadrada deve-se ao espaço ocupado pela letra M maiúscula de qualquer tamanho em numerosas fontes de tipos. O quadratim eme em 6 pontos é igual a 6 pontos x 6 pontos; o quadratim eme em 8 pontos é igual a 8 pontos x 8 pontos, e assim por diante. O espaço entre palavras deveria ser determinado pelo designer ou tipógrafo, que, ao realizar a cópia do texto corrido, normalmente seleciona os elementos de espaçamento chamados de espaços largos, finos ou médios (*ticks, thins ou mids*), dependendo do peso e espessura da fonte escolhida, que geralmente é da largura da letra i em caixa-baixa.

A unidade tipográfica de medida eme é proporcional ao corpo da fonte a que pertence e não deve ser confundido com a paica eme, que é um quadrado fixo de 12 pontos. As unidades de espaçamento tradicionais na tipografia em metal (peças metálicas que formam as linhas em branco e completam as linhas quebradas em uma composição) são:

Quadratim eme: do tamanho do ponto.

As palavras desta linha foram espaçadas usando quadratins eme.

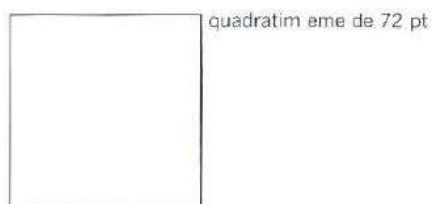
Eme: igual a 1/2 quadratim eme, ou 2-para-eme.

O espaço entre palavras desta linha utilizou o espaçamento eme.

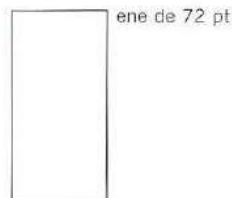
Espaço largo (*thick*): igual a 1/3 do quadratim eme, ou 3-para-eme.

O espaçamento entre palavras desta linha foi feito usando-se os espaços densos ou 3-para-eme.

	6
	8
	10
	12
	14
	18
	24
	36
	48
	60
	72



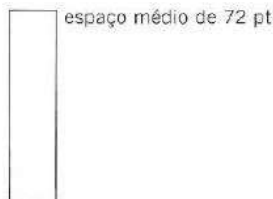
quadratin eme de 72 pt



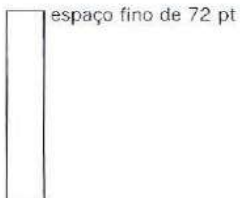
eme de 72 pt



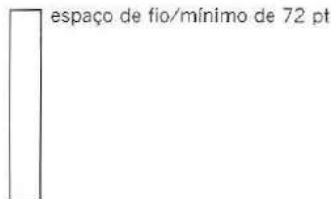
espaço grosso de 72 pt



espaço médio de 72 pt



espaço fino de 72 pt



espaço de fio/mínimo de 72 pt

Acima Divisões de espaço de quadratins eme de 72 pt.

Espaço médio: igual a $1/4$ de quadratin eme, ou 4-para-eme.

O espaçamento entre palavras desta frase foi feito usando-se espaços médios ou 4-para-eme.

Espaço fino: igual a $1/5$ de quadratin eme, ou 5-para-eme.

O espaçamento entre palavras desta frase foi feito usando-se espaços finos ou 5-para-eme.

Na era pré-digital, o espaço de fio mínimo variava de acordo com o tamanho do corpo. Em tamanhos abaixo de 12 pontos, correspondiam a algo entre $1/6$ e $1/10$ de linha; já em tamanhos de 12 pontos ou mais, o espaço de fio mínimo era de $1/12$. Essa variação é quase exclusivamente conceitual uma vez que o espaço de fio mínimo em regretas (estreito separador de linhas feito de chumbo) de $1/12$ de 6 pontos era extremamente fino e, portanto, de difícil manuseio para serem curvadas, inclinadas ou quebradas.

Espaço de fio mínimo: igual a $1/6$ de quadratin eme ou 12-para-eme.

O espaçamento entre palavras desta frase foi feito usando-se fios mínimos de 12-para-eme, em 6 pt.

Espaço de fio mínimo: igual a $1/10$ de quadratin eme ou 10-para-eme.

O espaçamento entre palavras desta frase foi feito usando-se fios mínimos de 10-para-eme, em 9 pt.

Espaço de fio mínimo: igual a $1/12$ de quadratin eme ou 12-para-eme.

O espaçamento entre palavras desta frase foi feito usando-se fios mínimos de 12-para-eme, em 12 pt.

Essas unidades de espaçamento podem ser usadas em múltiplos de modo a fornecerem um espectro mais amplo de espaçamento entre palavras que permaneça proporcional ao tamanho do tipo. Na tipografia em metal, o espaçamento somente pode ser adicionado entre caracteres e palavras cuja distância mínima seja fisicamente determinada pela largura do ombro ou dos espaços laterais em branco entre as bordas de um caractere e a borda de seu espaço eme (ou espaços que separam um caractere do vizinho, à esquerda ou à direita). O tipógrafo e o fundidor de tipos controlam, portanto, a distância mínima para a composição de cada um dos tamanhos fabricados. O designer pode apenas adicionar espaços entre os elementos.

Espaço entre palavras: tipografia digital

O espaçamento entre palavras na tipografia digital é decidido pelo designer de tipos, que determina uma distância de composição que seja proporcional à cada tamanho da fonte. O espaço entre palavras é de aproximadamente $1/4$ do tamanho do ponto. Por exemplo, o tipo de 10 pontos tem um espaço entre palavras de 2,5 pontos, sendo mais ou menos a largura da letra i em caixa-baixa. O espaçamento digital entre palavras é determinado pelas divisões do quadratin eme do tamanho do tipo. Contudo, em lugar de dividir o eme digital em seis frações, a composição digital divide o eme em unidades iguais. Alguns programas digitais dividem o eme em 200 unidades, ao passo que outros são capazes de dividi-los em mil unidades. Como o eme é sempre proporcional ao tamanho do tipo, o espaçamento entre palavras de 40 unidades (de um eme de 200 unidades) em 6 pontos ocuparia proporcionalmente o mesmo espaço para 8, 10, 12 ou 72 pontos.

6 pontos com um espaçamento entre palavras de 40 unidades

8 pontos com um espaçamento entre palavras de 40 unidades

10 pontos com um espaçamento entre palavras de 40 unidades

12 pontos com um espaçamento entre palavras de 40 unidades

O tipo digital diferentemente do tipo de metal, pode ser composto virtualmente em qualquer tamanho —de 2 pontos a 720 pontos—, no programa QuarkXPress. O espaçamento em unidades relativas ao eme permite que o designer especifique o que costumava ser chamado de “tamanhos bastardos” (tamanhos como 13 pontos, que não são comuns na impressão tipográfica básica) e, ao mesmo tempo, mantenha as proporções do espaço entre as palavras.

O espaçamento digital entre caracteres determinado pelo designer pode ser excedido. Pode-se adicionar ou subtrair espaço padrão (*default*) predeterminado, por meio do uso da hifenação e justificação (H&J). Os dispositivos de H&J na tipografia digital permitem que o designer controle a maneira pela qual as palavras são espaçadas e como são quebradas entre as linhas. O programa apropriado para se fazer o design de livros permite que o designer faça quatro alterações às configurações-padrão, determinadas pelo designer de tipos.

1 Deve ser utilizada hifenação? 2 Como as palavras são quebradas? 3 Quais são os espaços máximos e mínimos entre palavras na configuração justificada? 4 Qual medida de espaçamento entre palavras é adequada no alinhamento à esquerda?

Deve ser utilizada hifenação?

A hifenação não reflete a maneira como falamos e não faz jus à integridade das palavras; e em muitos casos, também não contribui para a fluidez da leitura.

A hifenação é um estratagema e alguns tipógrafos consideram-na uma adaptação de baixa qualidade. Ela quebra as palavras em elementos sem significado, forçando o leitor a suspender a interpretação entre o final de uma linha e o início da seguinte, muito embora tenhamos aprendido a antecipar o significado das palavras em razão do contexto da frase. Essa contra-argumentação não se relaciona às questões de leitura e compreensão, mas à aparência visual do *layout*. Em um texto alinhado à esquerda, se a hifenização não for aplicada na margem direita da linha o *layout* pode parecer confuso, pois o bloco de texto é considerado um elemento visual dentro da página. Quando se pesam as deficiências da aparência visual sem hifenação em relação às insuficiências da experiência de leitura sem hifenação apresenta-se um dilema; na prática, os designers precisam lançar mão de sua experiência para fazer um julgamento determinado pela natureza e extensão do conteúdo em relação ao público leitor previsto. A hifenação não é de grande ajuda na elaboração de livros infantis, uma vez que as habilidades de leitura das crianças podem variar consideravelmente. Contudo, para o leitor mais experiente, ela pode não ser um problema, embora um número excessivo de quebras seja um fator de distração.

Na configuração justificada a hifenação é importante, uma vez que permite que o designer regule o espaçamento de palavras entre as linhas. Isso evita que rios de espaço em branco corram através do texto e que lagos ou piscinas sejam formados dentro deste.

Como as palavras são quebradas?

Na configuração justificada, as quebras de palavras aprimoram visualmente a aparência do texto na página. Na composição tipográfica em metal, era o editor ou o tipógrafo quem determinava as quebras de palavras. Na Grã-Bretanha isso era determinado pela etimologia da palavra e nos Estados Unidos, pela pronúncia das palavras. Um dicionário ortográfico oferece orientação para essas questões, além disso muitas editoras possuem regras ou estilo próprios, que determinam como se deve fazer a hifenação de palavras específicas. Os programas digitais de composição têm incorporado dicionários

A necessidade de configurações de hifenação e justificação (H&J) é claramente ilustrada quando um alinhamento justificado é usado em combinação com uma medida curta ou coluna estreita que contém poucos caracteres e nenhuma hifenação. Há quebras insuficientes de palavras para compensar o comprimento curto da linha e, assim, o espaço entre palavras torna-se irregular. O espaço em branco entre as palavras começa a formar rios ou piscinas dentro do texto, que são, na melhor das hipóteses, irregulares.

O espaçamento H&J entre palavras e entre caracteres funciona em conjunto: os ajustes feitos em um deles têm um efeito visual direto sobre o outro. As grandes tolerâncias entre os percentuais máximo e mínimo dos espaçamentos entre palavras apresentam as palavras como manchas escuras separadas por espaços em branco, enquanto uma tolerância extremamente pequena no espaço entre palavras dificulta a distinção dos formatos das palavras situadas nas linhas. As grandes tolerâncias no espaçamento máximo entre caracteres têm o efeito de aspergir as palavras, destruindo seu formato; e, se combinadas a um espaçamento entre palavras apertado, a legibilidade da composição pode ser severamente prejudicada.

O mesmo texto justificado, composto em uma coluna mais larga (35 mm) tem algumas das mesmas deficiências, mas os problemas em relação ao espaço são bastante reduzidos. A necessidade de configurações de hifenação e justificação (H&J) é claramente ilustrada quando um alinhamento justificado é usado em combinação com uma medida curta ou coluna estreita que contém poucos caracteres e nenhuma hifenação. Há quebras insuficientes de palavras para compensar o comprimento curto da linha e, assim, o espaço entre palavras torna-se irregular. O espaço em branco entre as palavras começa a formar rios ou piscinas dentro do texto, que são, na melhor das hipóteses, irregulares.

simplificados, para palavras de uso comum, que determinam automaticamente o ponto de quebra da palavra. Esses padrões básicos do programa podem ser editados pelo designer permitindo selecionar a palavra mais curta a ser quebrada, o número mínimo de caracteres antes da quebra e o número mínimo de caracteres que deverão ocupar a linha seguinte à quebra. Contudo, esses parâmetros precisam ser discutidos com o editor, uma vez que os fatores editoriais constituem a principal preocupação quando se trata do uso correto da hifenação.

Regulando o espaço entre palavras

Os espaços entre os caracteres e o espaço padrão entre as palavras de uma fonte já foram previamente determinados pelo tipógrafo. Contudo, o designer de livros pode substituir a configuração padronizada para controlar o espaço máximo e mínimo entre palavras. O designer norte-americano Jonathan Hoefler descreve o processo de design tipográfico da seguinte maneira: "Quando você cria o design de uma família tipográfica, está, de fato, criando um produto. Você projeta uma máquina que irá fabricar outros produtos". A máquina de tipografia precisa, portanto, ser adaptada aos propósitos individuais de cada livro por meio do ajuste do espaço, ao mesmo tempo em que mantém a integridade da fonte. O designer de livros é capaz de controlar as variações dos espaços em branco entre as palavras. O espaço máximo e mínimo entre as palavras é expresso em porcentagem e, assim, pode-se estabelecer a maior eficiência possível. É incomum se usar mais que 100%, uma vez que as linhas ficam borradas; um leve estreitamento no espaço de um texto justificado resulta em uma linha mais uniforme. A decisão de controlar as configurações de H&J deve ser calculada em relação à natureza da fonte escolhida, peso, tamanho e comprimento da linha.

Regulando os espaços entre caracteres

As configurações de H&J podem ser usadas para controlar automaticamente os espaços entre palavras ou entre caracteres de uma configuração justificada. Tal como o espaço entre palavras, este é expresso como porcentagem máxima, mínima e ótima.

O espaçamento H&J entre palavras e entre caracteres funciona de maneira combinada: os ajustes em um têm um efeito visual direto sobre o outro. A grande tolerância entre percentuais máximos e mínimos do espaçamento apresentam as palavras como manchas escuras separadas por espaços em branco, enquanto uma tolerância extremamente restrita no espaçamento entre elas dificulta a distinção dos formatos das palavras situadas nas linhas. As grandes tolerâncias no espaçamento máximo entre caracteres têm o efeito de aspergir as palavras, destruindo seu formato; e se combinadas a um espaçamento entre palavras apertado, a legibilidade da composição pode ser severamente prejudicada.

Essas mudanças no espaçamento entre palavras e entre caracteres têm ainda um outro efeito significativo sobre a maneira como a tipografia é colocada na página. A "cor" da página muda de acordo com a relação entre o preto da tipografia e a página branca: quanto mais amplo o espaçamento, mais clara é a cor sobre a página; quanto mais apertado for, mais escura será a cor.

Muitos programas de processamento de texto e de composição tipográfica permitem que o designer ajuste a relação vertical (aqui em 150%) e horizontal (aqui em 150%) de uma família tipográfica. As proporções dos tipos são completamente alteradas, mas esse não é um recurso adequado para se regular o espaço de uma composição justificada. Ele tem o efeito de forçar o tipo a ocupar mais, ou menos espaço, mas destrói completamente a integridade do tipo. O espaço entre

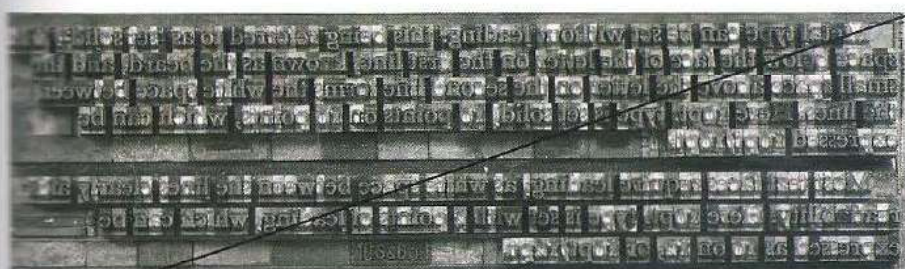
palavras fica nivelado na composição na medida em que a largura variável do caractere começa a se alargar, porém o caractere tipográfico se modifica de uma linha para a outra.

Espaço vertical

O espaço vertical na composição manual era determinado pelo tamanho do tipo e pela espessura das tiras de chumbo (*leads* em inglês; *regretas* em português) colocadas entre as linhas de tipo (daí a origem do termo *leading*, entrelinhamento, em inglês).

O entrelinhamento era feito e especificado em medidas de pontos ou didots, sendo o meio ponto o menor tamanho e as medidas maiores, construídas a partir das unidades menores. Os tipos de metal podem ser compostos sem entrelinhamento, isso é chamado de “composição cheia”. O espaço que se estende abaixo da altura do corpo da letra na primeira linha é conhecido como talude. Já o pequeno espaço acima do corpo da letra na segunda linha forma o espaço em branco entre as linhas. Neste exemplo, os tipos de metal de 10 pontos foram dispostos em composição cheia de 10 pontos, que pode ser expressa como 10/10 pontos.

A maioria dos tipos de texto exige entrelinhamento, uma vez que o espaço em branco entre as linhas auxilia claramente a legibilidade do texto. Aqui, os caracteres de 10 pontos foram compostos com um espaço de 2 entrelinhas, que pode ser expresso como 10/12 pontos.



Metal type can be set without leading, this being referred to as 'set solid'. The space below the face of the letter on the first line, known as the beard, and the small space above the letter on the second line forms the white space between the lines. Here 10pt type is set solid, 10pt on 10points, which can be expressed 10pt/10pt.

Most text faces require leading, as white space between the lines clearly aids readability. Here, 10pt type is set with 2 points of leading, which can be expressed as 10 on 12, or 10pt/12pt.*

As fontes com alturas de x elevadas e, por consequência, ascendentes e descendentes curtas, ou medidas compridas e colunas largas, geralmente exigem mais entrelinhamento para se criar espaço em branco suficiente entre as linhas. Neste exemplo o tipo foi composto em 11/14 pontos.

* Os tipos de metal podem ser compostos sem entrelinhamento, o que é chamado de “composição cheia”.

O espaço abaixo do corpo da letra localizada na primeira linha, conhecido como talude, e o pequeno espaço acima da letreada segunda linha formam o espaço em branco entre as linhas. Aqui, tipos de metal de 10 pontos foram dispostos em composição cheia de 10 pontos, que pode ser expressa como 10/10 pontos. A maioria dos tipos de leitura (caracteres tipográficos) exige entrelinhamento, uma vez que o espaço em branco entre as linhas auxilia claramente a legibilidade do texto. Neste exemplo, os caracteres de 10 pontos foram compostos com um espaço de 2 entrelinhas, que pode ser expresso como 10/12 pontos.

Esquerda Tipos de metal em composição cheia de 10/10 pontos, espaçamento de 2 pontos entre os tipos e entrelinhamento de 10/12. Aqui, o texto foi composto na fonte Baskerville, tal como a versão digital das mesmas palavras logo abaixo dele. Note que o formato exato das letras irá variar conforme o corte, a fundição e o tempo de produção.

ao espaço incremental das entrelinhas.

entrelinhamento combinados.

Neste exemplo, 14/16 pontos, as letras estão encostando umas nas outras entre as linhas e, embora a legibilidade esteja severamente prejudicada, essa maneira de padronização funciona bem em textos pequenos.



Linhas de base comuns

Os livros com grades que contêm várias colunas frequentemente são utilizados para acomodar blocos de texto com mais de um tamanho. É possível utilizar a mesma grade de linhas de base para todas as colunas; por exemplo, em um livro bilíngue, com dois textos paralelos. Um designer que escolhe utilizar uma única grade de linhas de base para mais de um tamanho, pode valer-se dessa decisão como uma maneira de estabelecer a hierarquia e a cor relativa da página.

Linhas de base comuns

Os livros com grades que contêm várias colunas com frequência são usadas para acomodar blocos de texto com mais de um tamanho. É possível usar a mesma grade de linhas de base para todas as colunas; p. ex., em um livro bilíngue, com dois textos paralelos. Quando se utiliza uma única grade de linhas de base para mais de um tamanho, pode valer-se dessa decisão como uma maneira de estabelecer a hierarquia e a cor relativa da página.

Linhas de base incrementais

Em muitos casos, o designer usa tamanhos variados de tipos e de entrelinhas. Com um planejamento cuidadoso, as linhas de base das colunas com tamanhos diferentes de tipo e entrelinhamento podem ser trabalhadas harmoniosamente. Essa abordagem emprega linhas de base incrementais. P. ex., um caractere de 10 pt composto com 2 pt de entrelinhamento teria uma linha de base de 12 pt; uma segunda coluna usando um tamanho de caractere diferente poderia exibir um caractere de 7 pt composto com 1 pt de entrelinha, formando assim uma linha de base de 8 pt. Se ambas as colunas começarem na mesma altura da página, toda a terceira linha de cada coluna terá uma linha de base comum.

Em muitas situações o fato de as colunas funcionarem bem juntas se opõe ao espírito do texto. Por exemplo, se dois textos paralelos, que apresentam argumentos opostos, são dispostos na grade de linhas de base, a força de cada um deles pode ser dissipada pela combinação; nesse caso, talvez seja mais adequado projetar uma grade que reflita a polaridade das opiniões.

Linhas de base incrementais

Em muitos casos, o designer usa tamanhos variados de tipos e de entrelinhas. Com um planejamento cuidadoso, as linhas de base das colunas com tamanhos diferentes de tipo e entrelinhamento podem ser trabalhadas harmoniosamente. Essa abordagem emprega linhas de base incrementais. P. ex., um caractere de 10 pt composto com 2 pt de entrelinhamento teria uma linha de base de 12 pt; uma segunda coluna usando um tamanho de caractere diferente poderia exibir um caractere de 7 pt composto com 1 pt de entrelinha, formando assim uma linha de base de 8 pt. Se ambas as colunas começarem na mesma altura da página, toda a terceira linha de cada coluna terá uma linha de base comum.

4 'In him was life;

48 I am that bread of life.

49 Your fathers did not know me; and are dead.

"In two thousand and five the 8 men of the G8 summit,

50 This is the bread which cometh down from heaven, that a man may eat thereof, and not die.

and the life was the

51 I am the living bread which came down from heaven: if any man eat of this bread, he shall live for ever: and the bread that I will give is my flesh,

have the opportunity.

which I will give for the life of the world.

to save the lives of,

Do they know it's bread?

800 million people

light of men.'

51 John Chapter 1 verse 4 King James Version

50 John Chapter 6 verse 48 to 51 King James Version

4 Numbers of the G8 Summit

Esquerda O designer deste cartão de Natal usou linhas de base incrementais para intercalar as citações de três textos distintos, que são diferenciadas por tamanho, cor e alinhamento.