

¶ ELEMENTOS *do*
ESTILO TIPOGRÁFICO

versão 4.0

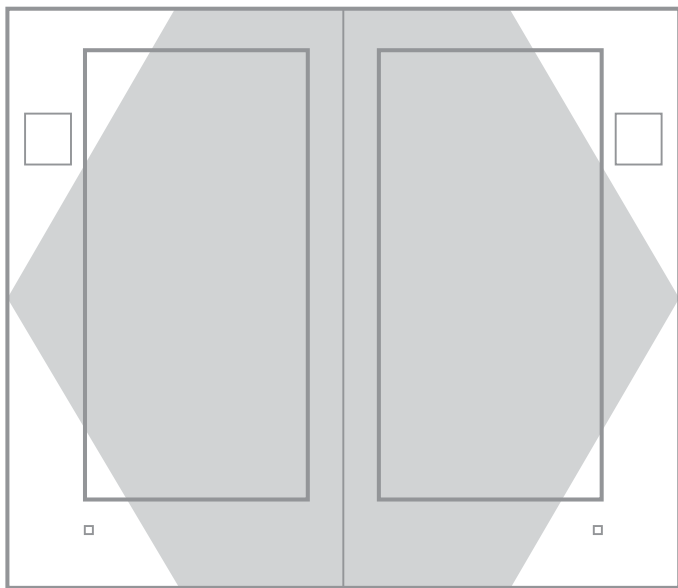
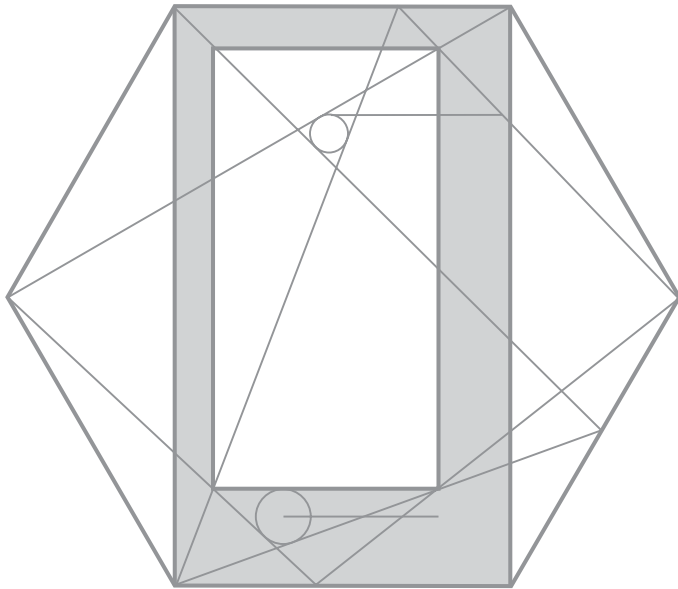
Robert Bringhurst

tradução e apresentação André Stolarski

ǎ ǫ ł æ
ð e ffi Š a
Ж á Ω

ubu

*aos meus colegas & amigos
nos mundos das letras:
escritores & revisores,
designers de tipos, tipógrafos,
gráficos & editores,
guiando palavras e livros
por seus caminhos inocentes e letais*



SUMÁRIO

<i>Apresentação à edição brasileira</i>	9
Prefácio	15
1 O projeto maior	23
2 Ritmo & proporção	32
3 Harmonia & contraponto	54
4 Formas & dispositivos estruturais	71
5 Símbolos não alfabéticos	86
6 Escolhendo & combinando tipos	105
7 Interlúdio histórico	133
8 Dando forma à página	159
9 O que há de mais avançado	195
10 Preparando a fonte	216
11 Olhando os catálogos de amostras	228
APÊNDICE A: O alfabeto ativo	330
APÊNDICE B: Glossário de caracteres	344
APÊNDICE C: Glossário de termos	367
APÊNDICE D: Designers de tipos	381
APÊNDICE E: Funções tipográficas	396
Posfácio à quarta edição	409
Leituras adicionais	411
<i>Glossário inglês-português</i>	420
Índice de nomes e termos	425

Numa época em que os debates sobre design gráfico e tipografia dão grande destaque à ruptura dos limites estabelecidos pelas tradições de ofício e por certas doutrinas modernas, não deixa de ser curioso o estrondoso sucesso deste livro. Além disso, ele não parece ser diferente de outros livros e manuais de tipografia que se baseiam na tradição, e mesmo em relação a estes parece estar em desvantagem: não traz exemplos práticos de trabalhos profissionais, reduz as ilustrações ao indispensável, não tem reproduções fotográficas e possui um texto denso, que cobre a maioria de suas páginas. Mesmo assim, é quase impossível encontrar uma lista de livros essenciais sobre tipografia que não o inclua em seus primeiros postos. Traduzido para dezenas de línguas, chega à sua terceira edição como uma unanimidade entre designers gráficos do mundo inteiro. Qual é, afinal de contas, a razão desse fenômeno?

A resposta está escondida em uma definição específica de *estilo literário* que inspirou o título do livro e que aparece logo de início: “O estilo literário, diz Walter Benjamin, ‘é o poder de mover-se livremente pelo comprimento e pela largura do pensamento linguístico sem deslizar para a banalidade.’ Estilo tipográfico, nesse sentido amplo e inteligente da palavra, não significa nenhum estilo em particular – meu estilo, seu estilo, neoclássico ou barroco, mas o poder de mover-se livremente por todo o domínio da tipografia e de agir a cada passo de maneira graciosa e vital, sem ser banal.” É essa pretensão ambiciosa – dar ao leitor as informações necessárias para alcançar essa liberdade instrumental e, sobretudo, intelectual – que o diferencia dos manuais práticos, dos compêndios históricos e dos volumes introdutórios sobre o assunto.

Quem tem ou já leu qualquer livro sobre o tema sabe que existem duas maneiras clássicas de começar a falar sobre tipografia. Uma delas é paradigmática e parte de elementos específicos, como a constituição das letras, para chegar ao todo, à obra gráfica completa. Seu interesse principal recai sobre os componentes da tipografia. A outra é prática. Ela parte de uma situação fictícia em que o designer deve começar do zero, definindo um a um os formatos, materiais e componentes gráficos que completarão o trabalho; nela, o interesse é fundamentalmente utilitário.

Neste livro, o interesse central é o texto; ele é a razão de ser da tipografia. Se pensarmos na generalidade de um escrito qualquer, talvez essa afirmação careça de força para justificar um livro; mas basta constatar que o conhecimento humano deveu sobretudo à tipografia o mérito de sua duração para que a coisa mude de figura. Mais do que isso: a história da tipografia é também a história de sua tentativa de fazer jus aos textos que ela concretizou, de produzir-se à sua semelhança, com a mesma qualidade, poesia e sofisticação. Não por acaso, esta é a primeira afirmativa do autor: “A tipografia existe para honrar seu conteúdo”.

Com toda essa carga, digamos assim, intelectual, como é possível que este seja um livro ininterruptamente recheado de informações práticas quase indissociáveis das discussões teóricas?

A resposta para isso, é claro, já foi dada. Se a tipografia precisa honrar seu conteúdo, se a principal tarefa do tipógrafo, nas palavras do autor, é descobrir “a lógica externa da tipografia na lógica interna do texto”, não existe problema tipográfico que não seja, também, um problema de linguagem. Esse é, com efeito, o vetor do livro, a chave para entender a sequência de seus capítulos e a razão pela qual ele trata desde o início, sem cerimônias, de questões como o espaçamento de letras e palavras ou dos modos de recuar um parágrafo. Este livro não é, enfim, apenas o produto de um intelectual ou de um praticante, mas de alguém que pensa enquanto faz. Por isso mesmo, não organiza conceitos, mas prioridades.

Uma das maiores qualidades de Robert Bringhurst é transformar esse longo trajeto em uma agradável viagem, aliando erudição, conhecimento técnico e clareza a uma prosa deliciosa. Essas qualidades levaram o renomado designer de tipos Hermann Zapf a declarar: “Espero que este livro venha a se tornar a Bíblia de todos os tipógrafos” – desejo que parece ter se tornado uma incontestável realidade.

☛ A sequência dos capítulos e anexos deste livro pode ser resumida da seguinte maneira: *O projeto maior* (1) fala das relações entre tipografia e conteúdo; *Ritmo & proporção* (2) entra no movimento horizontal e vertical que caracteriza a tipografia (unidades básicas de construção dos tipos, espaçamento, linhas, parágrafos etc.); *Harmonia & contraponto* (3) trata dos tamanhos, estilos, famílias e contrastes das fontes de texto (Aqui vale um comentário: as palavras *ritmo*, *harmonia* e *contraponto*, todas pertencentes ao âmbito musical, não aparecem nos títulos desses

capítulos por acaso: de todas as analogias do livro, a da tipografia com a música certamente é a mais forte. Isso porque a música também é um gênero de discurso que, como a tipografia, possui um código de registro que é matemático, abstrato, estruturado e proporcional e que é ao mesmo tempo a chave das performances mais livres, irreverentes e emocionadas. Com todas essas semelhanças, os músicos contemporâneos parecem sentir-se bem mais à vontade com o seu código que os tipógrafos.)

O quarto capítulo, *Formas & dispositivos estruturais*, mostra o papel das aberturas, títulos, cabeças, tabelas e outros elementos na construção de um discurso. *Símbolos não alfabéticos* (6) discute alguns dos caracteres cujo número ultrapassa em muito o alfabeto latino tradicional e completa o acervo de elementos básicos. *Escolhendo & combinando tipos* (5) é menos um capítulo de regras que de considerações: técnicas, práticas, históricas, pessoais e culturais; mas é também um capítulo aberto à complexidade tipográfica do mundo: páginas multiculturais, novas ortografias. Essa discussão é aprofundada no capítulo *Interlúdio histórico* (7), uma história da passagem das antigas formas dos escribas às formas da letra tipográfica latina e das suas transformações estilísticas e técnicas ao longo dos últimos seiscentos anos. *Dando forma à página* (8) é uma espantosa e claríssima *tour de force* matemática pelas proporções orgânicas, mecânicas e (novamente) musicais que governaram o desenho de páginas tão antigas quanto o Egito ou tão complexas quanto o clássico índice do atlas do jornal *The Times*. O capítulo *O que há de mais avançado* (9) confronta a riqueza das informações anteriores com as possibilidades e os desafios da tecnologia atual. Seu complemento prático é o capítulo *Preparando a fonte* (10), uma coleção de princípios práticos para a edição direta de fontes digitais, que encerra as discussões da primeira parte.

Abre-se então um novo livro, de repertório e consulta, que começa com o capítulo *Olhando o catálogo de amostras* (11) – uma seleção ilustrada e comentada das fontes serifadas, sem serifa, góticas, inscricionais, caligráficas e gregas mais apreciadas pelo autor. Cinco apêndices, uma lista de leituras e um índice onomástico completo complementam e aprofundam informações dispersas.

☛ O maior desafio envolvido nesta tradução consiste certamente na ausência de referências oficiais acessíveis sobre terminologia tipográfica em língua portuguesa e na inconsistência do uso desse vocabulário no Brasil.

Há três causas para isso: nossa curta tradição tipográfica (de todo modo mais ligada ao uso que à produção de tipos), a desmontagem do saber específico baseado na produção mecânica com a substituição da base produtiva por equipamentos digitais nas décadas de 1980 e 90 e a poderosa imposição do uso da terminologia inglesa no cotidiano dos designers pelos programas utilizados nesses mesmos equipamentos. É uma situação irônica, uma guerra de termos que acontece justamente no momento em que a tipografia amplia seus adeptos e se profissionaliza em um ritmo sem precedentes no país.

A tradução de uma obra de referência como esta é, portanto, um momento oportuno para ajudar a estabelecer uma terminologia profissional mais precisa. Para isso, recorri a várias fontes escritas e ao auxílio de profissionais e docentes envolvidos com essas questões: Alexandre Wollner, Claudio Rocha, Edna Cunha Lima, Fernanda Martins, Francisco Homem de Mello, Gustavo Goebel Weyne, Priscila Farias, Rafael Cardoso e Rodolfo Capeto, a quem agradeço pela paciência, cuidado e atenção.

Na ausência de consenso geral, três critérios básicos foram utilizados na tradução dos termos tipográficos: (1) utilizar, sempre que possível, termos consagrados ou tecnicamente aceitos em português, não por convicções nacionalistas, mas porque a constituição de um vocabulário técnico em língua própria é decisiva para o domínio pleno dessa mesma técnica; (2) ceder ao uso de termos correntes e popularizados em língua inglesa para facilitar a leitura e manter a utilidade do texto no atual estágio da transição dos hábitos de nomenclatura do inglês para o português; (3) respeitar as definições e as intenções originais do autor. As definições mais problemáticas aparecem comentadas em notas laterais, ao lado de sua primeira aparição.

A importância da questão terminológica tornou inevitável a adição de um glossário inglês-português de termos tipográficos, que, para ser completo, teve que acomodar outros termos além daqueles que aparecem exclusivamente neste livro. Em que pese a opção por este ou aquele termo específico na tradução do texto do livro, a lista não raro inclui mais de uma alternativa em português ao mesmo termo inglês, quando a polêmica, a validade ou o costume assim o impõem. O leitor também irá encontrar ali referências às páginas onde aparecem as notas laterais que comentam as definições problemáticas mencionadas no parágrafo anterior. Assim, além de ser um instrumento de ampliação de repertório, essa lista deve servir principalmente como uma

companheira na consulta a fontes de informação e no uso de ferramentas tipográficas em língua inglesa, que ainda são maioria absoluta. Essa mesma preocupação determinou também que o índice remissivo do livro mantivesse os termos em inglês grafados entre colchetes após as referências em português. Em resumo, esta edição inclui duas ferramentas que permitem ao leitor ir do português ao inglês e do inglês ao português sem grande esforço.

Outras três providências tomadas para facilitar a leitura e a consulta foram: (1) traduzir literalmente os títulos bibliográficos que aparecem nas notas laterais, (2) manter a grafia original dos nomes comerciais das fontes citadas no livro e (3) traduzir os textos dos exemplos tipográficos sempre que possível, mantendo a versão original das citações literárias em notas laterais.

O termo *design* merece ainda um breve comentário: ele foi mantido no original sempre que possível, o que tem a vantagem de evitar a problemática luta entre as noções de desenho, projeto e designio que o compõem. Na impossibilidade de fazê-lo, o termo *desenho* foi utilizado nos casos que aludiam explicitamente ao ato de desenhar e o termo *projeto* em todas as outras ocasiões.

É claro que existem impasses da versão portuguesa que não são específicos do vocabulário, mas dos próprios problemas tipográficos que aparecem no livro: como pontuar (ou não) as abreviações, quais são os problemas de *kerning* específicos de nossa língua, qual a média de caracteres das palavras em português e assim por diante. Essas e muitas outras questões ultrapassam a mera tradução e requerem a produção de conteúdo específico ao contexto brasileiro. Isso foi feito de três formas: (1) mediante a adaptação pura e simples das informações originais, (2) por meio de comentários ou adições que aparecem em colchetes no texto principal ou (3) em notas laterais. Mesmo assim, certas passagens que tratam de questões específicas da língua inglesa foram mantidas tais como aparecem na versão original, ainda que parecessem inúteis ao cotidiano do trabalho do tipógrafo brasileiro (como é o caso das menções à tipografia vitoriana).

Nas leituras adicionais recomendadas pelo autor, fiz referências às edições disponíveis em língua portuguesa quando possível, e adicionei, em nota lateral, uma pequena lista de obras ligadas ao assunto publicadas originalmente no Brasil.

A. S.

— Tudo o que os símbolos escritos podem dizer já passou.

… 凡て文字言語に渉るは、理の迹なり。全く正理に
Eles são como pegadas deixadas por animais. Essa é a razão pela qual
非ず。其の迹に因りて、迹無き物を悟るべし。故に禪
os mestres da meditação recusam-se a aceitar que os escritos sejam
家には不立文字と云はずや。凡て見る事聞く事意識に
definitivos. O objetivo é atingir o ser verdadeiro por meio dessas
落つるに因りて、心には自在を得るの道理を知れども、
pegadas, dessas letras, desses signos – mas a realidade mesma não é
更に心の如く成りがたく、學術も聖經賢伝を暗記する
um signo, ela não deixa pistas. Ela não chega a nós por meio de letras
人多しと云へども、道を見付ける人なき故、聖賢に至
ou palavras. Nós podemos ir até ela seguindo letras e palavras até o
る人少なり。兔にも角にも此の意念と云ふ大病、靈明
lugar de onde vieram. Mas enquanto estivermos preocupados com
の開くる期有るべからず。
símbolos, teorias e opiniões, não conseguiremos alcançar seu princípio.

… 意念を去り、恃む所を離る時は、唯豁然とし
— Mas abdicar de símbolos e opiniões não nos deixa no vazio
て取認なし。如何して正理に至らん。
absoluto do ser?

… 容易 …
— Sim.

KIMURA KIŪHO, *Kenjutsu Fushigi Hen*
[*Dos mistérios da arte da espada*], 1768

Uma verdadeira revelação, me parece, termina por emergir
Siamo convinti che una grande rivelazione può uscire soltanto
somente depois da teimosa concentração em um problema solitário.
dalla estarda insistenza su una stessa difficoltà. Non abbiamo
Eu não me incluo entre os inventores ou os aventureiros, nem entre
nulla in comune coi viaggiatori, gli sperimentatori, gli
os viajantes que buscam destinos exóticos. O meio mais certo – e
avventurieri. Sappiamo che il piú sicuro – e piú rapido – modo
também o mais rápido – de despertar o senso de maravilhamento
di stupirci è di fissare imperterriti sempre lo stesso oggetto. Un
em nós mesmos é olhar intencional e ininterruptamente para um
bel momento quest' oggetto ci sembrerà – miracoloso – di non
único objeto. Repentinamente, milagrosamente, ele irá revelar-se
averlo visto mai.
como algo que jamais havíamos visto.

CESARE PAVESE, *Diálogos com Leucó*, 1947

PREFÁCIO

Existem muitos livros sobre tipografia. Alguns deles são modelos da arte que ensinam. No entanto, quando me dispus a compilar uma lista simples de princípios de trabalho, uma das primeiras referências nas quais pensei foi a pequena obra-prima de William Strunk e E.B. White, *Os elementos do estilo*. Mas a brevidade é a essência do manual de técnica literária de Strunk e White. Este livro é mais longo que aquele, e há uma razão para isso.

Se a tipografia faz algum sentido, ele é visual e histórico. O lado visível da tipografia está sempre à mostra, e o material para o seu estudo é vasto e difundido. A história das letras e de seu uso também é visível para quem tem acesso a manuscritos, inscrições e livros antigos, mas é em grande parte invisível para quem não tem. Por isso, este livro cresceu e tornou-se mais que um pequeno manual de etiqueta tipográfica. Ele é o fruto de muitas longas caminhadas pela selva das letras: em parte, um guia de bolso para as maravilhas que ali se encontram; em parte, uma meditação sobre os princípios ecológicos, as técnicas de sobrevivência e a ética que ali vigoram. Os princípios da tipografia, tais como os entendo, não são um conjunto de convenções mortas, mas costumes tribais de uma floresta encantada, onde vozes ancestrais ressoam em toda direção e onde vozes novas passam, indo em direção a formas das quais não há registro.

Seja como for, uma questão aparece com frequência em meu pensamento: numa época em que todas as pessoas bem-pensantes se esforçam para lembrar-se de que todos são livres para ser diferentes e tornar-se ainda mais diferentes, como é possível que alguém escreva um livro de regras com alguma honestidade? Que razão e que autoridade possuem estes mandamentos, sugestões e instruções? Os tipógrafos, afinal, certamente deveriam ter a liberdade de seguir ou desbravar as trilhas que desejassem.

A tipografia desenvolve-se como um interesse comum, e não há nela qualquer caminho onde não haja desejos e direções em comum. Um tipógrafo determinado a forjar novas rotas precisa mover-se, assim como outros viajantes solitários, por terras desabitadas, contra o veio do terreno, cruzando os caminhos trilhados por outros no silêncio que precede o amanhecer. O assunto deste livro não é a solidão tipográfica, mas as estradas velhas e viajadas que passam pelo coração da tradição: cada um de nós é livre para

seguir-las ou não, e podemos nelas entrar ou delas sair quando quisermos – se ao menos soubermos que estão lá e tivermos uma noção de onde nos levarão. Essa liberdade nos será negada se a tradição for velada ou tida como morta. A originalidade está em toda parte, mas muito dela será bloqueado se o caminho que leva às primeiras descobertas for barrado ou hipertrofiado.

Se você usar este livro como um guia, sinta-se à vontade para sair da estrada quando quiser. (Esta abertura, aliás, é o que define mais precisamente a utilidade de uma estrada: alcançar pontos individuais de saída.) Fique também à vontade para quebrar as regras – quebre-as com beleza, deliberadamente, bem. Esse é um dos fins para os quais elas foram criadas.

As formas das letras mudam sem parar, mas, porque são vivas, diferem pouco entre si. Os princípios da clareza tipográfica também foram pouco alterados desde a segunda metade do século 15, quando os primeiros livros com tipos romanos foram impressos. De fato, a maioria dos princípios de legibilidade e de desenho examinados neste livro era conhecida e usada pelos escribas egípcios que produziam escritos hieráticos com canetas de junco nos papiros do ano 1000 aC. Amostras de sua obra podem ser vistas nos museus do Cairo, Londres e Nova York – tão vivazes, sutis e legíveis quanto há trinta séculos.

Os sistemas de escrita variam, mas não é difícil aprender a reconhecer uma boa página, venha ela da dinastia chinesa Tang, do Novo Reino Egípcio ou da Itália renascentista. Os princípios que unem essas distantes escolas de desenho baseiam-se na estrutura e na escala do corpo humano – em particular do olho, da mão e do antebraço – e na anatomia invisível (mas não menos real, exigente e sensual) da mente humana. Não gosto de chamá-los de princípios universais porque boa parte deles é exclusiva de nossa espécie. Os cachorros e as formigas, por exemplo, leem e escrevem por meio de processos mais químicos. No entanto, os princípios nos quais a tipografia se baseia são suficientemente estáveis para resistir às inúmeras levadas de nossas modas e manias.

É verdade que as ferramentas tipográficas estão mudando com força e velocidade consideráveis, mas este não é um manual voltado ao uso de qualquer sistema ou meio de composição tipográfica em particular. Presumo que a maioria dos leitores deste livro irá compor boa parte de sua tipografia no formato digital, usando computadores, mas não alimento nenhum preconceito com relação à marca do computador ou à versão do programa que eles irão utilizar. Os elementos essenciais do estilo têm mais

a ver com os objetivos almejados pelos tipógrafos do que com as volúveis excentricidades de suas ferramentas. Noutras palavras, a própria tipografia depende muito menos de um dispositivo específico do que a linguagem PostScript, utilizada para converter o desenho destas letras e o destas páginas em código tipográfico. Se eu tiver conseguido realizar aquilo a que me propus, este livro será tão útil aos artistas e aos antiquários que compõem tipos de metal fundido à mão e produzem provas em prensas planas quanto àqueles que checam seu trabalho em uma tela ou impressora a laser e depois o enviam a dispositivos de saída digitais de alta resolução por meio da transferência de arquivos eletrônicos.

A tipografia é o ofício que dá forma visível e durável – e, portanto, existência independente – à linguagem humana. Seu cerne é a caligrafia – a dança da mão viva e falante sobre um palco minúsculo – e suas raízes se encravam num solo repleto de vida, embora seus galhos sejam carregados de novas máquinas ano após ano. Enquanto a raiz viver, a tipografia continuará a ser uma fonte de verdadeiras delícias, conhecimentos e surpresas.

Como ofício, a tipografia tem uma grande fronteira e muitas preocupações compartilhadas com a escrita e com a edição, de um lado, e com o design gráfico, de outro – mas não pertence a nenhum deles. Este volume, por sua vez, não é nem um manual de estilo editorial nem um livro de textos sobre design, embora fale de ambos. De ponta a ponta, a perspectiva é primordialmente tipográfica – e espero que este livro, precisamente por essa razão, possa ser útil àqueles cujo trabalho ou interesse esteja centrado em campos adjacentes.

Desde que este livro foi publicado pela primeira vez, em 1992, muito aconteceu em termos de tipografia. Entretanto, ela continua sendo o que sempre foi: uma herança cultural viva, a qual cada nova geração espera enriquecer. Assim, sob a turbulenta superfície, pouca coisa de fato se alterou. Sou grato agora, como fui quando escrevi o primeiro esboço, aos relatos e exemplos de vários amigos – incluindo Kay Amert, Stan Bevington, John Dreyfus, Crispin Elsted, Glenn Goluska, Peter Koch, Victor Marks, George Payerle, Adrian Wilson, Hermann Zapf. Alguns deles já não estão mais conosco, mas o modo como viveram suas vidas nos beneficiou a todos.

Em vinte anos, submeti esse livro a uma série de revisões de maior ou menor impacto. Bibliotecários da St Bride Printing Library, em Londres, a Bancroft Library, em Berkeley, e inúmeras outras instituições têm colaborado constantemente. Novos amigos e colegas, leitores e tradutores também forneceram úteis considerações. Muitos são mencionados no posfácio, na página 409. Sou grato a todos.

Sinopse
histórica

abppfoe
abppfoe

RENASCENTISTA (séculos 15 e 16): traço modulado; eixo humanista [oblíquo]; terminais precisos, feitos com pena; serifas *adnatas* ou abruptas; *abertura* grande; itálico equivalente e independente do romano.

O objetivo desses diagramas é mostrar o eixo do *traço*, que é o eixo da pena que desenha a letra. Esse eixo muitas vezes difere da inclinação (caso exista) da própria letra. Uma pena que aponta para o noroeste pode produzir uma letra ereta ou ainda uma letra que aponta para o nordeste.

BARROCA (século 17): traço modulado; eixo variável; serifas *adnatas*; terminais *em gota*; *abertura* moderada; itálico subordinado e intimamente ligado ao romano. Nas letras barrocas, é comum o aparecimento de um eixo secundário vertical – mas o eixo *primário* do traço é normalmente oblíquo.

abppfoe
abppfoe

NEOCLÁSSICA (século 18): traço modulado; eixo racionalista [vertical]; serifas *adnatas* refinadas; terminais em gota; *abertura* moderada; itálico inteiramente subjugado pelo romano.

ROMÂNTICA (séculos 18 e 19): traço hiper modulado; eixo racionalista intensificado; serifas abruptas e finas; terminais em botão; *abertura* pequena; itálico subjugado. Nas letras neoclássicas e nas românticas o eixo *primário* é normalmente vertical e o eixo *secundário* é oblíquo.

Sinopse
histórica

abertura: o espaço vazio aberto em letras como C, G, a, c, e, s
serifas abruptas: que se unem à haste em um ângulo agudo
serifas adnatas: que fluem para a haste
serifas em gota: em forma de lágrima
traço modulado: que varia ciclicamente entre grosso e fino

ROBERT BRINGHURST nasceu em Los Angeles em 1946. Poeta, tipógrafo, historiador, linguista e tradutor, Bringhurst estudou linguística e literatura no MIT, filosofia e línguas orientais na Universidade de Utah e literatura comparada e linguística na Universidade de Indiana, com mestrado em poesia na Universidade da Columbia Britânica. Radicado na Canadá, tornou-se um dos poetas mais conceituados da América do Norte, principalmente por sua profunda relação com os povos nativos americanos Navajo e Haida. Sua obra poética, marcada pela interdisciplinaridade, inspira-se em uma grande variedade de fontes: da bíblia, passando pelos clássicos greco-latinos, até a mitologia ameríndia. Entre seus livros de poesia, destacam-se *The Beauty of the Weapons: Selected Poems 1972–1982* (1982), *The Blue Roofs of Japan* (1986), *Conversations with a Toad* (1987), *The Calling: Selected Poems 1970–1995* (1995) e *Selected Poems* (2009).

Seu profundo conhecimento linguístico, no entanto, ultrapassa as fronteiras da prosa ou da poesia. Além de *Elementos do estilo tipográfico* (1992), considerado por muitos como um dos estudos mais influentes sobre tipografia e design de livros da atualidade, Bringhurst publicou *A Story as Sharp as a Knife: The Classical Haida Mythtellers* (1999), resultado de uma pesquisa monumental sobre a literatura oral nativa norte-americana realizada ao longo de dez anos para a Guggenheim Foundation. É autor de diversos outros livros sobre design editorial, sendo os mais recentes *The Solid Form of Language: An Essay On Writing And Meaning* (2004) e *The Surface Of Meaning: Books And Book Design In Canada* (2008).

Bringhurst foi professor de literatura na Universidade da Columbia Britânica e de história da arte e da tipografia na Universidade de Alberta, além de professor convidado em instituições como o Canada Council for the Arts, o Social Sciences and Humanities Research Council of Canada, e a American Philosophical Society. Recebeu inúmeros prêmios por seu trabalho, entre os quais destacam-se o prêmio de excelência literária do Governo da Columbia Britânica, em 2005, a Wytter Bynner Fellowship, em 2011, o título de Oficial da Ordem do Canadá em 2013 e o doutorado *honoris causa* da Universidade de Simon Fraser em 2016.

© Ubu Editora, 2018

© 1992, 1996, 2004, 2005, 2008, 2012 Hartley & Marks Publishers Inc.
3661 West Broadway, Vancouver BC Canada V5V3H7

Este livro foi originalmente publicado no Brasil
pela editora Cosac Naify em 2005.

Preparação ALEXANDRE MORALES

Traduções adicionais da versão 4.0 PATRÍCIA AMORIM

Revisão CLAUDIO MARCONDES e PEDRO HENRIQUE FANDI

Assistente editorial ISABELA SANCHES

Assistente de design LIVIA TAKEMURA

Glossário inglês-português ANDRÉ STOLARSKI

Produção gráfica LILIA GÓES

Nesta edição respeitou-se o novo

Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa.

A EBAC (Escola Britânica de Artes Criativas) é a primeira escola internacional especialmente voltada para as áreas de design, audiovisual e computação gráfica. Com o forte propósito de contribuir para a formação sólida das novas gerações de profissionais na área, apoiamos a linha editorial de design da Ubu Editora, que oferece publicações de referência tanto teóricas como práticas. *Elementos do Estilo Tipográfico*, de Robert Bringhurst, é um clássico mundial da tipografia, fundamental para a formação de todo designer.



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Bringhurst, Robert [1946-]

Elementos do estilo tipográfico (versão 4.0): Robert Bringhurst

Título original: *Elements of typographic style*

Tradução: André Stolarski

São Paulo: Ubu Editora, 2018

448 pp., 685 ils.

ISBN 978-85-92886-60-8

1. Design gráfico (tipografia)
2. Impressão – layout
3. Impressão – Modelos de tipos
4. Livros – Diagramação
5. Tipos para impressão I Título.

11-02518

CDD-686.224

Índices para catálogo sistemático:

1. Design gráfico: tipografia 686.224
2. Estilo tipográfico: tipografia 686.224

UBU EDITORA

Largo do Arouche 161 sobreloja 2

01219 011 São Paulo SP

(11) 3331 2275

ubueditora.com.br

Este livro foi originalmente projetado por Robert Bringhurst. Sua capa foi refeita e seu projeto foi adaptado e composto na Tecnopop por André Stolarski com o auxílio dos estagiários André Lima, Flávia Pinto e Samara Tanaka. Sua impressão e acabamento foram feitos na gráfica Geográfica, em São Paulo.

A fonte de texto é a Minion Pro, projetada por Robert Slimbach. Ela é uma ampliação revisada de sua predecessora Minion, de autoria do mesmo designer, editada pela Adobe Systems, Mountain View, Califórnia, em 1989.

As legendas foram compostas em Scala Sans, fonte que faz parte de uma família tipográfica projetada, na Holanda, por Martin Majoor e editada pela FontShop International, Berlim, e por suas afiliadas, em 1994.

O papel é o Pólen Soft 70 g/m², feito pela Cia. Suzano, São Paulo.

