

# JOVENS TIPOGRAFOS

## DAS OFICINAS PARA A MEMÓRIA GRÁFICA

*O design de uma exposição*

**DANIEL DUTRA GOMES**



**DANIEL DUTRA GOMES**

**Jovens Tipógrafos: das oficinas para a memória gráfica**  
*O design de uma exposição*

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO apresentado ao Departamento de Desenho Industrial do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Desenho Industrial.

Orientadora: Profa. Dra. Letícia Pedruzzi Fonseca

Vitória, 2013.

## **DEDICATÓRIA**

Ao Luiz, à Margareth, ao João e à Sofia, minha família.  
Aos meus amigos queridos, à minha orientadora Letícia e  
demais professores pelo carinho e suporte.

Por um registro da história do design capixaba.

*Jovens Tipógrafos,*

Aqui estão as oficinas para mais um ano de aprendizado.  
Um aprendizado consciente que vos leve, confiantes, à vida prática.

É preciso agir. É preciso produzir. Urge ter a força de trabalhar.  
De movimentar aquele maquinário há dois meses aguardando,  
no seu silêncio metálico, o vosso retorno. Ali estão as aquarelas,  
esperando o colorido de vossas fantasias.

[Grêmio Estudantil Rui Barbosa, março/1946]

## RESUMO

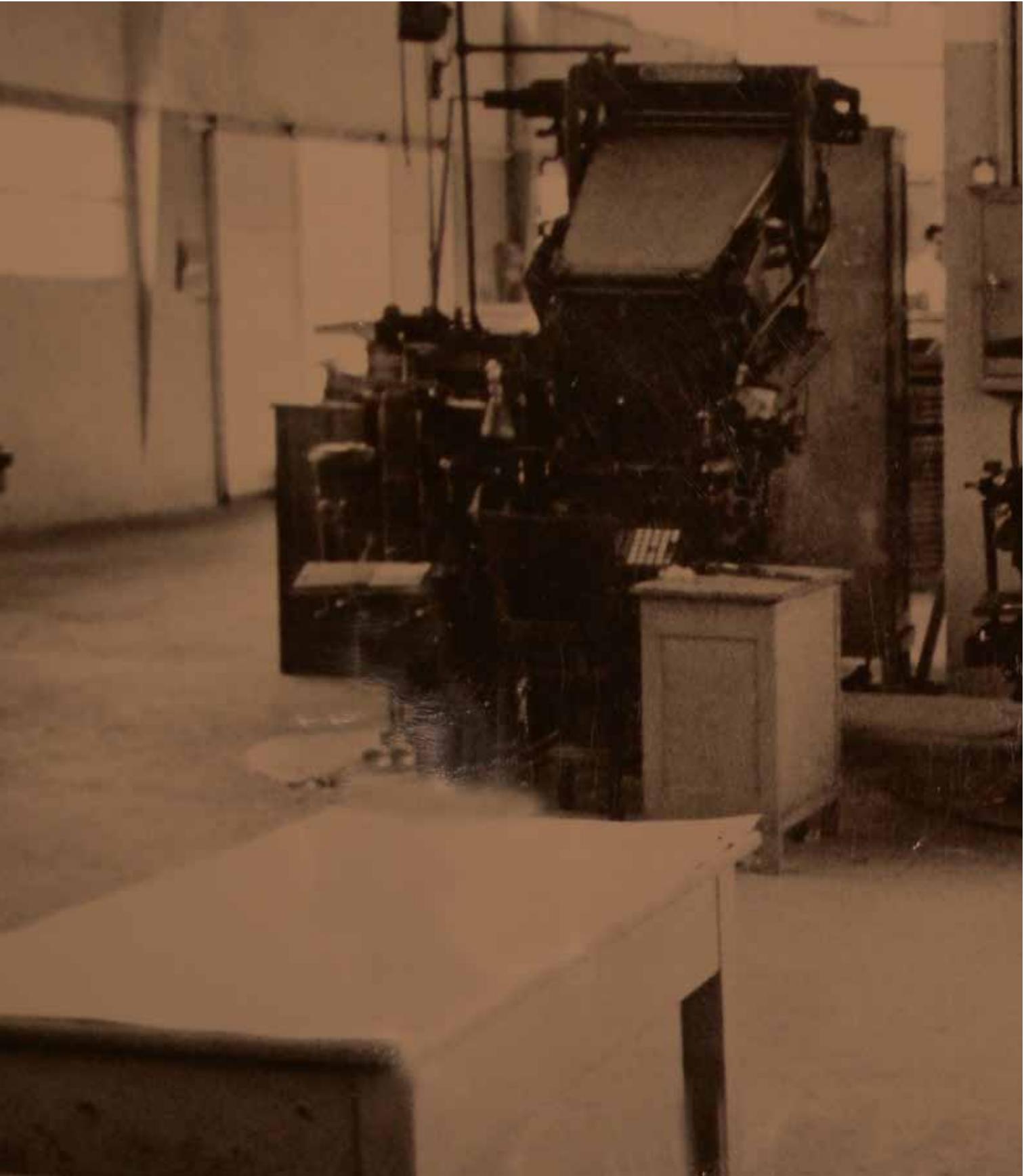
O presente trabalho é um projeto de exposição sobre o Curso de Tipografia e Encadernação da antiga Escola Técnica de Vitória. A exposição, denominada *Jovens Tipógrafos: das oficinas para a memória gráfica*, visa apresentar a história do curso à sociedade capixaba. Por todas suas potencialidades de interação com o público, a exposição pode congrega, comunicar e expor os registros da história dos Jovens Tipógrafos, além de fornecer uma oportunidade de fruição cultural para os visitantes. O trabalho teve uma fase inicial de pesquisa sobre o design de exposição, com o propósito de justificar a alternativa adotada para a apresentação do Curso de Tipografia e Encadernação e preparar o leitor para o desenvolvimento do projeto da exposição, essência deste trabalho. A seguir, houve uma etapa de compreensão sobre o assunto da exposição, o que acarretou um trabalho de pesquisa documental sobre a Escola Técnica de Vitória com o propósito de enriquecer o banco de informações disponível sobre o Curso de Tipografia e Encadernação. O desenvolvimento do projeto da exposição pode ser dividido, basicamente, em dois momentos: o diagnóstico dos elementos do processo expositivo - visitante, tempo, objeto, local, circuito da visita e linguagem - e a proposição dos desenhos formais, que incluem a elaboração dos primeiros esboços, a realização de testes a fim de validar as decisões projetuais, a finalização dos desenhos técnicos e a formulação do plano técnico com os recursos e custos necessários para a execução do projeto.

**Palavras-chaves:** design de exposição; história do design; artes gráficas capixabas; tipografia; ensino do design

## **ABSTRACT**

The present study is an exhibition project about the Typography and Binding Course from the Technical School of Vitória. The exhibition, called *Jovens Tipógrafos: das oficinas para a memória gráfica*, aims to present the history of the course to capixaba society. For all its potential interaction with the public, the exhibition can gather, communicate and exhibit the history of the young type designers, and provides an opportunity of cultural enjoyment for the visitors. The study has an initial phase of research on the exhibition design, in order to justify the alternative used for the presentation of Typography and Binding course and to prepare the reader for the development of the exhibition, the essence of this project. Then, there was a phase of understanding the subject of exhibition, leading to a study of the documentary research about the Technical School of Vitória with the purpose of enriching the available database on the Typography and Binding course. The development of the exhibition project can be divided basically into two stages: diagnosis of the the elements of the exhibition process - visitor, time, object, site, visit circuit and language - and the proposition of the formal drawings, which include the development of the first sketches, conducting tests to validate the project decisions, finalizing the technical drawings and the formulation of the technical plan containing the resources and costs required to implement the project.

**Keywords:** exhibition design; design history; capixaba graphic arts; typography; design education.





# Sumário

<b>1. INTRODUÇÃO</b>	<b>13</b>
1.1 Objetivo geral	14
1.2 Objetivo específico	14
1.3 Metodologia	15
1.3.1 <i>Compreensão</i>	16
1.3.2 <i>Diagnóstico dos elementos do espaço expositivo</i>	17
1.3.3 <i>Proposição</i>	18
1.3.4 <i>Testes</i>	19
1.3.5 <i>Finalização</i>	19
<b>2. O DESIGN de EXPOSIÇÕES</b>	<b>21</b>
2.1 Uma perspectiva histórica	21
2.2 O papel do designer nos espaços de exposições	32
<b>3. O LABORATÓRIO de DESIGN: HISTÓRIA e TIPOGRAFIA</b>	<b>37</b>
<b>4. O CURSO de TIPOGRAFIA e ENCADERNAÇÃO da ETV</b>	<b>41</b>
4.1 O Espírito Santo em que nasceu a Escola Técnica	42
4.2 O perfil dos alunos	44
4.3 A estrutura física da escola	46
4.4 O programa de ensino	47
4.5 A produção dos Jovens Tipógrafos	53
4.5.1 <i>O jornal E.T.V.</i>	54
4.6 Das oficinas para a memória gráfica capixaba	60
<b>5. O DESENVOLVIMENTO da EXPOSIÇÃO JOVENS TIPÓGRAFOS</b>	<b>63</b>
5.1 <i>Compreensão</i>	63
5.1.1 <i>O visitante</i>	64
5.1.2 <i>O tempo</i>	67
5.1.3 <i>O local</i>	68

5.1.4	<i>O objeto</i>	73
5.1.5	<i>O circuito da visita</i>	73
5.1.6	<i>A linguagem</i>	73
5.1.7	<i>Briefing da exposição</i>	74
5.2	<b>Proposição</b>	75
5.2.1	<i>Conteúdo da exposição</i>	79
5.3	<b>Projeto gráfico</b>	79
5.3.1	<i>A identidade da exposição</i>	80
5.3.2	<i>Padrões tipográficos</i>	81
5.3.3	<i>Padrões cromáticos</i>	92
5.3.4	<i>Plano técnico</i>	94
5.3.4.1	<i>Hall</i>	95
5.3.4.2	<i>Oficina de Tipografia e Encadernação</i>	104
5.3.4.3	<i>Vídeo instalação</i>	148
5.4	<b>Layout da Exposição</b>	152
5.5	<b>Material gráfico de apoio</b>	154
5.5.1	<i>Convite</i>	154
5.5.2	<i>Jornal E.T.V.</i>	155
5.6	<b>Plano executivo</b>	157
<b>6.</b>	<b>CONCLUSÕES</b>	159
6.1	<i>O percurso do projeto</i>	159
6.2	<i>Contribuições para a formação de designer</i>	163
	<b>ANEXOS</b>	165
	<b>LISTA de FIGURAS</b>	206
	<b>LISTA de QUADROS</b>	214
	<b>REFERÊNCIAS</b>	215



# 1. INTRODUÇÃO

## Jovens Tipógrafos: das oficinas para a memória gráfica

ESTE TRABALHO É FRUTO DE questionamentos sobre as origens do design no Estado do Espírito Santo. Durante o ano de 2011, o Laboratório de Design: História e Tipografia, da Universidade Federal do Espírito Santo, investigou o Curso de Tipografia e Encadernação que funcionou entre os anos de 1942 e 1964 na Escola Técnica de Vitória. Pioneiro do ensino acadêmico das artes gráficas na região, o curso teve relevante atuação no progresso do mercado gráfico capixaba.

O núcleo de pesquisa coletou informações sobre o curso, detalhes sobre o seu funcionamento, realizou entrevistas com egressos e, ainda, fotografou e analisou um acervo de impressos produzidos pelos alunos durante o curso, como o jornal estudantil *E.T.V.* No entanto, não foi possível durante o período de execução do projeto de pesquisa, fazer uma apresentação dessa rica investigação à sociedade local.

Desse modo, o presente trabalho propõe projetar uma exposição como solução para comunicar o Curso de Tipografia e Encadernação do século XX à sociedade do século XXI. A exposição encara o desafio de aproximar a sociedade de sua história. Apresenta-se como um meio público de exibição, trazendo a memória dos participantes a história do design capixaba.

Um projeto de exposição, por todas as suas potencialidades de interação com o público, pode congrega, comunicar e expor as informações coletadas a serviço da sociedade. Além disso, possibilita, concomitantemente, oportunidades de estudo, educação e fruição dos visitantes com as evidências.

A exposição intitulada *Jovens Tipógrafos: das oficinas para a memória gráfica* remonta à história do design capixaba e, além de posicionar-se como uma oportunidade de entretenimento cultural, configura-se como uma resposta à lacuna existente entre a prática profissional do designer e a sociedade capixaba.

## 1.1 Objetivo geral

O objetivo do trabalho é projetar uma exposição sobre o Curso de Tipografia e Encadernação da antiga Escola Técnica de Vitória visando apresentá-lo à sociedade do Espírito Santo, destacando as experiências que reportam-se à história do design capixaba e fornecendo aos espectadores uma oportunidade de fruição cultural.

## 1.2 Objetivos específicos

- ◇ Realizar pesquisa bibliográfica específica sobre design de exposição;
- ◇ Reunir as informações do trabalho de memória gráfica e investigação sobre o Curso de Tipografia e Encadernação desenvolvido pelo Laboratório de Design: História e Tipografia (LadHT), no ano de 2011;

- ◇ Coletar dados na Escola Técnica de Vitória através de pesquisa documental e entrevistas individuais visando enriquecer o banco de informações já disponível no LadHT sobre o Curso de Tipografia e Encadernação;
- ◇ Organizar, interpretar e documentar os dados coletados;
- ◇ Identificar os tópicos mais relevantes a serem abordados no projeto de exposição, gerar alternativas para a apresentação e definir o partido adotado;
- ◇ Caracterizar o(s) público(s)-alvo da exposição, seus interesses e necessidades que possam ser satisfeitos pelo projeto;
- ◇ Definir a linguagem a ser utilizada nos meios de mensagem para atender aos diferentes públicos;
- ◇ Elaborar a forma de organização de conteúdo;
- ◇ Definir os elementos de ambientação, exposição e mobiliário, material gráfico complementar;
- ◇ Realizar testes a fim de verificar legibilidade dos textos, alturas e distâncias entre o observador e os painéis;
- ◇ Realizar visitas aos fornecedores locais a fim de validar as decisões projetuais e auxiliar na composição dos detalhes técnicos;
- ◇ Detalhar, quantificar e orçar o projeto da exposição, tanto o material expositivo quanto o material gráfico complementar;

### 1.3 Metodologia

Um projeto de design envolve sempre um processo investigatório, mesmo que imediato, curto e assistemático. O trabalho de pesquisa antecessor e paralelo à etapa de formulação de respostas em design situa-se, então, como um esforço para minimizar os custos, no amplo sentido da palavra, a respeito de detalhamentos técnicos, práticos ou apurativos do projeto (BARROS; LEHFELD, 1998).

É importante destacar que não há um método rígido. Portanto, cabe ao designer ajustá-lo a medida que encontre outras alternativas

que melhorem o processo. Munari endossa a argumentação anterior ao afirmar que o método não deve bloquear o projetista e sim estimulá-lo a descobrir coisas novas (MUNARI, 2008).

### 1.3.1 COMPREENSÃO

Para compreender a problemática dos fatos que circundam o recorte do projeto, foram reunidos os relatórios, artigos e outras anotações relativas ao trabalho de memória gráfica e investigação desenvolvido pelo Laboratório de Design: História e Tipografia, no ano de 2011.

O banco de informações do LadHT contém artigos publicados em anais de congressos científicos de pesquisa em design; posts no blog do laboratório; relatórios de pesquisa de iniciação científica; entrevistas transcritas com ex-alunos e professores do curso de tipografia e encadernação; acervo fotográfico do jornal estudantil *E.T.V.*; acervo fotográfico dos convites e outros impressos também produzidos nas oficinas do curso.

Para dar continuidade a etapa, foi realizada uma pesquisa documental visando enriquecer o banco de informações já disponível no LadHT sobre o Curso de Tipografia e Encadernação, e uma entrevista (ANEXO 1) com o interlocutor do projeto Ricardo Paiva a fim de alinhar as suas intenções para o projeto da exposição.

A pesquisa documental, consiste na coleta de documentos, seja por fontes escritas ou não, primárias ou secundárias, contemporâneas ou retrospectivas com o objetivo de facilitar o processo de investigação científica (LAKATOS, 1992).

O instrumento de entrevista individual, por sua vez, é definido por Markoni e Lakatos (2007) como um encontro de caráter profissional entre indivíduos com o objetivo de extrair informações sobre um determinado assunto. Os roteiros das entrevistas reúnem perguntas abertas, de caráter exploratório, a perguntas fechadas visando respostas objetivas.

### 1.3.2 DIAGNÓSTICO DOS ELEMENTOS DO ESPAÇO EXPOSITIVO

A partir da fase de compreensão, coleta, análise e interpretação de dados, diagnosticou-se os seis elementos que compõe o espaço expositivo. Nadia Banna (1996) discute:

**VISITANTE** – O indivíduo dirige-se ao museu por escolha, para satisfazer interesses e necessidades.

**TEMPO** – A visita é um acontecimento paradoxal. Por um lado, a experiência com a exposição se desenvolve em um lapso de tempo definido. Cada pessoa dispõe um tempo de terminado de fruição. Por outro lado, a experiência museológica constitui, uma viagem fora do tempo onde, na maioria das vezes, vamos ao reencontro do passado, longe do presente, mas também do cotidiano.

**OBJETO** – As coleções são o motivo da visita. As obras são o convite para o deslocamento do visitante ao local da exposição. Os objetos formais reunidos montam um contexto no imaginário do espectador e são, de fato, os alvos da visita.

**LOCAL** – O espaço expositivo é um local paradoxal. É um lugar específico, um ambiente não acidental, construído, estruturado. No entanto, ao mesmo tempo constitui-se como um espaço em constante reestruturação. O projeto arquitetônico, por mais preparado e maleável que seja considerado, exerce limites sobre o projeto expográfico. É importante observar que o local da exposição, como tal, forma uma microesfera definida, cujas dimensões e volumes têm um impacto físico e psicológico sobre o visitante.

**CIRCUITO DA VISITA** – Ordem de apresentação dos objetos. Circuito esperado para os visitantes no local da exposição.

**LINGUAGEM** – A linguagem é responsável pela comunicação entre o objeto e o visitante.

Para tanto, segue uma série de questões que, alinhadas às intenções expostas pelo interlocutor e demais envolvidos, finalizaram a etapa de diagnóstico e deram início aos estudos de formas e circuitos da exposição, bem como da curadoria das informações e objetos para a exposição.

- ◇ Qual o conceito da exposição?
- ◇ Qual a linguagem da exposição?
- ◇ Que caráter queremos dar à exposição, permanente ou temporária?
- ◇ Qual o espaço da exposição?
- ◇ Quais são os limites que o espaço exerce sobre o projeto?
- ◇ Qual o perfil do público?
- ◇ Qual o tempo disponível para a visita?
- ◇ Quais serão os objetos expostos?
- ◇ Qual o modo de expor os objetos?
- ◇ Como ordenar a coleção no espaço então definido? Segundo uma orientação cronológica, temática, tipológica, concreta, sequencial, seriada.
- ◇ Como preparar e orientar o circuito da exposição? Usando uma sinalização direcional, instalando monitores de apoio ao visitante, usando um apontamento linear e cromático ao nível do pavimento, modelando a luz e dirigindo a sua orientação espacial e focal.
- ◇ Como se dará a articulação com os conteúdos resultantes da pesquisa científica?

O produto final dessa segunda fase do projeto é um briefing, documento contendo as delimitações dos elementos do espaço expositivo, bem como as respostas para as questões acima.

### 1.3.3 PROPOSIÇÃO

A partir do documento com as diretrizes do projeto, resultado fase de diagnóstico, seguiu-se para a etapa de proposição e desenvolvimento dos desenhos formais. Esta fase se resumiu nas seguintes ações: curadoria das informações e objetos para a exposição; estudos e primeiras propostas de formas e circuitos da exposição; aperfeiçoamento da planta e definição do partido adotado; definição da programação visual da exposição.

#### **1.3.4 TESTES**

Fez-se imprescindível a realização de testes de baixa fidelidade e ajustes finais a fim de verificar legibilidade dos textos, alturas e distâncias entre o observador e os objetos, validando as decisões projetuais e auxiliando a composição dos detalhes técnicos.

Além disso, foram realizadas visitas aos fornecedores locais com o objetivo de aprimorar e validar as decisões do projeto.

#### **1.3.5 FINALIZAÇÃO**

Finalizou-se o pacote de desenhos técnicos, contendo informações sobre os objetos da exposição. Além disso, foi elaborado o material gráfico de apoio da exposição. Por fim, foi formulado um plano executivo dos recursos e custos necessários à viabilização do projeto.



## 2. O DESIGN DE EXPOSIÇÕES

### 2.1 Uma perspectiva histórica

O ATO DE “EXPOR ARTEFATOS” é natural do comportamento humano (HUGHES, 2010). A maioria dos indivíduos têm algum tipo de objeto que é exposto em suas casas no intuito de refletir sua personalidade.

Do mesmo modo, encontram-se lojistas e comerciantes exibindo seus produtos em nossas vidas diárias. Nesse contexto, é desenvolvido um senso de como e onde posicionar os objetos, criando um ambiente simpático para atrair visitantes e clientes (HUGHES, 2010).

Partindo por uma perspectiva histórica, igrejas e templos religiosos apresentaram-se, ao longo dos anos, como ótimos exemplos de como as técnicas de exibição podem ser empregadas. O arranjo arquitetônico das grandes catedrais e a exibição dos objetos icônicos nos altares são utilizados para simular uma atmosfera de sensações. Ocorre uma

promoção da contemplação espiritual dos fiéis, semelhante ao que é promovido nas exposições dos museus modernos (HUGHES, 2010).

A origem dos museus se confunde com o crescimento das cidades. O museu trata de uma instituição urbana por excelência. Inicialmente, os museus e as exposições de galerias de arte envolviam a exibição de coleções de famílias ricas a outras famílias igualmente abastadas. Apenas a partir do final do século XVIII, que essas coleções começaram a se tornar públicas. Neste período, em Florença, por exemplo, obras de arte da Família Médice começaram a ser exibidas publicamente. Em Nova York e Washington, coleções foram importadas pelo mérito artístico e reconhecimento internacional para serem expostas (HUGHES, 2010).

*A Grande Exposição dos Trabalhos da Indústria de Todas as Nações*, realizada em 1851 na cidade de Londres, configura-se como um marco inicial na utilização de exposições públicas congregando intenções econômicas (HUGHES, 2010).

Os autores Lake-Hammond e Waite (2010) remontam à Grande Exposição de Londres como uma celebração do crescimento industrial e técnico da sociedade. Segundo os autores, a exposição, financiada pela revolução do tripé carvão-vapor-estradas, consistiu em uma estratégia da burguesia para ampliar seus negócios e representou o começo do movimento de exposições.

O Palácio de Cristal (FIGURA 01), edifício da Grande Exposição projetado por Joseph Paxton, foi construído em apenas seis meses, a partir de estruturas modulares de ferro e de vidro. Era uma grande vitrine dos novos produtos. A feira estava acessível a todos, tanto aos nobres quanto ao proletariado. Dessa forma, a burguesia esperava aumentar as vendas pelos contatos entre produtores e consumidores (LAKE-HAMMOND, WAITE, 2010).

Gonçalves (2004) discute que uma exposição trata-se de uma apresentação intencionada, com o objetivo de transmitir ao expectador uma mensagem e influir sobre ele de uma determinada maneira.



A partir disso, pode-se avaliar que a Exposição de Londres, além de apresentar as novas mercadorias à sociedade, destacava os novos valores e ideais da burguesia amparados na crença no progresso das máquinas, na confiança das potencialidades humanas sobre a natureza e na razão iluminista (LAKE-HAMMOND, WAITE, 2010).

Anteriormente, as exposições eram definidas a partir da quantidade de objetos que armazenavam e apresentavam em um mesmo espaço. No exemplo da Exposição de Londres, as exposições e museus passam a ser avaliados pelo discurso do seu acervo, por sua apresentação e comunicação com o público. Lorenc, Skolnick e Berger (2007) avaliam que esta é uma das maiores mudanças ocorridas em relação ao estudo das exposições.

O design de exposições constitui-se como atividade cada vez mais significativa no mundo inteiro, seja em galerias públicas e museus ou para fins comerciais. A constante necessidade do ser humano de

FIGURA 01 – Palácio de Cristal da Grande Exposição de Londres, 1851.

experimentar coisas novas caminha lado a lado à potencialidade de sensações fornecidas pelas exposições modernas.

Grandes exposições costumam atrair visitantes e turistas, podendo, assim, contribuir diretamente para o desenvolvimento das cidades sediadas. Desse modo, museus e exposições, constituem-se como iniciativas que possibilitam benefícios econômicos e sociais tangíveis para o seu entorno urbano (HUGHES, 2010).

No interior da cidade espanhola de Bilbao, às margens do rio Nervión, foi projetado pelo arquiteto Frank Gehry o *Museu Guggenheim* (FIGURA 02). A iniciativa foi resultado de um acordo entre a fundação Guggenheim e o governo espanhol para revitalizar as áreas comerciais e valorizar o turismo na cidade (HUGHES, 2010).



**FIGURA 02** – A arquitetura do *Museu de Guggenheim* tem uma temática náutica. A camada exterior, revestida de pedra e metal com seu perfil torcido, curvo e saliente, remete ao desenho de um navio ancorado às margens do rio Nervión. O projeto de Frank Gehry encontra harmonia no caos das retas do edifício.

O Museu de Guggenheim (1997) sucedeu a urbanização dos espaços adjacentes: um novo sistema ferroviário metropolitano, restaurações dos parques, instalações de hotéis, lojas e restaurantes, reconstrução do aeroporto de Bilbao e ampliação do porto da cidade (HITNER, 2006). A região pobre e desprezada de Bilbao transformou-se em um ponto turístico desejado por turistas de todo o mundo.

O gigantesco acervo de obras de arte do Guggenheim é compartilhado com suas outras cinco sedes (Nova York, Las Vegas, Veneza, Berlim, Abu Dabi) através de exposições itinerantes. O museu abriga alguns dos maiores nomes da arte contemporânea, como Eduardo Chillida, Alexander Calder, Yves Klein, Willem de Kooning, Antoni Tàpies e Sol LeWitt. Apenas esculturas de grande porte de instalações permanecem na sede, em Bilbao, como *Maman* (FIGURA 03), de Louise Bourgeois, e *Puppy* (FIGURA 04), de Jeff Koons<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> [www.guggenheim-bilbao.es/obras](http://www.guggenheim-bilbao.es/obras)



FIGURA 03 – *Maman* (1999), Louise Bourgeois. Aranha de mais de 10 metros de altura feita de bronze, aço e mármore que faz uma homenagem a maternidade, detalhe para o abdômen onde está pendurada uma bolsa de ovos.



FIGURA 04 – *Puppy* (1992), Jeff Koons. Entrada do Museu de Guggenheim tomada por um simpático cãozinho de 12 metros de altura feito em aço inoxidável e revestido de flores.

Outra importante abordagem para os museus e exposições está na sua possibilidade de fornecer ao visitante uma experiência didático-pedagógica (HUGHES, 2010). O Museu Canadense da Civilização (FIGURA 05) constitui um excelente exemplo de como as exposições podem prover essa oportunidade ao público, congregando em um mesmo espaço história e entretenimento.

O *Museu Canadense da Civilização* (1867), localizado às margens do rio Ottawa em Gatineau, Quebec, é a maior instituição cultural do país, atraindo mais de um milhão de visitantes por ano. O principal objetivo do museu é reunir, estudar objetos e materiais que contam a história da sociedade canadense, preservando o patrimônio nacional para as gerações presentes e futuras, e promovendo a valorização da identidade canadense<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> [www.civilization.ca](http://www.civilization.ca)



**FIGURA 05** – O *Museu Canadense da Civilização* tem cerca de 25.000 metros quadrados de espaço de exposição, distribuídos em quatro andares. Este novo edifício do museu foi inaugurado, oficialmente, em 29 de junho de 1989 e, desde então, recebe mais de 1,3 milhões de visitantes por ano.

O museu é reconhecido mundialmente por suas galerias permanentes que exploram anos da história das civilizações canadenses.

O *Grand Hall*, salão principal, está localizado no primeiro nível do edifício central do museu. Possui uma parede de janelas de 112m x 15m com uma vista incrível para o Rio Ottawa e para as Colinas do Parlamento. Na parede oposta, posiciona-se um painel fotográfico, de mesmo tamanho, das florestas canadenses. O grande quadro fotográfico fornece o plano de fundo para uma dúzia de enormes totens (FIGURA 06) e recriações de seis fachadas de casas de aborígenes da Costa do Pacífico. As casas eram feitas por artesãos que utilizavam grandes madeiras de cedro.

O agrupamento de totens do *Grand Hall* é considerado a maior exposição interna de totens do mundo. Explora a diversidade dos povos aborígenes, suas interações com a terra e suas contribuições para a sociedade<sup>3</sup>.

Outro espaço marcante do Museu Canadense da Civilização, é o *First People Hall*. Dividido em quatro áreas, o *First People Hall* é um espaço imponente que destaca as realizações culturais, históricas e artísticas de primeiros povos do Canadá. O salão tem 2.000 metros quadrados de tamanho e contém mais de 2.000 objetos expostos. Os visitantes entram em contato com vários aspectos da identidade da nação<sup>4</sup>.

Ao exibir a notável história dos povos aborígenes do Canadá, o museu destaca a sua luta pela sobrevivência cultural e destaca a riqueza de suas contribuições modernas. A exposição narra vinte e mil anos de história e realizações da nação canadense, dos primeiros habitantes do país até os dias atuais. O salão é o resultado de um extenso trabalho colaborativo, que ocorreu entre a equipe de curadoria do museu e a sociedade canadense<sup>5</sup>.

Em outubro de 2012, o ministro do patrimônio cultural canadense James Moore anunciou a ampliação do Museu Canadense da



FIGURA 06 – Totem exibido no *Grand Hall* do Museu Canadense da Civilização.

<sup>3</sup> [www.civilization.ca/cmce/exhibitions/aborig/grand/grandeng.shtml](http://www.civilization.ca/cmce/exhibitions/aborig/grand/grandeng.shtml)

<sup>4</sup> [www.civilization.ca/event/first-peoples-hall](http://www.civilization.ca/event/first-peoples-hall)

<sup>5</sup> [www.civilization.ca/event/first-peoples-hall](http://www.civilization.ca/event/first-peoples-hall)

Civilização em mais de 50.000 metros quadrados, prevista para 2017, ano de comemoração do 150º aniversário do museu. A iniciativa é resultado de uma parceria entre o setor público e privado, e prevê um fórum online pelo qual os cidadãos canadenses poderão discutir quais são os capítulos decisivos na história do país<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> [www.civilization.ca/about-us/announcement-from-the-ministe-of-canadian-heritage-and-official-languages](http://www.civilization.ca/about-us/announcement-from-the-ministe-of-canadian-heritage-and-official-languages)

Yves Fortier, diplomata e diretor do *Historica-Dominion Institute* apoiou com entusiasmo a fala do ministro: “É essencial que os canadenses de todas as idades possam aprender mais sobre a nossa história e ter acesso ao patrimônio identitário da nação”<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> [www.civilization.ca/about-us/announcement-from-the-ministe-of-canadian-heritage-and-official-languages](http://www.civilization.ca/about-us/announcement-from-the-ministe-of-canadian-heritage-and-official-languages)

De modo geral, essa revolução no contexto das exposições teve início a partir da década de 1960. O conceito de exposições mais descontraindas e interativas passou a ser adotado por diversas galerias, museus e instituições.

As novas tecnologias da informação e comunicação realinharam as propostas de exposições em ambos setores, público e privado. Para manter o diálogo com o público mais jovem, a geração de clientes em potencial, empresas e instituições foram pressionadas a se inserirem no mundo virtual.

A mostra *Natureza Amplificada: A Arte + Ciência da Forma, Flexibilidade + Liberdade*<sup>8</sup>, parte integrante da 3ª Feira Internacional de Arte Contemporânea, é um exemplo desta última afirmação.

<sup>8</sup> [www.nike.com/br/pt\\_br/c/running/naturezaamplificada](http://www.nike.com/br/pt_br/c/running/naturezaamplificada)

A exposição traz obras dos artistas brasileiros Gisela Motta e Leandro Lima, do estúdio inglês *Universal Everything* e dos italianos Quayola e Sinigaglia. Elas despertam nos visitantes diferentes experiências sensoriais, celebrando as qualidades naturais do corpo em ampliações criativas, mesclando elementos da natureza, tecnologia, design e arte<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> [www.nike.com/br/pt\\_br/c/running/naturezaamplificada](http://www.nike.com/br/pt_br/c/running/naturezaamplificada)

A instalação *Zero Hidrográfico*, da dupla brasileira explora o conceito de flexibilidade (FIGURA 07). A obra apresenta uma malha reticulada composta por 60 tubos fluorescentes que se movimentam

de forma rítmica por 36 mecanismos motorizados. Os momentos de leveza são rompidos pelo zero hidrográfico, quando os movimentos das ondas se tornam incessantes<sup>10</sup>.

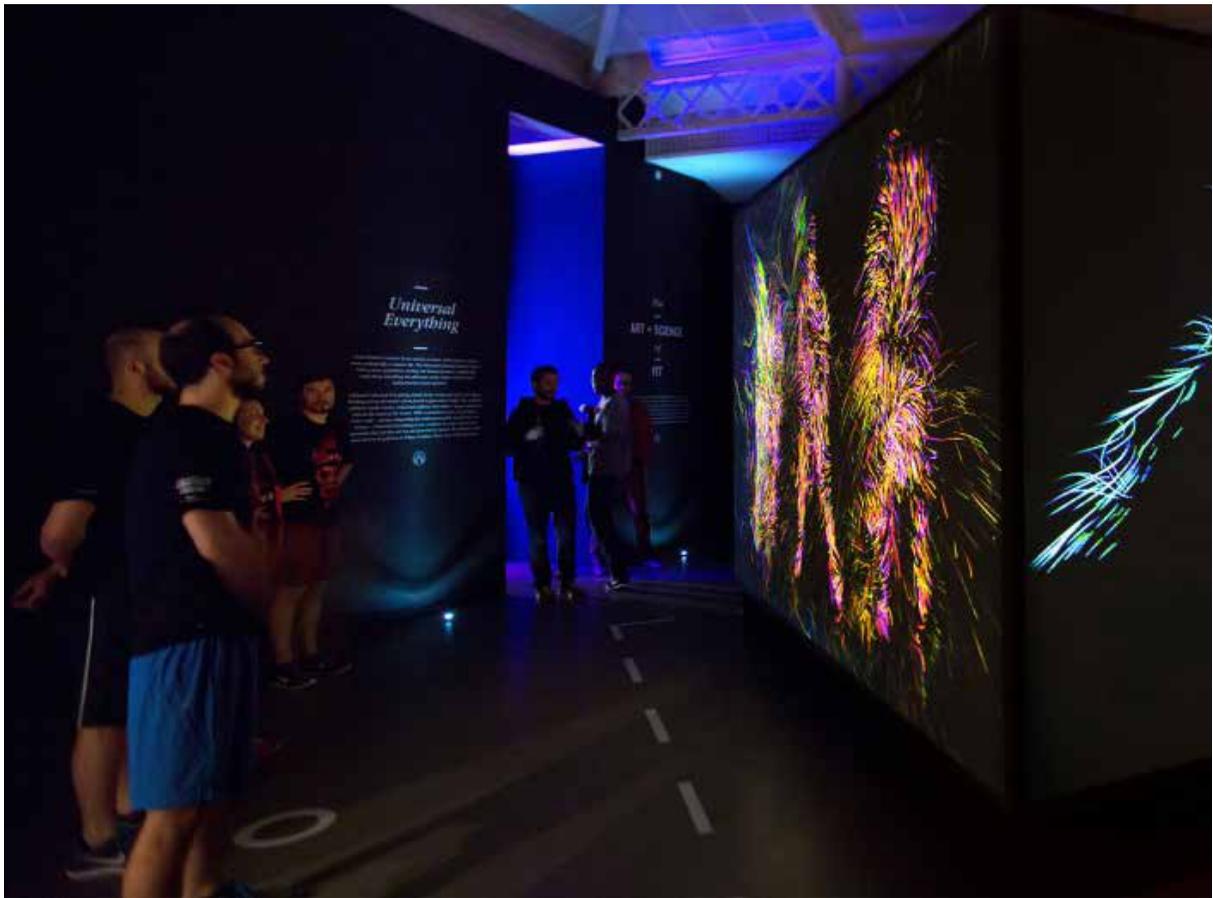
<sup>10</sup> [www.aagua.net](http://www.aagua.net)



FIGURA 07 – Instalação *Zero Hidrográfico* dos brasileiros Leandro Lima e Gisela Motta.

Em *Fit* da *Universal Everything*, o visitante é estimulado por quatro vídeos a ativar os principais elementos da instalação por meio de seus movimentos e interagindo com linhas fluidas em diversas cores (FIGURA 08). A ideia é de um prolongamento do tátil, do efeito refletido do corpo e do momento presencial<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> [www.universaleverything.com/#clients/nike](http://www.universaleverything.com/#clients/nike)



**FIGURA 08** – Instalação *Fit* do estúdio *Universal Everything*. Consiste em um cubo com projeções em quatro lados. Nas telas, as imagens formadas por linhas fluidas correspondem à presença e movimentação do visitante.

Os artistas italianos Davide Quayola e Natan Sinigaglia, integram a mostra com uma vídeo instalação denominada por *Flexure* (FIGURA 09). É uma escultura digital temporal, um monólito retangular em constante transformação. A obra é inspirada na tensão entre as suas propriedades físicas e os conceitos de elasticidade e liberdade<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> [www.natansinigaglia.com/portfolio/flexure](http://www.natansinigaglia.com/portfolio/flexure)



**FIGURA 09** – Frame do vídeo instalação *Flexure*, escultura digital dos artistas italianos Davide Quayola e Natan Sinigaglia. A obra audiovisual foi projetada para ser exibida em dois monitores LCD em dimensões variáveis.

A partir de então, as exposições tornaram-se mais interativas e passaram a cada vez mais dialogar com as novas tecnologias.

Nesse sentido de muitas mudanças e diferentes contextos, o papel do designer permanece em constante transformação. Os múltiplos propósitos que os espaços de exposições têm assumido implicam em uma diversidade de requisitos projetuais, que por sua vez, exigem do designer uma formação cada vez mais abrangente.

## 2.2 O papel do designer nos espaços de exposições

O estatuto do *International Council of Museums*, aprovado durante a 21ª Conferência Geral, realizada em 2007 na Áustria, Viena, define:

O museu é uma instituição permanente sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que congrega, conserva, pesquisa, comunica e expõe, para os propósitos de estudo, educação e fruição, evidências materiais do homem e seu ambiente<sup>13</sup>.

<sup>13</sup>[www.icom.museum/the-vision/museum-definition](http://www.icom.museum/the-vision/museum-definition)

Segundo os autores Lake-Hammond e Waite, a definição amplia o conceito de museu à experiência das exposições contemporâneas e articula a atuação do designer. O designer é responsável por configurar uma experiência estética grandiosa e ao mesmo tempo democrática, e por influir o público a interagir com os mais diversos objetos e discursos propostos.

Consciente dos objetivos da exposição, o designer articula elementos e atividades que possibilitarão a interação, seja estudo, educação ou fruição. A disposição dos objetos, a luminotécnica, a cor, a ambientação, a sonorização, e todo o planejamento do espaço estendido ao design gráfico da identidade visual, dos catálogos e outros materiais promocionais irão prover a qualidade semântica da exposição, traduzindo o discurso presente (HUGHES, 2010).

Existe, então, um discurso em um determinado espaço social cuja qualidade e clareza do contato com o público apresenta-se como responsabilidade da figura do designer. A interface de contato entre a mensagem e o receptor é expressa através do projeto de design da exposição. Gonçalves (2004) argumenta que a atuação do designer é ponto primordial para a aproximação do objeto com o visitante.

Lake-Hammond e Waite (2010) postulam também sobre a participação do designer no processo da exposição desde o conceito à construção, não

sendo apenas um técnico subordinado. Essa prática recorrente tem permitido aos museus contemporâneos uma ampliação dos pontos de contato entre a mensagem e o público, garantindo uma interação democrática.

Simbiótico e experimental por natureza, o design de exposições engloba uma extensa variedade de tópicos do design com um único objetivo: comunicar com clareza (LOCKER, 2011).

Em termos de intervenção espacial, o design de sinalização é relativamente o mais próximo. Ele está familiarizado com o entorno espacial, sua forma e superfície. De modo similar, o design de sinalização e de exposições podem, quando necessário, ficar independentes da arquitetura e dialogar com o espaço no sentido de compreender quais são as oportunidades que ele oferece para a comunicação e exibição.

A combinação de texto e imagem para grandes formatos, por meio do design gráfico, continua sendo a principal estratégia de comunicação para o público. No entanto, a atual conjuntura, constituída pela rica disponibilidade de acesso à informação, tem transformado o tradicional “painel gráfico” pendurado na parede em um aglomerado de experiências organizadas em telas *touch-screen*, camadas multi-sensoriais ou em outras situações interativas, que não precisam necessariamente estar relacionadas com o uso de grandes tecnologias, mas que capacitam o visitante a navegar com liberdade através da informação (LOCKER, 2011).

Desse modo, o visitante, cada vez mais visualmente e tecnologicamente naturalizado, encontra novas possibilidades, mais democráticas, nos espaços de exposições.

O designer de exposições cria um ambiente tridimensional responsável por transmitir uma mensagem. Isso pode estar relacionado a uma coleção dos objetos expostos, a uma marca ou simplesmente a uma ideia. Assim como ocorre em outras áreas criativas, designers de exposições precisam estar atualizados das novas tecnologias e apresentar uma série de habilidades digitais e analógicas bidimensionais e tridimensionais. O designer utiliza diferentes mídias e tecnologias,

normalmente emprestadas por outras áreas, no intuito de comunicar com eficiência uma mensagem em um certo espaço (LOCKER, 2011).

O cliente – aquele que encomenda o projeto de exposição – está interessado na expertise do designer para criar uma exposição alinhada a um conjunto de requisitos de comunicação acordado entre os interessados no projeto. O designer é responsável por identificar, esclarecer e comunicar essas necessidades dentro da equipe realizadora da exposição (LOCKER, 2011).

Como circunstâncias intrínseca da área, designers de exposições precisam trabalhar com prazos, controlar orçamentos, ter compreensão de dos diferentes materiais e suportes disponíveis, bem como das tecnologias adequadas, compreendendo o detalhamento técnico dos elementos propostos diretamente ligado com sua produção gráfica; devem possuir uma gama de habilidades de design que são fundamentais para a equipe de criação e influenciam no bom funcionamento do projeto (LOCKER, 2011).

Uma das atribuições do designer de exposição, talvez a mais desafiadora, seja justamente a investigação e experimentação envolvida na pesquisa da mídia mais apropriada para comunicar ao visitante e engajá-lo no ambiente das exposições modernas (LOCKER, 2011).

É impraticável comunicar uma mensagem com eficiência se você não sabe para quem está falando. As histórias pessoais do seu ouvinte (o visitante da exposição), referências culturais, sexo, idade, habilidades, nível de instrução têm um impacto fortíssimo em como a informação que você deseja compartilhar será recebida, processada e compreendida. Por este motivo, em paralelo à tradução da mensagem da exposição através do design, é importante definir e conhecer o público-alvo (LORENC; SKOLNICK; BERGER, 2007).

Cada vez mais, os espaços de exposições tem sido concebidos e utilizados como ambientes de interação social. Esta dinâmicas sociais têm popularizado os museus e galerias (LORENC; SKOLNICK; BERGER, 2007).

Esse momento de democratização e acessibilidade das exposições apresenta um impacto direto na complexidade do trabalho dos

designers. Os grupos de visitantes estão ficando cada vez mais heterogêneos. Por isso, é importante trabalhar com o cliente, interlocutor do projeto, na tentativa de determinar quais são os perfis do público já esperado, bem como daqueles visitantes que se deseja alcançar e trazer para a exposição (LORENC; SKOLNICK; BERGER, 2007).

Conhecer o público-alvo pode levar muito tempo. Algumas características do visitante precisam ser identificadas porque elas afetam tanto aspectos cognitivos quanto físicos do projeto de design. Enquanto idosos, com problemas de visão, apreciam painéis com textos em corpos grandes e bem iluminados; adolescentes, acostumados a um contexto de videogames e outras mídias interativas, respondem positivamente a ambientes essencialmente construídos por múltiplos estímulos visuais e sonoros (LORENC; SKOLNICK; BERGER, 2007).

O *Museu Van Gogh*, localizado na cidade de Amsterdam, por exemplo, utiliza de diversos recursos interativos para fornecer uma resposta as necessidades específicas dos diferentes perfis de visitante.

Com oito anos de pesquisas, o museu apresenta com riqueza de detalhes o trabalho de Van Gogh. Os estudos concentram-se nos materiais utilizados pelo pintor, tipos de tela, tintas, lápis e pincéis; e as técnicas empregadas, estudos de perspectivas e proporções, além do seu trato artístico.

Para o público infantil, está disponível um tour multimídia, com áudio guia que utiliza de um linguagem e de recursos interativos específicos (FIGURA 10).

O design de exposições é normalmente um reflexo ou até um condutor de estilo e tendências da contemporaneidade. Designers de exposições precisam estar sempre curiosos sobre tudo, não apenas em relação a ideia de tematizar, que é frequentemente entendido como o “gancho” interpretativo para contar uma história. Todas as potencialidades multimidiáticas, som, iluminação e muitas outras opções criadas pelas novas tecnologias, resultam em oportunidades interessantes para comunicar uma mensagem (LOCKER, 2011).



FIGURA 10 – Tour multimídia disponível no *Museu Van Gogh*.



### 3. O LABORATÓRIO DE DESIGN: HISTÓRIA E TIPOGRAFIA

EM PLENO SÉCULO XXI, OS avanços tecnológicos, que seguem em paralelo a gênese de incontáveis redes multilaterais, tornam cada vez mais fortes as discussões a respeito da identidade nacional. Seja ela regional, comunitária, étnica, visual, ou apenas individual, é visceral aos indivíduos compreendê-la e delimitá-la (CARDOSO, 2005).

No âmbito do design, ainda está longe de se constituir um consenso a respeito da identidade nacional (CARDOSO, 2005). O estudo da história do design é um fenômeno recente, os primeiros estudos datam da década de 1920 (CARDOSO, 1998). Desse modo, a busca torna-se ainda mais exaustiva e rica para a obtenção do forte legado histórico ainda não desbravado.

Discutir identidade gráfica vai além de analisar questões do design gráfico. Uma vez que o design se espelha na sociedade na qual está inserido

(HALUCH, 2002), a pesquisa abrange a complexidade das relações políticas, econômicas e sociais.

Inúmeros são os casos aos quais esta reciprocidade fora percebida por pesquisadores e historiadores. Pode-se citar a *Semana Illustrada* (FIGURA 11), de Henrique Fleiuss, desenhista, gravador e litógrafo alemão, que em 1860, ano que a fotografia deslanchou no país, retratava acontecimentos como os conflitos da Guerra do Paraguai de 1865. Suas narrativas visuais, consumidas pela elite



FIGURA 11 – *Semana Illustrada*, n. 1. 1861. 20,5 x 26,3 cm, 8p. *Semana Illustrada* de Henrique Fleiuss dedicava-se a sátira política. Graficamente, ocorre uma fusão entre texto e imagem.

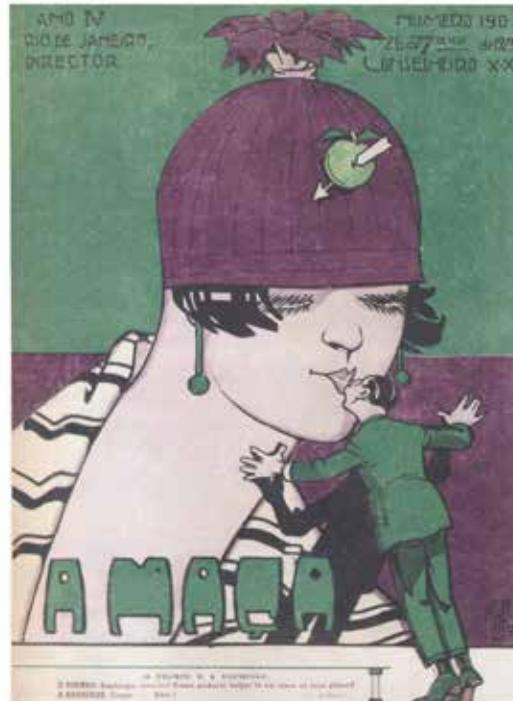


FIGURA 12 – *A Maça*, n.190. 1925. 18,0 x 26cm, 34 p. Dedicada ao público masculino, a revista *A Maça* apresentava como ingrediente principal a sensualidade de garotas.

brasileira, contribuíram para o que atualmente entende-se por reportagem fotográfica (ANDRADE *apud* CARDOSO, 2005).

Acrescenta-se a revista *A maçã* (FIGURA 12), periódico carioca lançado em 11 de fevereiro de 1922. Apesar de ser considerada como literatura licenciada, *A maçã*, escrita por Humberto de Campos, era uma publicação dirigida ao público masculino ancorada em contos juvenis (PICANÇO, 1937). Além de revelar as tendências artísticas, o periódico expressa a sociedade carioca da década de 1920, abordando os conflitos entre a mulher e o homem romântico (HALUCH, 2002).

Ainda vale destacar, as *capas de discos* de Cesar Gomes Villela para a Bossa Nova (FIGURA 13). Enquanto a Bossa nascia opondo-se às letras tristes e às melodias complexas dos ritmos abolerados (CASTRO, 1990), nos anos 1960, Cesar G. Villela articulava uma nova representação gráfica, utilizando capas em fundo branco com fotos em alto contraste em preto de Francisco Pereira, *lettering* desenhado a mão ou “fotoletras”, com o selo da gravadora Elenco (LAUS *apud* MELO, 2008).

Instigados por essa motivação de pesquisar objetos da cultura material, foi criado, em 2009, o Núcleo de Identidade Gráfica Capixaba (Nigráfica), rebatizado em 2012 como *Laboratório de Design: História e Tipografia (LadHT)*, grupo de pesquisa do curso de Desenho Industrial da Universidade do Espírito Santo. Sob a orientação dos professores Heliana Pacheco, Letícia Pedruzzi Fonseca e Ricardo Esteves, o LadHT procura, através do levantamento e análise de impressos produzidos no Espírito Santo, identificar o que seria característico da identidade gráfica capixaba.

No ano de 2010, o laboratório investigou um curso de Tipografia e Encadernação que existiu entre os anos de 1942 e 1964 na antiga Escola Técnica de Vitória (ETV), atual Instituto Federal do Espírito Santo (IFES). Primeiro nessa modalidade de ensino no Estado, o curso de Tipografia e Encadernação tinha caráter extremamente prático e profissionalizante para o mercado, a exemplo dos demais cursos ministrados na época. Os alunos ingressavam na modalidade Curso



FIGURA 13 – Capa de Cesar Villela para o disco da cantora Maysa, fotografia de Francisco Pereira. 1963. 31,0 x 31,0 cm.

Industrial Básico e, no primeiro ano, faziam rodízio nas várias oficinas disponíveis na escola para escolher sua especialidade. Os cursos eram Mecânica, Marcenaria, Tipografia e Encadernação, Serralheria, Artes do Couro e Alfaiataria (SUETH *et al*, 2009).

O grupo de pesquisa do LadHT registrou a existência do curso de Tipografia e Encadernação da antiga ETV no meio científico do design, a partir da publicação de artigos em eventos científicos de Design (Congresso Nacional de Iniciação Científica em Design da Informação, 2011; Simpósio de Pesquisa e Extensão em Design; 2011). Também foram divulgados 15 posts no blog do núcleo<sup>14</sup> e uma última publicação, mais recente e concreta, na Revista *Tipografia* (2012), também de responsabilidade editorial do LadHT.

<sup>14</sup>[www.ladht.com](http://www.ladht.com)

Apesar do esforço descrito nas tentativas de divulgação do curso de Tipografia e Encadernação no âmbito da sociedade científica, não foram realizadas quaisquer ações visando apresentar o curso à população capixaba como um todo. Este marco do início das artes gráficas do Espírito Santo ainda é incógnito à sociedade.

A partir do que foi exposto, entende-se a exposição como uma possibilidade de atuação do designer em proporcionar uma exibição aberta ao público sobre o curso de Tipografia e Encadernação da antiga Escola Técnica de Vitória.

## 4. O CURSO DE TIPOGRAFIA E ENCADERNAÇÃO DA ETV

E quantas epidermes porejavam de suores viris, disputando pau-a-pau um lugarzinho ao sol, para transformar uma escola de gente pobre, como então muitos entendiam, no embrião de uma doutrina, mais do que uma instituição, que faz cada aluno da Escola Técnica membro de uma sociedade esotérica, fechada, exclusivista: um aluno que se julga único, que se julga melhor porque aprendeu com seus professores, com cada funcionário, que a ETV não era uma escola. Era um estado de espírito. Esse o espírito é o único veículo e instrumento para a eternidade, o que pensamos e sentimos é o que fica. Depois que todos os rostos conhecidos se acotovelarem em sombras, as paredes da Escola Técnica ficarão pintadas de lembranças – Avary da Costa Prado, ex-aluno da ETV (*A Gazeta*, apud SUETH et al, 2009, p.37).

## 4.1 O Espírito Santo em que nasceu a Escola Técnica

A ESCOLA TÉCNICA DE VITÓRIA (ETV) foi fundada oficialmente em 1909, no governo do presidente Nilo Peçanha, recebendo o nome de Escola de Aprendizes e Artífices do Espírito Santo (EAA) (SUETH *et al*, 2009). Nesse período inicial da ETV, o Espírito Santo ainda tinha o café como base da sua economia, mas já sonhava com o futuro anunciado pelas indústrias que começavam a surgir no país.

Em 23 setembro de 1909, o presidente Nilo Peçanha deu início a uma grande realização: assinou o Decreto 7.566 e criou 19 Escolas de Aprendizes Artífices nas capitais de todos os estados brasileiros. “O Brasil de ontem saiu das academias, o de amanhã sairá das oficinas”, dizia o presidente, enquanto implantava os centros de educação técnica nas capitais brasileiras. O objetivo era formar os jovens para o novo tempo que o país começava a viver (*O Visgo Eteviriano, apud* SUETH *et al*, 2009, p. 36).

Apesar do Espírito Santo fazer parte da rica e influente região sudeste, no contexto republicano nacional da época, o estado apresentava-se em um plano consideravelmente secundário na política e na economia do país (SUETH, 2006). Mesmo com a expressiva produção cafeeira, a economia capixaba sofria crises cíclicas geradas pela superprodução do grão, o que levou até a um pedido de moratória pelo governador Muniz Freire no início do século XX (SUETH *et al*, 2009). Era necessário incrementar outros fatores da economia, tais como tecnologia e mão-de-obra especializada.

As fábricas de Vitória padeciam com a carência de mão-de-obra especializada e convocavam operários de outros centros urbanos mais adiantados. Aceitavam-se inclusive jovens, meninos e meninas, para trabalharem com mestres habilitados. A escassez de mão-de-obra posicionou-se como um dos problemas mais sérios aos negócios fabris da época (BITTENCOURT, 2006). Vê-se, aí, a importância do surgimento da Escola de Aprendizes Artífices, inaugurada exatamente nesse contexto, em Vitória.

A EAA situava-se na região do Parque Moscoso, área nobre da cidade de Vitória no início do século XX, e teve como seu primeiro diretor o Dr. José Francisco Monjardim. Formado nas conceituadas Faculdades de Direito de São Paulo e Recife, Monjardim também era um político influente e dirigiu a Escola de Aprendizes e Artífices de Vitória de 1910 até 1932 (SUETH *et al*, 2009).

A partir de 1930, ocorreu uma troca da elite no poder do país. Caiu o arranjo oligárquico tradicional, subiram os militares, os diplomados e, um pouco mais tarde, os industriais. O Estado do Espírito Santo começou a ser dirigido pelo interventor major João Punaro Bley, que ficou no poder até 1943 (SUETH *et al*, 2009).

Ainda em 1930, pelo Decreto 19.402, foi criado o Ministério de Educação e Saúde Pública e, assim, começavam as políticas públicas educacionais. A EAA passou a ser administrada pelo Ministério de Educação, deixando de pertencer ao Ministério da Agricultura, Indústria e Comércio. Também foi criada a Inspeção do Ensino Profissional Técnico para orientar a educação profissional no Brasil.

Em Vitória, mudou-se também a direção da escola por quatro vezes:

- ◇ Dr. Dario Tavares Gonçalves (1932-1933);
- ◇ Benigno Soares Vidigal (1934-1935);
- ◇ Augusto Alfredo Barbosa Carneiro de Farias (1936-1938) – durante sua gestão a escola se chamou Liceu Industrial de Vitória;
- ◇ Dr. Antônio Carlos de Mello Barreto (1939-1943) – mudança do nome para Escola Técnica de Vitória (SUETH *et al*, 2009).

A partir de 10 de dezembro de 1942, com nova sede em Jucutuquara, instalava-se a *Escola Técnica de Vitória* (A Gazeta, 1942).

## 4.2 O perfil dos alunos

Os alunos, com idades a partir de 11 anos, ingressavam na ETV na modalidade do Curso Industrial Básico e, no primeiro ano, faziam rodízio nas várias oficinas disponíveis na escola para escolher sua especialidade. Os cursos eram Mecânica, Marcenaria, Tipografia e Encadernação, Serralheria, Artes do Couro e Alfaiataria (SUETH *et al*, 2009).

Os alunos podiam estudar em regimes de **internato**, **semi-internato** e **externato**. Todo aluno interno precisava ter um responsável, residente na cidade de Vitória, que respondesse pelo aluno perante a escola.

Os internos moravam na escola e podiam realizar saídas às quintas-feiras, à tarde, e aos domingos e feriados (SUETH *et al*, 2009). Os semi-internos, por sua vez, ficavam até as 20h depois de terem participado do jantar e da banca de estudos, que funcionavam entre 19h e 20h para internos e semi-internos. Os externos chegavam para o café-da-manhã, recebiam também o almoço, faziam um lanche às 15h e se retiravam às 17h (SUETH *et al*, 2009).

No período de férias de dezembro a fevereiro, os alunos deveriam retirar-se para a residência de seus pais, ficando o internato fechado. Nas férias de julho, a retirada era facultativa, podendo ficar na escola os que assim desejassem (SUETH *et al*, 2009).

A ETV abrigava cerca de 200 alunos em regime interno. Os alunos provenientes de áreas mais afastadas do estado que não encontravam vagas no internato da escola eram encaminhados para o dormitório Santo Antônio, que ficava em Fradinhos, a poucos metros da escola, com as despesas pagas pela Caixa Escolar. Muitos alunos só voltavam para casa no período de férias, já que não tinham nenhum apoio financeiro de suas famílias (SUETH *et al*, 2009).

Desde a sua implantação, é possível observar que as Escolas Técnicas se destinavam ao ensino profissional de *juvens desafortunados*. Nos considerandos do decreto 7.566, em execução da lei nº 1.606, do presidente Nilo Peçanha está escrito:

que o aumento constante da população das cidades exige que se facilite às classes proletárias os meios de vencer as dificuldades sempre crescentes da luta pela existência;

e que para isso, torna-se necessário não só habilitar os filhos dos desfavorecidos da fortuna com o indispensável preparo técnico e intelectual, como fazê-los adquirir hábitos de trabalho profícuo, que os afastará da ociosidade ignorante, escola do vício e do crime (BRASIL, 1909, p.1);

Havia, na época, uma ideologia que defendia que a criminalidade tinha origem na ociosidade da classe popular. Desse modo, o governo federal entendia que a educação das classes populares podia contribuir para o fim da violência e do crime (SUETH *et al*, 2009).

Rui Barbosa, amigo do então presidente Nilo Peçanha, foi um dos principais idealizadores do ensino industrial no Brasil. Ele argumentava que, no cenário da educação, “a instrução do povo, ao mesmo tempo em que o civiliza e melhora, tem especialmente em mira habilitá-lo a governar a si mesmo” (SUETH *et al*, 2009, p. 36).

É interessante argumentar, também, sobre o importante papel desempenhado por essas novas escolas na inclusão do negro na sociedade, uma vez que elas propiciaram a escolarização profissional de uma parcela da população negra. Silva e Araújo (2005) afirmam que:

[...] as primeiras oportunidades concretas de educação escolar para a população negra surgem ainda no Estado Republicano, quando o desenvolvimento industrial dos anos finais do século XIX impulsiona o ensino popular e o ensino profissionalizante (SILVA; ARAÚJO, 2005, p.72).

O primeiro edital de convocação de matrícula da ETV, publicado no *Diário da Manhã* no ano de 1910, ratificava qual era o perfil do aluno que se esperava receber na escola:

[...] serão admitidos os menores cujos pais, tutores ou responsáveis o requererem dentro do prazo [...] e que possuírem os seguintes requisitos, preferidos os desfavorecidos da fortuna: a – idade de 11 anos no mínimo e 16 anos no máximo; b – não sofrerem de moléstia infectocontagiosa; c – não terem defeitos físicos que os inabilitem para a aprendizagem do ofício. A cada um aluno será apenas facultada a aprendizagem de um só ofício consultada a respectiva aptidão e inclinação. Os requerimentos devem [...] ser acompanhados de certidão ou atestado passado por autoridade competente, e, a prova de ser o candidato destituído de recursos será feita por atestação de pessoas idôneas, a juízo do diretor, que poderá dispensá-lo quando conhecer as condições do matriculando (*Diário da Manhã*, 1910. p. 3).

### 4.3 A estrutura física da escola

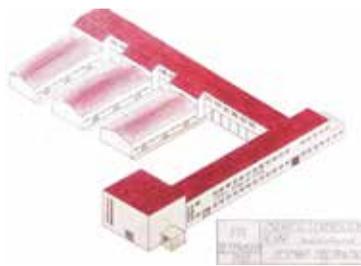


FIGURA 14 – Escola Técnica de Vitória, 1950.

A Escola Técnica de Vitória está até os dias atuais sediada em Jucutuquara, na Avenida Vitória, n. 1.729 (FIGURA 14 e 15) (SUETH *et al*, 2009).

No edifício principal, em seu pavimento térreo, encontravam-se o hall, a diretoria, a secretaria, os gabinetes médicos e dentário, a inspetoria, os laboratório de física, química, história natural, a sala de desenho, um museu tecnológico e o grande auditório (300 m<sup>2</sup>). No andar superior, encontravam-se seis salas de aula comuns, salas de desenho, uma biblioteca e banheiros (SUETH *et al*, 2009).

No andar térreo da escola, também ficava a residência do diretor, a qual possuía dois pavimentos com salas, três quartos, cozinha, copa, banheiros e outras dependências. Normalmente, os diretores moravam na própria escola (SUETH *et al*, 2009).

Transversalmente a esse edifício frontal, estava outra construção que abriga no primeiro pavimento, banheiros, refeitório, cozinha e dispensa; e, no segundo, dois dormitórios com capacidade para cem alunos cada um, enfermaria e salas para o zelador (SUETH *et al*, 2009).



FIGURA 15 – Sede atual do IFES.

Paralelamente a construção frontal, estavam três pavilhões para oficinas, cada qual com banheiros e chuveiros próprios (SUETH *et al.*, 2009).

#### 4.4 O programa de ensino

Os Cursos Industriais das Escolas Técnicas tinham duração de 4 anos e, além de um ofício específico, deveriam ensinar a ler, escrever e contar. Também deveria funcionar um curso de desenho. A meta era formar jovens operários e contramestres, ministrando-se o ensino prático e conhecimentos técnicos necessários aos menores que desejassem aprender um ofício. No primeiro ano, os alunos faziam rodízio nas várias oficinas, para escolher sua especialidade. Só no 2º ano, iam para a oficina de sua aptidão (SUETH *et al.*, 2009).

O ano escolar abrangia o espaço de dez meses. As aulas teóricas e práticas não poderiam ter duração inferior a 50 minutos, obedecendo à seguinte disposição quanto às aulas semanais: primeiro ano – 36 aulas; segundo ano – 38 aulas; terceiro ano – 42 aulas; quarto ano – 48 aulas (SUETH *et al.*, 2009).

O dia começava cedo na ETV. Os alunos acordavam às 5h30min da manhã, com um apito do inspetor. Em seguida, arrumavam a cama e faziam a higiene matinal. Às 6 da manhã, praticavam a educação física. Logo após, tomavam o café-da-manhã e, depois, assistiam às aulas (sueth *et al.*, 2009).

As aulas se dividiam em duas categorias distintas, cultura geral e cultura técnica (WOTKOSKY, 2010). A **cultura geral** abrangia as seguintes disciplinas: Português, Aritmética, Geometria prática, Lições de coisas, Desenho e Trabalhos manuais, Caligrafia, Ginástica e Canto Coral, História do Brasil, Instrução Moral e Cívica, Elementos de álgebra, Noções de trigonometria, Rudimentos de Física e Química, Desenho Industrial (SUETH *et al.*, 2009).

A **cultura técnica**, por sua vez, tratava do ofício propriamente dito. No curso de Tipografia e Encadernação, no primeiro ano eram

tratadas com maior intensidade as matérias teóricas (denominadas por disciplinas de tecnologia), juntamente a prática da composição manual por tipos móveis, pois era considerada como básica para o ofício (WOTKOSKY, 2010) (FIGURA 16).



FIGURA 16 – Aula de composição manual na Oficina de Tipografia e Encadernação. Detalhe para as caixas de tipos móveis.

A *impressão com tipos móveis* foi inventada na China, por volta de 1040, pelo engenheiro Bí Shêng. Por volta do século XIII, a tecnologia chegou a Coréia, e logo depois, por volta de 1450, alcançou a Europa (BRINGHURST, 2005).

No entanto, foi o trabalho de Johannes Gutenberg com os tipos móveis na Alemanha, no século XV, que revolucionou a escrita ocidental. Graças a Gutenberg, o árduo trabalho dos escribas na fabricação de livros e documentos encontrou a produção em massa trazida pela impressão tipográfica (LUPTON, 2006).

Os tipos apresentavam a forma de um prisma retangular, tendo na parte superior o desenho da letra em alto relevo. Eram fundidos em uma liga metálica composta por chumbo, antimônio e estanho (BRINGHURST, 2005).

As letras eram lidas invertidas e ficavam guardadas em uma caixa tipográfica, distribuídas nos respectivos caixotins (compartimentos da caixa). A caixa tipográfica dividia-se em: caixa alta (letras maiúsculas) e caixa baixa (letras minúsculas) (LUPTON, 2006).

A composição começava com o ajuste do componedor para a medida de linha pretendida. O componedor era o utensílio utilizado pelo tipógrafo para reunir os tipos e compor as palavras. Assim, retirava-se os tipos da caixa e organizava-os, um a um, no componedor, espacejando-os conforme era desejado (CRAIG, 1980).

O espaço entre as letras e palavras era feito inserindo-se peças de metal. Os espaços eram mais baixos que a superfície impressora dos tipos, não entravam em contato direto com o papel e, portanto, não imprimia. As entrelinhas também eram criadas a partir da inserção de peças de metal, barras de metal denominadas linguotes (CRAIG, 1980).

Quando o componedor estava cheio, as linhas eram cuidadosamente amarradas e transferidas para uma bandeja rasa, denominada bolandeira ou galé. O tipógrafo continuava a compor até que a galé estivesse cheia ou o texto estivesse completo (CRAIG, 1980). Era comum que, a medida que os trechos da página iam sendo compostos, fossem retiradas provas a fim de revisar o texto. Assim, otimizava-se a tarefa, uma vez que era menos trabalhoso corrigir um trecho da página que uma página inteira (MEDEIROS, 2002).

A seguir, os textos eram retirados da galé e encaminhados à rama, uma espécie de moldura de metal. Na rama eram inseridos outros elementos de acordo com o layout estabelecido: títulos, fios, ornamentos, vinhetas e clichês (CRAIG, 1980).

Os clichês funcionam como uma espécie de carimbo. Consiste em uma placa de metal, na qual são gravados por meio da estereotipia,

galvanotipia ou fotogravura, textos ou imagens em relevo destinados à impressão em máquina tipográfica (PORTA, 1958).

Uma vez que a paginação estava completa, era realizada uma prova da página inteira, no prelo<sup>15</sup>, para ser submetida ao revisor. Após feitos os ajustes necessários, o trabalho da composição terminava, seguindo para a impressão.

<sup>15</sup>O prelo é uma máquina relativamente pequena, de baixa velocidade, operada manual ou eletricamente, e projetada para tirar algumas provas de cada trabalho. Essas provas eram feitas para que o tipógrafo pudesse verificar se o trabalho foi composto de forma correta (CRAIG, 1980).

No segundo ano do curso de Tipografia, com a diminuição da carga teórica, os alunos passavam apenas pelas disciplinas práticas. Assim, seguiam-se as aulas de composição manual e adicionavam-se aulas de composição mecânica em linotipia (FIGURA 17), impressão e encadernação. Para formar o profissional mais especializado e capacitado, o aluno cumpria os dois últimos anos do curso na área prática em que mais se destacava (WOTKOSKY, 2010).



**FIGURA 17** – Fotografia da aula de composição mecânica em linotipia na Oficina de Tipografia e Encadernação. Detalhe para as 3 linotipos no fundo da sala.

A *linotipia* foi inventada em 1886 por Ottmar Mergenthaler. A máquina linotipo era formada por uma série de rampas, cintas, rodas, elevadores, garras, desentupidores e parafusos controlados por um grande teclado mecânico (BRINGHURST, 2005). Era uma fusão de três mecanismos básicos: reunir (compor), fundir e distribuir (MEGGS, 2009).

O linotipo compõe-se de um teclado análogo ao de uma máquina de escrever, mas que contém 90 teclas, e de um armazém que inclui 90 canais ligados às 90 teclas. Em cada canal encontra-se certo número de matrizes de cobre correspondentes a letras, algarismos, sinais, etc. Ao sinal enviado pelo teclado, as matrizes descem para se dispor no componedor. Quando a linha está terminada, esse componedor vem colocar-se em frente a um cadinho por onde corre chumbo em fusão; este último enche as matrizes e funde a linha, que a seguir arrefece e é transportada para trás da precedente, ao mesmo tempo que as matrizes já soltas voltam a ocupar, cada uma, o seu canal de origem (RIBEIRO, 2003, p. 90).

A medida que o compositor teclava, o conjunto mecânico da linotipo compunha uma linha de matrizes que, uma vez fundidas, resultava na linha de texto, na forma de uma única barra metálica pronta. O compositor, então, retirava as linhas prontas da linotipo e, encaminhavam-nas às galés. A partir disso, segue-se normalmente o processo de impressão tipográfica, igualmente à composição manual (BRINGHURST, 2005).

Nas aulas de impressão, os alunos aprendiam como manusear as máquinas impressoras e transferir as páginas retiradas da rama para o papel. A Oficina de Tipografia e Encadernação da ETV era equipada com máquinas impressoras planas e rotativas (GAVA, 2010).

Na *impressora plana*, a matriz era entintada manualmente e imprimia em folhas de papel cortadas em tamanho padronizados. Na *impressora rotativa*, por sua vez, havia um cilindro que, ajustado a máquina, permitia a utilização de bobinas de papel (MEDEIROS, 2002).

Antes de colocar as formas para impressão, era preciso calcular as margens a partir do tamanho da página pretendido e o formato do papel com que se ia imprimir. Fazia-se o espelho de toda a obra, com cadernos numerados do começo ao fim, marcando com flechas nos lados dos esquadros, que devem corresponder com os da máquina de dobrar as folhas impressas (REBELLATO; DAFFERNER, 1980).

Nas aulas de encadernação (FIGURA 18), os alunos aprendiam como confeccionar livretos e cadernos. Os professores explicavam como as folhas impressas deveriam ser dobradas, de acordo com a quantidade de páginas e o formato do papel. Uma instrução importante dizia que os cadernos devem ser dobrados sempre em ângulo reto, em relação à cabeça e ao pé da página, de modo que a impressão coincida exatamente uma sobre a outra (WOTKOSKY, 2010).



**FIGURA 18** – Fotografia da aula de impressão e encadernação. É possível visualizar os alunos montando e costurando os cadernos e operando as máquinas de impressão.

Para encadernar manualmente os livros eram necessários muitos materiais e ferramentas como: cola, pincel, tesoura, agulha, linha, pano, percaline, couro (REBELLATO; DAFFERNER, 1980). Os alunos também aprendiam a manusear máquinas para facilitar o acabamento dos impressos como a prensa manual, para dobrar o papel e facilitar a costura; e a guilhotina, destinada a cortar, refilar o papel (WOTKOSKY, 2010).

Os alunos tinham provas escritas e orais mensalmente, todas registradas em atas (SUETH *et al*, 2009). Nos exames da oficina, os alunos eram arguidos sobre as noções de produção gráfica. Além dessas avaliações orais, haviam provas práticas nas quais os alunos demonstravam corretamente a utilização das ferramentas e o processo de produção de impressos (WOTKOSKY, 2010).

## 4.5 A produção dos Jovens Tipógrafos

A Oficina de Tipografia e Encadernação da escola, além de produzir todos os impressos da escola (provas, jornais, apostilas, convites de formatura), aceitava encomendas externas, habitualmente de livros, revistas e jornais pequenos, apresentando-se como uma grande oportunidade aprendizado para os alunos (WOTKOSKY, 2010).

Os alunos faziam e erravam bastante, por isso a gente já dizia para o autor do livro, o cliente, que não podia ter pressa. A gente não podia nem dar uma data para a entrega do livro. Depois de todo diagramado, era impresso e ia ser encadernado. Montavam-se os cadernos e eram costurados manualmente (PASOLINI, 2010).

Os trabalhos encomendados que saíam das oficinas da escola constituíam uma renda. O montante recebido era repartido em quinze partes iguais, uma das quais pertencia ao diretor, quatro partes ao

respectivo professor responsável pelo serviço e dez eram distribuídas entre todos os alunos da oficina (SUETH *et al.*, 2009).

Ao final do curso o aluno saia capacitado para exercer qualquer função dentro da indústria gráfica. “Na minha época, na década de 1950, muitas indústrias, do Rio de Janeiro e São Paulo, levavam os melhores alunos, recém formados, para trabalharem com eles” (WOTKOSKY, 2010).

#### 4.5.1 O JORNAL E.T.V.

O Jornal *E.T.V.*, que é fruto das oficinas do curso de Tipografia e Encadernação, foi fundado em 19 de julho de 1943 e teve sua primeira tiragem de 300 exemplares (SUETH *et al.*, 2009). Publicado no período de 1943 a 1962, o *E.T.V.* é uma rica e ampla expressão do processo de aprendizagem dos alunos, pois toda a publicação, desde a redação das matérias, passando pela composição das páginas, até a impressão e acabamento, era feita pelos próprios alunos do curso sob a orientação de seus professores.

Com a prévia digitalização da fonte primária, que se encontra no Ifes, foi desenvolvido em 2010, pelo grupo de pesquisa do LadHT, uma ficha de análise (GOMES *et al.*, 2011) que permitiu extrair dados a respeito da estruturação gráfica do jornal. A partir disso, os dados foram tabulados e foram gerados gráficos para melhor compreensão da estruturação gráfica do jornal. Foi desenvolvido, também, um catálogo de imagens (GOMES *et al.*, 2011) a partir dos títulos das seções do impresso, um importante instrumento que ressalta o caráter estudantil e experimental do periódico.

Foram analisados 44 exemplares do *E.T.V.*, de um total de 62 edições. Durante esses 19 anos de publicação, houve tanto edições mensais, como edições bimensais. Seu redator-secretário era o aluno Avary da Costa Prado e o diretor, professor Américo Guimarães da Costa. Em setembro de 1961, alunos e professores dedicaram-se à tarefa de publicar o jornal, agora com outro nome: *O Eteviriano*. O estilo editorial era

o mesmo do *E.T.V.* Infelizmente, o pequeno jornal só resistiu mais seis números, tendo terminado no primeiro semestre de 1963.

O *E.T.V.* apresentava a seguinte estrutura (GOMES *et al*, 2011):

- ◇ Formato fechado variando para mais ou para menos, por volta de 22,5 x 32,5 cm. A imprecisão deve-se a utilização da guilhotina, máquina de corte manual, e reafirma o caráter de aprendizado do qual a publicação integrava;
- ◇ Após as primeiras 15 edições impressas em papel jornal, o suporte de impressão passa a ser o papel acetinado, que segue até o fim do jornal.
- ◇ Impressão quase que absoluta em uma cor, predominando o preto e o azul e, em menor quantidade o marrom e o vermelho (FIGURA 19, 20 e 21);
- ◇ Miolo com número de páginas múltiplo de quatro em sua maioria, denunciando que a impressão quase sempre era feita em caderno. Ocorreu uma média de 12 páginas por edição, alcançando uma máxima de 18 páginas e mínima de 4;



FIGURA 19 – *E.T.V.*, ano III, abril/1945, ed. 15.

FIGURA 20 – *E.T.V.*, ano III, julho/1945, n. 18.

FIGURA 21 – *E.T.V.*, ano III, agosto/1945, n. 19.

- ◇ Mancha gráfica de 18,5 x 29,0cm com grid de 2 colunas de 90mm de largura e entre-coluna de 5mm. A partir de 1961, é empregado um grid de 3 colunas de 60mm de largura e entre-coluna de 5mm (FIGURA 22 e 23);



FIGURA 22 – *E.T.V.*, 2 colunas – p. 8 e 9, 1952, ed. 47.



FIGURA 23 – *Eteviário*, 3 colunas – p. 10 e 11, 1961, ed. 2.

- ◇ Houve desde capas (FIGURAS 24 e 25) que não apresentavam imagens, até capas com imagens ocupando a totalidade da mancha gráfica disponível. Em média, 27% da área da capa era ocupada por imagens. Constatou-se também que a maior parte das edições (77%) apresentavam imagem na capa, seja fotografia (41%) ou ilustração (36%). As imagens exibiam, na maioria dos casos, personalidades da época (42%), paisagens da cidade de Vitória ou da própria Escola Técnica (20%) e outras temáticas esporádicas como datas comemorativas, por exemplo. Dentre as personalidades retratadas estavam políticos (presidente e governador do estado), diretor da escola, inventores e cientistas da época.



FIGURA 24 – E.T.V. Capa sem imagem, ano III, agosto/1944, n. 9.



FIGURA 25 – E.T.V. Capa com imagem, ano IV, junho/1947, n. 33.



FIGURA 26 – Clichê do escudo do Grêmio Rui Barbosa no jornal *E.T.V.*

A composição dos blocos de texto e de alguns títulos do jornal *E.T.V.* eram produzidos por linotipia. As linotipos compunham tipos com corpos pequenos, entre 8 e 12. Os títulos das matérias, e outros textos do jornal com corpos maiores eram compostos em tipos móveis ou por clichê. Os clichês também eram empregados para compor fios, molduras e figuras no interior do periódico (FIGURA 26) (WOTKOSKY, 2010).

Os clichês não eram produzidos dentro da escola, constituíam uma tecnologia cara e, além disso, raras eram as clichérias da região da Grande Vitória (WOTKOSKY, 2010). Desse modo, foi possível perceber o uso de um mesmo clichê em diferentes edições do jornal *E.T.V.*

O trabalho de análise gráfica concluiu que algumas seções do jornal permaneceram fixas ao longo das edições, comprovando a sua importância para o impresso. A *Carteira Social*, por exemplo, se manteve presente em todas as edições amostradas, marcando o caráter social do periódico. A seção trazia informações sobre aniversariantes, falecimentos, agradecimentos, publicações recebidas de outras instituições, entre outros. Ocupava quase sempre uma ou duas páginas de cada edição (GOMES; *et al*, 2011).

A *Carteira Social* apresentou 20 títulos diferentes, ao longo da trajetória do jornal *E.T.V.* Era uma excelente oportunidade de experimentação de diferentes composições tipográficas e acompanhamento dos diferentes resultados (FIGURA 27). As alterações eram às vezes sutis, variações dos corpos e  *Kerning* dos tipos, por exemplo; e às vezes mais ousadas, concepções orgânicas com tipos desenhados acompanhados por fios, aplicados por clichê (GOMES; *et al*, 2011).

Os anúncios da PRG-4, *Rádio Clube da Escola Técnica de Vitória*, presentes no *E.T.V.* constituíram outro importante ponto na análise gráfica das edições do folheto estudantil. A rádio, iniciativa da professora Juraci Machado, era na verdade uma seção permanente do jornal *E.T.V.* (SUETH; *et al*, 2009).

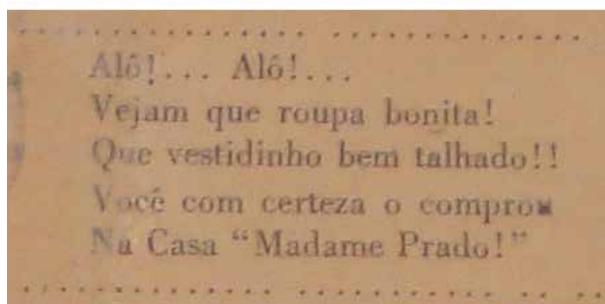
A seção da PRG-4 apresentou-se em 33 das 44 edições analisadas. Os anúncios estavam nas páginas do periódico em composições



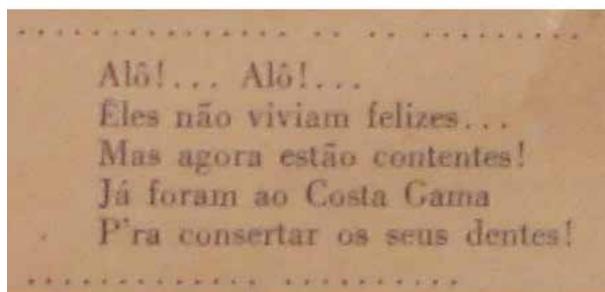
FIGURA 27 – Títulos da seção *Carteira Social*.

tipográficas variadas. A rádio, ainda, rendia certo lucro com as propagandas que fazia, por meio de versos, como os que divulgavam o nome da Casa Madame Prado e do dentista Costa Gama (FIGURA 28):

Em 13 de setembro de 1946, foi inaugurado na Escola Técnica de Vitória o serviço de alto-falante da PRG-4, em programa irradiado na própria escola, às 12h no horário do almoço, sempre com o apoio da professora Juraci Machado. O primeiro programa foi apresentado pelo aluno Hélio Porto de Oliveira (SUETH; *et al*, 2009).



Alô!... Alô!...  
Vejam que roupa bonita!  
Que vestidinho bem talhado!!  
Você com certeza o compra  
Na Casa "Madame Prado!"



Alô!... Alô!...  
Eles não viviam felizes...  
Mas agora estão contentes!  
Já foram ao Costa Gama  
P'ra consertar os seus dentes!

FIGURA 28 – Anúncio da PRG-4.

## 4.6 Das oficinas para a memória gráfica capixaba

Em 1964, é encerrada a oferta do curso de Tipografia e Encadernação (SUETH *et al*, 2009). Os maquinários utilizados nas aulas práticas do curso na escola, foram em parte doados para outras instituições, e em parte realocados para a gráfica da escola, que passou a atender exclusivamente as demandas internas da escola (GAVA, 2010).

O Estado Novo de Getúlio Vargas, presidente do Brasil entre 1937 e 1945, procurou organizar a educação segundo uma inspiração autoritária, de cima para baixo. O interesse do governo em fomentar a industrialização do país refletiu-se diretamente na educação. Promoveu-se uma reforma do ensino secundário, mas com suas preocupações voltadas especialmente na organização do ensino industrial, tendo como objetivo “preparar uma mão-de-obra fabril qualificada” (FAUSTO, 2001). Nesse sentido, os ofícios que davam ênfase à práticas mais artesanais, como o curso de Tipografia e Encadernação, vão dando lugar aos cursos de Eletricidade, Mecânica e Tornearia (SUETH *et al*, 2009).

Precursor do ensino institucionalizado das artes gráficas no Espírito Santo, o curso de Tipografia e Encadernação existiu entre os anos de 1942 e 1964 na antiga Escola Técnica de Vitória, atual Instituto Federal do Espírito Santo.

A exemplo dos demais cursos ministrados na época, o curso tinha caráter extremamente prático e profissionalizante para o mercado, formava profissionais capacitados para trabalhar nos parques gráficos locais e, assim, desempenhou importante papel no desenvolvimento e crescimento da indústria gráfica capixaba.

Na oficina, cercados por estantes de tipos, linotipos e impressoras rotativas, os jovens alunos realizaram a produção de inúmeros impressos, como o folhetim estudantil *E.T.V.*, concretizando o aprendizado das aulas durante o processo de formação.

A análise do jornal *E.T.V.* permitiu conhecer características gráficas referentes a uma época na qual o Brasil enfrentava importantes

transformações políticas, econômicas e sociais. Por tratar-se de uma publicação estudantil de uma instituição pública de ensino, o objeto apresenta-se como reflexo da conjuntura histórica da qual fez parte.

O *E.T.V.* foi um trabalho acadêmico primoroso. Marcado por experimentações, é o resultado do aprendizado do processo de produção gráfica por parte dos alunos, que executavam desde um trabalho de design editorial até os últimos refiles do acabamento. Além de enriquecer o trabalho de memória gráfica capixaba, o jornal *E.T.V.* documenta o início do ensino do design no estado do Espírito Santo.



# 5. O DESENVOLVIMENTO DA EXPOSIÇÃO JOVENS TIPÓGRAFOS

## 5.1 Compreensão

NO INTUITO DE COMPREENDER o objeto da exposição e enriquecer o banco de informações do Laboratório de Design: História e Tipografia, realizou-se uma pesquisa por documentos relativos ao curso de Tipografia e Encadernação da Escola Técnica de Vitória.

Foram reunidos relatórios institucionais, boletins, programas de ensino da escola, o livro *A trajetória de 100 anos dos eternos titãs*, edições dos folhetins capixabas *Diário da Manhã* e *A Gazeta*, decreto e editais oficiais da implantação da Escola Técnica.

Os documentos ajudaram a compreender como ocorreu o processo de estruturação das Escolas Técnicas Federais, expostos no capítulo 3, corporificando o projeto da exposição.

Ainda durante esta fase do trabalho de pesquisa e compreensão, no dia 19 de junho de 2013, foi realizada uma entrevista (ANEXO 1) com o interlocutor do projeto, Ricardo Paiva, diretor geral do Instituto Federal do Espírito Santo. O diálogo durou cerca de uma hora e facilitou a definição do *briefing* do projeto (item 4.1.7) e auxiliou a compreensão dos elementos do espaço expositivo (BANNA, 1996): visitante, tempo, objeto, local, circuito da visita e linguagem.

### 5.1.1 O VISITANTE

Declaração dos direitos do visitante:

01. Conforto: “Atenda minhas necessidades básicas”.
02. Orientação: “Simplifique para eu encontrar o caminho”.
03. Bem-vindo: “Me faça sentir-se em casa”.
04. Entretenimento: “Eu quero me divertir”.
05. Socialização: “Eu venho passar um tempo com minha família e amigos”.
06. Respeito: “Aceite quem eu sou e o que eu sei”.
07. Comunicação: “Me ajude a entender e me deixe dizer o que penso também”.
08. Aprendizado: “Eu quero aprender algo novo”.
09. Escolha e Controle: “Me deixe escolher, me deixe tomar um pouco o controle”.
10. Desafio e Confiança: “Me dê um desafio que eu possa enfrentar”.
11. Renovo: “Eu quero relaxar, ser revigorado”.

(BLACK, 2005, p. 32).

As exposições modernas devem considerar em suas concepções algumas questões relacionadas ao visitante: tempo limitado para a visita,

atenção em meio ao transbordar atual de informações, pré-conhecimento variado de assuntos, diferentes níveis de interesse (HUGHES, 2010).

Entende-se que cabe ao designer elaborar as melhores estratégias para oportunizar ao visitante uma experiência significativa (HUGHES, 2010). Para desenvolver algo que envolva o visitante, designers gastam tempo e energia pesquisando e compreendendo os interesses e motivações do público.

Assim, apesar da exposição se configurar como uma apresentação aberta ao público, a partir do objeto da exposição e da interlocução com o senhor Ricardo Paiva, foi possível traçar um público-alvo para o projeto: *1) alunos do Instituto Federal do Espírito Santo; 2) designers e artistas; 3) ex-alunos da antiga Escola Técnica de Vitória.*

No intuito de identificar e esclarecer as intenções e expectativas do público, foram realizadas entrevistas (ANEXO 2) com uma amostra de 5 pessoas de cada perfil do público-alvo, totalizando 15 pessoas. As entrevistas presenciais foram realizadas entre os dias 8 de agosto e 22 de agosto, com duração de 10 a 15 minutos cada. Os dados coletados permitiram delinear com maior exatidão as intenções, expectativas e experiência do público-alvo para a exposição.

Os entrevistados foram questionados sobre suas experiências anteriores em exposições e museus. Foram abordados os seguintes pontos:

- ◇ As causas da visita;
- ◇ Lembranças marcantes;
- ◇ Tempo médio de visitação;
- ◇ Horário de visitação preferido;

Além da tentativa de descobrir quais são as expectativas individuais quando se trata de exposição, também foi objetivo da entrevista investigar a relação dos diferentes públicos-alvo com as palavras-chaves: tipografia, fonte, ensino e carreira.

De acordo com as entrevistas, os *alunos do IFES* possivelmente visitarão a exposição por uma iniciativa da escola ou pelo próprio conceito

do projeto. O objeto da exposição trata de um ambiente escolar e, nesse sentido, a partir dos dados coletados, foi possível perceber que é interessante para esses jovens estudantes que seja tratada a experiência de “estudar”. Apresentar a rotina acadêmica da Oficina de Tipografia, permitindo que o visitante possa imergir nessa “sala-de-aula” tão particular, posiciona-se como parte da estratégia da exposição.

Além disso, as entrevistas assentiram que é relevante provocar, ou apenas sugerir, uma discussão sobre “carreira profissional”. Assim como os aprendizes de tipografia, os alunos do Ifes estão aprendendo um ofício técnico, visando o mercado de trabalho. Desse modo, acrescenta-se a estratégia da exposição a necessidade de dialogar a respeito da carreira do “tipógrafo x designer de tipos”, discutindo sobre a profissão no passado e na atualidade, considerando os diferentes contextos.

Os *designers e artistas* também afirmam-se como um público interessado no objeto da exposição. As entrevistas denunciaram que a tipografia tem um trato particular para esse público. Por isso, torna-se interessante que as peças gráficas, ferramentas e maquinários da época sejam apresentados como objetos de contemplação, obras de arte.

Nesse sentido, garantir que esse público encontre a tipografia presente na exposição como personagem principal foi incorporado à estratégia da exposição. Se faz relevante para esse público, resgatar historicamente, com preciosismo, a tipografia. Assim, é importante integrar à estratégia da exposição, além de fundamentos técnicos da prática profissional, a paixão da atividade do designer de tipos.

Os *ex-alunos da Escola Técnica de Vitória* posicionam-se como parte importante do público-alvo do projeto. Esses senhores foram atores fundamentais na construção e formação da história que será contada na exposição.

A promessa de promoção de um resgate histórico, presente neste trabalho, poderá trazer os ex-alunos da antiga ETV à exposição. Este público está interessado nas memórias vividas que o projeto pode evocar. Desse modo, a estratégia da exposição incorpora a possibilidade de ocasionar uma experiência de saudosismo a esse público.

Portanto, após as considerações feitas a respeito do público-alvo da exposição, é possível sintetizar o seguinte (QUADRO 01):

Público-alvo	Aluno do IFES	Designers/Artistas	Ex-alunos da ETV
<b>Necessidades e Intenções</b>	Imersão na oficina de tipografia e encadernação; discussão sobre a profissão dos jovens tipógrafos e carreira profissional;	Exibição das peças gráficas, máquinas; a tipografia tratada como obra de arte;	Promover uma apresentação do trabalho de resgate histórico; contato com a personalidade nos objetos expositivos;
<b>FRUIÇÃO</b>	PEDAGÓGICA	CONTEMPLATIVA	SAUDOSISTA

Quadro 1 – Necessidades e intenções do público-alvo

### 5.1.2 O TEMPO

As entrevistas também auxiliaram na compreensão do tempo disponível e pretendido pelos usuários para a visita à exposição. De um modo geral, os entrevistados responderam que preferem ir à exposição no período da tarde ou da noite, despendendo cerca de uma hora para a visita.

Ainda sobre este elemento paradoxo da exposição (BANNA, 1996), é importante compreender como a experiência aqui proposta situa-se no tempo. Este projeto de exposição, a exemplo de muitos outros, constitui um reencontro com o passado que não coloca-se longe do presente, uma vez que as novas tecnologias não cancelam os fundamentos do estilo tipográfico.

Hermann Zapf (2010) argumenta que a composição manual continua ainda hoje sendo o melhor método para se entender como as letras podem ser organizadas com bom gosto artístico e ainda servir ao seu propósito fundamental: transmitir a mensagem do texto corretamente ao

leitor. Desse modo, esse anseio de dialogar as transformações do campo da tipografia ao longo do tempo integra a estratégia da exposição.

### 5.1.3 O LOCAL

Não foi possível definir o espaço para a execução da exposição. Desse modo, será definida uma área mínima necessária para abrigar o projeto de exposição que será construído. Além disso, será discutido no projeto diferentes possibilidades de arranjos arquitetônicos para o projeto pensando nos possíveis limites que o local poderá exercer sob o projeto.

Apesar da indefinição do local para a execução da exposição, vale dissertar que foram visitados espaços de exposições da Grande Vitória no intuito de verificar como se dá o processo de viabilização das exposições nos respectivos locais, além das circunstâncias que se impõem sobre o projeto.

O *Instituto Federal* não dispõe de espaço para receber a exposição. No entanto, o interlocutor do projeto demonstrou interesse em que a biblioteca da escola possa receber permanentemente algum material, objeto, da exposição.

O *Palácio Anchieta* (FIGURA 29), localizado na Cidade Alta, de frente para a baía de Vitória, constitui-se como um possível local para a realização da exposição *Jovens Tipógrafos*.

A partir de 2004, iniciou-se uma obra de restauração das estruturas e fachadas que abriu espaços para que o palácio pudesse encerrar todas as vocações e configurações que os tempos históricos lhe deram. O Palácio tornou-se um lugar de memória para todos os capixabas e visitantes (MARTINUZZO, 2009).

Restaurado desde 2009, o Palácio Anchieta abriga, à visitação pública, instalações com mobiliário e documentos da era colonial/imperial e vitrines contendo achados arqueológicos. Além disso, se mantém como a principal sede do Executivo capixaba, o Gabinete do Governador.



FIGURA 29 – Palácio Anchieta.



FIGURA 30 – Salão principal para exposições do Palácio Anchieta.

Também passa a ser espaço de exposições (FIGURA 30), eventos e atividades ligadas à cultura capixaba (MARTINUZZO, 2009).

Nesse sentido, o Palácio Anchieta apresenta-se como excelente local para receber a exposição *Jovens Tipógrafos*. Conversando com a Sra. Áurea Lígia Miranda Bernardi, gerente do espaço cultural do Palácio, foi possível compreender os encaminhamentos devidos para a viabilização do exposição no local.

A Sra. Lígia afirmou que o Palácio Anchieta já fechou sua agenda de exposições para o ano de 2013. É importante que o contato seja feito com bastante antecedência, 6 a 8 meses no mínimo. As propostas devem conter minimamente os seguintes itens: o conceito do projeto, os objetos que serão exibidos, os layouts previstos para a exposição, bem como o orçamento estimado para a viabilização do projeto.

O Palácio apresenta uma excelente estrutura para abrigar exposições contando com o salão principal Afonso Brás, cujo espaço é dedicado apenas à realização de eventos e atividades de grande porte, além de quatro salas menores.

<sup>16</sup> [www.graficagsa.com.br](http://www.graficagsa.com.br).

Outro local interessante para receber a exposição Jovens Tipógrafos seria a *Gráfica e Editora GSA*. Localizada na Rua Pedro Botti, no bairro de Consolação na cidade de Vitória (ES), a GSA atua no setor gráfico capixaba desde 1969<sup>16</sup>.

Além de um parque gráfico considerável, a empresa apresenta uma exposição permanente que reúne um pequeno acervo museológico, audiovisual e fotográfico, com antigas máquinas, um cavalete de tipos e uma pedra litográfica.

Foi realizada uma reunião com o Sr. Conrado Vieira, diretor comercial e sócio da GSA, para apresentar a exposição, seus objetivos e intenções. O Sr. Conrado afirmou que o espaço de exposição de memória gráfica da empresa está disponível para incorporar a exposição Jovens Tipógrafos. Segundo ele, o trabalho presente é uma excelente oportunidade para o posicionamento da GSA na sociedade capixaba.

Foram realizadas algumas visitas ao espaço de exposição da GSA (FIGURA 31), e assim, é possível pontuar algumas questões observadas. A exposição permanente que já existe na empresa em nada se opõe a exposição Jovens Tipógrafos. O material disponível no acervo da gráfica conversa perfeitamente com os objetos desta exposição.



FIGURA 31 – Espaço de exposição da GSA.

É importante destacar, também, que o espaço de exposição da GSA apresenta uma área disponível relativamente pequena o que limitaria a quantidade de objetos expostos previstos sobre o curso de Tipografia e Encadernação. Além disso, por conta da arquitetura da

empresa, existe um fluxo constante dos funcionários no espaço expositivo. Caso a exposição venha a ser realizada na GSA, será necessário pensar cuidadosamente a respeito dessa situação.

A Universidade Federal do Espírito Santo, por sua vez, apresenta dois locais para acolher exposições: a Galeria de Arte Espaço Universitário e a Galeria de Arte e Pesquisa.

A *Galeria de Arte Espaço Universitário (GAEU)* (FIGURA 32) foi fundada em 1978, na gestão do Reitor Manoel Ceciliano Salles de Almeida, e situa-se como um espaço da Ufes dedicado ao movimento contemporâneo das artes<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> [www.secretariadecultura.ufes.br](http://www.secretariadecultura.ufes.br).



FIGURA 32 – GAEU.

Vinculada à Superintendência de Cultura e Comunicação (Supecc), a GAEU apresenta exclusivamente exposições de artistas convidados. Em cada exposição, os artistas fazem doações de uma obra de arte para o acervo da universidade, que já reúne cerca de 2,5 mil itens<sup>18</sup>.

<sup>18</sup> [www.portal.ufes.br/conteudo/especial-galeria-espaco-universitario-projeta-e-populariza-arte](http://www.portal.ufes.br/conteudo/especial-galeria-espaco-universitario-projeta-e-populariza-arte).

Em reunião com a coordenadora da GAEU, Neusa Mendes, foi identificado que a exposição Jovens Tipógrafos dificilmente poderá ser realizada nesta galeria. A GAEU não pode se comprometer com este projeto, uma vez que trabalha essencialmente com

arte-contemporânea e, além disso, já está com calendário fechado para até meados de 2016.

A *Galeria de Arte e Pesquisa da UFES (GAP)* (FIGURA 33) apresenta-se como um espaço de discussão da produção artística da própria Universidade. Devidamente registrada como projeto de extensão do Centro de Artes, a GAP é coordenada desde 2010 pelo professor Marcos Martins que, juntamente a um conselho de professores, organiza a agenda de atividades da galeria (MARTINS, 2013).



FIGURA 33 – GAP.

Diferentemente da GAEU, a GAP é uma galeria aberta e democrática a apresentação de jovens artistas, estando sempre disponível a experimentações e riscos em favor da produção cultural da universidade (MARTINS, 2013).

Apesar da Galeria de Arte e Pesquisa se apresentar como um local democrático e acessível a diferentes propostas de trabalho, o espaço da GAP apresenta uma arquitetura aberta e circular, o que é um fator complicador para obras que utilizam de recursos sonoros.

#### 5.1.4 O OBJETO

- ◇ Fotografias da escola da década de 1940 a 1960;
- ◇ Edições do jornal estudantil E.T.V.;
- ◇ Convites de formatura da Escola Técnica de Vitória;
- ◇ Máquinas e ferramentas utilizadas para o trabalho tipográfico: mesa de tipos; linotipos; guilhotina; impressoras disponíveis em algumas gráficas na Grande Vitória;
- ◇ Vídeo da entrevista realizada com o senhor Loadir Carlos Pasolini, ex-aluno da ETV.

Outros objetos serão adicionados a medida que o projeto entrar na fase de desenvolvimento propriamente dita (ITEM 5.2). Além disso, é importante reafirmar que a coleção estará de acordo com a área disponível do local que vier a receber a exposição. Desse modo, é possível que sofra futuras alterações.

#### 5.1.5 O CIRCUITO DA VISITA

Para expor os objetos será recriado o ambiente das oficinas da ETV, permitindo o visitante imergir na história do curso de Tipografia e Encadernação livremente, não estabelecendo assim, uma ordem para a visita dos objetos.

#### 5.1.6 A LINGUAGEM

A linguagem é o elemento expositivo responsável pela comunicação entre o objeto e o visitante. É através da linguagem que o público se aproxima do objeto (HUGHES, 2010).

Andrea Deca Farroco, representante da Fundação Roberto Marinho, afirma que cada vez mais a tecnologia entra nas exposições modernas como uma ferramenta amigável ao público. As pessoas estão acostumadas a ver um conteúdo em uma tela, seja televisão ou projeção<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> [www.vimeo.com/62211701](http://www.vimeo.com/62211701).

Nesse sentido, a linguagem tecnológica acaba aproximando o público dos objetos, facilitando a sua interpretação. O uso de vídeos, por

exemplo, apresenta-se como alternativa para a estratégia da exposição na comunicação de informações.

A totalidade das entrevistas realizadas com uma amostra do público-alvo da exposição afirma que as experiências mais marcantes em espaços expositivos são aquelas nas quais foi possível se aproximar da arte, interagir com a obra. Assim, a linguagem deve garantir o encurtamento da distância entre o visitante e os objetos.

Hughes (2000) defende que as exposições modernas precisam diminuir, quase que ao ponto de excluir, a fronteira entre o público e a obra. O trabalho do designer está no engajamento do visitante, está na combinação de linguagens para a provisão de uma experiência profunda entre o público e o objeto.

### 5.1.7 BRIEFING DA EXPOSIÇÃO

*Jovens Tipógrafos: das oficinas para a memória gráfica.*

- ◇ **Realização:** Instituto Federal do Espírito Santo;
- ◇ **Interlocutor:** Ricardo Paiva, diretor geral do IFES;
- ◇ **O objetivo da exposição** é contar a história do curso de Tipografia e Encadernação da Escola Técnica de Vitória, aproximando a sociedade capixaba da memória gráfica local.
- ◇ **Caráter:** exposição temporária;
- ◇ **Local:** indefinido;
- ◇ **Público-alvo:** alunos do Instituto Federal do Espírito Santo; designers e artistas; ex-alunos da Escola Técnica de Vitória;
- ◇ **Tempo disponível para a visita:** entre uma hora e duas horas, preferencialmente no período vespertino e noturno;
- ◇ **O conceito principal da exposição** é a pretensão de recriar o ambiente da Oficina de Tipografia e Encadernação, permitindo ao visitante imergir na sala de aula dos jovens tipógrafos.
- ◇ **Serão expostos** os impressos produzidos pelos alunos e o maquinário da época seguindo uma orientação concreta, temática, não-sequencial;

- ◇ Serão elaboradas situações que oportunizem a interação entre o público e os objetos da exposição;

## 5.2 Proposição

A partir das informações expostas no briefing supramencionado, foram geradas algumas alternativas propondo 3 ambientes para a exposição: um hall de entrada (FIGURA 34), a oficina de tipografia e encadernação (FIGURA 35), uma vídeo instalação (FIGURA 36).



FIGURA 34 – Esboço do Hall de entrada, espaço inicial da exposição.

## 2. OFICINA DE TIPOGRAFIA

CONSTRUIR UMA SALA DE AULA

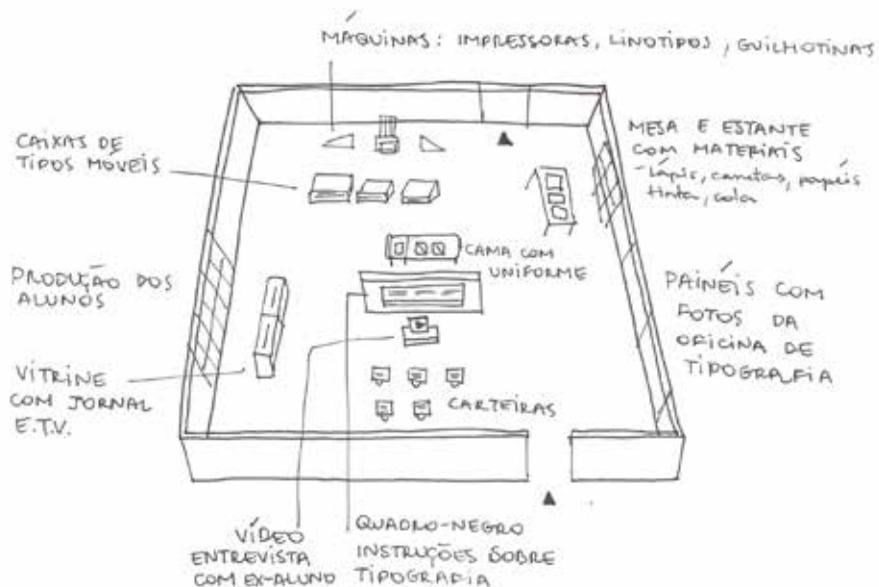


FIGURA 35 – Esboço da Oficina de Tipografia, segundo ambiente da exposição.

## 3. VÍDEO - INSTALAÇÃO

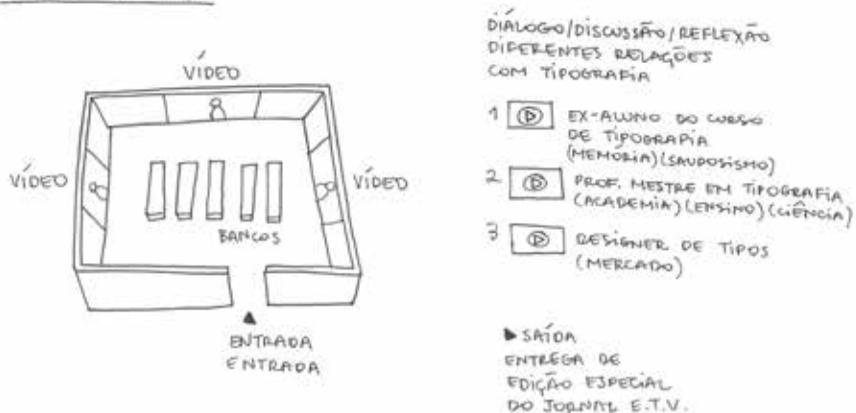


FIGURA 36 – Esboço da vídeo instalação, terceiro e último ambiente da exposição.

Após alguns estudos, ficou definido o seguinte:

*Hall* – espaço inicial que contém:

- ◇ Título da exposição;
- ◇ 01 painel com texto de apresentação da exposição escrito pelo autor do projeto;
- ◇ 01 painel com o Edital de matrícula da Escola Técnica de Vitória. Os trechos retirados do jornal capixaba *Diário da Manhã* de 1910 sugerem ao visitante um pouco de qual era o perfil do aluno que estudava na ETV. Além disso, o edital apresenta-se como um objeto que convida o visitante a entrar na exposição e conhecer a oficina de tipografia, próximo espaço da exposição.
- ◇ 01 painel com a ficha técnica e créditos da exposição.

*Simulação da Oficina de Tipografia e Encadernação* – a ideia é recriar o espaço da sala-de-aula dos jovens tipógrafos permitindo ao visitante uma viagem no tempo e no espaço. A intenção é facilitar a interação do público com os objetos e com a história da ETV. Nesse espaço serão exibidos os impressos produzidos pelos alunos da ETV, além do maquinário gráfico da época. Esta sala contém:

- ◇ 01 painel simulando um quadro negro com textos sobre noções de tipografia retirados do livro *Pensar com tipos* (LUPTON, 2006) e questões simulando um teste ao qual os jovens tipógrafos eram submetidos na antiga ETV, as perguntas foram adaptadas do livro *Curso de artes gráficas* (REBELLATTO; DAFFERNER, 1980) alinhadas com as informações coletadas nas entrevistas com ex-alunos.
- ◇ 01 mesa do professor com monitor exibindo trechos do vídeo da entrevista com o Sr. Loadir Pasolini, ex-aluno e professor da ETV. No vídeo, o entrevistado explica o processo de composição manual e composição mecânica, contrapondo as duas técnicas, apresentando suas vantagens e desvantagens e colocando experiências reais da prática que ocorriam na oficina. O vídeo atua

como o mestre de cerimônia desse segundo espaço da exposição, metaforicamente como o professor dessa sala de aula simulada.

- ◇ 05 carteiras de estudante com textos sobre a história do curso de Tipografia. A ideia é que o visitante possa sentar-se, assistir ao vídeo que está sendo exibido na mesa à sua frente e ler textos que explicam o funcionamento do curso de tipografia e encadernação colocados sobre a mesa. Os textos explicam os regimes de ensino – internato, semi-internato e externato; o funcionamento das aulas e do ano escolar; as diferentes categorias de disciplinas; as avaliações.
- ◇ 01 boletim – reprodução a partir dos originais encontrados no acervo do Ifes. Será afixado sobre umas das carteiras;
- ◇ 01 teste – reprodução das mesmas questões presentes no painel do quadro-negro. No entanto, aqui encontram-se respondidas. A ideia é fazer um diálogo com o quadro negro e, assim, oportunizar uma experiência ao visitante.
- ◇ 01 estante com resmas de papel, tesouras, colas; lápis, borrachas e outros materiais para trabalhos gráficos.
- ◇ 05 capas de edições do jornal *E.T.V.*;
- ◇ 03 capas convites de formatura da ETV;
- ◇ 2 vitrines expositoras com edições do jornal ETV;
- ◇ 03 painéis grandes com reprodução de fotos da oficina de tipografia e encadernação encontradas no acervo da Biblioteca do IFES;
- ◇ 03 estantes de tipos móveis. Cada estante de tipos será utilizada com um propósito diferente. A primeira estará com uma gaveta de tipos e um componedor assentados sobre a estante. O visitante poderá apenas observar os objetos, não sendo permitido tocá-los. A segunda estante terá ramos de textos compondo frases com noções sobre tipografia (LUPTON, 2006). O visitante poderá ler os textos presentes. A terceira estante de tipos será uma oportunidade de interação para o visitante. Sobre a caixa de tipos, com o auxílio de um monitor, o visitante poderá simular

- a impressão tipográfica. Estarão disponíveis alguns carimbos e almofadas entitadas. O visitante poderá estruturar livremente uma composição e imprimi-la sobre um cartão;
- ◇ 01 mesa de encadernação com textos sobre as aulas de encadernação retirado de entrevistas com ex-alunos da ETV;
  - ◇ Maquinário utilizado pelos jovens tipógrafos, devidamente identificado: 01 linotipo; 01 guilhotina; 01 impressora plana; 01 impressora rotativa;

*Vídeo instalação* que forneça ao visitante uma imersão em um diálogo entre 3 pessoas distintas sobre o universo da tipografia: um professor de tipografia; um designer de tipos; um ex-aluno do Curso de Tipografia e Encadernação da Escola Técnica de Vitória. A intenção é que o visitante sinta-se assistindo uma roda de conversa na qual os personagens-atores do vídeo depõe suas diferentes relações com a tipografia.

### 5.2.1 CONTEÚDO DA EXPOSIÇÃO

Os textos apresentados em todos os ambientes detalhados no tópico anterior foram extraídos do trabalho de pesquisa e compreensão sobre o Curso de Tipografia e Encadernação da Escola Técnica de Vitória.

Foram necessárias algumas adaptações dos textos para adequação à proposta do projeto. Os textos completos de cada objeto estão incluídos no ANEXO 3.

## 5.3 Projeto gráfico

A utilização de um projeto gráfico bem estruturado e consistente ao longo de um espaço de exposição realiza a conexão entre diferentes espaços e mensagens, oferecendo aos visitantes uma lógica visual na qual ele pode estar ancorado (LOCKER, 2011). É todo o conjunto de

decisões gráficas – *layout*, *grids*, tipografia, cores e imagens, que permitem ao visitante reconhecer um padrão bem estabelecido.

### 5.3.1 A IDENTIDADE DA EXPOSIÇÃO

Encontrar maneiras de apresentar com sucesso a marca da exposição é, ao mesmo tempo, uma motivação importante para o expositor e um grande desafio para o designer. É importante comunicar a identidade da exposição não apenas pelos painéis e objetos no espaço expositivo, mas por diversos pontos de contato analógicos e virtuais. Isto pode incluir um site, materiais interativos, folhetos, catálogos, vídeos, propagandas de TV, entre outros. Todo este material tem que ser imediatamente reconhecido como pertencente à uma imagem de marca particular (LOCKER, 2011).

O logotipo é uma ferramenta essencial para casar diferentes materiais bidimensionais e tridimensionais da marca e, principalmente, para conectar o visitante, usuário, diretamente com a exposição. O logotipo pode ser entendido como a “cola visual” que auxilia na formação de uma identidade consistente (LOCKER, 2011).

Nesse sentido, foi elaborado um logotipo para a exposição jovens tipógrafos (FIGURA 37). Composto em Veneer, foi possível simular digitalmente a aparência das antigas impressões tipográficas.

A Veneer é uma família tipográfica projetada pelo Yellow Studio, escritório de design americano. Estão disponíveis três opções para cada caractere, o que permite empregar diferentes detalhamentos, garantindo autenticidade para a composição com um toque extremamente realista. O traço minuciosamente detalhado funciona de maneira excelente mesmo em grandes formatos<sup>20</sup>.

Foram realizados alguns testes para verificar o efeito de simulação da impressão tipográfica, bem como a legibilidade do logotipo projetado em diferentes tamanhos (FIGURA 38). Foi possível validar a proposta da Veneer de aparentar a impressão por tipos móveis e, ainda, estabelecer um limite de redução para a marca em 0,75mm (FIGURA 39).



FIGURA 37 – Logotipo da exposição Jovens Tipógrafos aplicado em fundo escuro e claro.

<sup>20</sup> [www.myfonts.com/fonts/yellow-design/veneer/](http://www.myfonts.com/fonts/yellow-design/veneer/)



FIGURA 38 – Testes de legibilidade do logotipo da exposição.



FIGURA 39 – Limite de redução da marca da exposição.

Ainda em relação ao logotipo da exposição, foi estabelecida uma área de não-interferência da marca visando facilitar quaisquer aplicações futuras durante o projeto (FIGURA 40).



FIGURA 40 – Área limite de não interferência do logotipo da exposição.

### 5.3.2 PADRÕES TIPOGRÁFICOS

Nos espaços de exposições, o texto é utilizado para auxiliar na comunicação da mensagem para o visitante. Sendo assim, é vital para este tipo de projeto que o designer apresente um bom conhecimento de tipografia, legibilidade e leiturabilidade (LOCKER, 2011).

A partir do momento que foi decidido quais seriam os espaços e objetos da exposição, identificou-se a necessidade de se estabelecer padrões tipográficos para o projeto. Assim, paralelamente ao trabalho de detalhamento técnico dos ambientes, foram compreendidas as seguintes demandas (FIGURA 41):



FIGURA 41 – Demanda Tipográfica 1, 2 e 3.

1. Adotar um padrão tipográfico para títulos e blocos de textos explicativos (100 – 150 palavras, aproximadamente) que serão exibidos em painéis verticais (paredes e *displays*) e lidos a uma distância de até 500cm;
2. Adotar um padrão tipográfico para títulos e blocos de textos explicativos (100 – 150 palavras, aproximadamente) que serão exibidos em suportes horizontais (mesas, totens e outros suportes) e lidos a uma distância de até 100cm;
3. Adotar um padrão tipográfico para as informações (2 – 10 palavras, aproximadamente) que serão exibidas nas placas de identificação dos objetos da exposição e lidos a uma distância de até 100cm;

A família tipográfica adotada para este trabalho foi a *Alright Sans* (FIGURA 42), desenhada pelo designer de tipos Jackson Cavanaugh e publicada em 2006 por seu estúdio Okay Type<sup>21</sup>. O traço da Alright Sans é inspirado simultaneamente em modelos grotescos e humanistas. As letras apresentam um tom sério devido ao eixo reto, encontrado em famílias tipográficas grotescas e, ao mesmo tempo, seu desenho lembra o traço das famílias humanistas, devido ao pouco contraste presente nos tipos e as variações das terminações.

<sup>21</sup> [www.myfonts.com/fonts/okay-type/alright-sans/](http://www.myfonts.com/fonts/okay-type/alright-sans/)

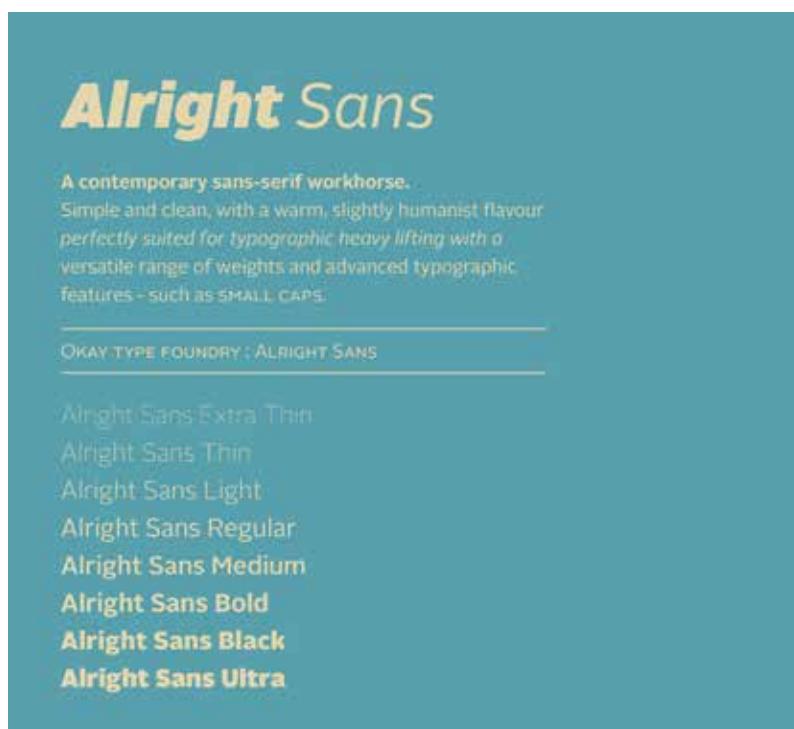


FIGURA 42 – Alright Sans.

A família foi escolhida por apresentar um ritmo de branco generoso, além de uma altura-x levemente maior que a natural, sendo excelente para leituras distantes realizadas em espaços expositivos (observador posicionado a 5m do objeto). É possível empregá-la também

em tamanhos reduzidos, garantindo paralelamente legibilidade e economia na mancha de texto.

A Alright Sans é uma família versátil, está disponível em 8 pesos, todos com variação de itálico. Apresenta ligaturas, capitulares, versaltes, setas direcionais, símbolos e *dingbats*.

Para verificar a funcionalidade da família Alright Sans, foram realizados alguns testes seguindo algumas orientações discutidas pelo autor Philip Hughes (2010), sobre a legibilidade de textos em espaços de exposição. Os testes estabeleceram todo o conjunto de padrões necessários para a demanda identificada.

Para a *demanda de n. 1 – textos exibidos em suportes verticais* –, os testes foram feitos da seguinte forma:

1. Foram compostos textos com diferentes corpos – 40pt, 50pt, 60pt, 70pt, 80pt;
2. Os textos foram observados a diferentes distâncias – 100cm, 200cm e 500cm (FIGURA 43);

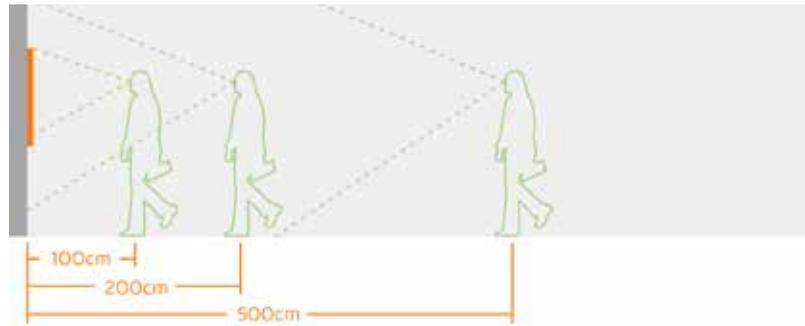


FIGURA 43 – Distâncias de visualização realizadas durante os testes.

3. Foi avaliado o comportamento da tipografia nas diferentes distâncias de visualização (FIGURA 44).

A anatomia da Alright Sans discutida anteriormente garantiu boa legibilidade em textos com corpo em até 50pt nas distâncias de



FIGURA 44 – Comportamento da Alright Sans em diferentes corpos para o primeiro padrão tipográfico do projeto.

visualização mencionadas. Apesar disso, o texto em 60pt foi escolhido por apresentar uma leitura mais agradável.

A partir de então, a Alright Sans foi empregada em corpo com 60pt em blocos de texto a fim de verificar entrelinha, medidas da coluna de texto, altura mínima e máxima de visualização. Os testes seguiram com orientações já mencionadas.

Foram adotadas colunas de texto com 70cm de largura e 100cm de altura máxima permitida, empregadas a 90cm do chão alcançando, assim uma altura máxima de visualização em 190cm. Os textos serão empregados com corpos de no mínimo 60pt/90pt.

Os textos validaram a observação de Robert Bringhurst (2005) a respeito do número ideal de caracteres para uma coluna de texto. O autor argumenta que uma leitura agradável acontece em colunas com 45 a 77 caracteres por linhas, sendo 66 o número ideal.

A coluna de 70cm de largura adotada para os textos que serão exibidos na vertical comporta em torno de 61-65 caracteres da Alright Sans em corpo de 60pt. Para os títulos, estabeleceu um corpo de 120pt compostos em *bold*.

Ainda durante estes testes iniciais, foi identificada a necessidade de adotar uma família tipográfica diferente para trechos que merecem receber destaque. Estes textos estarão dentro da mancha gráfica já definida.

Foi escolhida a Century, uma família serifada.

A *Century* foi lançada em 1894 pela American Type Founders. A legibilidade excepcional do desenho de Linn Boyd Benton, tornou a família tipográfica popular no final do século XIX, sendo fortemente empregada em periódicos e livros da época (MACGREW, 1993).

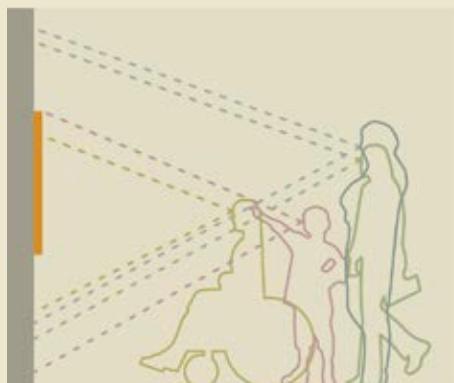
Benton tinha como objetivo um tipo mais escuro, legível e levemente condensado para adequar-se ao formato das revistas em duas colunas que surgiam. Além disso, foi proposto um reforço no traço das serifas da Century que a diferencia das demais famílias que existiam, retirando o que ele considerava como um aspecto de fragilidade (MACGREW, 1993).

Os textos secundários serão compostos sempre em Century Italic Bold com corpos dimensionados em 60/80pt.

Assim, temos (figura 45 e 46):



FIGURA 45 – Padrão Tipográfico 1 em teste.



---

## **PADRÃO TIPOGRÁFICO 1**

---

**TÍTULOS EM ALRIGHT SANS BOLD 120pt**

TEXTO ALRIGHT SANS REGULAR 60/90pt

CITAÇÕES EM CENTURY 60/80pt

---

COLUNAS DE TEXTO

Largura: 70cm

Altura: 100cm

Entre-coluna: 8cm

---

FIGURA 46 – Detalhamento do Padrão Tipográfico 1.

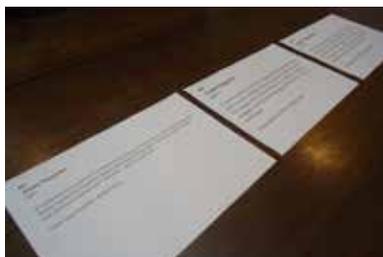


FIGURA 47 – Comportamento da Alright Sans em diferentes corpos para o segundo padrão tipográfico do projeto.

Para a *demanda de n. 2 – textos explicativos em suportes horizontais* –, os testes foram feitos da seguinte forma:

1. Foram compostos textos com diferentes corpos – 18pt, 28pt, 32pt;
2. Os textos foram observados a diferentes distâncias – 30cm e 100cm;
3. Foi avaliado o comportamento da tipografia nas diferentes distâncias de visualização (FIGURA 47).

Alcançou-se uma leitura boa e agradável em textos com corpo de 28pt nas distâncias de visualização mencionadas. A partir de então, a Alright Sans foi empregada em corpo com 28pt em blocos textos a fim de verificar entrelinha e outras medidas da mancha gráfica do texto.

Foram adotadas colunas de texto com 35cm de largura e 28cm de altura, empregadas a cerca de 80cm do chão. Os textos serão empregados com corpos de 28pt/40pt, e os títulos com 48pt.

Os textos secundários, como citações, serão compostos em Century Italic Bold em 28pt/36pt.

Assim, temos o segundo padrão tipográfico (FIGURA 48 e 49):

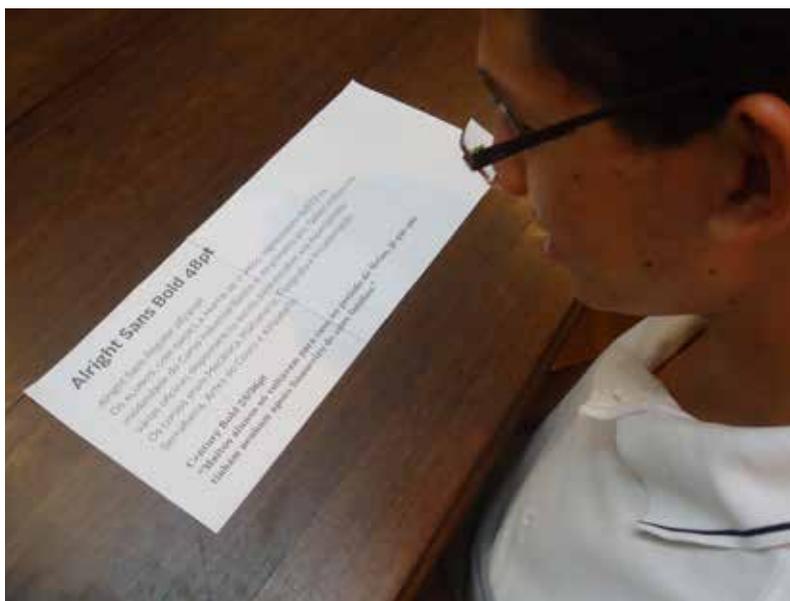
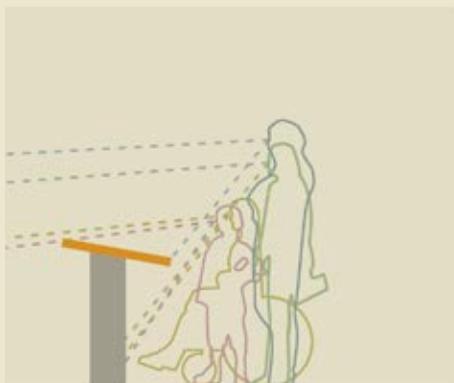


FIGURA 48 – Padrão Tipográfico 2 em teste.



---

## **PADRÃO TIPOGRÁFICO 2**

---

**TÍTULOS EM ALRIGHT SANS BOLD 48pt**

TEXTO EM ALRIGHT SANS REGULAR 28/40pt

CITAÇÕES EM CENTURY 28/36pt

---

COLUNAS DE TEXTO

Largura: 35cm

Altura: 28cm

Entre-coluna: 4cm

---

FIGURA 49 – Detalhamento do Padrão Tipográfico 2



FIGURA 50 – Comportamento da Alright Sans em diferentes corpos para o terceiro padrão tipográfico do projeto.

Para a *demanda de n. 3 – informações para placas de identificação* –, os testes foram feitos da seguinte forma:

1. Foram compostos textos com diferentes corpos – 10pt, 14pt, 18pt, 24pt;
2. Os textos foram observados a diferentes distâncias – 0,5m e 1m;
3. Foi avaliado o comportamento da tipografia nas diferentes distâncias de visualização (FIGURA 50).

Constatou-se uma leitura agradável em textos com corpo de 18pt/24pt nas distâncias de visualização mencionadas.

Foram adotadas colunas de texto com 20cm de largura e 7cm de altura, empregadas a cerca de 1,25m do chão. Os títulos serão empregados com 28pt.

Por fim, o terceiro padrão tipográfico (FIGURA 51 e FIGURA 52):

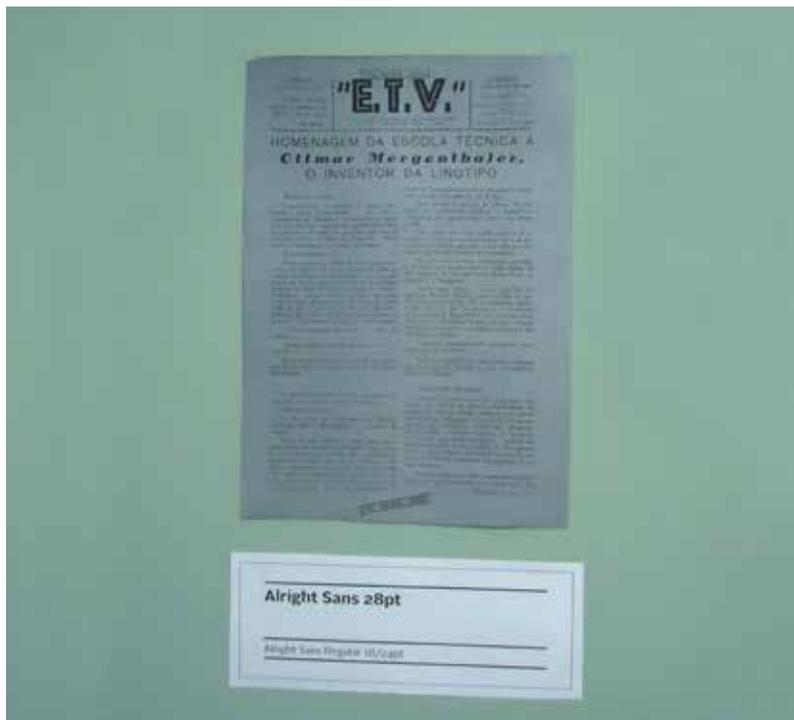
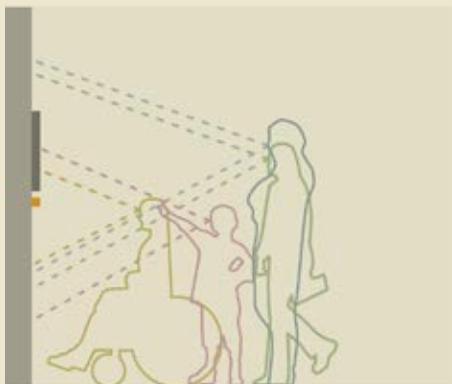


FIGURA 51 – Padrão Tipográfico 3 em teste.



---

### **PADRÃO TIPOGRÁFICO 3**

---

**INFORMAÇÃO PRINCIPAL  
EM ALRIGHT SANS BOLD 28pt**

INFORMAÇÃO SECUNDÁRIA  
EM ALRIGHT SANS REGULAR 18/24pt

---

Largura da linha: 20cm

---

FIGURA 52 – Detalhamento do Padrão Tipográfico 3.

Pode-se resumir os padrões tipográficos elaborados assim (QUADRO 02):

	(1) Textos explicativos em suportes verticais	(2) Textos explicativos em suportes horizontais	(3) Informações em placas de identificação
Distâncias de visualização	100,0cm; 200,0cm; 500,0cm	30,0cm; 100,0cm	50,0cm; 100,0cm
Altura do chão	190,0cm (máxima) 90,0cm (mínima)	80,0cm	132,0cm (máxima) 126,0cm (mínima)
Títulos / Informação principal	Alright Sans Bold 120pt	Alright Sans Bold 48pt	Alright Sans Bold 28pt
Texto corrido / Informação secundária	Alright Sans Regular 60/90pt	Alright Sans Regular 28/40pt	Alright Sans Regular 18/24pt
Citações	Century 60/80pt	Century 28/36pt	-
Colunas	70,0 x 100,0cm	35,0 x 28,0cm	20,0cm de largura

Quadro 2 – Padrões Tipográficos elaborados para a exposição.

### 5.3.3 PADRÕES CROMÁTICOS

Em um primeiro momento, foi elaborada uma extensa paleta cromática para as aplicações gráficas da exposição (FIGURA 53). Constituída por 22 cores, a paleta inclui escalas de tons terrosos, alaranjados, vermelhos, azuis e cinzas. A elaboração de uma extensa paleta de cores justifica-se na necessidade de marcar visualmente as diferentes regiões da exposição, e ainda, garantir à exposição como um todo, um espaço visual homogêneo.

A medida que a paleta cromática foi traduzida em diferentes códigos, pensando nas possíveis aplicações em diferentes suportes: CMYK, RGB, código hexadecimal, tinta imobiliária, vinil de recorte e acrílico, foram necessários pequenos ajustes de acordo com as limitações dos fornecedores dos materiais acima.

Ao final do projeto, constatou-se que dos 22 tons, propostos na paleta de cores inicial, foram utilizados apenas 10. A redução da paleta foi proposital,



FIGURA 53 – Proposta de paleta de cores inicial da exposição.

visando minimizar a variação cromática nos diversos ambientes do espaço expositivo e garantir redução nos custos do projeto.

Desse modo, a paleta de cores final do projeto é a seguinte (FIGURA 54):

#### CMYK / RGB / CÓDIGO HEXADECIMAL

	C80 M60 Y48 K32 R55 G77 B90 #374D5A		C10 M12 Y35 K0 R229 G215 B173 #E5D7AD		C0 M0 Y0 K0 R255 G255 B255 #FFFFFF
	C78 M38 Y28 K2 R60 G131 B158 #3C839E		C8 M17 Y100 K0 R239 G202 B0 #EFC400		C0 M0 Y0 K20 R210 G210 B210 #D2D2D2
	C67 M37 Y57 K13 R91 G124 B110 #5B7C6E		C16 M88 Y90 K5 R198 G66 B50 #C64232		C0 M0 Y0 K100 R0 G0 B0 #000000
	C21 M0 Y34 K0 R204 G228 B185 #CCE4B9				

#### TINTA ACRÍLICA

	SUVINIL R076 CORAL 10BB 07/150
	SUVINIL R335 CORAL 10BB 11/350
	SUVINIL E317 CORAL 25GG 07/188
	SUVINIL H056 CORAL 30GY 83/150
	SUVINIL B283 CORAL 10YY 63/162
	SUVINIL B146 CORAL 50BG 72/006

#### VINIL DE RECORTE

	ORACAL WHITE 010
	ORACAL BLACK 070
	ORACAL ORANGE RED 047
	ORACAL MINT 055

#### ACRÍLICO

	DACRIL TRANSPARENTE
	DACRIL VERDE 557
	DACRIL AMARELO 232E

FIGURA 54 – Paleta de cores final da exposição – códigos CMYK, RGB, Hexadecimal, Tinta acrílica, Vinil de recorte e Acrílico.

Os diálogos constantes com a coordenadora da Galeria Espaço Universitário da UFES, Neusa Mendes, permitiram entender que a “cor no espaço expositivo é signo a todo tempo, parede na galeria não é parede (MENDES, 2013)”.

A cor dos elementos gráficos de apoio dialogam com os objetos da exposição e precisam estar em consonância com a mensagem que se deseja comunicar. “A cor precisa levantar a obra (MENDES, 2013)”, ou seja, garantir um contraste necessário que reforce as suas características visuais, facilitando e instigando a interação visitante-objeto.

Além disso, é importante argumentar que combinar cores para um projeto de exposição implica em questões muito diferentes daquelas conhecidas para mídia impressa e digital.

Trabalhar a cor em suportes de grandes dimensões como paredes e painéis é extremamente complicado. O designer vai negociando diferentes tons para os suportes dos objetos da exposição e precisa certificar-se constantemente que no final terá uma homogeneidade dos ambientes.

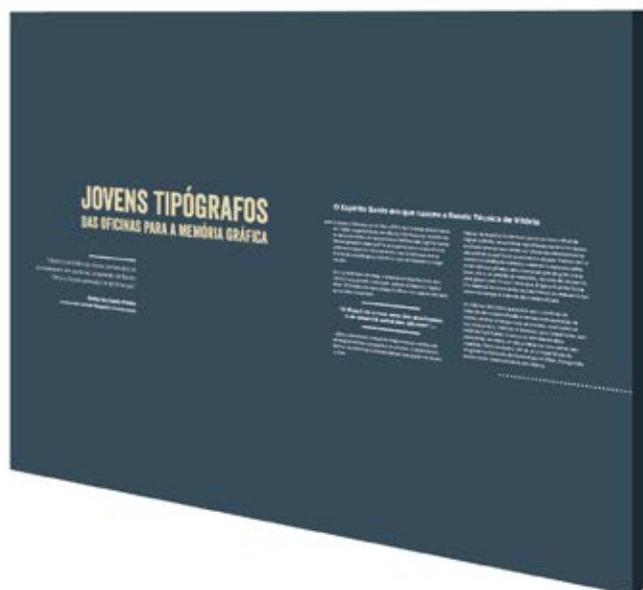
## 5.4 Plano técnico

Este tópico enumera todo o detalhamento técnico dos espaços propostos para a exposição Jovens Tipógrafos.

### 5.4.1 HALL

O Hall é o espaço inicial da exposição. Ele é constituído por 3 *displays* com informações textuais. O primeiro é o de apresentação da exposição (FIGURA 55, 56, 57 e 58), o segundo contém o edital de matrícula na Escola Técnica de Vitória (FIGURA 59, 60 e 61) e, o terceiro, contém os créditos e a ficha técnica da exposição (FIGURA 62, 63, 64 e 65).

## 📍 Apresentação da exposição



### ESPECIFICAÇÕES TÉCNICAS



**TINTA ACRÍLICA**  
Suvinil R076  
Coral 10BB 07/150



**TINTA ACRÍLICA**  
Suvinil B283  
Coral 10YY 63/162



**VINIL DE RECORTE**  
Oracal O10 WHITE

Figura 55 – Perspectiva simulada da parede inicial da exposição.

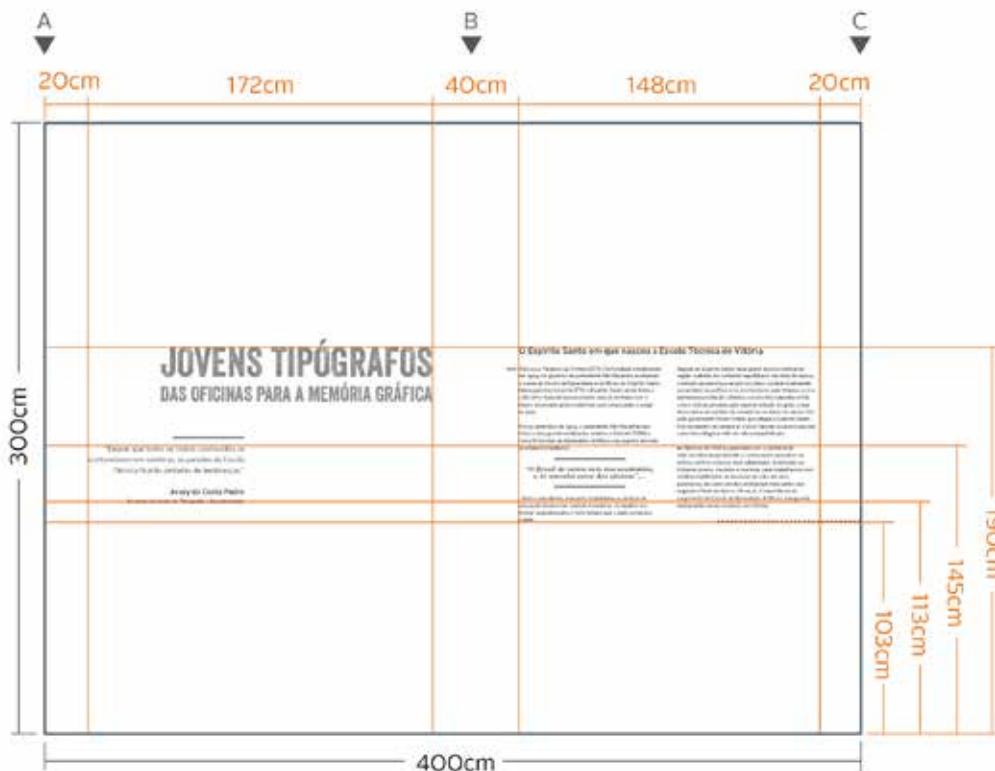


Figura 56 – Detalhamento técnico da disposição dos elementos gráficos na parede inicial da exposição.



## PADRÃO TIPOGRÁFICO 1

TÍTULO  
ALRIGHT SANS BOLD 120PT

TEXTO CORRIDO  
ALRIGHT SANS REGULAR 60/90PT

CITAÇÕES  
CENTURY BOLD ITALIC 90/100PT

Colunas de texto: 87,0 x 70,0 cm  
Entre-coluna: 8,0 cm

Figura 57 – Detalhamento da disposição dos textos aplicados na parede.



## MARCA DA EXPOSIÇÃO

DIMENSÕES: 30,0 X 120,0 cm

## PADRÃO TIPOGRÁFICO 1

TEXTO CORRIDO  
ALRIGHT SANS REGULAR 60/90PT

Colunas de texto: 28,0 x 70,0 cm

Figura 58 – Detalhamento da disposição dos textos e da marca da exposição aplicados na parede.

*Edital de matrícula da Escola Técnica de Vitória*



Figura 59 – Perspectiva simulada da parede com o edital da Escola Técnica de Vitória.

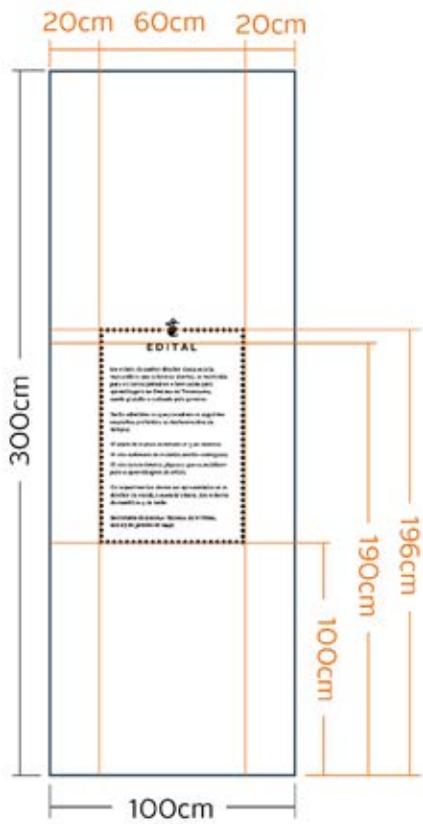


Figura 60 – Detalhamento do edital da ETV na parede.

## PADRÃO TIPOGRÁFICO 1

TÍTULO  
ALRIGHT SANS BOLD 120PT

TEXTO CORRIDO  
ALRIGHT SANS REGULAR 60/90PT

Colunas de texto: 78,0 x 50,0 cm



Figura 61 – Detalhamento dos textos aplicados na parede.

## Ficha técnica da exposição



Figura 62 – Perspectiva simulada da parede com os créditos da exposição.

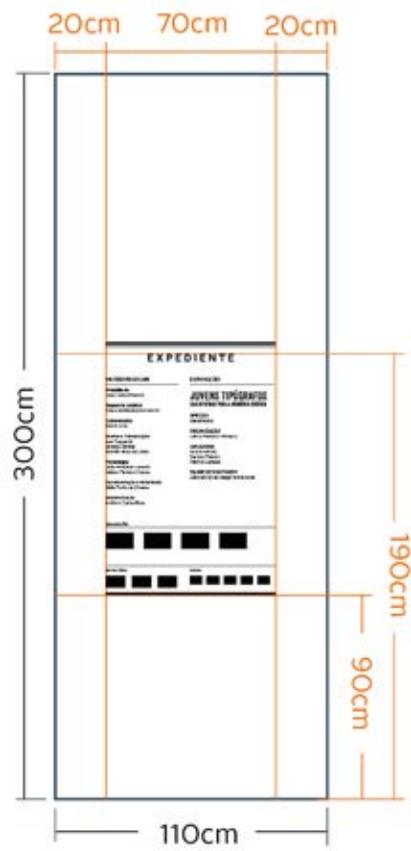


Figura 63 – Detalhamento dos créditos da exposição na parede.



Figura 64 – Detalhamento dos textos aplicados na parede.

## PADRÃO TIPOGRÁFICO 1

**TÍTULO**  
ALRIGHT SANS BOLD 120PT

**TEXTO CORRIDO**  
ALRIGHT SANS REGULAR 48/60PT

Colunas de texto: 30,0 x 100,0 cm  
35,0 x 100,0 cm

Entre-coluna: 5,0 cm

## APRESENTAÇÃO DAS MARCAS DOS STAKEHOLDERS

REALIZAÇÃO (11,0 x 7,0 cm)

PATROCÍNIO (8,0 x 5,0 cm)

APOIO (5,5 x 3,5 cm)

Figura 65 – Detalhamento da apresentação das marcas dos *stakeholders* aplicadas na parede.

Os textos devem ser aplicados em vinil adesivo sobre a parede pintada de acordo com as instruções que seguem nas figuras anteriores.

De modo semelhante como ocorre em projetos de sinalização, os textos serão aplicados em vinil adesivo. Estes são cortados a partir de um rolo de vinil e, com o auxílio de uma máscara, aplicados cuidadosamente em uma outra superfície (HUGHES, 2010). O vinil não é indicado para textos e quaisquer desenhos com tamanhos muito reduzidos, devido a limitações na máquina de corte.

Outro aspecto técnico que precisa ser discutido é que o vinil adesivo se encontra disponível em uma paleta de cores que é sempre limitada, variando de acordo com o fornecedor escolhido. Para este trabalho, foi adotado o catálogo de vinil adesivo da Oracal, marca pertencente a Orafol Europe GMBH, companhia alemã especializada no desenvolvimento e fabricação de produtos adesivos.

Encontrado em larga escala nos fornecedores capixabas, o vinil adesivo da Oracal é constituído por uma base acrílica inerte em meio aquoso, ou seja, não reage com água<sup>22</sup>. A linha Oracal contém uma paleta de 60 cores, constituída por tons muitos próximos e com grandes saltos tonais, portanto, são disponíveis poucas variações de cores.

Quanto à utilização das tintas acrílicas para a pintura de paredes, a limitação cromática que ocorre é diferente. Apesar dos fornecedores apresentarem catálogos extensos, com paletas cromáticas variadas, e existir a possibilidade de processar um tom específico de acordo com a necessidade do cliente, calibrar a cor desejada é uma tarefa difícil, uma vez que o resultado final cromático percebido no ambiente é influenciado por diversos fatores. A iluminação natural, a iluminação artificial, as outras paredes presentes no ambiente e até mesmo os objetos presentes influenciam na cor percebida no ambiente.

Para este trabalho, foram adotados os catálogos de cores de dois fabricantes de tintas imobiliárias populares no mercado: Suvil<sup>23</sup> e Coral<sup>24</sup>.

<sup>22</sup> [www.orafol.com/gp/europe/en/products/colour-films](http://www.orafol.com/gp/europe/en/products/colour-films)

<sup>23</sup> [www.suvil.com.br](http://www.suvil.com.br)

<sup>24</sup> [www.coral.com.br](http://www.coral.com.br)

#### 5.4.2 OFICINA DE TIPOGRAFIA E ENCADERNAÇÃO

O segundo ambiente da exposição é uma recriação da sala de aula dos jovens tipógrafos permitindo ao visitante uma imersão livre no espaço expositivo. O segundo ambiente contém:

- ◇ 01 painel do quadro-negro (FIGURAS 66, 67 e 68);
- ◇ 01 mesa do professor e vídeo (FIGURAS 69, 70, 71 e 72)
- ◇ 05 carteiras dos estudantes (FIGURAS 73, 74, 75 e 76);
- ◇ 01 teste e 01 boletim (FIGURAS 77, 78 e 79);
- ◇ 01 estante de materiais da oficina;
- ◇ 01 painel de famílias tipográficas (FIGURAS 80, 81 e 82);
- ◇ Peças gráficas produzidas pelos alunos do curso de Tipografia e Encadernação (FIGURAS 83, 84, 85, 86, 87 e 88);
- ◇ 02 vitrines exibindo edições do jornal *E.T.V.* (FIGURAS 89, 90, 91, 92, 93 e 94);
- ◇ 03 painéis *backlight* de fotografias da oficina (FIGURAS 95, 96, 97);
- ◇ 03 estantes de tipos móveis (FIGURAS 98, 99, 100 e 101);
- ◇ 01 mesa de encadernação (FIGURAS 102, 103, 104, 105);
- ◇ Modelo de totem de informações que acompanharão as máquinas expostas (FIGURAS 106, 107, 108, 109, 110, 111);

### ✎ Painel do quadro-negro

Inicialmente, foi pensado utilizar um quadro-negro, propriamente dito, para o painel. Depois, percebeu-se que o próprio conteúdo elaborado para o quadro, bem como a atmosfera criada pelo conjunto constituído pelas carteiras dos estudantes e pela mesa do professor, tornavam desnecessário a colocação do quadro-negro.

Assim, foi possível empregar apenas um desenho do quadro, aplicado em vinil juntamente com os textos do painel.



Figura 66 – Perspectiva simulada do painel do quadro-negro e textos aplicados.

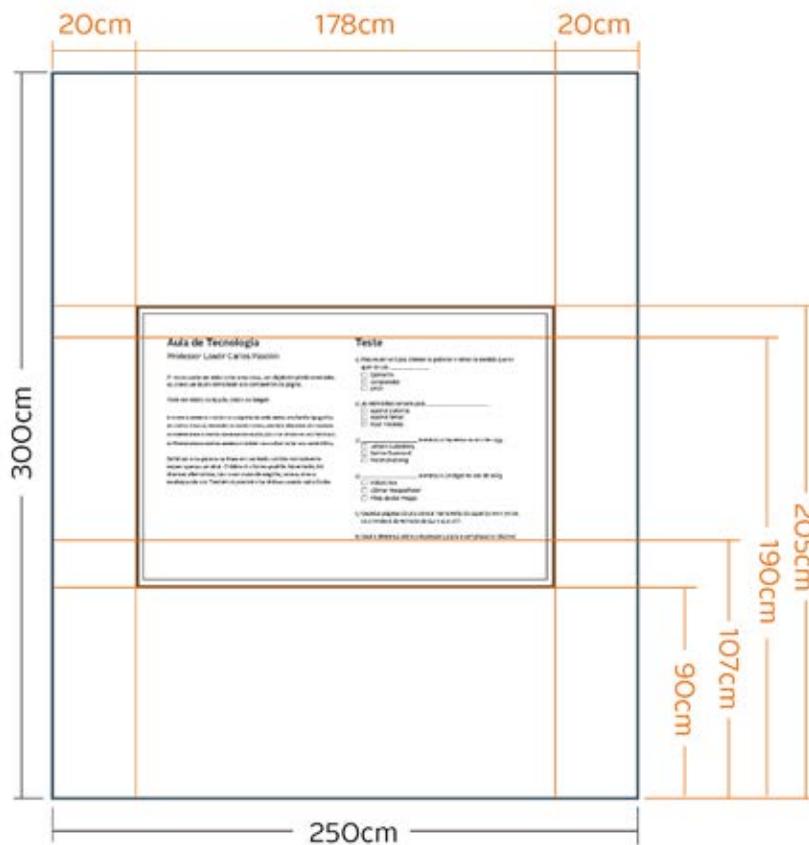


Figura 67 – Detalhamento das dimensões e da posição do painel na parede.



## *🖥️ Mesa do professor e vídeo*



### **ESPECIFICAÇÕES TÉCNICAS**



**TINTA ACRÍLICA**  
Suvinil E317  
Coral 25GG 07/188

**MONITOR 19"**  
Com alto-falante integrado



**ACRÍLICO 2mm**  
Transparente



**VINIL DE RECORTE**  
Oracal O10 WHITE

Figura 69 – Perspectiva simulada do vídeo/mesa do professor.

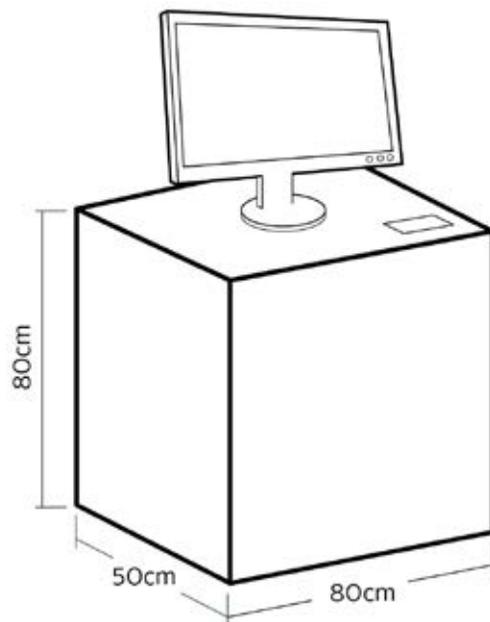


Figura 70 – Detalhamento do móvel.

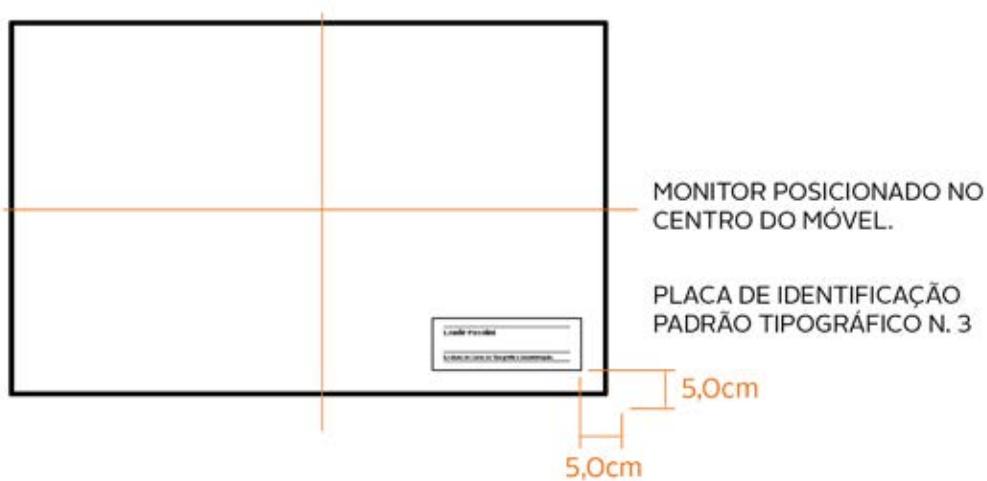


Figura 71 – Detalhamento do posicionamento do monitor e da placa de identificação do objeto.



### **PADRÃO TIPOGRÁFICO 3**

INFORMAÇÃO PRINCIPAL  
ALRIGHT SANS BOLD 28PT

INFORMAÇÃO SECUNDÁRIA  
ALRIGHT SANS REGULAR 18PT

### **ESPECIFICAÇÕES TÉCNICAS**

INFORMAÇÕES APLICADAS EM  
VINIL DE RECORTE  
Oracal O10 WHITE

SOBRE ACRÍLICO 2MM  
Dacril Transparente

Figura 72 – Detalhamento técnico da placa indicativa padrão da exposição.

O vídeo é fruto da pesquisa do LadHT. Trata de uma entrevista realizada pelo grupo de pesquisa do laboratório com o senhor Loadir Pasolini, ex-aluno e professor do Curso de Tipografia e Encadernação da Escola Técnica de Vitória, em 2010. A entrevista está dividida em dois vídeos, gravados por uma câmera digital.

Os vídeos das entrevistas foram editados da seguinte maneira:

1. Os arquivos foram assistidos e selecionou-se alguns trechos dos vídeos – excluindo voz do entrevistador, excluindo cenas em que houve problemas com o áudio, ruídos excessivos, ou problemas com o enquadramento da imagem;
2. Criou uma matriz no qual foram anotados os trechos selecionados;

**Quadro 3** – Matriz com os trechos selecionados para o vídeo do Senhor Loadir Pasolini.

N.	Entrevista	Começo	Fim	N.	Entrevista	Começo	Fim
01	1	00:38	01:02	16	1	09:55	10:21
02	1	01:28	01:45	17	1	11:38	11:40
03	1	02:26	03:17	18	1	11:47	11:55
04	1	03:18	04:00	19	1	12:01	12:10
05	1	04:09	04:52	20	1	12:33	12:37
06	1	04:56	05:07	21	1	12:47	13:05
07	1	05:27	05:59	22	1	13:24	13:26
08	1	06:01	06:12	23	1	15:30	15:55
09	1	06:15	06:24	24	1	28:40	29:12
10	1	06:39	06:41	25	1	29:26	29:35
11	1	06:50	07:51	26	1	33:40	33:49
12	1	07:55	07:57	27	1	33:50	33:57
13	1	08:04	08:10	28	2	00:15	00:36
14	1	08:30	08:58	29	2	00:46	00:55
15	1	09:00	09:12				

3. Os pedaços de vídeos foram adicionados a uma nova trilha audiovisual em software;
4. Os pedaços foram reorganizados, criando uma continuidade nos assuntos expostos pelo entrevistado.

## 🪑 Carteiras dos estudantes



### ESPECIFICAÇÕES TÉCNICAS

5 CARTEIRAS  
DE ESTUDANTE

 ACRÍLICO 8mm  
Verde 557 (Dacril)

 VINIL DE RECORTE  
Oracal O10 WHITE

**Figura 73** – Perspectiva simulada da carteira de estudante e suas especificações técnicas. Carteiras de madeira com tampa de mesa feita em acrílico translúcido verde 557 com 8mm de espessura e, textos aplicados em vinil de recorte.



Figura 74 – Perspectiva simulada do conjunto de carteira de estudante.



Figura 75 – Vista superior das cinco cartelas.



Figura 76 – Detalhamento dos textos aplicadas nas cartelas.

## ☛ Teste e Boletim

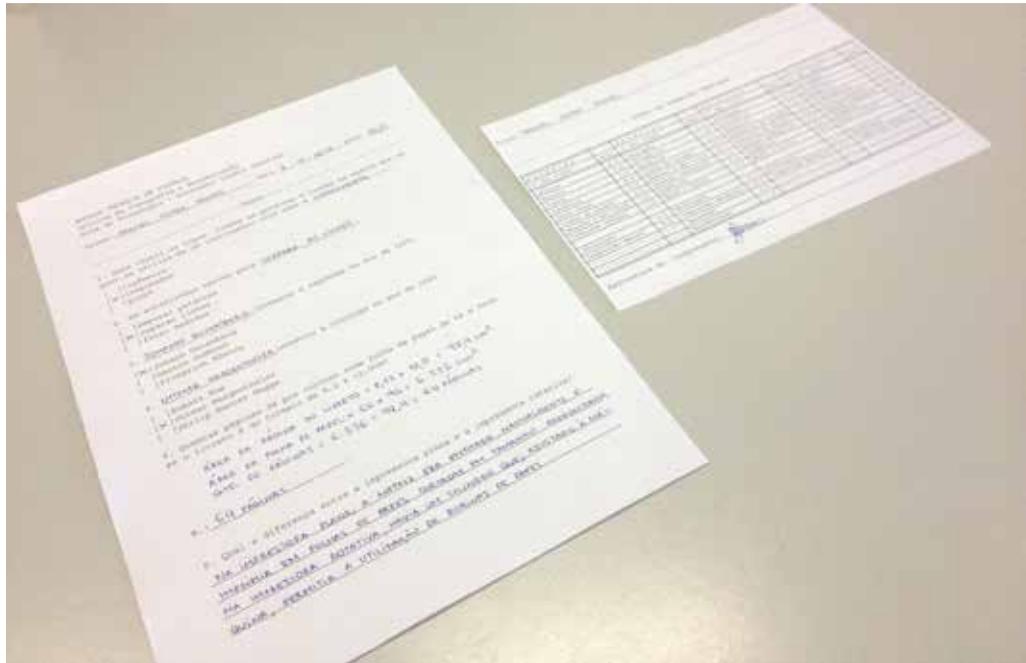


Figura 77 – Reprodução do teste e do boletim, respectivamente.

ESCOLA TÉCNICA DE VITÓRIA  
Oficina de Tipografia e Encadernação  
Aula de Tecnologia - Professor Loadir Pasolini

Aluno: \_\_\_\_\_ Data: \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_ NOTA: \_\_\_\_\_

-----TESTE-----

1. Para reunir os tipos, formar as palavras e linhas na medida que se quer se utiliza-se um instrumento cujo nome é \_\_\_\_\_.

- |tipômetro
- |componedor
- |pinça

2. As entrelinhas servem para \_\_\_\_\_.

- |separar palavras
- |separar linhas
- |fazer medidas

3. \_\_\_\_\_ inventou a imprensa no ano de 1439.

- |Johann Gutenberg
- |Santos Dumont
- |Friedrich Kóning

4. \_\_\_\_\_ inventou a Linotype no ano de 1883.

- |Robert Hoe
- |Ottmar Mergenthaler
- |Philip Baxter Meggs

5. Quantas páginas dá pra colocar numa folha de papel de 66 x 96cm, se o livreto é do formato de 8,2 x 12,0cm?

R.: \_\_\_\_\_

6. Qual a diferença entre a impressora plana e a impressora rotativa?

---

---

---

---

Figura 78 – Detalhamento do teste reproduzido. O texto foi composto em Courier, família tipográfica que simula os tipos resultantes da batida de máquina de escrever.

Aluno: \_\_\_\_\_.

----- NOTAS DE PROMOÇÃO OBTIDAS -----

MATÉRIAS		MATÉRIAS		MATÉRIAS		MATÉRIAS	
1º Ano (1945)	Nota	2º Ano (1946)	Nota	3º Ano (1947)	Nota	4º Ano (1948)	Nota
Leitura	6,0	Português	5,0	Português	6,5	Português	5,5
Escrita	6,0	Aritmética	7,0	Aritmética	10,0	Aritmética	10,0
Contas	5,0	Geometria	6,0	Geometria	5,5	Geometria	8,5
Ginástica	8,0	Lições de coisas	10,0	Elementos de álgebra	9,0	Trigonometria	9,0
Canto Coral	8,0	Desenho a mão livre	6,0	História do Brasil	9,0	Física e Química	5,0
Lições de coisas	9,5	Desenho Industrial	7,5	Desenho Industrial	6,0	Desenho Industrial	7,0
Desenho a mão livre	5,0	Ginástica	8,0	Ginástica	9,0	Ginástica	10,0
Trabalhos manuais	7,0	Moral e Cívica	9,0	Moral e Cívica	10,0	Moral e Cívica	10,0
Tecnologia	6,0	Tecnologia	5,0	Tecnologia	6,0	Tecnologia	9,0
Composição Manual	8,0	Composição Mecânica	10,0	Composição Mecânica	9,5	Composição Mecânica	10,0
-----	----	Impressão	8,0	-----	----	-----	----
-----	----	Encadernação	7,0	-----	----	-----	----

Assinatura do responsável: \_\_\_\_\_.

Figura 79 – Detalhamento do boletim reproduzido. O texto também foi composto em Courier.

### ✎ *Estante de materiais da oficina*

A estante de materiais poderá apresentar dimensões variadas, de acordo com o espaço disponível na galeria que irá receber a exposição. É sugerido utilizar um móvel com no máximo 1,50 de largura abrigando resmas de papel, instrumentos como cola, tesoura, lápis, régua, esquadro, etc.

A ideia é inserir esses elementos no espaço para fornecer uma ambientação para a exposição.

De modo geral, museus e galerias de exposição apresentam estantes do gênero mencionado em seu acervo mobiliário. Assim, espera-se evitar custos adicionais ao projeto expográfico.

## ✎ Painel de famílias tipográficas



Figura 80 – Perspectiva simulada do painel de famílias tipográficas.

As famílias foram selecionadas a partir de uma tentativa de englobar uma gama de famílias com diferentes anatomias, elaboradas para diferentes propósitos em lugares distintos, mostrando, assim, a pluralidade do design de tipos ao visitante.

As tipografias escolhidas foram: Baskerville, Bodoni, Clarendon, Futura, Helvetica, Arial, Comic Sans, Verdana, Gotham, Calibri, Hipster Script, Directa Serif.

A *Baskerville* é uma fonte com serifa desenhada em 1757 por John Baskerville, em Birmingham, Inglaterra. A família é reconhecida como uma tentativa de John Baskerville de melhorar os tipos dos tipógrafos William Caslon e Firmin Didot (MACGREW, 1993).

A principal característica da Baskerville é o contraste maior entre traços grossos e finos, fazendo com que apresente serifas mais nítidas e afiladas. Além disso, o eixo das letras são elaborados para uma posição mais vertical e regular (MACGREW, 1993).

A *Bodoni* é uma família tipográfica desenhada por volta de 1790 por Giambattista Bodoni, um dos mais prolíficos designers de tipos. Suas características principais são serifas finas e abruptas, terminais redondos, eixo vertical e alto contraste, ainda maior que da Baskerville (BRINGHURST, 2005).

Giambattista Bodoni punçou milhares de tipos. O Museu Bodoni, em sua homenagem, situado em Parma, abriga mais de 25 tipos de sua autoria (BRINGHURST, 2005).

A *Clarendon* é o nome de um gênero de tipos vitorianos disseminados por Robert Besley por volta de 1845. A família apresenta traços grossos que se dissolvem em grossas serifas egípcias, com terminais circulares gordos, eixo vertical, olho generoso e, diferentemente da Baskerville e da Bodoni, baixo contraste (BRINGHURST, 2005).

Originalmente, a Clarendon não apresentava itálico, já que a fonte não possuía nada que lembrasse o movimento manual fluente ou o bico de uma goiva (BRINGHURST, 2005).

Iniciando o grupo de famílias sem serifa, a *Futura* é um forte e popular exemplo de fontes sem serifa geométricas. Foi desenhada por Paul Renner e lançada pela fundição Bauer em 1927. A Futura apresenta uma composição harmoniosa, com proporções homogêneas, adequando-a à composição de textos extensos (BRINGHURST, 2005).

A *Helvetica*, por sua vez, também é uma família tipográfica sem serifa e foi criada em 1957 pelo designer Max Miedinger. A Helvetica foi projetada para ser uma fonte neutra, clara, com terminais retos e excelente legibilidade (BRINGHURST, 2005).

Seu caráter uniforme e ereto, tornou a Helvetica uma das fontes mais usadas no mundo (LUPTON, 2006).

A *Arial* é uma família tipográfica sem serifa muito conhecida, disponível em todas as versões do Microsoft Windows, Apple Mac OS e muitas outras situações como impressoras PostScript<sup>25</sup>.

<sup>25</sup> [www.en.wikipedia.org/wiki/Arial](http://www.en.wikipedia.org/wiki/Arial)

A Arial foi projetada por Robin Nicholas e Patricia Saunders por encomenda para a IBM. Anatomicamente, ela é muito similar a Helvetica, no entanto, a Arial apresenta sutis alterações quanto à forma e ao espaçamento entre letras, que a tornam mais legível quando visualizada em monitores<sup>26</sup>.

<sup>26</sup> [www.en.wikipedia.org/wiki/Arial](http://www.en.wikipedia.org/wiki/Arial)

A *Comic Sans* é uma fonte sem serifa desenhada por Vincent Conare e lançada em 1994 pela Microsoft. O traço informal da Comic Sans remete à escrita manual, sendo inspirada, segundo o próprio autor, nos quadrinhos da época. A Comic Sans é uma das fontes mais populares do mundo<sup>27</sup>.

<sup>27</sup> [www.en.wikipedia.org/wiki/Comic\\_sans](http://www.en.wikipedia.org/wiki/Comic_sans)

A *Verdana* é uma família tipográfica sem serifa desenhada por Matthew Carter especialmente para tela. A Verdana apresenta uma altura-x maior, curvas mais simples e formas mais abertas que a Helvetica, por exemplo (LUPTON, 2006).

Desde o ano de seu lançamento, em 1996, a Verdana é amplamente distribuída, tornando-se uma das fontes mais aplicadas em projetos web (LUPTON, 2006).

A *Gotham* é uma família tipográfica inspirada nas fachadas dos edifícios de Nova York, nos letreiros americanos não serifados, gravados em aço fundido ou bronze nas construções da cidade<sup>28</sup>.

<sup>28</sup> [www.typography.com/fonts/gotham/overview](http://www.typography.com/fonts/gotham/overview)

Lançada em 2000, a Gotham foi elaborada por Tobias Frere-Jovens para a revista *GQ*. A família apresenta um traço geométrico, sem serifa e está disponível em 44 estilos, incluindo diferentes pesos, itálicos, versões *narrow* e *extra narrow*<sup>29</sup>.

<sup>28</sup> [www.typography.com/fonts/gotham/overview](http://www.typography.com/fonts/gotham/overview)

A *Calibri* é uma família sem serifa do tipo humanista desenhada por Lucas de Groot e lançada em 2007 pela Microsoft. A Calibri apresenta hastes e terminais sutilmente arredondados, visíveis em tamanhos maiores<sup>30</sup>.

<sup>30</sup> [www.en.wikipedia.org/wiki/Calibri](http://www.en.wikipedia.org/wiki/Calibri)

No Microsoft Office 2007, a fonte substituiu a Times New Roman como a fonte padrão no Word e, a Arial como padrão no Powerpoint, Excel, Outlook e WordPad. A Calibri continuou a ser a fonte padrão no Microsoft Office 2012 e em aplicativos do Microsoft Office 2013<sup>31</sup>.

<sup>31</sup> [www.en.wikipedia.org/wiki/Calibri](http://www.en.wikipedia.org/wiki/Calibri)

A *Hipster Script* foi projetada por Ale Paul e lançada em 2012 pela Sudtipos, fundidora argentina. A fonte está disponível em um único peso e sem itálico<sup>32</sup>.

<sup>32</sup> [www.sudtipos.com/fonts/159](http://www.sudtipos.com/fonts/159)

Ale Paul define a Hipster como uma fonte que simula traço das cursivas inglesas, surgindo como uma tentativa do autor de redução do *gap* entre o manual e o digital. Para tanto, a fonte apresenta *swashes*, *alternates* e ligaduras que remetem as sutilezas do movimento da mão<sup>33</sup>.

<sup>33</sup> [www.sudtipos.com/fonts/159](http://www.sudtipos.com/fonts/159)

A *Directa* Serif foi desenhada pelo capixaba Ricardo Esteves, para economizar espaço e, paralelamente, garantir máxima legibilidade. Devido sua anatomia levemente condensada, altura-x generosa e com pouco contraste, a Directa é excelente para composição de blocos de textos em jornais, revistas e outros editoriais<sup>34</sup>.

<sup>34</sup> [www.outrasfontes.com/site/?page\\_id=50](http://www.outrasfontes.com/site/?page_id=50)

Lançada em 2013, pela fundidora brasileira Outras Fontes, a Directa é composta por 14 fontes, em 7 pesos e seus itálicos, incluindo um extenso *set* de caracteres<sup>35</sup>.

<sup>35</sup> [www.outrasfontes.com/site/?page\\_id=50](http://www.outrasfontes.com/site/?page_id=50)

As tipografias estão apresentadas em ordem cronológica, marcando a produção de tipos ao redor do mundo desde o século XVIII,

com a família Baskerville lançada na Inglaterra, até a recente Directa Serif, lançada pelo designer brasileiro Ricardo Esteves. Foi possível reunir famílias serifadas – serifas afiadas, modernas e egípcias –, não serifadas – grotescas, geométricas, humanistas – e, ainda, cursivas.



Figura 81 – Detalhamento técnico do painel de famílias tipográficas – 2 chapas de acrílico transparente incolor de 10mm de espessura (94,0 x 120,0 cm) e textos centralizados na chapa aplicados em vinil de recorte.

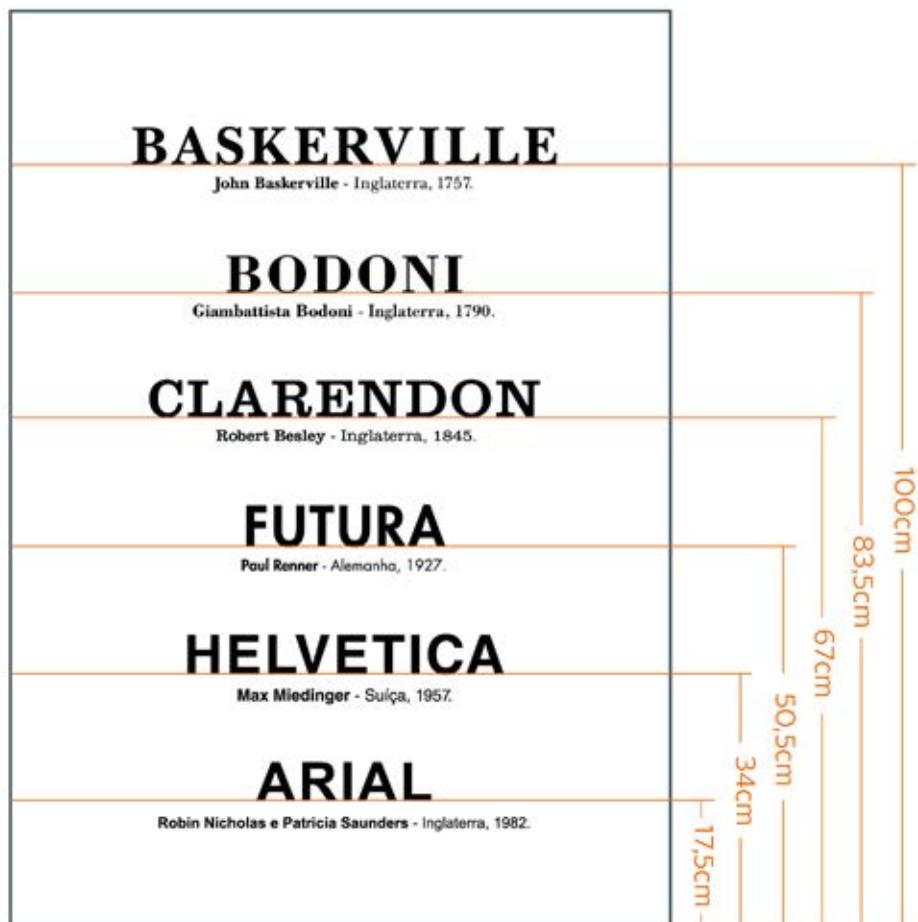


Figura 82 – Detalhamento da aplicação dos textos no painel.

Alguns objetos da exposição como as placas de identificação, as mesas dos estudantes, os painéis de tipografia, entre outros, serão fabricados em acrílico.

O acrílico é um material plástico rígido e resistente à impactos, portanto, seguro. Além disso, é um material relativamente leve, passível à usinagem (corte a laser, por exemplo), moldagem (dobra) e impressão UV. Por isso, o acrílico tem sido preferido em projetos de exposição.

Foram realizadas visitas a empresas que trabalham com projetos em acrílico na Grande Vitória<sup>36</sup>, e identificou-se que todas trabalham com chapas de acrílico do fabricante carioca DACRIL<sup>37</sup>.

A DACRIL produz chapas de acrílico em dois formatos – 2,0 x 1,0m e 2,0 x 3,0m – e em 10 espessuras – 2mm, 3mm, 4mm, 5mm, 6mm, 8mm, 10mm, 12mm, 15mm, 20mm. O mostruário da DACRIL apresenta 83 opções de placas de acrílico em diversas cores e acabamentos, sendo 16 opções de perolados, 31 modelos transparentes, 28 translúcidos, 5 fluorescentes e, ainda, 3 metalizados.

Essas noções sobre o acrílico, dimensões, espessuras e cores, foram essenciais na fase de detalhamento técnico do projeto, sendo responsáveis por delinear os partidos adotados para os objetos da exposição.

Inicialmente, havia sido pensado para o painel de famílias tipográficas uma chapa de acrílico única e com uma dimensão um pouco maior que a final indicada no conjunto apresentado nos detalhamentos técnicos. As limitações do acrílico disponível no fornecedor supra-mencionado fizeram com que houvesse a divisão do painel em duas chapas de acrílico além de uma redução da área do painel. Por sugestão do fornecedor, foi ainda adicionado um barra de madeira, cruzando as hastes do suporte, para melhor sustentação da chapa de acrílico.

#### <sup>36</sup> FORNECEDORES DE ACRÍLICO

##### **Acrílico.com**

www.acrilicopontocom.com  
R. Doutor Eurico de Aguiar 998,  
Ed. Anfaga, Santa Lúcia – ES.  
(27) 3225-0202

##### **Shopping do Acrílico**

Av. Fernando Ferrari, 3425,  
Jabour, Vitória – ES.  
(27) 3327-1230

##### **Oficina do Acrílico**

www.oficinadoacrilico.com.br  
Av. América, 371,  
Jd. América, Cariacica – ES.  
(27) 3226-6170

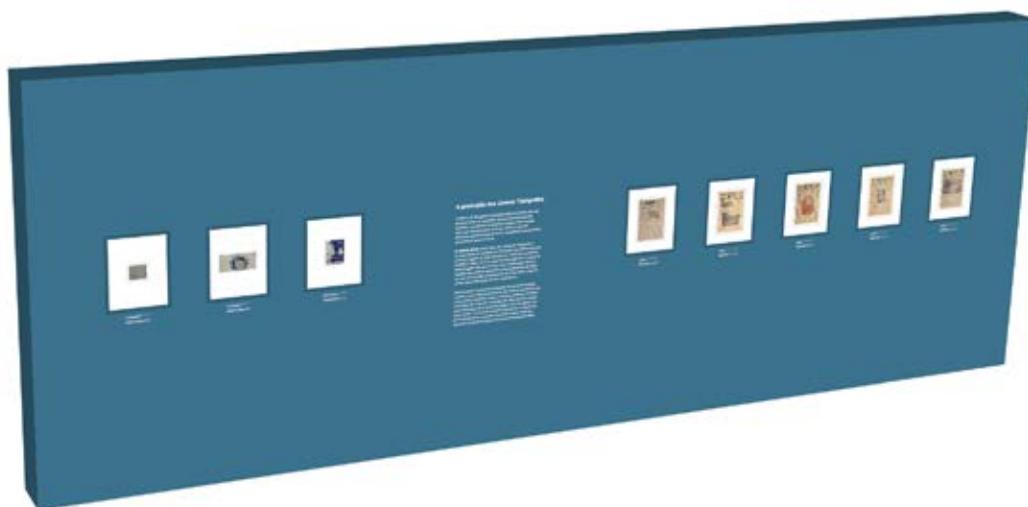
##### **Copy Express**

www.copyexpress.com.br  
Av. Anísio Ferandes Coelho, 1730,  
lojas 04 e 05, Vitória – ES  
(27) 3345-3908  
(27) 3225-6886

#### <sup>37</sup> DACRIL

www.dacril.com.br

## Peças gráficas – Produção da ETV



### ESPECIFICAÇÕES TÉCNICAS



**TINTA ACRÍLICA**  
Suvinil R335  
Coral 10BB 11/350

**8 MOLDURAS**  
45,0 x 55,0 cm  
Moldura de 5,0cm de largura

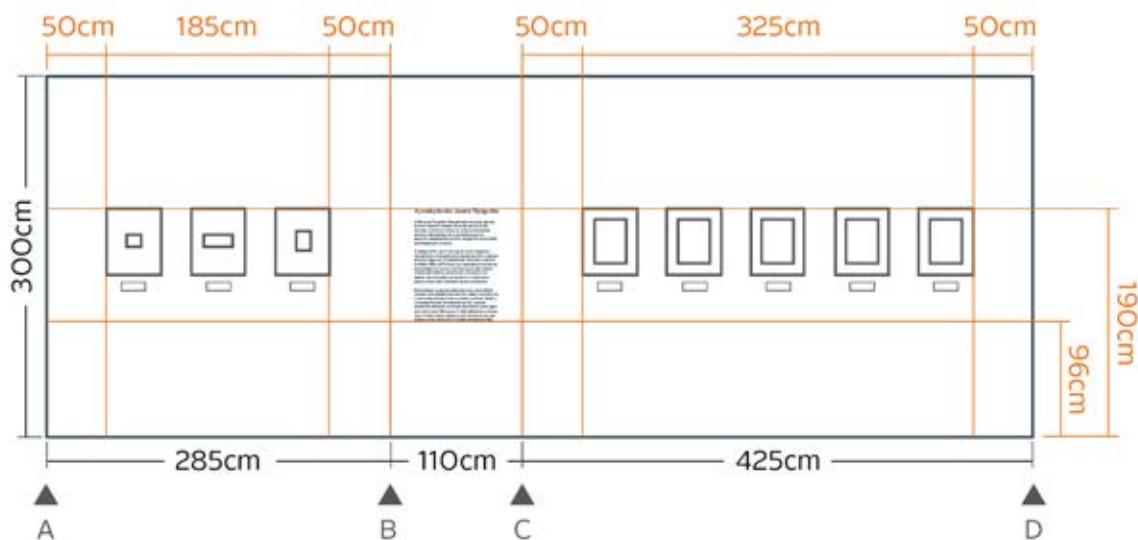


**ACRÍLICO 2mm**  
Dacril Transparente

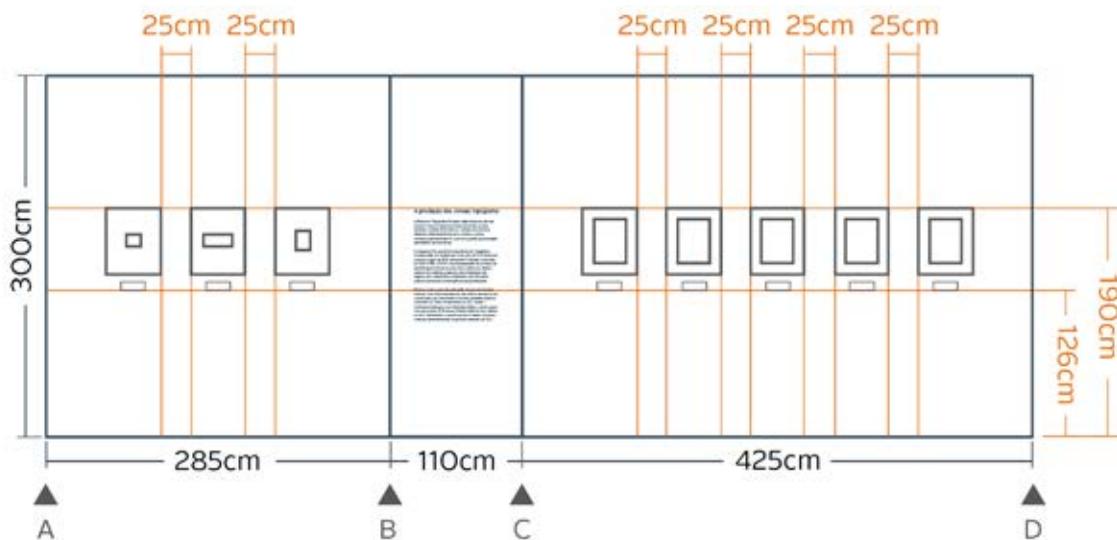


**VINIL DE RECORTE**  
Oracal O10 WHITE

Figura 83 – Perspectiva simulada da exposição das peças gráficas produzidas pelo curso de tipografia e encadernação.



**Figura 84** – Detalhamento técnico da parede com a exibição da produção dos jovens tipógrafos. Impressos emoldurados produzidos pelos alunos do curso de tipografia e encadernação à esquerda, os convites de formatura e, à direita, edições do jornal E.T.V.



**Figura 85** – Posicionamento das molduras e das placas de identificação das peças na parede.



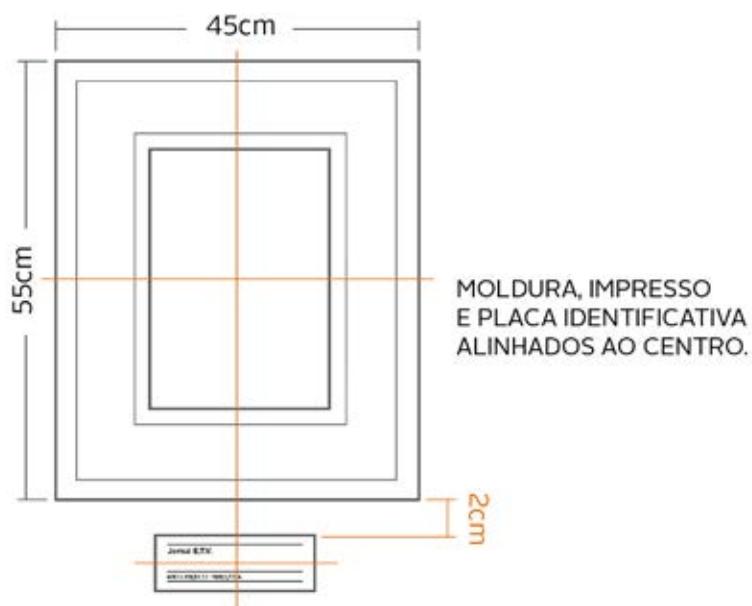


Figura 87 – Detalhamento das dimensões da moldura e do alinhamento da placa de identificação.

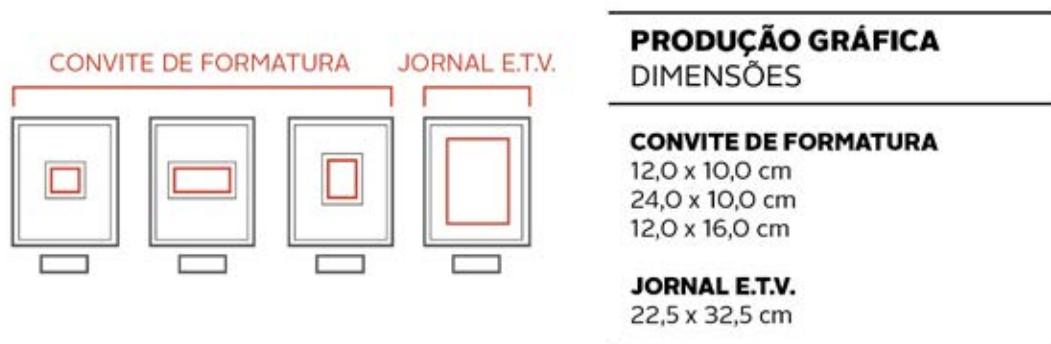
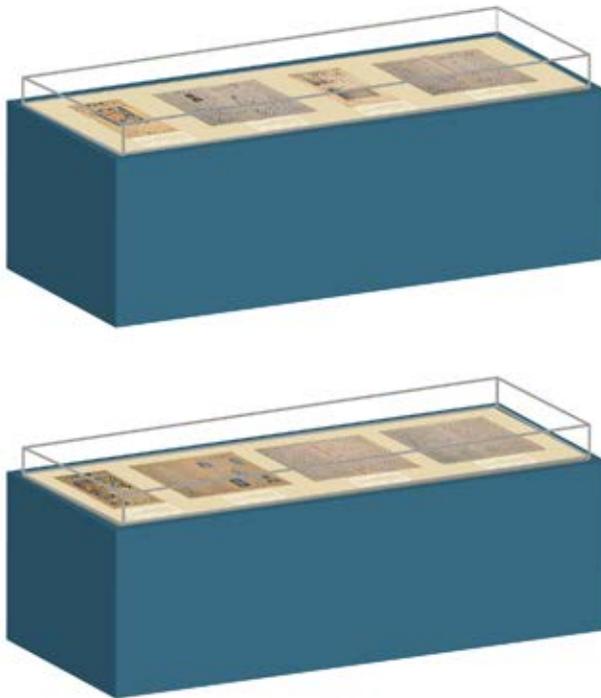


Figura 88 – As dimensões das peças gráficas que serão exibidas.

✎ *Vitrines exibindo edições do jornal E.T.V.*



### ESPECIFICAÇÕES TÉCNICAS



**TINTA ACRÍLICA**  
Suvinil B283  
Coral 10YY 63/162



**TINTA ACRÍLICA**  
Suvinil R335  
Coral 10BB 11/350

**2 VITRINES (EXPOSITOR)**  
50,0 x 200,0 x 80,0 cm  
Tampa de vidro (10 cm)



**ACRÍLICO 2mm**  
Dacril Transparente



**VINIL DE RECORTE**  
Oracal O10 WHITE

Figura 89 – Perspectiva simulada das vitrines de peças gráficas produzidas pelo curso de tipografia e encadernação.

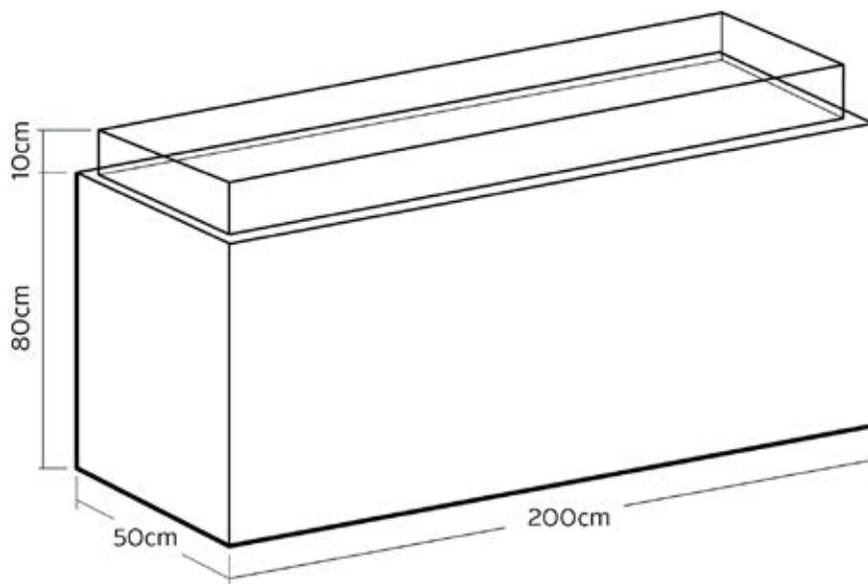


Figura 90 – Detalhamento técnico da vitrine.

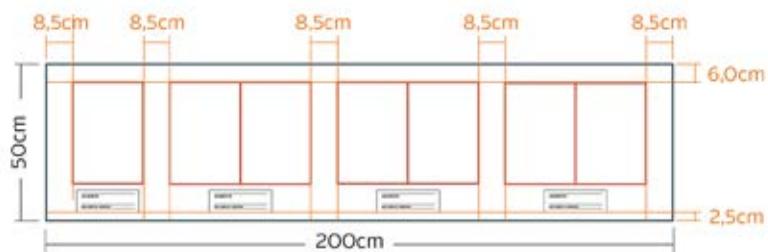
Foram pensados dois arranjos diferentes para a exibição das edições do jornal *E.T.V.* nas vitrines. A primeira possibilidade organiza a apresentação de uma capa e seis páginas espelhadas do jornal, a segunda alternativa, por sua vez, detalha a posição de duas capas e quatro páginas espelhadas do jornal na vitrine.

As vitrines são muito utilizadas em exposições, são itens indispensáveis no acervo mobiliário de galerias e museus. Elas podem apresentar diferentes alturas e acabamentos, podem ser equipadas com vidros curvos e retos, podem, ainda, apresentar estruturas internas de iluminação.

A alternativa das vitrines foi adotada no sentido de contemplar no projeto da exposição uma segunda maneira de apresentação da produção do curso de Tipografia e Encadernação. Outra vantagem está na ocupação horizontal do espaço expositivo.



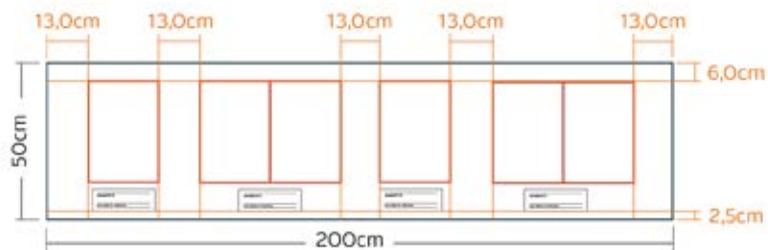
**Figura 91** – Possibilidade 01: uma capa e seis páginas espelhadas. Vista superior da vitrine de peças gráficas.



**Figura 92** – Possibilidade 01 - uma capa e seis páginas espelhadas. Detalhamento da posição das peças gráficas e placas de identificação na vitrine.

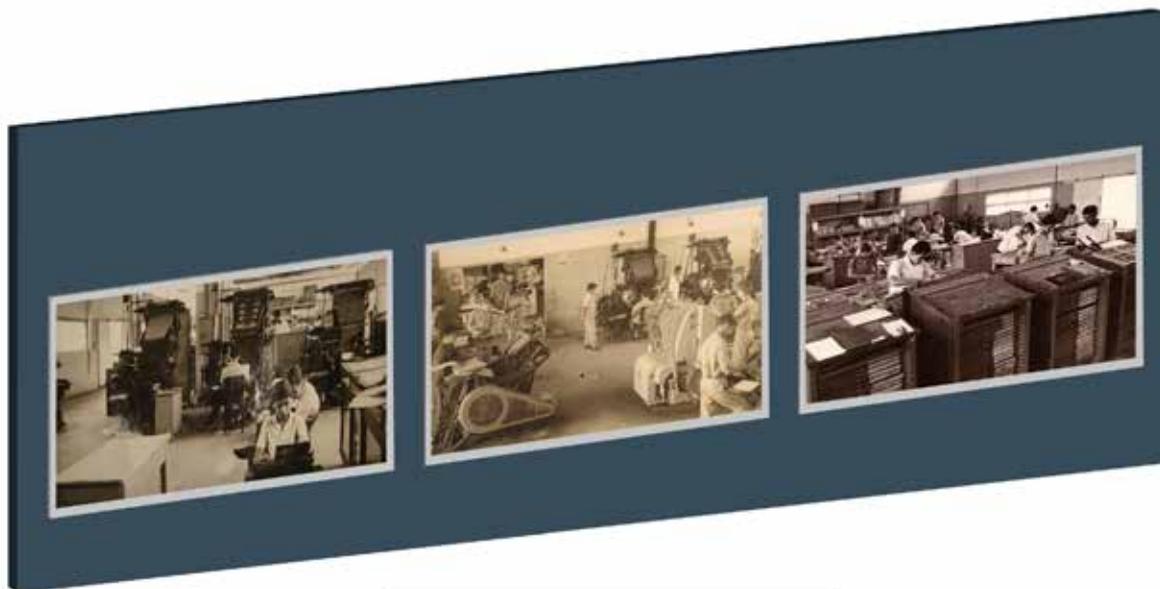


**Figura 93** – Possibilidade 02: duas capas e quatro páginas espelhadas. Vista superior da vitrine de peças gráficas.



**Figura 94** – Possibilidade 02: duas capas e quatro páginas espelhadas. Detalhamento da posição das peças gráficas e placas de identificação na vitrine.

## Backlight de fotografias da oficina



### ESPECIFICAÇÕES TÉCNICAS

#### 3 BACKLIGHTS

1,85m X 1,40m

Caixa de Iluminação LED  
e impressão digital em  
IM200 (tecido/poliéster)



#### TINTA ACRÍLICA

Suvinil RO76  
Coral 10BB 07/150

Figura 95 – Perspectiva simulada dos *backlights* com fotografias da Oficina de Tipografia e Encadernação.

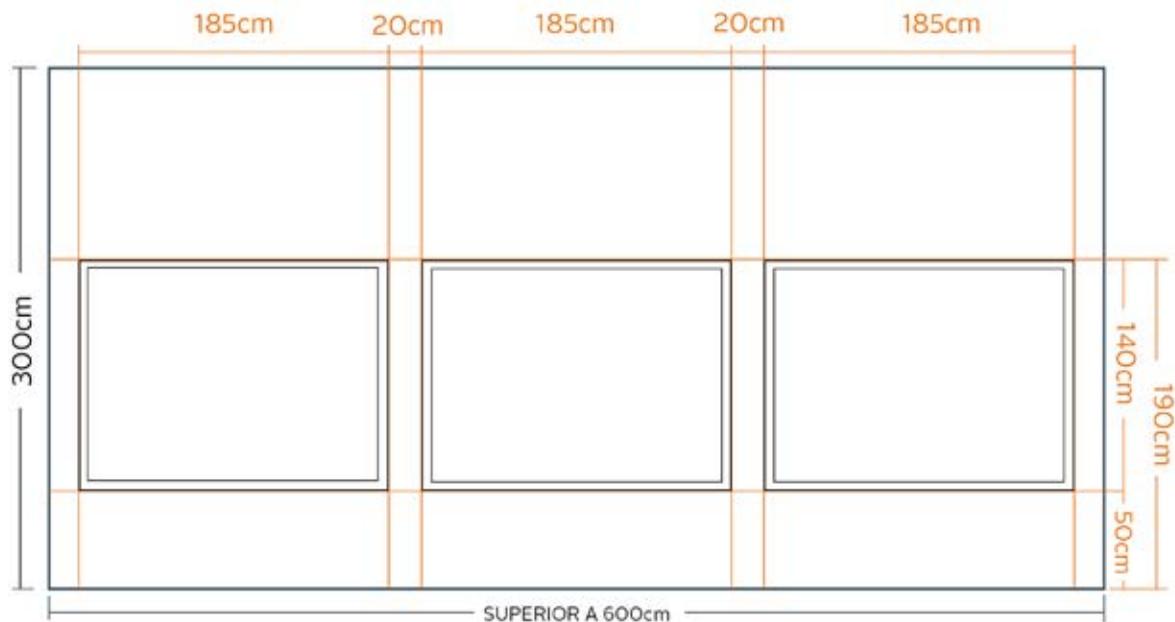


Figura 96 – Detalhamento da posição dos *backlights* na parede. De acordo com a estrutura do local, os *backlights* podem ser afixados na parede, ou necessitarem de uma estrutura para apoio no chão.



Figura 97 – Detalhamento da construção dos *backlights*.

Os painéis foram elaborados a partir das fotografias encontradas no acervo do IFES. As fotografias, que apresentam o formato 10,0 x 15,0cm foram escaneadas e tratadas digitalmente.

Para aumentar o tamanho das imagens para as dimensões desejadas, foi necessário realizar uma interpolação dos pixels. Ou seja, criar novos pixels a partir dos pixels já existentes.

No software, foi utilizado o método *Bicubic Smoother* para a interpolação. O programa emprega um exame detalhado de pixels adjacentes e cria novos pixels com base na média ponderada encontrada em uma área específica.

Além disso, vale argumentar que a interpolação (redimensionamento da imagem) foi feita de 10% em 10%, no sentido de evitar as perdas de resolução consequentes de um redimensionamento brusco.

As caixas *backlight* são utilizadas em diversos produtos de comunicação visual, como fachadas, letreiros e totens com anúncios publicitários. Normalmente, ela é constituída por uma caixa estruturada em aço galvanizado pintado, com iluminação interna (LED, na maioria dos casos) e face frontal em lona translúcida, vinil adesivo sobre acrílico ou até mesmo tecido.

Inicialmente, para a construção dos *backlights*, havia sido pensado na impressão em lona translúcida. Em contato com a empresa Vitória Fine Art<sup>5</sup>, da Cidade de Vitória, especializada em impressão de qualidade em grandes formatos, descobriu-se a existência do tecido em poliéster IM200. O material é ideal para a construção de *backlights* para exposições.

O IM200 permite um acabamento mais refinado ao *backlight*, além de evitar os reflexos indesejáveis que normalmente ocorrem com a lona. Em contrapartida, estão disponíveis com uma largura máxima de 150,0cm, diferentemente da lona, que apresenta-se em dimensões muito maiores.

<sup>38</sup> VITÓRIA FINE ART  
www.vitoriafineart.com.br

Além disso, a máquina de impressão digital utilizada pelo fornecedor para impressão no tecido apresenta uma bitola de 1,40cm, o que limitou um pouco mais a altura do *backlight*.

Os contatos realizados com alguns fornecedores de produtos *backlight* permitiram perceber alguns detalhes técnicos importantes relacionados à impressão em grandes formatos, que implicam diretamente no projeto.

As máquinas impressoras de grandes formatos, disponíveis no mercado gráfico capixaba, imprimem com uma resolução limitada de pixels por polegadas (ppi) se compararmos com as máquinas de impressão para pequenos formatos, com bitolas de 1,40m. Nos fornecedores consultados, foram identificados que as máquinas impressoras de grandes formatos imprimem com uma resolução variando entre 100 a 150ppi, enquanto as máquinas de impressão para pequenos formatos imprimem com resolução de 300ppi.

Desse modo, no caso das fotografias serem impressas em lonas translúcidas é possível que os painéis tenham formatos maiores. Mas, no entanto, estes terão uma resolução inferior (100/150ppi).

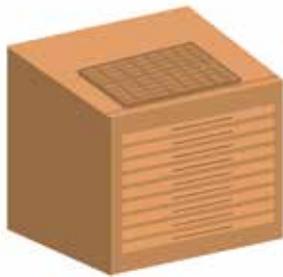


Figura 98 – 1ª estante de tipos móveis.



Figura 99 – 2ª estante de tipos móveis.

## ! INTERAÇÃO



Figura 100 – 3ª estante de tipos móveis.

### 🔍 Estantes de tipos móveis

A primeira, uma situação de observação, onde não há interação. A segunda, por sua vez, já exige uma disposição maior do visitante, no sentido que o incita a compreender o funcionamento da composição manual.

Nesse segundo momento, a medida que o visitante percebe que os textos da rama e da página impressa dispostos lado a lado são idênticos, ele é instigado a experimentar a técnica disponível na terceira estante de tipos.

O elemento lúdico evocado por objetos interativos, como a experiência na terceira estante de tipos móveis é particularmente, mas não exclusivamente, apreciado pelas crianças e adolescentes. Tal como acontece em qualquer projeto de design interativo, como jogos e brinquedos, o designer de exposição deve ter clareza sobre o objetivo da interação (LOCKER, 2011).

Pretende-se na terceira caixa de tipos móveis, com a utilização dos carimbos, auxiliar o visitante a entender um pouco do processo de composição manual.

A intenção com a utilização dos carimbos é trazer para o visitante os desenhos invertidos do tipo em alto-relevo, a construção dos blocos de texto e, assim, a experiência da impressão tipográfica.

Como é que o visitante recebe a mensagem? A interação deve ser facilmente entendida com autonomia do usuário (LOCKER, 2011), ou então assistida por um indivíduo (monitor responsável pelo objeto interativo).

Exposições interativas criam momentos maravilhosos. A medida que consegue-se engajar o visitante, a exposição torna-se uma experiência mais imersiva (LOCKER, 2011). O brilho nos olhos do usuário seguido pelo sorriso de “eureka” no momento em que o indivíduo entende a mensagem afirmam o sucesso do objeto de interação.

Inicialmente, foi pensado para este terceiro momento a utilização de tipos móveis verdadeiros. Com um auxílio de um monitor (indivíduo), o visitante imprimiria o seu nome sobre a face de um cartão padrão, como o apresentado na FIGURA 101, por exemplo. No entanto, ponderou-se que

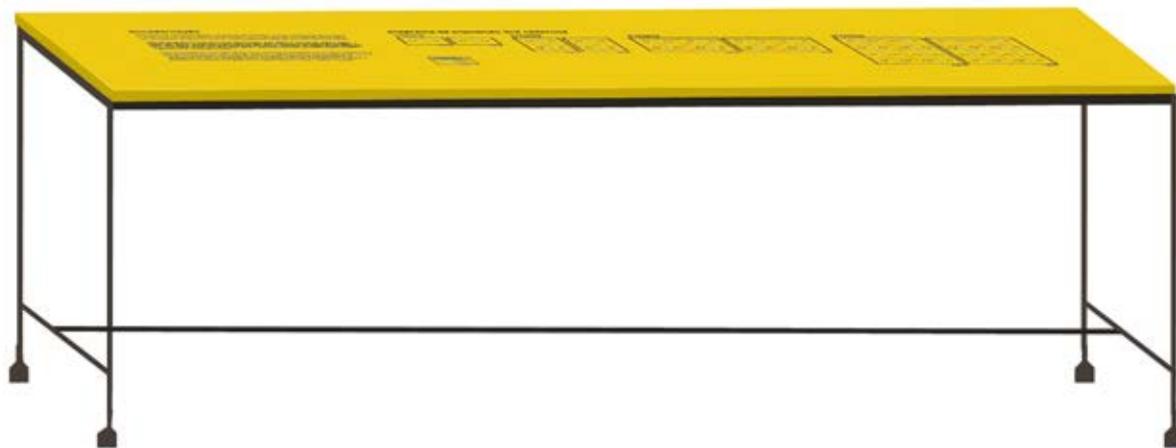
a composição seria demorada, o entintamento causaria muita sujeira no espaço e, além disso, seria necessário um monitor extra para realizar a limpeza dos tipos sujos e a reorganização nas caixas.

Então, foi possível perceber que a utilização dos carimbos incorporava as intenções já expostas. O processo seria mais rápido e viabilizaria a participação de mais visitantes nesse momento de interação. Assim, não seria preciso utilizar os tipos móveis originais.



Figura 101 – Possibilidade de layout construído pelo visitante.

## 🔗 Mesa de encadernação



### ESPECIFICAÇÕES TÉCNICAS

1 MESA  
40,0 X 160,0 X 80,0CM

 ACRÍLICO 8mm  
Amarelo 232E (Dacril)

**A** VINIL DE RECORTE  
Oracal O70 Black

**A** VINIL DE RECORTE  
Oracal O55 Mint

**A** VINIL DE RECORTE  
Oracal O47 Orange Red

Figura 102 – Perspectiva simulada da mesa de encadernação – tampa em acrílico translúcido amarelo 232E com 8mm de espessura e, textos aplicados em vinil de recorte.

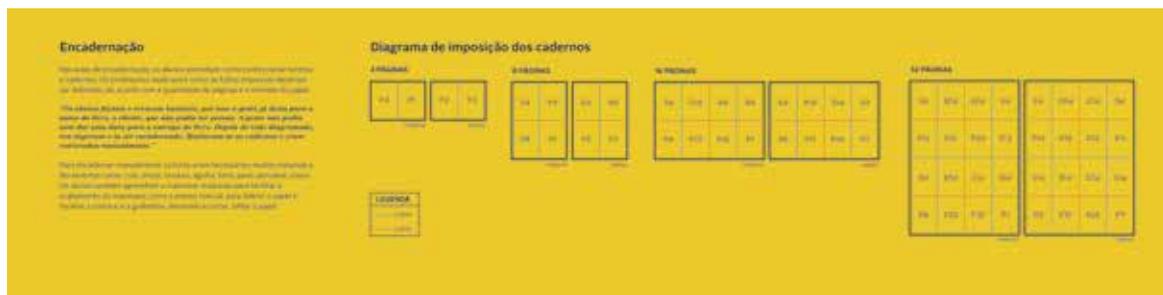


Figura 103 – Vista superior da mesa de encadernação.

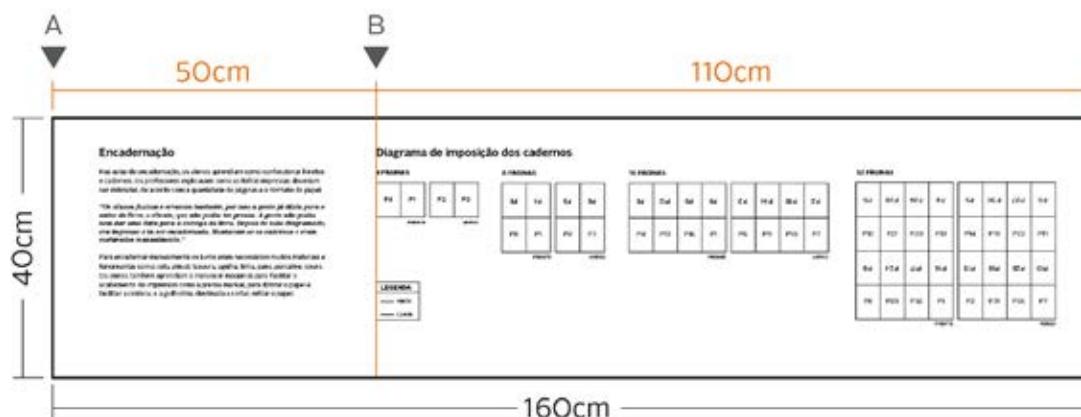


Figura 104 – Detalhamento dos elementos gráficos aplicados na mesa de encadernação.

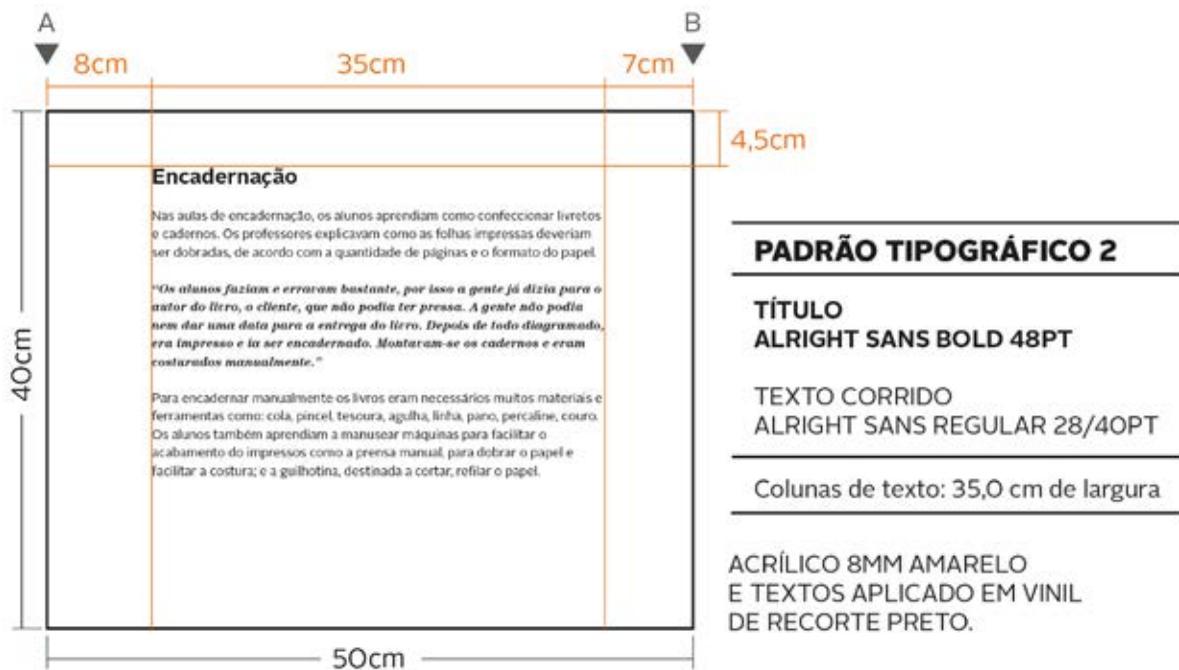


Figura 104 – Detalhamento dos textos aplicadas na mesa de encadernação.

## 8 PÁGINAS



Figura 105 – Detalhamento dos diferentes materiais utilizados na construção do diagrama de imposição de páginas aplicado na mesa de encadernação.

Além dos textos explicativos sobre o processo de encadernação, será apresentado ao visitante um diagrama de imposição de cadernos. O diagrama expõe como ocorre a imposição das páginas na folha de papel de acordo com a quantidade de páginas pretendidas para o livreto.

O diagrama ainda mostra as indicações de dobra e corte, marcadas pela diferenciação cromática do vinil de recorte aplicado ao acrílico.

## Totem de informações



### ESPECIFICAÇÕES TÉCNICAS

 ACRÍLICO 8mm  
Amarelo 232E (Dacril)

**A** VINIL DE RECORTE  
Oracal O70 Black

**Figura 106** – Perspectiva simulada do totem padrão de informações para as máquinas exibidas na exposição: linotipo, guilhotina, impressora rotativa, impressora plana – construído em acrílico transparente amarelo 232E com 8mm de espessura, textos aplicados em vinil de recorte.



**Figura 107** – Perspectiva simulada do totem de informações para as estantes de tipos móveis.

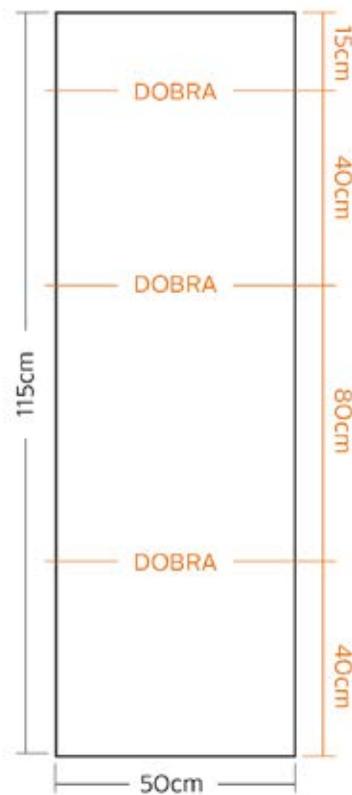
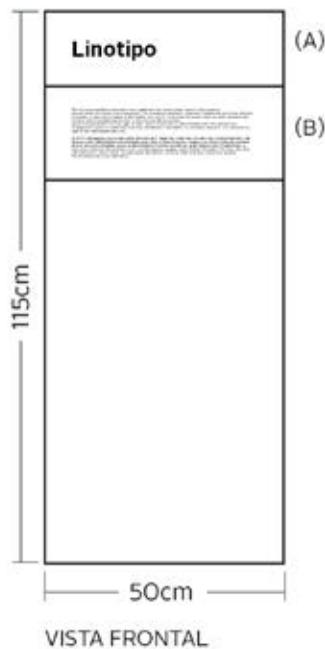
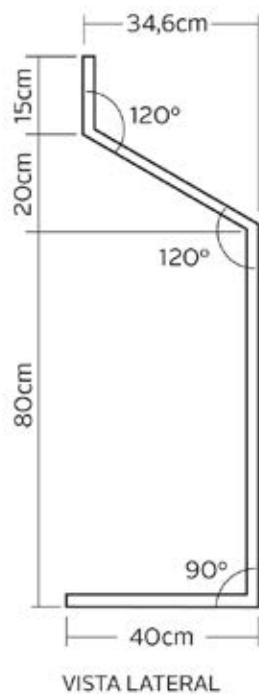


Figura 108 – Detalhamento técnico do totem.

Figura 109 – Indicações de dobra na chapa de acrílico (50 x 175cm) para a construção do totem.

Os totens apresentam 115cm de altura e 50 cm de largura.

Em termos estruturais, os totens são construídos a partir de placas de acrílico transparente amarelo com 50,0 x 175,0cm. Essas placas são encaminhadas à uma máquina dobradeira para apresentarem o formato final indicado. O totem sobre os tipos móveis apresenta espelhos nas laterais.

---

**PADRÃO TIPOGRÁFICO 1**

---

TÍTULO  
ALRIGHT SANS BOLD 120PT

---

Colunas de texto: 35,0 cm de largura

---



Figura 110 – Detalhamento dos textos aplicados na parte (a) do totem.

Em termos de *layout*, eles foram construídos somando os padrões tipográficos anteriormente estabelecidos. Nesse sentido, a informação principal é aplicada segundo o que foi estabelecido para os títulos apresentados nos painéis verticais, de acordo com o padrão tipográfico 1, e os textos explicativos na face horizontal do totem são compostos segundo o padrão tipográfico 2.



Figura 111 – Detalhamento dos textos aplicados na parte (b) do totem.

Ainda argumentando a respeito dos *layouts* dos totens, há uma particularidade na composição dos textos explicativos na face horizontal do totem sobre os tipos móveis. Estes foram colocados invertidos, da maneira como acontece na composição manual. A leitura ocorre graças ao reflexo visto nos espelhos afixados na lateral do totem.

### 5.4.3 VÍDEO INSTALAÇÃO

A vídeo instalação pensada para exposição Jovens Tipógrafos reúne a exibição de um vídeo construídos a partir de 3 entrevistas com pessoas distintas sobre o universo da tipografia – 1) Heliana Pacheco, professora de tipografia; 2) Ricardo Esteves, designer de tipos; 3) Oseas Wotkosky de Amorim, ex-aluno da oficina de Tipografia e Encadernação.

*Heliana Pacheco* é graduada em Comunicação Visual e mestre em Design pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e doutora em Tipografia pela University of Reading, na Inglaterra. Desde 1997, atua como professora de design na Universidade Federal do Espírito Santo. Tem experiência na área de design, em especial com tipografia, memória gráfica e design social.

*Ricardo Esteves* é formado em Desenho Industrial pela Universidade Federal do Espírito Santo e mestre em Design pela Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI). Seu trabalho, predominantemente focado no design de tipos, deu origem a criação da Outras Fontes, fundidora de tipos digitais. O portfólio reúne fontes displays, cursivas, serifadas, entre outras à venda no *Myfonts.com*. Além disso, Ricardo atua como professor e pesquisador na Universidade Federal do Espírito.

*Oseas Wotkosky de Amorim* é formado na Oficina de Tipografia e Encadernação da Escola Técnica de Vitória. Enquanto aluno, teve excelente desempenho em todas as áreas da oficina, acumulando experiência nas áreas de composição manual, impressão, encadernação e, em especial, na linotipia. Após trabalhar por dezessete anos no Diário Oficial, decide especializar-se em Artes Industriais, na cidade de Curitiba. Atualmente, o senhor Oseas está aposentado.

A intenção da vídeo instalação é criar uma espécie de discussão entre os diferentes diálogos e apresentá-la ao visitante no espaço expositivo. A vídeo instalação pretende promover uma “roda de conversa” entre os personagens, contrapondo suas opiniões e experiências.

Deseja-se colher uma opinião bem particular e individual de cada um dos entrevistados, conhecer a sua relação com a tipografia, as

diferentes vivências experimentadas, como ele entende, define e convive com a tipografia.

Além disso, cada um dos personagens escolhidos para a vídeo instalação representa um grupo social, percebido a partir dos seus históricos profissionais: 1) a Heliana representa a academia, os mestres e professores de tipografia; 2) o Ricardo também é professor de tipografia, mas a intenção é demarcar o seu posicionamento no mercado como designer de tipos, indagando-o a respeito do designer tipográfico contemporâneo; 3) o ex-aluno da ETV é protagonista do trabalho por conta de ser parte integrante da história da exposição e, curiosamente, se distancia no tempo dos outros dois integrantes, mas, ao mesmo tempo, se aproxima por conta do tema do projeto.

Nesse sentido, a vídeo instalação é, por fim, a construção de um objeto que é conceitualmente a soma de memórias particulares e ao mesmo tempo compartilhadas por seus personagens.

As entrevistas foram realizadas na Universidade Federal do Espírito Santo com o auxílio de *Diego Crispim*, estudante de design na UFES (filmagem) e *Ana Cecília Campos*, estudante de ciências sociais na UFES (entrevistadora).

O apoio da Ana Cecília nas entrevistas vem em consonância com a intenção de que as perguntas fossem direcionadas aos entrevistados por uma pessoa que desconhece o mundo da tipografia e do design gráfico. Isso implicou em que os entrevistados elaborassem respostas em uma linguagem mais aberta e acessível, democratizando o conteúdo do vídeo para a exposição.

Os roteiros das entrevistas (ANEXO 4) foram elaborados de modo a facilitar as conexões entre as falas dos diferentes atores do vídeo. As perguntas englobam questões sobre a personalidade de cada entrevistado, as experiências individuais que circundam o assunto tipografia, e, além disso, as perguntas foram articuladas de modo que fosse discutido os pilares ensino e mercado.

Vale acrescentar que a Ana Cecília teve liberdade para fazer as perguntas de modo particular, não obedecendo exatamente a ordem pré-estabelecida. Houve, ainda, espaço para que ela fizesse perguntas que também não estavam no roteiro inicial, mas que lhe pareceram cabíveis durante a realização da entrevista.

As entrevistas foram filmadas por uma câmera Nikon D3100, posicionada sobre um tripé, e o áudio foi captado por um microfone integrado do iPhone (resposta de frequência entre 20 e 20.000Hz).

Foi utilizado um único tipo de plano durante as filmagens: o plano italiano, também conhecido como primeiro plano. Neste tipo de plano, enquadra-se o busto do ator, mais ou menos pela altura dos ombros (PASTE, 2011). A intenção principal na aplicação deste plano está na preocupação com a captação das expressões faciais do entrevistado, além do fato de que não há uma movimentação do personagem no contexto da filmagem.

Considerações práticas do projeto de design de uma vídeo instalação incluem noções antropométricas do campo de visão do visitante, controle de som, controle de iluminação do ambiente, entradas, saídas e rotas da navegação dos indivíduos no espaço de modo que não ocorra interferências na visualização do produto audiovisual (LOCKER, 2011).

Idealmente, projeções eficazes requerem ambientes com baixos níveis de iluminação. Devem ser realizadas em um espaço controlado, ergonomicamente desenhado de acordo com o tamanho da público (LOCKER, 2011).

É possível lançar a luz para projeção frontal, embora deva ser lembrado que as sombras também serão lançadas se o visitante caminhar na frente da tela. A projeção retrátil evita este problema, no entanto, deve ser atribuído um espaço atrás da tela para acomodar a parafernália da projeção. Além disso, deve-se considerar que a projeção retrátil é normalmente muito mais brilhante do que a projeção frontal (LOCKER, 2011).

Uma outra alternativa é utilizar telas de plasma de alta definição (HD) isoladamente, como “paredes de vídeo” (LOCKER, 2011).

O partido adotado para a vídeo instalação está diretamente atrelado ao espaço da exposição e, portanto, ainda não podem ser discutido e definido com maiores detalhes.

Apesar disso, a intenção é que cada entrevistado esteja em uma projeção, tela, monitor diferente, como apresentado pela FIGURA 112. A ideia para a instalação é que a fala de cada personagem apareça em um quadro diferente, de modo que seja construído, metaforicamente, um diálogo entre os três vídeos.

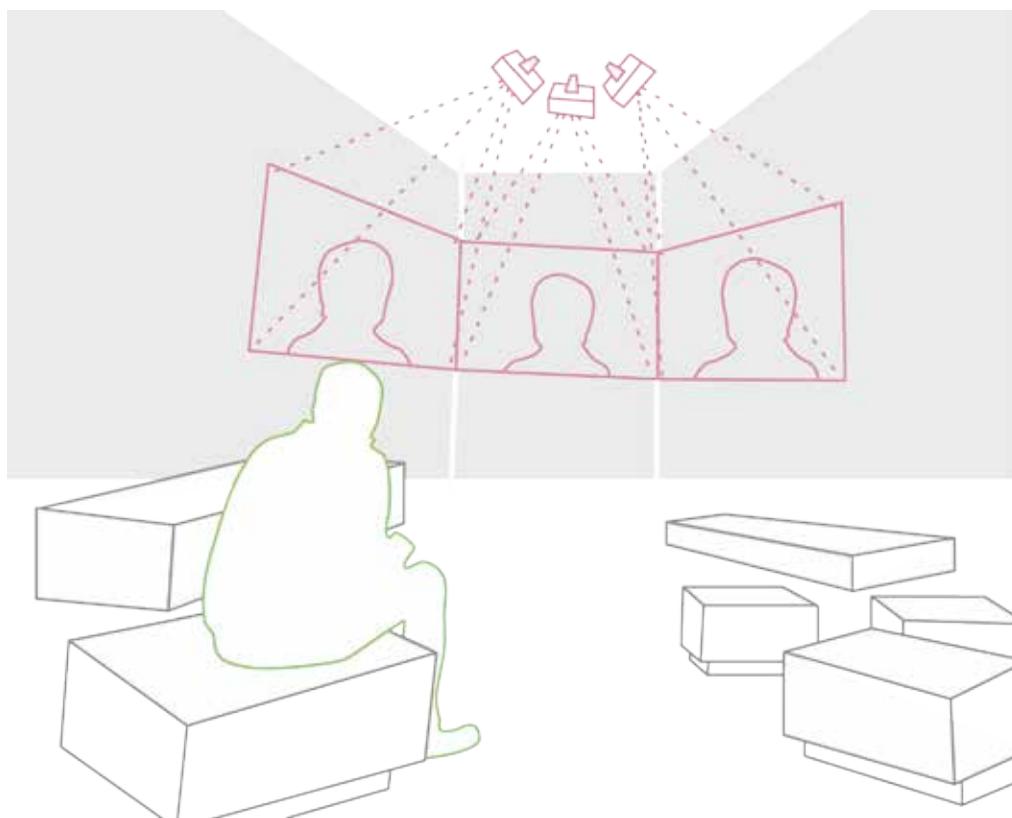


Figura 112 – Proposta de estruturação da vídeo instalação.

## 5.5 Layout da Exposição

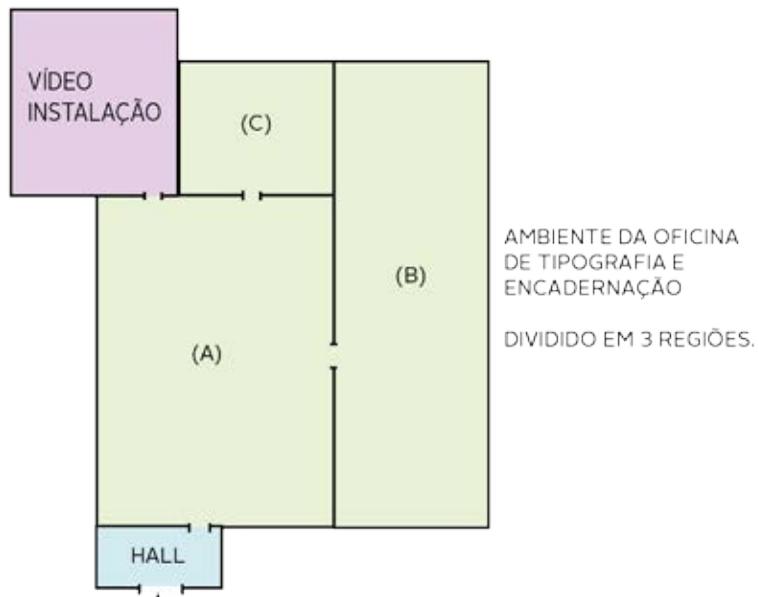
Uma vez que não foi possível durante o período de execução do projeto definir o local que receberá a exposição, propõe-se pensar possíveis layouts de organização dos objetos no espaço expositivo e discutí-los brevemente.

Para o cálculo da área mínima necessária para cada ambiente foram consideradas as áreas dos objetos apresentados no detalhamento técnico somadas à uma área livre para a circulação do visitante. Com o auxílio do arquiteto *Sillas Nickel*, a área livre foi calculada traçando um raio de 2,5m em volta de cada objeto.

Foram pensados 2 possíveis *layouts* para a exposição (FIGURA 113 e 114).



**Figura 113** – Primeira proposta de layout para a exposição. Divisão dos 3 ambientes projetados: 1) Hall de entrada; 2) Oficina de Tipografia e Encadernação; 3) Vídeo instalação.



**Figura 114** – Segunda proposta de layout para a exposição. O espaço da Oficina de Tipografia e Encadernação foi dividido em 3 ambientes e, assim, os objetos ficaram alojados da seguinte maneira: (A) Painel do quadro-negro; Mesa do professor e vídeo; Carteiras dos estudantes; Teste e Boletim; Estante de materiais da oficina; Painel de famílias tipográficas; Painéis backlight; (B) Mesa de Encadernação; Estantes de tipos móveis; Máquinas; (C) Produção dos alunos; Vitrines com edições do jornal E.T.V.

O *primeiro layout* elaborado consiste na divisão clara dos três ambientes da exposição – hall de entrada, oficina de tipografia, vídeo instalação. Esta proposta poderá ser adotada em locais que tiverem um salão principal, com uma área generosa, que possa abrigar todos os objetos do ambiente da Oficina de Tipografia e Encadernação, marcado em verde na FIGURA 113.

Estimou-se para a proposta 01 uma área mínima de 250m<sup>2</sup>, sendo:

1. Hall – 20m<sup>2</sup>;
2. Oficina de Tipografia e Encadernação – 170m<sup>2</sup>;
3. Vídeo Instalação – 60m<sup>2</sup>.

A *segunda proposta* de *layout*, apresentada na FIGURA 114 permite a divisão do segundo ambiente da exposição, a oficina de tipografia e encadernação, em três áreas. Esta proposta poderá ser adotada em locais que tiverem salas menores e não podem abrigar todos os elementos em um mesmo cômodo, como apresentado no primeiro *layout*.

Os objetos foram divididos entre as três regiões – a) espaço com os objetos que representam a parte teórica do curso; b) espaço com os objetos relativos a parte prática do curso, composição manual, composição mecânica, impressão e encadernação; b) espaço com as peças gráficas produzidas pelos alunos da Escola Técnica.

Estimou-se para a proposta 02 uma área mínima de 280m<sup>2</sup>, sendo:

1. Hall – 20m<sup>2</sup>;
- 2a. Oficina de Tipografia e Encadernação – 80m<sup>2</sup>;
- 2b. Oficina de Tipografia e Encadernação – 80m<sup>2</sup>;
- 2c. Oficina de Tipografia e Encadernação – 40m<sup>2</sup>;
3. Vídeo Instalação – 60m<sup>2</sup>.

A área estimada para a proposta 02 é superior uma vez que os ambientes foram divididos e, assim, estes não compartilham a área de circulação como ocorre na proposta 01.

## 5.6 Material gráfico de apoio

Foram elaboradas duas peças para compor o material gráfico de apoio da exposição Jovens Tipógrafos: o convite e uma edição especial do jornal *E.T.V.* O conteúdo proposto para as peças gráficas pode ser acompanhado no ANEXO 5.

### 5.6.1 CONVITE

Foi elaborado um convite para a exposição *Jovens Tipógrafos* (FIGURA 115).



FIGURA 116 – Mockup do convite desenvolvido para a exposição, frente e verso respectivamente.

Na parte da frente foi colocada uma fotografia do Curso de Tipografia e Encadernação e a marca da exposição centralizada na mancha gráfica com 3,0cm de altura. A marca receberá uma camada de verniz UV localizado.

No verso as informações foram compostas construindo uma faixa horizontal, dialogando com a composição da fotografia do outro lado do convite, bem como com a própria orientação da página. Os textos foram aplicados no centro da página, alinhados à direita e compostos em *Alright Sans*. A coluna de informações sobre a exposição cria um equilíbrio na composição, ao se posicionar entre a marca da exposição, à direita, e as marcas das instituições que apoiam o projeto,

à esquerda. As informações sobre o endereço do local da exposição estão apresentadas no pé da página.

O convite apresenta um layout simples no formato 20,0cm x 10,0cm. A impressão será feita em policromia, 4x1 cores. No verso, será aplicado uma única cor, tinta especial azul metálica. Na escala pantone, ela corresponde ao PANTONE *Mettalic Coated* 10267 C.

O convite será produzido em papel supremo *duodesign* 300g/m<sup>2</sup>. Este tipo de papel cartão apresenta uma camada de *coating* no verso que permite excelente qualidade de impressão em policromia nas duas faces, além da aplicação de outros recursos gráficos como cores especiais (metálicas e fluorescentes), *hot stamping* e verniz UV.

Como acabamento, a marca da exposição presente na parte da frente do convite receberá uma camada de verniz UV.

Em suma, temos as seguintes especificações (QUADRO 4):

ESPECIFICAÇÕES TÉCNICAS DO CONVITE
Papel supremo <i>duodesign</i> 300g/m <sup>2</sup> , formato 20,0cm x 10,0 cm, 4x1 cores (CMYK x PANTONE <i>Mettalic Coated</i> 10267 C). Acabamento em verniz UV localizado.
Tiragem: 2.000 unidades

**Quadro 4** – Especificações técnicas do convite da exposição.

## 5.6.2 JORNAL ETV

A edição especial do jornal *E.T.V.* contém matérias retiradas de edições anteriores do folhetim, textos elaborados sobre a estruturação das Escola Técnica e sua contribuição para a memória gráfica capixaba, além de outros textos redigidos a partir de leituras de publicações mais atuais sobre tipografia e sobre o próprio ensino do design gráfico.

A intenção dessa proposta editorial é justamente criar paralelos entre os textos dos diferentes períodos históricos, permitindo ao leitor perceber como a prática da tipografia foi transformada no decorrer do tempo. Os textos completos estão no ANEXO 5.

Em termos do projeto gráfico desta edição do jornal *E.T.V.*, buscou-se manter seus aspectos visuais originais (FIGURA 117).

A edição apresenta um layout no formato fechado dimensionado em 22,0cm x 32,0cm. Os blocos de textos foram compostos em Swift Regular, corpo com 9pt/13,5pt, em duas colunas com 90mm de largura. Os títulos, por sua vez, foram compostos em Veneer, por vezes com corpo igual a 20pt e outras com 40pt. A mancha gráfica mede 18,5 x 28,0cm. A impressão será feita em monocromia (preto), em papel Pólen Soft 80g/m<sup>2</sup>. Em suma, temos as seguintes especificações (QUADRO 5):

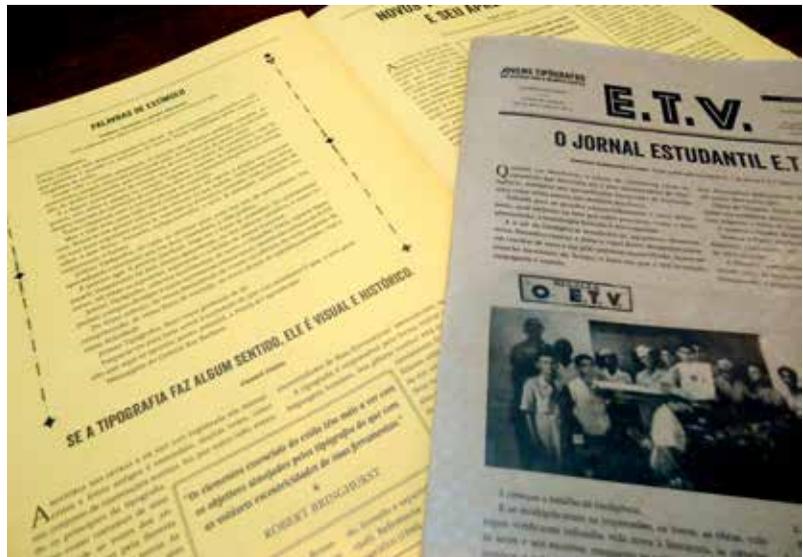


FIGURA 116 – Testes de impressão realizado em papel cenário e papel craft.

#### ESPECIFICAÇÕES TÉCNICAS DO JORNAL *E.T.V.* - EDIÇÃO ESPECIAL DA EXPOSIÇÃO

8 páginas, formato aberto 44,0cm x 32,0cm, formato fechado 22,0cm x 32,0cm, 1x1 cor (preto), papel Pólen soft 80g/m<sup>2</sup>. Acabamento em uma dobra vertical.

Tiragem: 10.000 unidades

Quadro 5 – Especificações técnicas do jornal *E.T.V.*, edição especial da exposição

## 5.7 Plano executivo

As etapas de construção e instalação da exposição são partes de um complicado processo que exige um gerenciamento cuidadoso. É importante supervisionar o projeto, garantindo que cada etapa seja executada com o orçamento e qualidade previstos (LOCKER, 2011).

Nesse sentido, foi elaborada uma matriz de planejamento dos custos do projeto (QUADRO 6), traçando o os materiais necessários, bem como suas especificações técnicas, os fornecedores e os custos previstos.

MATERIAL	DESCRIÇÃO	QTD.	CUSTOS
Tinta acrílica	Coral Azul Noite Ártica 10BB 07/150	1 lata 3,6L	R\$89,90
Tinta acrílica	Coral Azul Navegantes 10BB 11/350	1 lata 3,6L	R\$96,60
Tinta acrílica	Coral Verde Bálsamo 25GG 07/188	1 lata 0,8L	R\$23,60
Tinta acrílica	Coral Verde Lago Espelhado 30GY 83/150	1 lata 0,8L	R\$21,40
Tinta acrílica	Coral Marfim Neutro Maia 10YY 63/162	1 lata 0,8L	R\$20,60
Tinta acrílica	Coral Cinza Branco Tule 50BG 72/006	1 lata 0,8L	R\$20,10
Vinil adesivo	Oracal 010 White	4,5m <sup>2</sup>	R\$25,65
Vinil adesivo	Oracal 070 Black	4,0m <sup>2</sup>	R\$22,80
Vinil adesivo	Oracal 055 Mint	0,5m <sup>2</sup>	R\$2,85
Vinil adesivo	Oracal 070 Orange Red	0,5m <sup>2</sup>	R\$2,85
Vinil adesivo	Oracal Máscara para vinil adesivo	10,0m <sup>2</sup>	R\$57,00
Vinil adesivo	Recorte do Vinil adesivo	9,5m <sup>2</sup>	R\$220,00
Acrílico	Dacril Acrílico Translúcido Verde 557 8mm (50,0 x 40,0 cm)	5 unidades	R\$990,00
Acrílico	Dacril Acrílico Transparente 2mm (7,0 x 20,0 cm)	17 unidades	R\$59,50
Acrílico	Dacril Acrílico Transparente 10mm (94,0 x 120,0 cm)	2 unidades	R\$1.430,00
Acrílico	Dacril Acrílico Translúcido Amarelo 474 8mm (40,0 x 160,0 cm)	1 unidade	R\$820,00
Acrílico	Dacril Acrílico Transparente Amarelo 232E 10mm (50,0 x 175,0 cm); 3 dobras	5 unidades	R\$4.175,00
Backlight	Caixa de iluminação e impressão digital em tecido IM200	3 unidades	R\$4.320,00
Convite	Ver quadro 4 na página 155	2.000 unidades	R\$1.756,00
Jornal E.T.V.	Ver quadro 5 na página 156	10.000 unidades	R\$3.268,00
<b>TOTAL</b>			<b>R\$17.421,85</b>

**Quadro 6** – Matriz de custos do projeto.

Na tabela anterior não estão inclusos os possíveis gastos com armazenaria, aparelhos multimídia e serviços de montagem e instalação da exposição. Vale também argumentar que os valores apresentados poderão ser alterados no momento de implantação do projeto.

É importante que o gerente do projeto esteja ciente dos regulamentos de construção nacionais e as regras relativas ao local no qual a exposição será montada (LOCKER, 2011).

Provavelmente, os problemas e consequentes custo adicionais que venham a surgir nos estágios finais do projeto são relacionados a uma falta de planejamento executivo do projeto de design. Por isso, é importante verificar com antecedência os serviços de montagem e instalação do projeto (LOCKER, 2011).

# 6. CONCLUSÕES

## 6.1 O percurso do projeto

O DESAFIO ERA O SEGUINTE: projetar uma exposição que pudesse apresentar o Curso de Tipografia e Encadernação da antiga Escola Técnica de Vitória à sociedade capixaba. Para tanto, escalavam-se dois problemas centrais: realizar um trabalho de curadoria das informações sobre a história dos jovens tipógrafos; e entender como se projetar uma exposição.

O processo de investigação sobre a história do Curso de Tipografia e Encadernação da ETV iniciou em 2010, pelo grupo de pesquisa do Laboratório de Design: História e Tipografia da UFES. Nesse primeiro momento, as considerações e registros feitos pelos pesquisadores do laboratório sobre o objeto de estudo foram elaborados sob a ótica particular do design. Essa visão, hoje mais flexível e também mais apurada do que no início, conduziu para uma busca pelas minúcias, fragmentos e entrelinhas da história da Oficinas de Tipografia e Encadernação.

Nesse segundo momento, a compreensão de que o design não é uma disciplina isolada, mas especialmente híbrida configurou o trabalho, de modo que se tornou necessário se aproximar das memórias dos jovens tipógrafos.

As Escolas Técnicas Federais surgiram, em 1909, a partir de uma iniciativa do, então presidente do Brasil, Nilo Peçanha. A intenção do governo era suprir a carência de mão-de-obra instaurada nesse período de industrialização dos centros urbanos. O decreto 7.566, responsável pela criação de 19 Escolas de Aprendizes e Artífices nas capitais brasileiras, visava formar jovens para o novo tempo que o país começava a viver.

Na Escola Técnica de Vitória, os alunos ingressavam ainda muito jovens, com idade mínima de 11 anos. A maioria morava na própria escola, saindo para casa apenas no período de férias compreendido entre os meses de dezembro e fevereiro. Os cursos tinham duração de quatro anos e deveriam ensinar a ler, escrever, contar, além de uma especialização em um ofício.

Na Oficina de Tipografia, as matérias técnicas se dividiam entre uma matéria teórica, denominada tecnologia, e aulas práticas: composição manual em tipos móveis, linotipia, impressão e encadernação. No dois anos iniciais do curso de artes gráficas, o aluno passa por todas as habilitações práticas disponíveis. Depois, nos dois últimos anos, concentrava-se na aprimoração de um único ofício.

A Oficina era responsável pela produção de todos os impressos da escola, provas, apostilas, documentos, além dos convites de formatura e o folhetim estudantil *E.T.V.*

A análise gráfica do jornal *E.T.V.* (1943 – 1962) demonstra uma riqueza de soluções visuais resultantes de um processo contínuo de experimentação e aprendizagem vivido na oficina. Os alunos participavam desde a redação das matérias, a composição das páginas, impressão e acabamento.

Como afirmou o presidente Nilo Peçanha: “o Brasil de amanhã sairá das oficinas”. Sim, das oficinas para a memória gráfica capixaba. Os alunos saíam preparados para o mercado gráfico. Indústrias capixabas, paulistas e cariocas mantinham contato com a escola aguardando o envio dos melhores alunos.

Esta etapa de imersão e compreensão do objeto da exposição foi essencial para o percurso da pesquisa e projeto da exposição. Com o término da documentação histórica do Curso de Tipografia e Encadernação da ETV, partiu-se o desenvolvimento da exposição.

Na fase de diagnóstico dos elementos do processo expositivo, três ações merecem destaque.

Em primeiro lugar, pontua-se o diálogo com o interlocutor do projeto, Ricardo Paiva, diretor geral do Instituto Federal do Espírito Santo, facilitador para a elaboração do *briefing* do projeto.

Em segundo, os esforços para entender o público-alvo da exposição. Uma vez, compreendido como esses visitantes, em potencial, se relacionavam com o tema do projeto foi possível adequar a linguagem verbal e visual da exposição, partindo para a proposição dos ambientes.

Por fim, outro elemento importante na construção do espaço expositivo é o local. Apesar de não ter sido possível defini-lo a pesquisa realizada sobre as galerias e espaços disponíveis na Grande Vitória, permitiu um rico exercício de compreensão dos limites que estes podem trazer ao projeto futuramente.

Deu-se, então, início ao trabalho de proposição dos ambientes da exposição e delineamento do conteúdo que seria apresentado. O conceito principal da exposição batizada como *Jovens Tipógrafos: das oficinas para a memória gráfica* era a pretensão de recriar o ambiente da Oficina de Tipografia e Encadernação. A intenção era permitir ao visitante uma experiência de imersão na sala de aula dos jovens tipógrafos, exibindo os impressos produzidos pelos alunos e o maquinário da época de acordo com uma orientação temática e não-sequencial.

Nesse sentido, foram pensados três ambientes para a exposição: um hall de entrada, a oficina de tipografia e encadernação e uma vídeo instalação.

O “hall” é um espaço inicial, onde é elaborada uma apresentação do projeto ao visitante. O segundo ambiente, a “oficina de tipografia e encadernação” visa facilitar a interação do público com a história da ETV, a medida que é recriado o espaço da sala-de-aula. O terceiro é a “vídeo instalação”, proposta de diálogo entre 3 pessoas distintas sobre o universo da tipografia: Heliana Pacheco, professora de tipografia em exercício; Ricardo Esteves, designer de tipos capixaba; e o senhor Oseas Wotkosky, ex-aluno do Curso de Tipografia e Encadernação. A intenção neste último ambiente é inserir o visitante em uma roda de conversa na qual os personagens-atores do vídeo depõem sobre suas diferentes relações com a tipografia.

O trabalho segue para a estruturação do projeto gráfico da exposição. É através dele que o visitante se conecta com os diferentes espaços e mensagens propostos.

A marca da exposição foi criada a partir da fonte Veneer, desenhada para comunicar os aspectos visuais resultantes da técnica de composição manual, o que trouxe projeto um resgate da linguagem visual dos tipos móveis, tão presente para a Oficina de Tipografia da ETV.

Houve também, um cuidado com a utilização do texto no espaço expositivo. Foram criados padrões tipográficos, imprescindíveis para a elaboração dos desenhos formais posteriores. A partir das demandas identificadas, foram adotados os padrões de utilização da Alright Sans, família tipográfica utilizada, para os textos nos suportes verticais, horizontais e nas placas de identificação.

Elaborou-se também a construção de uma paleta cromática, ajustada aos diferentes materiais empregados na elaboração do espaço expositivo e reduzida para minimizar custos de implantação do projeto.

O detalhamento técnico do projeto exigiu e, paralelamente, permitiu conhecer diferentes materiais – papel, tinta acrílica, vinil de

recorte, acrílico, tecido, *backlight*. Além disso, a repercussão das limitações de produção gráfica dos fornecedores tiveram, também, implicações importantes sobre as decisões projetuais, conduzindo inúmeros ajustes comentados ao longo do detalhamento técnico.

As entrevistas para a construção da vídeo instalação adicionaram ao projeto o desempenho de um competência completamente diferente das citadas, anteriormente. As etapas de filmagem envolveram ações desde a elaboração do roteiro das entrevistas, até o trabalho de minutagem dos trechos selecionadas para a edição e render do vídeo final.

Vale comentar também sobre a discussão sobre os *layouts* do local, as propostas e previsões de área para comportar os objetos.

Ao final, foi apresentado, ainda, uma planilha orçamentária com os custos para a fabricação dos objetos detalhados a partir dos contatos com os fornecedores disponíveis no mercado local.

## 6.2 Contribuições para a formação de designer

O projeto da exposição Jovens Tipógrafos: das oficinas para a memória gráfica colocou para o designer a missão de configurar uma experiência estética completamente múltipla.

Consciente do objetivo de apresentar o Curso de Tipografia e Encadernação da Escola Técnica de Vitória a sociedade capixaba, eu fui responsável por pesquisar, compreender, propor e comunicar elementos e atividades para a fruição do visitante.

Os três ambientes planejados para a exposição configuram um espaço social que pretende garantir uma aproximação entre o visitante e o objeto, seja por uma fruição didático-pedagógica, contemplativa ou da ordem do saudosismo com a história dos jovens tipógrafos.

Comunicar ao visitante e engajá-lo no ambiente expositivo demandou investigar as intenções e relações já presentes entre o assunto da exposição e o usuário.

Como designer da exposição, fui responsável por articular um discurso semântico para o projeto e traduzi-lo pelo espaço expositivo na qualidade do discurso técnico elaborado através da identidade visual, dos painéis, o uso da tipografia, da cor, dos diferentes materiais e do vídeo. Foi projetado, então, uma linguagem estética complexa e completa.

Qualquer projeto de design, por natureza do próprio campo, é simbiótico, sistêmico. Neste trabalho não foi diferente, como designer tive que dialogar, em diferentes níveis, com outros campos do conhecimento como a arte, a arquitetura, a história, por exemplo.

O projeto, em questão, englobou uma variedade de tópicos do design gráfico, fazendo necessário que eu apresentasse uma série de habilidades digitais e analógicas. O cuidado técnico na elaboração dos padrões tipográficos para grandes formatos, a utilização da cor nos mais diversos suportes, a pluralidade de materiais envolvidos e suas limitações, as noções de produção gráfica articuladas juntamente com os fornecedores, o trabalho de produção audiovisual, os diálogos e apoio articulado com os colegas da área, podem ser citados como fundamentais à elaboração do projeto.

Para encerrar, projetar a exposição *Jovens Tipógrafos: das oficinas para a memória gráfica* proporcionou-me, em suma, três pontos. Primeiro, integrar pesquisa e prática. Segundo, sem perder a natureza do design como atividade intrinsecamente projetual, conhecer e conjugar linguagens, da ordem visual – tipografia, cor e imagem –, e plástica, presente nos inúmeros materiais trabalhados. Terceiro, último e porque não dizer particularmente mais nobre, registrar e contar a história do design capixaba.



## **Anexo 1. Roteiro da entrevista com o interlocutor do projeto**

1. Qual o conceito da exposição?
2. Qual a linguagem da exposição?
3. Que caráter queremos dar à exposição?  
( ) permanente ( ) temporária
4. Qual o espaço da exposição? Quais são os limites que exerce sobre o projeto?
5. Qual o perfil do público?
6. Qual o tempo disponível para a visita?
7. Quais serão os objetos expostos?
8. Qual o modo de expor os objetos?
9. Qual a orientação/ordem da coleção no espaço definido?  
( ) cronológica ( ) temática
10. Qual o circuito de visitação da exposição?
11. Como se dará a articulação do conteúdo com os resultados da pesquisa científica?
12. Qual o orçamento disponível para o projeto?

## Anexo 2. Roteiro da entrevista com o público-alvo

### ALUNOS DO IFES

1. Nome
2. Idade
3. E-mail
4. Atuação profissional
5. Você já ouviu falar na palavra tipografia?
6. Você já ouviu falar sobre fontes?
7. Você gosta de editar textos?
8. Você já foi em alguma exposição?
9. O que você achou dessa experiências?
10. Você tem alguma lembrança marcante?
11. O que você espera encontrar, fazer em uma exposição?
12. O que faz com que você visite uma exposição?
13. Quem você leva contigo à uma exposição?
14. A que horas você normalmente visita uma exposição?
15. Quanto tempo você gasta em uma exposição?
16. Você já foi ou iria mais de uma vez à uma mesma exposição? Por quê?
17. Você já ouviu alguma coisa a respeito da Escola Técnica de Vitória?
18. Na década de 40, aqui na cidade de Vitória, o IFES, Instituto Federal do Espírito Santo, se chamava Escola Técnica de Vitória. A escola tinha um funcionamento diferente, uma estrutura diferente, as aulas eram diferentes. Os alunos aprendiam, além das matérias básicas, um ofício particular. Você gostaria de saber como era isso? Pelo que você, se interessaria em saber mais a respeito?
19. O quanto você se preocupa com a sua carreira profissional?
20. O que te faz se interessar tanto por esse assunto?
21. O que você procura entender, pensar a respeito de uma profissão?

## DESIGNERS E ARTISTAS

1. Nome
2. Idade
3. E-mail
4. Atuação profissional
5. Você já ouviu falar na palavra tipografia?
6. Você já ouviu falar sobre fontes?
7. Você gosta de editar textos?
8. Qual a sua relação com tipografia?
9. Você já foi em alguma exposição?
10. O que você achou dessa experiências?
11. Você tem alguma lembrança marcante?
12. O que você espera encontrar, fazer em uma exposição?
13. O que faz com que você visite uma exposição?
14. Quem você leva contigo à uma exposição?
15. A que horas você normalmente visita uma exposição?
16. Quanto tempo você gasta em uma exposição?
17. Você já foi ou iria mais de uma vez à uma mesma exposição? Por quê?
18. Você já ouviu alguma coisa a respeito da Escola Técnica de Vitória?
19. Na década de 40, aqui na cidade de Vitória, o IFES, Instituto Federal do Espírito Santo, se chamava Escola Técnica de Vitória. A escola tinha um funcionamento diferente, uma estrutura diferente, as aulas eram diferentes. Os alunos aprendiam, além das matérias básicas, um ofício particular. Você gostaria de saber como era isso? Pelo que você, se interessaria em saber mais a respeito?

## **EX-ALUNOS DA ESCOLA TÉCNICA DE VITÓRIA**

1. Nome
2. Idade
3. E-mail
4. Atuação profissional
5. Você já foi em alguma exposição?
6. O que você achou dessa experiências?
7. Você tem alguma lembrança marcante?
8. O que você espera encontrar, fazer em uma exposição?
9. O que faz com que você visite uma exposição?
10. Quem você leva contigo à uma exposição?
11. A que horas você normalmente visita uma exposição?
12. Quanto tempo você gasta em uma exposição?
13. Você já foi ou iria mais de uma vez à uma mesma exposição? Por quê?
14. O que você gostaria de encontrar em uma exposição sobre história da Escola Técnica de Vitória, mais exatamente sobre as Oficinas de Aprendizes de Artífices?

## Anexo 3 – Conteúdo da Exposição

A seguir, estão os textos que foram elaborados para os objetos da exposição. O detalhamento técnico da construção e aplicação dos objetos estão no quinto capítulo deste projeto.

### Hall

\* Padrão Tipográfico 1

#### APRESENTAÇÃO DA EXPOSIÇÃO

##### O Espírito Santo em que nasceu a Escola Técnica de Vitória

A ESCOLA TÉCNICA DE VITÓRIA (ETV) foi fundada oficialmente em 1909, no governo do presidente Nilo Peçanha, recebendo o nome de Escola de Aprendizes e Artífices do Espírito Santo. Nesse período inicial da ETV, o Espírito Santo ainda tinha o café como base da sua economia, mas já sonhava com o futuro anunciado pelas indústrias que começavam a surgir no país.

Em 23 setembro de 1909, o presidente Nilo Peçanha deu início a uma grande realização: assinou o Decreto 7.566 e criou 19 Escolas de Aprendizes Artífices nas capitais de todo os estados brasileiros.

“O Brasil de ontem saiu das academias, o de amanhã sairá das oficinas”,...

...dizia o presidente, enquanto implantava os centros de educação técnica nas capitais brasileiras. O objetivo era formar os jovens para o novo tempo que o país começava a viver.

Apesar do Espírito Santo fazer parte da rica e influente região sudeste, no contexto republicano nacional da época, o estado apresentava-se em um plano consideravelmente secundário na política e na economia do país. Mesmo com a expressiva produção cafeeira, a economia capixaba sofria crises cíclicas geradas pela superprodução do grão, o que levou até a um pedido de moratória, no início do século XX, pelo governador Muniz Freire, que dirigia o Espírito Santo. Era

necessário incrementar outros fatores da economia tais como tecnologia e mão-de-obra especializada.

As fábricas de Vitória padeciam com a carência de mão-de-obra especializada e convocavam operários de outros centros urbanos mais adiantados. Aceitavam-se inclusive jovens, meninos e meninas, para trabalharem com mestres habilitados. A escassez de mão-de-obra posicionou-se como um dos problemas mais sérios aos negócios fabris da época. Vê-se, aí, a importância do surgimento da Escola de Aprendizes Artífices, inaugurada exatamente nesse contexto, em Vitória.

“Depois que todos os rostos conhecidos se acotovelarem em sombras, as paredes da Escola Técnica ficarão pintadas de lembranças.” Avary da Costa Padro, ex-aluno do Curso de Tipografia e Encadernação.

## **EDITAL DE MATRÍCULA DA ETV**

### **Edital**

Padrão Tipográfico 1

De ordem, do senhor director dessa escola, faço público que acham-se abertas, as matrículas para os cursos primários e bem assim para aprendizagem na OFICINA DE TIPOGRAFIA, sendo gratuito e custeado pelo governo.

Serão admitidos os que possuírem os seguintes requisitos, preferidos os desfavorecidos da fortuna:

- ◇ idade de 11 anos no mínimo e 13 no máximo;
- ◇ não soffrerem de moléstia infecto-contagiosa;
- ◇ não terem defeitos phisicos que os inhabitem para a aprendizagem do officio.

Os requerimentos devem ser apresentados ao sr. director da escola, à Avenida Vitória, das 10 horas da manhã às 4 da tarde.

Secretaria da Escola Técnica de Vitória, aos 25 de janeiro de 1942.

Padrão Tipográfico 1 **CRÉDITOS E FICHA TÉCNICA DA EXPOSIÇÃO**

**Expediente**

LOCAL DA EXPOSIÇÃO (nome da galeria, museu, espaço da exposição)

- ◇ Presidência: a definir
- ◇ Assessoria Jurídica: a definir
- ◇ Comunicação: a definir
- ◇ Acervo e Conservação: a definir
- ◇ Museologia: a definir
- ◇ Documentação e Referência: a definir
- ◇ Administração: a definir

EXPOSIÇÃO JOVENS TIPÓGRAFOS

- ◇ Direção: Daniel Dutra, Letícia Pedruzzi Fonseca
- ◇ Organização: a definir
- ◇ Projeto Expográfico: Daniel Dutra
- ◇ Conteúdo Daniel Dutra (org.), Gustavo Binda, Patrícia Campo e Danúsia Peixoto.
- ◇ Curadoria: a definir
- ◇ Equipe de Montagem: a definir

REALIZAÇÃO (marcas) a definir

PATROCÍNIO (marcas) a definir

APOIO (marcas) a definir

**Oficina de Tipografia e Encadernação**

Padrão Tipográfico 1 **PAINEL DO QUADRO-NEGRO**

**Aula de Tecnologia**

Professor Loadir Carlos Pasolini

O texto pode ser visto como uma coisa, um objeto impávido e robusto, ou como um fluido derramado nos continentes da página. Pode ser sólido ou líquido, corpo ou sangue.

A fonte romana é o núcleo ou a espinha de onde deriva uma família tipográfica. As fontes itálicas, baseadas na escrita cursiva, são bem diferentes das romanas. As fontes bold e fontes semibold são usadas para criar ênfase em uma hierarquia. As fontes bold e fontes semibold também necessitam incluir uma versão itálica.

Enfatizar uma palavra ou frase em um texto corrido normalmente requer apenas um sinal. O itálico é a forma-padrão. No entanto, há diversas alternativas, tais como o uso de negrito, versaletes e mudanças de cor. Também é possível criar ênfase usando outra fonte.

#### Teste

1. Para reunir os tipos, formar as palavras e linhas na medida que se quer se usa \_\_\_\_\_ (tipômetro, componedor, pinça).
2. As entrelinhas servem para \_\_\_\_\_ (separar palavras, separar linhas, fazer medidas).
3. \_\_\_\_\_ inventou a imprensa no ano de 1439 (Johann Gutenberg, Santos Dummont, Friedrich Köning)
4. \_\_\_\_\_ inventou a Linotype no ano de 1883 (Robert Hoe, Ottmar Mergenthaler, Philip Baxter Meggs).
5. Quantas páginas dá pra colocar numa folha de papel de 66 x 96 cm, se o livreto é do formato de 8,2 x 12,0 cm?
6. Qual a diferença entre a impressora plana e a impressora rotativa?

#### **VÍDEO/MESA DO PROFESSOR**

##### **Placa de identificação**

Loadir Pasolini (informação principal)

Ex-aluno e professor do Curso de Tipografia e Encadernação (informação secundária)

Padrão Tipográfico 3

## **CARTEIRAS DOS ESTUDANTES**

Padrão Tipográfico 2

### **Carteira n. 1**

Os alunos, com idades a partir de 11 anos, ingressavam na ETV na modalidade do Curso Industrial Básico e, no primeiro ano, faziam rodízio nas várias oficinas disponíveis na escola para escolher sua especialidade. Os cursos eram Mecânica, Marcenaria, Tipografia e Encadernação, Serralheria, Artes do Couro e Alfaiataria.

Os alunos podiam estudar em regimes de internato, semi-internato e externato. Os alunos provenientes de áreas mais afastadas do estado que não encontravam vagas no internato da escola eram encaminhados para o dormitório Santo Antônio, que ficava em Fradinhos, a poucos metros da escola, com as despesas pagas pela Caixa Escolar. Muitos alunos só voltavam para casa no período de férias, já que não tinham nenhum apoio financeiro de suas famílias.

### **Carteira n. 2**

Os Cursos Industriais das Escolas Técnicas tinham duração de 4 anos e, além de um ofício específico, deveriam ensinar a ler, escrever e contar. Também deveria funcionar um curso de desenho. A meta era formar jovens operários, ministrando-se o ensino prático e conhecimentos técnicos necessários aos menores que desejassem aprender um ofício.

No primeiro ano, os alunos faziam rodízio nas várias oficinas, para escolher sua especialidade. Só no segundo ano, iam para a oficina de sua aptidão.

O ano escolar abrangia o espaço de 10 meses. As aulas teóricas e práticas não poderiam ter duração inferior a 50 minutos, obedecendo à seguinte disposição quanto às aulas semanais:

- ◇ Primeiro ano – 36 aulas;
- ◇ Segundo ano – 38 aulas;
- ◇ Terceiro ano – 42 aulas;
- ◇ Quarto ano – 48 aulas.

### Carteira n. 3

O dia começava cedo na ETV. Os alunos acordavam às 5h30min da manhã, com um apito do inspetor. Em seguida, arrumavam a cama e faziam a higiene matinal. Às 6 da manhã, praticavam a educação física. Logo após, tomavam o café-da-manhã e, depois, assistiam às aulas. As aulas se dividiam em duas categorias distintas, cultura geral e cultura técnica.

A cultura geral abrangia as seguintes disciplinas:

- ◇ Português
- ◇ Aritmética
- ◇ Geometria prática
- ◇ Lições de coisas
- ◇ Desenho e Trabalhos manuais
- ◇ Caligrafia
- ◇ Ginástica
- ◇ Canto Coral
- ◇ História do Brasil
- ◇ Instrução Moral e Cívica
- ◇ Elementos de álgebra
- ◇ Noções de trigonometria
- ◇ Rudimentos de Física e Química
- ◇ Desenho Industrial

### Carteira n. 4

A cultura técnica, por sua vez, tratava do ofício propriamente dito. No curso de tipografia e encadernação, no 1º ano eram tratadas com maior intensidade as matérias teóricas (denominadas disciplinas de tecnologia), juntamente com a prática da composição manual por tipos móveis, pois era a básica.

No 2º ano do curso de tipografia, com a diminuição da carga teórica, os alunos passavam apenas pelas disciplinas práticas.

Assim, seguiam-se as aulas de composição manual e adicionavam-se aulas de composição mecânica em linotipia, impressão e encadernação.

Para formar o profissional mais especializado e capacitado, o aluno cumpria os dois últimos anos do curso na área prática em que se mais destacasse.

#### **Carteira n. 5**

Os exames dos alunos tinham provas escritas e orais mensalmente, todas registradas em atas. Nos exames da oficina, os alunos eram ar- guidos sobre as noções de produção gráfica. Além dessas avaliações orais, haviam provas práticas nas quais os alunos demonstravam corretamente a utilização das ferramentas e a processo de produção de impressos.

#### **TESTE**

1. Para reunir os tipos, formar as palavras e linhas na medida que se quer se usa o componedor.
2. As entrelinhas servem para separar linhas.
3. Johann Gutenberg inventou a imprensa no ano de 1439.
4. Ottmar Mergenthaler inventou a Linotype no ano de 1883.
5. Quantas páginas dá pra colocar numa folha de papel de 66 x 96 cm, se o livreto é do formato de 8,2 x 12,0 cm? Área da página do livreto =  $8,2 \times 12,0 = 98,4 \text{ cm}^2$ ; Área da folha de papel =  $66,0 \times 96,0 \text{ cm} = 6.336 \text{ cm}^2$ ; Quantidade de páginas =  $6.336 / 98,4 = 64$  páginas. R.: 64 páginas
6. Qual a diferença entre a impressora plana e a impressora rotativa? Na impressora plana, a matriz era entintada manualmente e imprimia em folhas de papel cortadas em tamanhos padronizados. Na impressora rotativa, havia um cilindro que, ajustada a máquina, permitia a utilização de bobinas de papel.

## BOLETIM

MATÉRIAS		MATÉRIAS		MATÉRIAS		MATÉRIAS	
1º Ano (1945)	Nota	2º Ano (1946)	Nota	3º Ano (1947)	Nota	4º Ano (1948)	Nota
Leitura	6,0	Português	5,0	Português	6,5	Português	5,5
Escrita	6,0	Aritmética	7,0	Aritmética	10,0	Aritmética	10,0
Contas	5,0	Geometria	6,0	Geometria	5,5	Geometria	8,5
Ginástica	8,0	Lições de coisas	10,0	Álgebra	9,0	Trigonometria	9,0
Canto Coral	8,0	Desenho a mão livre	6,0	História do Brasil	9,0	Física e Química	5,0
Lições de coisas	9,5	Desenho Industrial	7,5	Desenho Industrial	6,0	Desenho Industrial	7,0
Desenho a mão livre	5,0	Ginástica	8,0	Ginástica	9,0	Ginástica	10,0
Trabalhos manuais	7,0	Moral e Cívica	9,0	Moral e Cívica	10,0	Moral e Cívica	10,0
Tecnologia	6,0	Tecnologia	5,0	Tecnologia	6,0	Tecnologia	9,0
Composição Manual	8,0	Composição Mecânica	10,0	Composição Mecânica	9,5	Composição Mecânica	10,0
-	-	Impressão	8,0	-	-	-	-
-	-	Encadernação	7,0	-	-	-	-

## PAINEL DE FAMÍLIAS TIPOGRÁFICAS

BASKERVILLE. John Basckerville – Inglaterra, 1757.

BODONI. Giambattista Bodoni – Inglaterra, 1790.

CLARENDON. Robert Besley – Inglaterra, 1845.

FUTURA. Paul Renner – Alemanha, 1927.

HELVETICA. Max Miedinger – Suíça, 1957.

ARIAL. Robin Nicholas e Patricia Saunders – Inglaterra, 1982.

COMIC SANS. Vincent Connare – Estados Unidos, 1994.

VERDANA. Matthew Carter – Inglaterra, 1996.

GOTHAM. Tobias Frere-Jones – Estados Unidos, 2000.

CALIBRI. Lucas Groot – Alemanha, 2007.

HIPSTER SCRIPT. Alejandro Paulo – Argentina, 2012.

DIRECTA SERIF. Ricardo Esteves – Brasil, 2013.

## **PEÇAS GRÁFICAS, PRODUÇÃO DA ETV**

Padrão Tipográfico 1

### **A produção dos Jovens Tipógrafos**

A Oficina de Tipografia e Encadernação da escola, além de produzir todos os impressos da escola (provas, jornais, apostilas, convites de formatura), aceitava encomendas externas, habitualmente de livros, revistas e jornais pequenos, apresentando-se como uma grande oportunidade de aprendizado para os alunos.

O Jornal *E.T.V.*, que é fruto da oficina de Tipografia e Encadernação, foi fundado em 19 de julho de 1943 e teve sua primeira tiragem de 300 exemplares. Publicado no período de 1943 a 1962, o *E.T.V.* é uma rica expressão do processo de aprendizagem dos alunos, pois toda a publicação, desde a redação das matérias, passando pela composição das páginas, até a impressão e acabamento, era feita pelos próprios alunos sob a orientação de seus professores.

Durante esses 19 anos de publicação, houve tanto edições mensais, como edições bimensais. Seu redator-secretário era o aluno Avari da Costa Prado e o diretor, professor Américo Guimarães da Costa. Em setembro de 1961, alunos e professores dedicaram-se à tarefa de publicar o jornal, agora com outro nome: O Eteviriano. O estilo editorial era o mesmo do *E.T.V.* Infelizmente, o pequeno jornal só resistiu mais seis números, tendo terminado no primeiro semestre de 1963.

Padrão Tipográfico 3

### **Placas de identificação das capas dos convites de formatura**

Convite de Formatura (informação principal)

Concludentes do Curso Industrial de 1946. (informação secundária)

Convite de Formatura (informação principal)

Concludentes do Curso Industrial de 1950. (informação secundária)

Convite de Formatura (informação principal)

Concludentes do Curso Industrial de 1960. (informação secundária)

## **Placas de identificação das capas dos jornais E.T.V.**

Padrão Tipográfico 3

Jornal E.T.V. (informação principal)  
ANO II, edição 8 – julho/1944. (informação secundária).

Jornal E.T.V. (informação principal)  
ANO III, edição 16 – maio/1945. (informação secundária).

Jornal E.T.V. (informação principal)  
ANO III, edição 18 – julho/1945. (informação secundária).

Jornal E.T.V. (informação principal)  
ANO III, edição 19 – agosto/1945. (informação secundária).

Jornal E.T.V. (informação principal)  
ANO XV, edição 61 – agosto-setembro/1957. (informação secundária).

## **VITRINES EXIBINDO EDIÇÕES DO JORNAL E.T.V.**

### **Vitrine 01 - Placas de identificação das edições dos jornais E.T.V.**

Padrão Tipográfico 3

Jornal E.T.V. (informação principal)  
ANO III, edição 8 – outubro-novembro/1946. p. 1. (informação secundária)

Jornal E.T.V. (informação principal)  
ANO III, edição 8 – outubro-novembro/1946. p. 2-3. (informação secundária)

Jornal E.T.V. (informação principal)  
ANO III, edição 8 – outubro-novembro/1946. p. 4-5. (informação secundária)

Jornal E.T.V. (informação principal)  
ANO III, edição 8 – outubro-novembro/1946. p. 6-7. (informação secundária)

Padrão Tipográfico 3 **Vitrine 02 - Placas de identificação das edições dos jornais E.T.V.**

Jornal E.T.V. (informação principal)

ANO IV, edição 33 – junho/1947. p. 1. (informação secundária)

Jornal E.T.V. (informação principal)

ANO IV, edição 33 – junho/1947. p. 10-11. (informação secundária)

Jornal E.T.V. (informação principal)

ANO II, edição 8 – julho/1944. p. 1. (informação secundária)

Jornal E.T.V. (informação principal)

ANO II, edição 8 – julho/1944. p. 8-9. (informação secundária)

Padrão Tipográfico 2 **ESTANTES DE TIPOS MÓVEIS**

**Caixa de Tipos móveis n. 2**

As letras eram lidas invertidas e ficavam guardadas em uma caixa tipográfica, distribuídas nos respectivos caixotins (compartimentos da caixa). A caixa tipográfica dividia-se em: caixa alta (letras maiúsculas) e caixa baixa (letras minúsculas).

A composição começava com o ajuste do componedor para a medida de linha pretendida. O componedor era o utensílio utilizado pelo tipógrafo para reunir os tipos e compor as palavras. Assim, retirava-se os tipos da caixa e organizava-os, um a um, no componedor, da direita para à esquerda, espacejando-os conforme era desejado.

Uma vez que a paginação estava completa, era realizada uma prova da página inteira, no prelo, para ser submetida ao revisor. Após feitos os ajustes necessários, o trabalho da composição terminava, seguindo para a impressão.

## **MESA DE ENCADERNAÇÃO**

Padrão Tipográfico 2

### **Encadernação**

Nas aulas de encadernação, os alunos aprendiam como confeccionar livretos e cadernos. Os professores explicavam como as folhas impressas deveriam ser dobradas, de acordo com a quantidade de páginas e o formato do papel.

“Os alunos faziam e erravam bastante, por isso a gente já dizia para o autor do livro, o cliente, que não podia ter pressa. A gente não podia nem dar uma data para a entrega do livro. Depois de todo diagramado, era impresso e ia ser encadernado. Montavam-se os cadernos e eram costurados manualmente.”

Para encadernar manualmente os livros eram necessários muitos materiais e ferramentas como: cola, pincel, tesoura, agulha, linha, pano, percaline, couro. Os alunos também aprendiam a manusear máquinas para facilitar o acabamento do impressos como a prensa manual, para dobrar o papel e facilitar a costura; e a guilhotina, destinada a cortar, refilar o papel.

### **Diagrama de imposição dos cadernos**

## **TOTEM DA ESTANTE DE TIPOS MÓVEIS**

### **Tipos móveis**

Padrão Tipográfico 1

A impressão com tipos móveis foi inventada na China, por volta de 1040, pelo engenheiro Bí Shêng. Por volta do século XIII, a tecnologia chegou a Coréia, e logo depois, por volta de 1450, alcançou a Europa. No entanto, foi o trabalho de Johannes Gutenberg com os tipos móveis na Alemanha, no século XV, que revolucionou a escrita ocidental. Graças a Gutenberg, houve a popularização da impressão tipográfica e produção em massa de impressos em gerais.

Padrão Tipográfico 2

Os tipos apresentavam a forma de um prisma retangular, tendo na parte superior o desenho da letra em alto relevo. Eram fundidos em uma liga metálica composta por chumbo, antimônio e estanho.

### **TOTEM DA LINOTIPO**

Padrão Tipográfico 1

#### **Linotipo**

Padrão Tipográfico 2

A linotipia foi inventada em 1886 por Ottmar Mergenthaler. A máquina linotipo era formada por uma série de rampas, cintas, rodas, elevadores, garras, desentupidores e parafusos controlados por um grande teclado mecânico. Era uma fusão de três mecanismos básicos: reunir (compor), fundir e distribuir.

A medida que o compositor teclava, o conjunto mecânico da linotipo compunha uma linha de matrizes que, uma vez fundidas, resultava na linha de texto, na forma de uma única barra metálica pronta. O compositor, então, retirava as linhas prontas da linotipo e, encaminhavam-nas às galés. A partir disso, segue-se normalmente o processo de impressão tipográfica, igualmente à composição manual.

### **TOTEM DA IMPRESSORA PLANA**

Padrão Tipográfico 1

#### **Impressora Plana**

Padrão Tipográfico 2

Na impressora plana, a matriz é entintada manualmente e imprime em folhas de papel cortadas em tamanho padronizados. Há um sistema de correias, roldanas e pinças responsável por transportar o papel até a matriz entintada.

A impressora plana imprime desde a folha de papel inteira, também chamada por formato 1 (660mm x 960mm) até formatos menores, como o famoso formato A4 (210mm x 297mm), por exemplo.

## **TOTEM DA IMPRESSORA ROTATIVA**

### **Impressora Rotativa**

A impressora rotativa apresenta em seu conjunto mecânico um cilindro que permite a utilização de bobinas de papel. Além disso, dispõe de um sistema de secagem por calor para acelerar a secagem da tinta. Por conta dessas características, as impressoras rotativas são amplamente utilizadas para impressão de jornais.

\* Padrão Tipográfico 1

\* Padrão Tipográfico 2

## **TOTEM DA GUILHOTINA**

### **Guilhotina**

A guilhotina é uma máquina inventada para cortar papel. Seu componente mecânico principal é uma possante faca ou navalha que, descendo de viés sobre o monte de folhas, divide-o no ponto preciso. Foi inventada em 1840 pelo mecânico parisiense Guilherme Massiquot. Existem muitos modelos diferentes, desde o modesto aparelho manual movido pela manivela até outros acionados por eletricidade.

\* Padrão Tipográfico 1

\* Padrão Tipográfico 2

## Anexo 4 – Roteiro das entrevistas para a vídeo instalação

### HELIANA PACHECO

1. Como é o seu nome?
2. Qual a sua formação e ocupação profissional?
3. O que você ensina na faculdade?
4. O que você pretende como professora de gráfica?
5. O que você ensina na disciplina?
6. Como você ensina?
7. O que você acha importante que o aluno compreenda?
8. Você falou diversas vezes a palavra tipografia, mas você poderia explicar o que é Tipografia? (Provavelmente, até aqui a Heliana já vai ter mencionado a palavra Tipografia)
9. Como começou a sua relação com tipografia?
10. Qual a importância da tipografia de um modo geral?
11. Quem trabalha com tipografia?
12. E quem não trabalha diretamente com isso, como você entende que pessoas comuns veem o assunto da tipografia? Como os leigos se relacionam com esse assunto?
13. Você poderia explicar a profissão de designer de fontes? O que ele faz?
14. O que você sabe sobre esse mercado?
15. Você acha que o presente da tipografia ainda conversa com o passado? Como você vê as coisas conectadas? Se é que você vê alguma conexão?
16. E o futuro da tipografia? O que você acha que vem por aí?

## **RICARDO ESTEVES**

1. Como é o seu nome?
2. Qual a sua formação e ocupação profissional?
3. Como começou a sua relação com tipografia?
4. Você falou diversas vezes a palavra tipografia, mas você poderia explicar o que é Tipografia? (Provavelmente, até aqui o Ricardo já vai ter mencionado a palavra Tipografia)
5. Qual a importância da tipografia de um modo geral?
6. Quem trabalha com tipografia?
7. Você poderia explicar a profissão de designer de fontes? O que ele faz?
8. O que você sabe sobre esse mercado?
9. Há quanto tempo ele desenha fontes pra vender?
10. Como foi desenhar a primeira fonte? Se ele já tinha um cliente específico? Ou não?
11. Como é esse mercado? Quem compra? Porque compra? Onde vende? Como vende? Concorrência?
12. E quem não trabalha diretamente com isso, como você entende que pessoas comuns veem o assunto da tipografia? Como os leigos se relacionam com esse assunto?
13. Você acha que o presente da tipografia ainda conversa com o passado?
14. Como você vê as coisas conectadas? Se é que você vê alguma conexão?
15. E o futuro da tipografia? O que você acha que vem por aí?

### **OSEAS WOTKOSKY DE AMORIM**

1. Com quantos anos você entrou na ETV?
2. Com quantos anos você saiu da ETV?
3. O que você estudou lá?
4. Como você escolheu esse curso?
5. Qual a sua relação com a escola? O que você lembra da escola?
6. Você pode contar alguma situação interessante da ETV?
7. Como eram as aulas? O que vocês aprendiam?
8. Você gostava de tipografia?
9. O que você mais gostou de aprender no curso?
10. Fazer esse curso alterou em que a sua relação com a escrita?
11. Você trabalhou como tipógrafo?
12. Hoje, quando você olha para um impresso, o que você sente?
13. Você percebe os impressos de maneira diferente?
14. Se você pudesse ver, tocar, estar em um lugar que lembrasse a sua sala de aula o que você gostaria de encontrar?
15. Você estavam capacitados a trabalhar onde?
16. Como era o mercado gráfico naquela época?
17. Como você define a tarefa de um tipógrafo? Qual o trabalho que ele desempenha? Quais os cuidados e compromissos que a profissão dele demandam?

## **Anexo 5 – Conteúdo do material gráfico de apoio**

### **Convite da exposição**

Exposição Jovens Tipógrafos: das oficinas para a memória gráfica (marca)

VERNISSAGE – Data, hora e local;

EXPOSIÇÃO – Período e horário de visitação, local da exposição;

LOCAL DA EXPOSIÇÃO – Endereço completo, número, bairro, cidade. Site.

### **Jornal E.T.V. – Edição especial da exposição**

Informações para o cabeçalho do jornal

- ◇ Edição Especial;
- ◇ 04/09/2013 a 03/10/2013 (período da exposição);
- ◇ “Depois que todos os rostos conhecidos se acotovelarem em sombras, as paredes da Escola Técnica ficarão pintadas de lembranças”. Avary da Costa Prado;
- ◇ Fundado em 19.07.1943;
- ◇ Exposição Jovens Tipógrafos: das oficinas para a memória gráfica
- ◇ Galeria Pasolini – Vitória – Espírito Santo (Local da exposição)
- ◇ Tiragem: 2.000 exemplares
- ◇ Impressão na Gráfica GSA (gráfica responsável pela impressão)
- ◇ Distribuição gratuita;

### **O JORNAL ESTUDANTIL E.T.V.**

*Américo Guimarães Costa.*

*Texto publicado na edição n. 1 do jornal E.T.V. (julho/1943)*

Quando, em Mogúncia, o gênio de Gutenberg criou os caracteres que deveriam ser a pira alimentadora de inteligência, lobrigava nos ensombrados horizontes da Instrução uma como rútila aurora nos destinos dos Povos.

Talhada para os grandes empreendimentos e nova descoberta, qual embrião na luta por subir procurou, como a terra plantazinha, a heliotropia fecunda à sua expansão.

E o sol da Inteligência beneficiou-se, aqueceu-a, desenvolveu-a, fazendo-a crescer e florir e cujas flores despenharam-se em cascatas de ouro e luz pelo universo maravilhado. Soara na mancha incessante do Tempo, a hora em que a útil invenção empolgaria o mundo.

E começou a batalha da Inteligência.

E se multiplicaram as impressões, os livros, as obras, cujo sopro vivificante infundiu vida nova à literatura, às ciências, às artes e aos escritos, enquanto os velhos e preciosos pergaminhos e rolos de papiros dormiam, acorrentados, nos seus muitos relicários e sono secular dos tempos.

De então, daquele luminoso século XIII, partira, a passos agigantados, o fogo sagrado às casas dos escravos da língua Ignorância, iniciando a sua maravilhosa obra de redenção.

E os conhecimentos, até então vedados aos obscurecidos olhos da humanidade, foram-lhes desvendados, deixando-a deslumbrada diante do mundo de fantasias até então desconhecidas.

Obras de Virgílio, Platão, Homero e outras crisálidas enfeixadas em sombrios ambientes, livres do cativo, sobrepassavam alígeras, o reino da literatura.

E começou a batalha da cultura clássica.

Veneza e Paris, irradiavam para o mundo as fulgurações daqueles clamantes, até então ocultos sob o rude cascalho da obscuridade.

A filosofia, a erudição e a sabedoria dos seus autores forneceram terra às gerações, abrindo-lhes horizontes lucentes. Novamente, o tempo inexorável marcou uma outra era.

E começou a batalha da Imprensa.

E se fundaram jornais, folhas, revistas, levando aos quantos ângulos do universo a boa nova de um melhor Porvir.

O E.T.V. é uma pequenina semente daquela frondosa árvore secular de Mogúncia, que agora começa a brotar os seus folíolos e

radicelas, àqueles, em busca da luz da Inteligência, e estas ao adubo do trabalho e dedicação de seus jovens semeadores – vós mesmos, ó alunos do Curso de Tipografia e Encadernação – que pequenos operários de hoje, sereis, amanhã, os técnicos exigidos por essa grande Pátria Imortal – o BRASIL.

## O ESPÍRITO SANTO EM QUE NASCEU A ESCOLA TÉCNICA

*Daniel Dutra*

A Escola Técnica de Vitória (ETV) foi fundada oficialmente em 1909, no governo do presidente Nilo Peçanha, recebendo o nome de Escola de Aprendizes e Artífices do Espírito Santo (EAA). Nesse período inicial da ETV, o Espírito Santo ainda tinha o café como base da sua economia, mas já sonhava com o futuro anunciado pelas indústrias que começavam a surgir no país.

Em 23 setembro de 1909, o presidente Nilo Peçanha deu início a uma grande realização: assinou o Decreto 7.566 e criou 19 Escolas de Aprendizes Artífices nas capitais de todos os estados brasileiros. “O Brasil de ontem saiu das academias, o de amanhã sairá das oficinas”, dizia o presidente, enquanto implantava os centros de educação técnica nas capitais brasileiras. O objetivo era formar os jovens para o novo tempo que o país começava a viver.

Apesar do Espírito Santo fazer parte da rica e influente região sudeste, no contexto republicano nacional da época, o estado apresentava-se em um plano consideravelmente secundário na política e na economia do país. Mesmo com a expressiva produção cafeeira, a economia capixaba sofria crises cíclicas geradas pela superprodução do grão, o que levou até a um pedido de moratória pelo governador Muniz Freire no início do século XX. Era necessário incrementar outros fatores da economia, tais como tecnologia e mão-de-obra especializada.

As fábricas de Vitória padeciam com a carência de mão-de-obra especializada e convocavam operários de outros centros urbanos mais adiantados. Aceitavam-se inclusive jovens, meninos e meninas, para

trabalharem com mestres habilitados. A escassez de mão-de-obra posicionou-se como um dos problemas mais sérios aos negócios fabris da época. Vê-se, aí, a importância do surgimento da Escola de Aprendizizes Artífices, inaugurada exatamente nesse contexto, em Vitória.

A EAA situava-se na região do Parque Moscoso, área nobre da cidade de Vitória no início do século XX, e teve como seu primeiro diretor o Dr. José Francisco Monjardim. Formado nas conceituadas Faculdades de Direito de São Paulo e Recife, Monjardim também era um político influente e dirigiu a Escola de Aprendizizes e Artífices de Vitória de 1910 até 1932.

A partir de 1930, ocorreu uma troca da elite no poder do país. Caiu o arranjo oligárquico tradicional, subiram os militares, os diplomados e, um pouco mais tarde, os industriais. O Estado do Espírito Santo começou a ser dirigido pelo interventor major João Punaro Bley, que ficou no poder até 1943.

Ainda em 1930, pelo Decreto 19.402, foi criado o Ministério de Educação e Saúde Pública e, assim, começavam as políticas públicas educacionais. A EAA passou a ser administrada pelo Ministério de Educação, deixando de pertencer ao Ministério da Agricultura, Indústria e Comércio. Também foi criada a Inspetoria do Ensino Profissional Técnico para orientar a educação profissional no Brasil.

Em Vitória, mudou-se também a direção da escola por quatro vezes:

- ◇ Dr. Dario Tavares Gonçalves (1932-1933);
- ◇ Benigno Soares Vidigal (1934-1935);
- ◇ Augusto Alfredo Barbosa Carneiro de Farias (1936-1938) – durante sua gestão a escola se chamou Liceu Industrial de Vitória;
- ◇ Dr. Antônio Carlos de Mello Barreto (1939-1943) – mudança do nome para Escola Técnica de Vitória.

A partir de 10 de dezembro de 1942, com nova sede em Jucutuquara, instalava-se a Escola Técnica de Vitória.

## PORQUE LINOTIPO?

*Texto publicado na edição número 53 do jornal E.T.V (maio-junho/1954)*

No dia 3 de junho de 1886, na redação de Tribune, de Nova Iorque, um emigrante alemão de 32 anos batia no teclado de um estranho conjunto de tubos, alavancas, engrenagens e formas. A máquina zumbiu, estalou e projetou um fina chapa de metal, da largura de uma coluna de jornal, tendo na face 8 palavras em tipos reluzentes. Whitelaw Reid, diretor do Tribune, ficou radiante ao examinar carinhosamente a chapa de metal prateado.

- Você conseguiu, Ottmar! – disse ele radiante. Conseguiu fazer uma linha de tipos (“a line of type”).

Foi assim que se batizou a máquina mais poderosa de seu tempo, a Linotype de Ottmar Mergenthaler.

O inventor da Linotipo era relojheiro. Nasceu em Hatchel, Wurttemberg, na Alemanha, exatamente naquele tempo, era um grande centro comercial, agrícola e industrial, onde avultavam grandes usinas de ferro, aço e cobre, oferecendo, por esse conjunto de condições favoráveis, meio adequado à realização do invento de Mergenthaler, que, em 1885, conseguiu apresentar em New York a sua máquina.

O problema de composição mecânica fora posto em equação em 1816, quando um francês Gaubert, imaginou-a por caracteres entalhados. Em 1872, um alemão de nome Kastenbein, no Times, de Londres, pôs a serviço daquele órgão uma máquina compreendendo uma compositora e uma distribuidora. Na mesma época em que Mergenthaler apresentou a Linotipo, o francês Lanston fez máquina assemelhada – a Monotipo – também muito usada em oficinas gráficas, composta de uma perfuratriz e uma fundidora, fazendo caracteres individuais, ajustados automaticamente.

Comparando-se o serviço de uma Linotipo com a produção rotineira da composição manual, basta dizer que um bom tipógrafo, em oito horas de trabalho, pode produzir o máximo de 600 linhas de um dos nossos jornais, enquanto um bom linotipista pode produzir

2.500 linhas em apenas seis horas. Um linotipista substitui, pois, cinco compositores manuais, com outras vantagens, desde a melhor confecção do trabalho até o manejo mais rápido e mais seguro dos demais auxiliares da oficina, tais como os retrancas esteriotipistas, paginadores e impressores.

## A TIPOGRAFIA É A CARA DA LINGUAGEM

*Daniel Dutra*

Que fonte usar? Em que tamanho? Qual alinhamento, espaçamento? Um dos desafios mais básicos de um designer na composição de um layout está na organização das letras palavras e parágrafos em uma página, ou tela, em branco. A Tipografia – estudo das letras – é uma das áreas mais estudadas pelos designers de todos o mundo.

Assim como tinta, revestimentos cerâmicos e vidro são utilizados pela arquitetura, as fontes são um recurso essencial ao design gráfico.

Alguns designers criam suas próprias fontes, mas, a maioria passa horas consultando suas bibliotecas pessoais de fontes, escolhendo-as e combinando-as. Existem, também, lojas virtuais de fontes como o Myfonts ([www.myfonts.com](http://www.myfonts.com)).

Harmonizar fontes exige conhecer como, e por que, as letras evoluíram. Ao escolher uma fonte, o designer precisa considerar a história da tipografia e suas conotações atuais, bem como suas qualidades formais.

Além disso, a missão de encontrar uma combinação tipográfica apropriada envolve também a situação social específica do projeto, o público-usuário e a massa de conteúdo a ser trabalhada.

O designer deve enfronhar-se nas suas possibilidades de fontes à luz das circunstâncias únicas do projeto.

*Ellen Lupton. Texto publicado no livro Pensar com Tipos (2006)*

## O DOLOROSO PARADOXO DO PROGRESSO

*Rosendo Serapião*

*Texto publicado na edição número 53 do jornal E.T.V (maio-junho/1954)*

Milhares de cérebros trabalham nas agências jornalísticas. Bilhões de palavras passam pelas linhas e cabos telegráficos, pelo telefone, pelas ondas hertzianas. E, em vastas oficinas, um exército de linotipistas, estereotipistas, mecânicos, redatores, revisores, entram pela madrugada desafiando as horas no seu nobre mister.

A imprensa é um órgão da civilização contemporânea, indispensável ao funcionamento das suas instituições. O fenômeno que se verifica na própria natureza, em que a necessidade da função gera, necessariamente, o órgão que a execute, verifica-se no organismo coletivo, na sociedade. A necessidade da divulgação das ideias políticas e das conquistas científicas gerou a imprensa. Porém, quando se exige demais de um órgão, ele tende a atrofiar-se ou hipertrofiar-se.

No caso da imprensa, verifica-se evidente hipertrofia. A Imprensa, nesse caminho desabalado, pode vir a tornar-se, e em alguns casos já se tornou, uma instituição nociva. É o doloroso paradoxo do progresso.

Destinada a entrar em todos os lares, a ser manuseada por crianças, moços e velhos, homens e mulheres, pessoas cultas e pessoas incultas; influenciando sobre a conduta das massas, que elegem os governantes e assim fazem a boa ou má política, a administração honesta e a desonesta; influenciando sobre os governos que as orientam, e assim fazem bons ou péssimos governos; influenciando sobre a moral, que instilam, das próprias idéias através de sua predicação, e assim fazem os bons e maus costumes; influenciando sobre a Justiça, a que censura ou aplaude, e assim conduz a boa ou a má aplicação da LEI; influenciando sobre os parlamentares, a que combatem ou a ovacionam, e assim fazem a boa ou a má legislação – a Imprensa, que só pode sobreviver com a mais ampla liberdade de opinião, mal dirigida, mal orientada, mal feita, constitui hoje um grave perigo para os povos, uma grande ameaça para as nações, uma temível assessora dos direitos humanos.

Figurai um lar capixaba. Pela manhã é-lhe entregue o órgão preferido, ou, como acontece mais comumente, todos os órgãos locais. Todos os lêem, naquela casa: o marido, a esposa, os filhos, as domésticas. Cada um desses leitores tem a sua seção preferida: a política, o noticiário internacional, o noticiário social, o noticiário comercial, o noticiário esportivo; e basta, em qualquer dessas seções, uma mentira, para que todos os admitam; uma advertência, para que todos a façam; uma emulação, para que todos a sigam; uma opinião, para que todos opinem do mesmo modo.

Mas nem sempre o redator é um valor espiritual à altura de informar, doutrinar, dirigir. Nem sempre dispõe o redator de um preparo intelectual suficiente e de uma educação moral sadia. Uma vez que o jornalismo é a mais liberal das profissões liberais, nele ingressam seguidamente grandes espíritos e também meros exploradores da opinião pública, meros ignorantões pretensiosos. Daí a boa e a má imprensa, o jornal construtivo e o jornal mercenário. E, enquanto a boa imprensa, o jornal construtivo, nobremente contribui para o progresso moral e material da Nação, a má imprensa agita e perturba, confunde e corrompe, desgasta e desorganiza, demule e destrói.

Por isso mesmo, vêm os jornalistas de verdade, em seus Congressos em suas Conferências, procurando reajustar a função jornalística às legítimas aspirações da profissão, que não pode estar à mercê da ventura e da chantagem.

Duas medidas é necessário tomar pela própria classe: a criação de um órgão de disciplina e expurgo da classe e a decretação de um código de ética profissional, que estabeleça as fronteiras dos direitos e deveres do jornalista e as mínimas condições de ingresso no cenário da publicidade.

De ambas essas necessidades já cogitaram as nossas Conferências, sendo que a primeira, realizada em março de 1952 e a segunda, recentemente em Curitiba, concluíram solicitando do Governo a criação da Ordem dos Jornalistas e elaboraram o Código de Ética Profissional,

em que se estabeleceram as normas de conduta e os princípios morais indispensáveis a formação de um corpo de jornalistas de elevado nível cultural e a sobrevivência unicamente de órgãos de publicidade imunes a influências deletérias.

Concluo, meus senhores, satisfeito de se me haver sido dado esta magnífica oportunidade de falar perante este auditório de educadores que trabalham nesta pequena e grande oficina de formação da juventude nas profissões técnicas e de jovens que aspiram a obter uma atividade digna e regeneradora.

Realmente, esta Escola é um viveiro de civismo, compreensão, espírito de ordem e moralidade. É trabalhando aqui que se há de preparar o advento de uma era de ressurreição moral e capacidade construtiva. Todos falam e todos vêem que atravessamos uma fase angustiada da humanidade. Não é somente no Brasil que se afirma estarmos mergulhados numa verdadeira onda de corrupção. Por toda parte se fala de corrupção e suborno, como se o homem retrogradasse às íntimas condições da ferocidade primitiva. As instituições vacilam e todos nós estamos temerosos de dias amargos. Não devemos, porém, ser pessimistas. O Brasil cresce e se agiganta. É necessário crer. É necessário crer e esperar. Mas crer com firmeza e dignidade e esperar trabalhando, pois, só a dignidade faz as raças fortes e só o trabalho constrói as obras eternas.

## O PRIMEIRO ANIVERSÁRIO DO NOSSO JORNAL

*Avary da Costa Prado*

*Texto publicado na edição n. 8 do jornal E.T.V. (julho/1944)*

Há um ano, surgia o 1º número do *E.T.V.*, órgão destinado a divulgação do ensino industrial. A ânsia de vencer, de preencher a sua finalidade, traduzia-se neste parágrafo: “E caminhará para a vitória, tal o nosso ideal”.

E surgiram os artigos dos improvisados redatores. Matéria muito parça dos alunos da *E.T.V.*, que, com uma vontade louca, escreviam e

compunham o jornal. Eram, a princípio, 4 páginas de colaborações tímidas de estreantes.

O *E.T.V.* foi evoluindo... Hoje se apresenta com 10 páginas, de trabalhos variados. Sugiram os poetas, os humoristas. Estabeleceu-se a “Festa dos Alunos” que veio inspirar boas crônicas.

Já se vai longe de 19 de julho de 1943, data da fundação, e 7 de setembro, data da publicação. O *E.T.V.*, alimentado por um entusiasmo carinhoso, estimulado pela benevolência dos leitores, tem progredido. “Palavras de Estímulo” é uma seção que conforta e incentiva.

19 de julho é, portanto, uma data alvissareira. Este ano que se passou foi um ano de vitória. Congratulando-nos pela data, desejamos o progresso crescente do nosso jornal e agradecemos a todos os que nos têm incentivado com a perfeita compreensão do nosso ideal.

## RACIOCÍNIO E PRÊMIO

Complete as cruzadas com as respostas das perguntas abaixo:

1. Inventor da linotipia – Alemanha, século XIX.
2. Máquina utilizada pelo jovens tipógrafos nas aulas de composição mecânica. É formada por uma série de rampas, cintas, rodas, elevadores, controlados por um grande teclado.
3. Instrumento utilizado pelo tipógrafo para reunir os tipos e compor as linhas de textos.
4. Estilo tipográfico criado para criar ênfase ou hierarquia no texto. Algumas fontes apresentam uma gama ampla de pesos.
5. Inventor dos tipos móveis – Alemanha, século XV.
6. Amigo do presidente Nilo Peçanha e grande idealizador do ensino industrial no Brasil. Disse a célebre frase: a instrução do povo, ao mesmo tempo em que o civiliza e melhora, tem especialmente em mira habitá-lo a governar a si mesmo”.
7. Estilo tipográfico inclinado, baseado na escrita cursiva. É utilizado obrigatoriamente na composição de nomes de publicações e revistas em textos científicos, por exemplo.

8. Fonte sem serifa geométrica, desenhada por Paul Renner e lançada em 1927.
9. Fonte sem serifa projetada por Robin Nicholas e Patricia Saunders. É muito popular por sua legibilidade e está disponível em todas as versões do Microsoft Windows.
10. Fonte sem serifa do tipo humanista desenhada por Lucas de Groot e lançada em 2007 como fonte padrão no Microsoft Office.

## PALAVRAS DE ESTÍMULO

*Isaltina Paoliello e Juraci Machado*

*Texto publicado na edição número 22 do jornal E.T.V (março/1946)*

Jovens Tipógrafos,

Longe estão os dias despreocupados das férias, de convívio entre os parentes e amigos queridos e quando os macacões de mescla foram substituídos pelos culotes e chapelões de palha.

Longe está a casinha pequenina. O ribeirão que ofereceu pródigas colheitas. As montanhas amigas, douradas pelo sol de estio. As várzeas desertas sob o sol do meio-dia. As noites enluaradas que convidaram às serenatas, tão do nosso sabor.

E a figura inesquecível da mamãe que acenou, ao partir da locomotiva, com lágrimas nos olhos e alegria no coração. Lágrimas nascidas da ternura do seu amor. Alegria nascida da convicção de melhores dias em recompensa daquela hora amarga.

Todos chegaram com o coração pesado de saudades.

Mas a vida tem, para tudo, uma compensação: há, agora, a alegria dos reencontros. Sente-se um prazer enorme em abraçar os que voltam. Cada jovem que retorna traz uma esperança maior. E, vencidas as primeiras emoções, todos deixarão de olhar o que ficou... Passarão, compenetrados, a viver do presente, encarando com entusiasmo o futuro.

Jovens Tipógrafos, ali estão as oficinas para mais um ano de aprendizado. Um aprendizado consciente que vos leve, confiantes, à vida prática.

É preciso agir. É preciso produzir. Urge ter a força de trabalhar. De movimentar aquele maquinário há dois meses aguardando, no seu silêncio metálico, o vosso retorno. Ali estão as aquarelas, esperando o colorido de vossas fantasias.

Jovens Tipógrafos, cabe-vos movimentar, de novo, a Chandler Price; separar tipos; pautar; compor; divulgar o nosso movimento educacional, através das colunas do *E.T.V.*

Do vosso esforço, da vossa liberalidade de vossos sacrifícios, do vosso espírito de compreensão, de vossa força de vontade, do vosso desejo de aperfeiçoamento, virá a vossa felicidade.

Jovens Tipógrafos, fazei vossa profissão de fé!

Preparai-vos para bem servir à sociedade de que sois membros! E que, a esta geração que aqui se apresta, possa, amanhã, a Pátria ser agradecida!

Mensagem do Grêmio Rui Barbosa

## SE A TIPOGRAFIA FAZ ALGUM SENTIDO, ELE É VISUAL E HISTÓRICO.

*Daniel Dutra*

A tipografia apresenta um lado visível, que está sempre à mostra. Isso facilita o seu estudo, torna-o vasto e difundido.

A história das letras e de seu uso registrada em manuscritos e livros antigos é entendida, muitas vezes, como um conjunto de convenções mortas. Eu, por outro lado, entendo os princípios da tipografia como como costumes de uma tribo, onde as vozes dos ancestrais ressoam pela floresta em direção de vozes novas.

As formas das letras mudam sem parar, são vivas. No entanto, não é difícil reconhecer uma boa página, seja ela proveniente da dinastia chinesa Táng, dos escribas dos faraós Egípcios ou da Itália Renascentista.

“Os elementos essenciais do estilo têm mais a ver com os objetivos almejados pelos tipógrafos do que com as volúveis excentricidades de suas ferramentas.” BRINGHURST, 1946.

A tipografia é responsável pela forma visível e durável da linguagem humana. Sua gênese central está na caligrafia – o movimento livre da mão viva e falante sobre o papel – enraizada em um solo repleto de vida. Seus ramos florescem ano após ano carregados de novos frutos da inventiva mente humana, verdadeiras delícias, conhecimentos e surpresas.

*Robert Bringhurst. Texto publicado no livro Elementos do Estilo Tipográfico (1946)*

## NOVOS VALORES PARA O DESIGN E SEU APRENDIZADO

*Rafael Cardoso*

*Texto publicado no livro Design para um mundo complexo (2012)*

Se o design pudesse ser ensinado, todo mundo o aprenderia, como todo mundo aprende a ler ou a calcular. Mas o design não é matéria de ortografia ou de somas. [John Ruskin, O design e as manufaturas modernas, 1859.]

Ao longo do século XX, tornou-se comum pensar a história do design como uma história de seu ensino, com cada autor puxando a brasa para sua sardinha acadêmica e explanando o campo a partir das experiências de escolas como Bauhaus, Vkhutemas, Hochschule für Gestaltung-Ulm, Royal College of Art, Cranbrook, entre tantas outras. O resultado disso foi um distorção de conceitos e paradigmas, pois a escola é apenas um reflexo parcial de todo um pensamento. Qualquer atividade precisa existir antes que seja possível ensiná-la e, mais ainda, precisa ter história pregressa antes de assumir uma dimensão institucional.

Será que o ensino hoje, com várias centenas de cursos universitários espalhados por todo o país, é melhor ou pior do que nos anos 1960 e 1970, quando surgiram os primeiros? Se é discutível que ele tenha piorado, de lá pra cá, é igualmente difícil afirmar que seja muitíssimo melhor. Parece existir consenso entre professores e alunos, de que ainda há um longo caminho a percorrer rumo à sua excelência.

A geração fundadora de professores possuía não somente pouca experiência didática como era também relativamente novata em matéria de prática profissional. Tirante algumas exceções notáveis, eram bastante jovens e inexperientes os docentes que implantaram cursos como os do Instituto de Arte Contemporânea/Masp, da Escola Técnica de Criação/ MAM-RJ, da Escola Superior de Desenho Industrial, entre os anos 1950 e 1960. Alguns encontraram-se na posição perigosa de ter de repassar o ensino recebido, sem que lhes fosse dado o respiro necessário para ganhar segurança em seu próprio percurso e rever de modo crítico as falhas inerentes a qualquer aprendizado. Mas os tempos estão mudando.

A verdade é que o design mudou muito desde 1964. Não por questão de gosto ou de moda ou de volubilidade, mas porque o mundo mudou – de modo estrutural e permanente. Nos anos 1960, o mundo estava polarizado por um conflito ideológico entre direita e esquerda, capitalismo e comunismo. A palavra dominante agora é a globalização, o que implica atenuação de velhas dicotomias. Enquanto nos anos 1960 o modelo normativo era ainda a produção em massa, o século XXI caminha célebre em direção à produção flexível.

A transformação de paradigma que mais afetou a prática do design é ainda mais recente, datando essencialmente dos últimos 25 anos. Trata-se do salto revolucionário em tecnologias da informação – em especial, equipamentos e programas que possibilitam manipular com facilidade e exatidão, assim como transmitir com extrema rapidez, grande quantidade de dados inclusive imagens e modelos. Para a maioria dos jovens designers, é inconcebível trabalhar sem computador nem internet. No entanto, há pouquíssimo tempo, os designers gráficos realizavam todo seu trabalho com lápis azul, régua-tê, compasso, letraset e outras ferramentas que hoje mais parecem peças de museu.

O design mudou muito desde os anos 1960, mas será que o ensino acompanhou o ritmo dessas mudanças? As notícias não são de todo más, apesar do pessimismo reinante. O ensino do design vem

passando por grandes transformações no Brasil ao longo das duas últimas décadas. Salta aos olhos uma pulverização da oferta com mais faculdades, mais cursos, mais alunos, mais oportunidades e informações. Apesar das críticas relativas ao fato de que o aumento de oferta e variedade não corresponde à manutenção de um nível condizente, há aspectos positivos nesse processo de pulverização.

O primeiro deles é a descentralização do ensino. Até meados dos anos 1970, existiam faculdades de design apenas no Rio de Janeiro e em São Paulo. O segundo diz respeito a segmentação do ensino do design, fruto da aderência dos cursos as peculiaridades locais em termos de mercado, indústria e economia.

O design é um campo de possibilidades imensas no mundo complexo em que vivemos. Por ser uma área voltada, historicamente, para o planejamento de interfaces, o design tende ao infinito – ou seja, a dialogar em algum nível com quase todas os outros campos de conhecimento. Nesse sentido, o designer pode sim ser artista, ou artesão, arquiteto, engenheiro, estilista, marqueteiro, publicitário ou uma infinidade de outras coisas. Há designers que projetam equipamentos hospitalares e outros que projetam o desenho de letras. Há designers que desenham figurinos e outros que desenham sistemas de sinalização.

Resumindo, pode-se dizer que o design é um campo essencialmente híbrido que opera a junção entre corpo e informação, entre artefato, usuário e sistema.

A maior e mais importante contribuição que o design tem a fazer para o nosso mundo complexo é o pensamento sistêmico. Poucas áreas estão habituadas a considerar os problemas de modo tão integrado e comunicante. Em vez de fracionar o problema para reduzir as variáveis, o designer visa gerar alternativas, cada uma das quais tende ser a única e totalizante.

O segundo valor característico do bom design é a inventividade da linguagem. Todo trabalho de design envolve o emprego e a conjugação de linguagens, geralmente de ordem visual e/ou plástica. Os

melhores projetos são aqueles que usam essas linguagens de modo criativo e inovador.

Um terceiro valor muito característico da prática dos bons designers é a excelência da realização e do acabamento. Trata-se de algo descrito por eficiência, elegância, capricho, maestria, virtuosismo.

Existem ainda outros valores importantes advindos de outros campos como o empreendedorismo, valor de mercado, assuntos dignos de serem levados a sério. Ignorar o poder do mercado é hoje uma atitude temerária demais para o ensino de qualquer atividade – ainda mais uma como o design, historicamente muito ligada ao comércio e à indústria.

Dois valores que costumam ser enfatizados pelo ensino são responsabilidade ambiental e inclusão social. São termos muito em voga no discurso político, ao longo dos últimos dez, quinze anos, avançados como ideais a serem perseguidos por todos. O aluno de design carece de uma abordagem mais aprofundada desses assuntos vitais: mais conhecimento e menos chavões.

Resta um último ponto a ser defendido: a erudição. A tarefa principal do ensino superior não é qualificar o trabalhador para ser mão de obra substituível, mas antes formar uma classe de trabalhadores capazes de pensar com autonomia sobre o trabalho que exercem. Os melhores designers são os que sabem inculcar aos seus projetos um nível de erudição maior do que o exigido pelo briefing. O melhor modo de estimular a erudição como parte do aprendizado do design é buscar conhecimentos fora da área, em outros campos de interesse do aluno.

Um desafio crucial para o futuro é superar o anti-intelectualismo que mantém o design como área de menor credibilidade acadêmica. Precisamos integrar ainda mais projeto e pesquisa, prática profissional e atividades culturais, sem perder de vista a natureza essencial do design como atividade projetual, capaz de viabilizar soluções para os desafios do mundo complexo. Queremos designers pensantes sim; porém, não podemos nos dar ao luxo de formar designers que não sejam capazes de projetar.

## DAS OFICINAS DE TIPOGRAFIA E ENCADERNAÇÃO PARA A MEMÓRIA GRÁFICA CAPIXABA

*Daniel Dutra*

Em 1964, é encerrada a oferta do curso de Tipografia e Encadernação. Os maquinários utilizados nas aulas práticas do curso na escola, foram em parte doados para outras instituições, e em parte realocados para a gráfica da escola, que passou a atender exclusivamente as demandas internas da escola.

O Estado Novo de Getúlio Vargas, presidente do Brasil entre 1937 e 1945, procurou organizar a educação segundo uma inspiração autoritária, de cima para baixo. O interesse do governo em fomentar a industrialização do país refletiu-se diretamente na educação. Promoveu-se uma reforma do ensino secundário, mas com suas preocupações voltadas especialmente na organização do ensino industrial, tendo como objetivo “preparar uma mão-de-obra fabril qualificada”. Nesse sentido, os ofícios que davam ênfase à práticas mais artesanais, como o curso de Tipografia e Encadernação, vão dando lugar aos cursos de Eletricidade, Mecânica e Tornearia.

Precursor do ensino institucionalizado das artes gráficas no Espírito Santo, o curso de Tipografia e Encadernação existiu entre os anos de 1942 e 1964 na antiga Escola Técnica de Vitória, atual Instituto Federal do Espírito Santo.

A exemplo dos demais cursos ministrados na época, o curso tinha caráter extremamente prático e profissionalizante para o mercado, formava profissionais capacitados para trabalhar nos parques gráficos locais e, assim, desempenhou importante papel no desenvolvimento e crescimento da indústria gráfica capixaba.

Na oficina, cercados por estantes de tipos móveis, linotipos e impressoras rotativas, os jovens alunos realizaram a produção de inúmeros impressos, como o folhetim estudantil *E.T.V.*, concretizando o aprendizado das aulas durante o processo de formação.

O *E.T.V.* foi um trabalho acadêmico primoroso. Marcado por experimentações, é o resultado do aprendizado do processo de produção gráfica por parte dos alunos, que executavam desde um trabalho de design editorial até os últimos refiles do acabamento. Além de enriquecer o trabalho de memória gráfica capixaba, o jornal *E.T.V.* documenta o início do ensino do design no estado do Espírito Santo.



# LISTA DE FIGURAS

## O DESIGN DE EXPOSIÇÕES

**p. 23** Figura 01 - Palácio de Cristal da Grande Exposição de Londres. Dickinson's Comprehensive Pictures, publicado em 1854.

**24** Figura 02 - Museu de Guggenheim. [www.guggenheim-bilbao.es/el-edificio/el-exterior/](http://www.guggenheim-bilbao.es/el-edificio/el-exterior/)

**25** Figura 03 - Maman (1999), Louise Bourgeois. [www.guggenheim-bilbao.es/obras/mama-2](http://www.guggenheim-bilbao.es/obras/mama-2)

**25** Figura 04 - Puppy (1992), Jeff Koons. [www.guggenheim-bilbao.es/obras/puppy-2/](http://www.guggenheim-bilbao.es/obras/puppy-2/).

**26** Figura 05 - Museu Canadense da Civilização. [www.civilization.ca/cmc/exhibitions/cmc/architecture/arcslo1e.shtml](http://www.civilization.ca/cmc/exhibitions/cmc/architecture/arcslo1e.shtml)

**27** Figura 06 - Totem aborígene. [www.civilization.ca/cmc/exhibitions/aborig/grand/images/gh\\_hezb.jpg](http://www.civilization.ca/cmc/exhibitions/aborig/grand/images/gh_hezb.jpg)

**29** Figura 07 - Zero Hidrográfico (2013), Leandro Lima e Gisele Motta. [www.aagua.net](http://www.aagua.net)

**30** Figura 08 - Instalação Fit (2013), Universal Everything. <http://universaleverything.com/#clients/nike>

**31** Figura 09 - Flexure (2013), Davide Quayola e Natan Sinigaglia. <http://natansinigaglia.com/portfolio/flexure/>

**35** Figura 10 - Tour multimídia no Museu Van Gogh. Letícia Pedruzzi Fonseca, 2013.

## O LABORATÓRIO DE DESIGN: HISTÓRIA E TIPOGRAFIA

**38** Figura 11 - Revista Semana Ilustrada, n. 1. 1861. 20,5 x 26,3 cm, 8p. MELO; COIMBRA, 2011.

**38** Figura 12 - Revista A Maçã, n.190. 1925. 18,0 x 26cm, 34 p. MELO; COIMBRA, 2011.

**39** Figura 13 - CD Maysa. MELO; COIMBRA, 2011.

## O CURSO DE TIPOGRAFIA E ENCADERNAÇÃO DA ETV

**46** Figura 14 - Perspectiva da ETV. MACHADO FILHO, Pedro (Arquivo pessoal) in SUETH et al, 2009, p. 57.

**46** Figura 15 - Sede atual do Instituto Federal do Espírito Santo. Acervo do Ifes.

**48** Figura 16 - Fotografia da Oficina de Tipografia e Encadernação. Acervo do Ifes.

**50** Figura 17 - Fotografia da Oficina de Tipografia e Encadernação. Acervo do Ifes.

**52** Figura 18 - Fotografia da Oficina de Tipografia e Encadernação. Acervo do Ifes.

**55** Figura 19 - Jornal E.T.V., capa, ano III, abril/1945, ed. 15. Acervo do LadHT.

**55** Figura 20 - Jornal E.T.V., capa, ano III, julho/1945, ed. 18. Acervo do LadHT.

**55** Figura 21 - Jornal E.T.V., capa, ano III, agosto /1945, ed. 19. Acervo do LadHT.

**56** Figura 22 - Jornal E.T.V., 2 colunas – p. 8 e 9, 1952, ed. 47. Acervo do LadHT.

**56** Figura 23 - Jornal Eteviriano, 3 colunas – p. 10 e 11, 1961, ed. 2. Acervo do LadHT.

**57** Figura 24 - Jornal E.T.V., capa sem imagem, ano III, agosto/1944, ed. 9. Acervo do LadHT.

**57** Figura 25 - Jornal E.T.V., capa com imagem, ano IV, junho/1947, ed. 33. Acervo do LadHT.

**58** Figura 26 - Cliché aplicado no Jornal E.T.V. Acervo do LadHT.

**58** Figura 27 - Títulos da seção Carteira Social. Acervo do LadHT.

**59** Figura 28 - Anúncio da PRG-4. Acervo do LadHT.

## **O DESENVOLVIMENTO DA EXPOSIÇÃO JOVENS TIPÓGRAFOS**

**69** Figura 29 - Palácio Anchieta. MARTINUZZO, 2009.

**69** Figura 30 - Salão de exposição do Palácio Anchieta. MARTINUZZO, 2009.

**70** Figura 31 – GSA. Imagem do autor.

**71** Figura 32 – GAEU. Imagem do autor.

**72** Figura 33 – GAP. Imagem do autor.

**75** Figura 34 - Esboço do Hall de entrada. Imagem do autor.

**76** Figura 35 - Esboço da Oficina de Tipografia. Imagem do autor.

**76** Figura 36 - Esboço da vídeo instalação. Imagem do autor.

**80** Figura 37 - Logotipo da exposição Jovens Tipógrafos. Imagem do autor.

**81** Figura 38 - Testes de legibilidade do logotipo da exposição. Imagem do autor.

**81** Figura 39 - Limite de redução da marca da exposição. Imagem do autor.

**81** Figura 40 - Área de não interferência do logotipo da exposição. Imagem do autor.

**82** Figura 41 - Demanda Tipográfica 1, 2 e 3, respectivamente. Imagem do autor.

**83** Figura 42 - Padrões Tipográficos. Alright Sans. Imagem do autor.

**84** Figura 43 - Padrões Tipográficos. Distâncias de visualização realizadas durante os testes. Imagem do autor.

**85** Figura 44 - Comportamento da Alright Sans para o primeiro padrão tipográfico do projeto. Imagem do autor.

**86** Figura 45 - Padrão Tipográfico 1 em teste. Imagem do autor.

**87** Figura 46 - Detalhamento do Padrão Tipográfico 1. Imagem do autor.

**88** Figura 47 - Comportamento da Alright Sans para o segundo padrão tipográfico do projeto. Imagem do autor.

**88** Figura 48 - Padrão Tipográfico 2 em teste. Imagem do autor.

**89** Figura 49 - Detalhamento do Padrão Tipográfico 2. Imagem do autor.

**90** Figura 50 - Comportamento da Alright Sans para o terceiro padrão tipográfico do projeto.

**90** Figura 51 - Padrão Tipográfico 3 em teste.

**91** Figura 52 - Detalhamento do Padrão Tipográfico 3. Imagem do autor.

**92** Figura 53 - Proposta de paleta de cores inicial da exposição. Imagem do autor.

**93** Figura 54 - Paleta de cores final da exposição. Imagem do autor.

**95** Figura 55 - Hall – Apresentação da exposição. Perspectiva simulada. Imagem do autor.

**96** Figura 56 - Hall – Apresentação da exposição. Detalhamento da disposição dos elementos gráficos na parede. Imagem do autor.

**97** Figura 57 - Hall – Apresentação da exposição. Detalhamento da disposição dos textos aplicados na parede. Imagem do autor.

**97** Figura 58 - Hall – Apresentação da exposição. Detalhamento da disposição dos textos e da marca da exposição. Imagem do autor.

**98** Figura 59 - Hall – Edital de matrícula da ETV. Perspectiva simulada da parede. Imagem do autor.

**99** Figura 60 - Hall – Edital de matrícula da ETV. Detalhamento técnico. Imagem do autor.

**99** Figura 61 - Hall – Edital de matrícula da ETV. Detalhamento dos textos aplicados na parede. Imagem do autor.

**100** Figura 62 - Hall – Créditos e ficha técnica da exposição. Perspectiva simulada. Imagem do autor.

**101** Figura 63 - Hall – Créditos e ficha técnica da exposição. Detalhamento dos créditos e ficha técnica da exposição. Imagem do autor.

**102** Figura 64 - Hall – Créditos e ficha técnica da exposição. Detalhamento dos textos. Imagem do autor.

**102** Figura 65 - Hall – Créditos e ficha técnica da exposição. Detalhamento da apresentação das marcas. Imagem do autor.

**105** Figura 66 - Oficina de Tipografia e Encadernação – painel do quadro-negro. Perspectiva simulada. Imagem do autor.

**106** Figura 67 - Oficina de Tipografia e Encadernação – painel do quadro-negro. Detalhamento das dimensões e da posição do painel. Imagem do autor.

**107** Figura 68 - Oficina de Tipografia e Encadernação – painel do quadro-negro. Detalhamento dos textos. Imagem do autor.

**108** Figura 69 - Oficina de Tipografia e Encadernação – vídeo/mesa do professor. Perspectiva simulada. Imagem do autor.

**109** Figura 70 - Oficina de Tipografia e Encadernação – vídeo/mesa do professor. Detalhamento do móvel. Imagem do autor.

- 110** Figura 71 - Oficina de Tipografia e Encadernação – vídeo/mesa do professor. Detalhamento do posicionamento do monitor e da placa de identificação do objeto. Imagem do autor.
- 111** Figura 72 - Oficina de Tipografia e Encadernação – vídeo/mesa do professor. Detalhamento técnico da placa indicativa padrão da exposição. Imagem do autor.
- 113** Figura 73 - Oficina de Tipografia e Encadernação – carteiras dos estudantes. Perspectiva simulada e suas especificações técnicas. Imagem do autor.
- 114** Figura 74 - Oficina de Tipografia e Encadernação – carteiras dos estudantes. Perspectiva simulada do conjunto de carteira de estudante. Imagem do autor.
- 115** Figura 75 - Oficina de Tipografia e Encadernação – carteiras dos estudantes. Vista superior. Imagem do autor.
- 115** Figura 76 - Oficina de Tipografia e Encadernação – carteiras dos estudante Detalhamento dos textos. Imagem do autor.
- 116** Figura 77 - Oficina de Tipografia e Encadernação – Reprodução do teste e do boletim. Imagem do autor.
- 117** Figura 78 - Oficina de Tipografia e Encadernação – 01 teste e 01 boletim. Detalhamento do teste reproduzido. Imagem do autor.
- 118** Figura 79 - Oficina de Tipografia e Encadernação – 01 teste e 01 boletim. Detalhamento do boletim reproduzido. Imagem do autor.
- 120** Figura 80 - Oficina de Tipografia e Encadernação – painel de famílias tipográficas. Perspectiva simulada do painel de famílias tipográficas. Imagem do autor.
- 124** Figura 81 - Oficina de Tipografia e Encadernação – painel de famílias tipográficas. Detalhamento técnico do painel de famílias tipográficas. Imagem do autor.
- 125** Figura 82 - Oficina de Tipografia e Encadernação – painel de famílias tipográficas. Detalhamento da aplicação dos textos no painel. Imagem do autor.
- 127** Figura 83 - Oficina de Tipografia e Encadernação – peças gráficas, produção da ETV. Perspectiva simulada. Imagem do autor.
- 128** Figura 84 - Oficina de Tipografia e Encadernação – peças gráficas, produção da ETV. Detalhamento técnico. Imagem do autor.

**128** Figura 85 - Oficina de Tipografia e Encadernação – peças gráficas, produção da ETV. Posicionamento das molduras e das placas de identificação das peças na parede. Imagem do autor.

**129** Figura 86 - Oficina de Tipografia e Encadernação – peças gráficas, produção da ETV. Detalhamento dos textos aplicados. Imagem do autor.

**130** Figura 87 - Oficina de Tipografia e Encadernação – peças gráficas, produção da ETV. Detalhamento das dimensões da moldura e do alinhamento da placa de identificação. Imagem do autor.

**130** Figura 88 - Oficina de Tipografia e Encadernação – peças gráficas, produção da ETV. As dimensões das peças gráficas que serão exibidas. Imagem do autor.

**131** Figura 89 - Oficina de Tipografia e Encadernação – vitrines exibindo edições do jornal E.T.V. Perspectiva simulada. Imagem do autor.

**132** Figura 90 - Oficina de Tipografia e Encadernação – vitrines exibindo edições do jornal E.T.V. Detalhamento técnico da vitrine. Imagem do autor.

**133** Figura 91 - Oficina de Tipografia e Encadernação – vitrines exibindo edições do jornal E.T.V. Vista superior da possibilidade 01: uma capa e seis páginas espelhadas. Imagem do autor.

**133** Figura 92 - Oficina de Tipografia e Encadernação – vitrines exibindo edições do jornal E.T.V. Detalhamento da posição das peças gráficas e placas de identificação na vitrine (possibilidade 01). Imagem do autor.

**133** Figura 93 - Oficina de Tipografia e Encadernação – vitrines exibindo edições do jornal E.T.V. Vista superior da possibilidade 02: duas capas e quatro páginas espelhadas. Imagem do autor.

**133** Figura 94 - Oficina de Tipografia e Encadernação – vitrines exibindo edições do jornal E.T.V. Detalhamento da posição das peças gráficas e placas de identificação na vitrine (possibilidade 02) duas. Imagem do autor.

**134** Figura 95 - Oficina de Tipografia e Encadernação – painéis backlight de fotografias da oficina. Perspectiva simulada. Imagem do autor.

**135** Figura 96 - Oficina de Tipografia e Encadernação – painéis backlight de fotografias da oficina. Detalhamento da posição na parede. Imagem do autor.

**135** Figura 97 - Oficina de Tipografia e Encadernação – painéis backlight de fotografias da oficina. Detalhamento da construção dos backlights. Imagem do autor.

**138** Figura 98 - Oficina de Tipografia e Encadernação – 1ª estante de tipos móveis. Imagem do autor.

**138** Figura 99 - Oficina de Tipografia e Encadernação – 2ª estante de tipos móveis. Imagem do autor.

**138** Figura 100 - Oficina de Tipografia e Encadernação – 3ª estante de tipos móveis. Imagem do autor.

**139** Figura 101 - Possibilidade de layout construído pelo visitante. Imagem do autor.

**140** Figura 101 - Oficina de Tipografia e Encadernação – mesa de encadernação. Perspectiva simulada. Imagem do autor.

**141** Figura 102 - Oficina de Tipografia e Encadernação – mesa de encadernação. Vista superior. Imagem do autor.

**142** Figura 103 - Oficina de Tipografia e Encadernação – mesa de encadernação. Detalhamento dos elementos gráficos aplicados. Imagem do autor.

**143** Figura 104 - Oficina de Tipografia e Encadernação – mesa de encadernação. Detalhamento dos textos aplicados na mesa. Imagem do autor.

**143** Figura 105 - Oficina de Tipografia e Encadernação – mesa de encadernação. Detalhamento dos diferentes materiais utilizados na construção do diagrama de imposição de páginas. Imagem do autor.

**144** Figura 105 - Oficina de Tipografia e Encadernação – totem de informações. Perspectiva simulada. Imagem do autor.

**144** Figura 106 - Oficina de Tipografia e Encadernação – totem de informações para a estante de tipos móveis. Perspectiva simulada. Imagem do autor.

**145** Figura 108 - Oficina de Tipografia e Encadernação – totem de informações. Detalhamento técnico. Imagem do autor.

**145** Figura 109 - Oficina de Tipografia e Encadernação – totem de informações.

Indicações de dobra na chapa de acrílico para a construção. Imagem do autor.

**146** Figura 110 - Oficina de Tipografia e Encadernação – totem de informações. Detalhamento dos textos aplicados na parte (a) do totem. Imagem do autor.

**147** Figura 111 - Oficina de Tipografia e Encadernação – totem de informações. Detalhamento dos textos aplicados na parte (b) do totem. Imagem do autor.

**151** Figura 112 - Vídeo instalação – proposta de estruturação. Imagem do autor

**152** Figura 113 - Primeira proposta de layout para a exposição. Imagem do autor.

**152** Figura 114 - Segunda proposta de layout para a exposição. Imagem do autor.

**154** Figura 115 - Mockup do convite desenvolvido para a exposição, frente e verso respectivamente. Imagem do autor

**156** Figura 116 - Prova de impressão do jornal E.T.V. desenvolvido para a exposição. Imagem do autor,

# LISTA DE QUADROS

**p. 67** Quadro 01 - Necessidades e intenções do público-alvo. Quadro do autor.

**92** Quadro 02 - Padrões Tipográficos elaborados para a exposição. Quadro do autor.

**111** Quadro 03 - Matriz com os trechos selecionados para o vídeo do Senhor Loadir Pasolini. Quadro do autor.

**155** Quadro 04 - Especificações técnicas do convite da exposição. Quadro do autor.

**156** Quadro 05 - Especificações técnicas do Jornal E.T.V., edição especial da exposição. Quadro do autor.

**157** Quadro 06 - Matriz de custos do projeto. Quadro do autor.

# REFERÊNCIAS

**Aagua.** Zero Hidrográfico. Disponível em: <http://www.aagua.net>.

Acesso em: set/2013.

ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de Andrade. Do gráfico ao fotográfico. In CARDOSO, Rafael. **O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica, 1870-1960**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

**Arial.** Wikipedia.org. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Arial>.

Acesso em: out/2013.

BANNA, Nadia. La restructuration de la formation de guides pour une visite alternative. In: LEFEBVRE, Bernard, ALLARD, Michel (dir.) **Le musée: un projet alternative**. Montreal : Logiques, 1996.

BARROS, Aidil de Jesus Paes de; LEHFELD, Neide Aparecida de Souza.

**Fundamentos de metodologia: Um guia para iniciação**. São Paulo: McGraw-Hill, 1998.

BITTENCOURT, Gabriel Augusto de Mello. **História Geral e econômica do Espírito Santo: do engenho colonial ao complexo fabril-portuário**.

Vitória: Multiplicidade, 2006. p. 309.

BLACK, Graham. **The Engaging Museum**. Routledge: Abingdon & New York, 2005.

BRASIL. Lei nº 1.606. **Decreto nº 7.566, de 23 de setembro de 1909**.

Disponível em: [http://www.portal.mec.gov.br/setec/arquivos/pdf3/decreto\\_7566\\_1909.pdf](http://www.portal.mec.gov.br/setec/arquivos/pdf3/decreto_7566_1909.pdf). Acesso em: ago/2013.

BRINGHURST, Robert. **Elementos do estilo tipográfico**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

**Calibri**. Wikipedia.org. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Calibri>. Acesso em: out/2013.

CARDOSO, Rafael. **Design, cultura material e o fetichismo dos objeto**. Rio de Janeiro: Arcos, 1998.

CARDOSO, Rafael. **O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica, 1870 -1960**. São Paulo: Cossac Naify, 2005.

CASTRO, Ruy. **Chega de saudade: as histórias e as histórias da Bossa Nova**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

**Comic sans**. Wikipedia.org. Disponível em: [http://en.wikipedia.org/wiki/Comic\\_sans](http://en.wikipedia.org/wiki/Comic_sans). Acesso em: out/2013.

CRAIG, James. **Produção gráfica: para planejador gráfico, editor, diretor de arte, produtor, estudante**. 2. ed. São Paulo: Mosaico, 1980.

**Diário da Manhã**, Vitória (ES). 25 de fevereiro de 1910, p. 3.

**Directa Serif**. Outras fontes. Disponível em: [http://www.outrasfontes.com/site/?page\\_id=50](http://www.outrasfontes.com/site/?page_id=50). Acesso em: out/2013.

FARIA, Gustavo Binda; FONSECA, Letícia Pedruzzi. O curso de Tipografia e Encadernação no Ifes - O ensino das artes gráficas no Espírito Santo. **Anais do 1 Simpósio de Pesquisa e Extensão de Design - Simpex**, v. 1, p. 1, 2011.

FAUSTO, Boris. **História concisa do Brasil**. São Paulo: USP e Imprensa Oficial do Estado, 2001.

Foi inaugurada hoje, solenemente, a nova sede da Escola Técnica de Vitória. **A Gazeta**, Vitória (ES). 11 de dezembro de 1942, p. 1.

GOMES, Daniel Dutra et al. Análise gráfica do periódico estudantil capixaba E.T.V. In **Anais do 5 Congresso Nacional de Iniciação Científica em Design da Informação**, 2011. 5 CONGIC - Congresso Nacional de Iniciação Científica em Design da Informação, 2011, Florianópolis.

GOMES, Daniel Dutra et al. Desenvolvimento de instrumento para coleta de dados referentes ao jornal E.T.V. In **Anais do 5 Congresso Nacional de Iniciação Científica em Design da Informação**, 2011. 5 CONGIC - Congresso Nacional de Iniciação Científica em Design da Informação, 2011, Florianópolis.

GOMES, Daniel Dutra; FARIA, Gustavo Binda ; FONSECA, Letícia Pedruzzi. O Jornal E.T.V. e o início do ensino do design no Espírito Santo. In **Tipo&Grafia**, p. 24 - 27. Vitória: 2012.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. Entre cenografias: o museu como cultura de massa. In **Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Rio de Janeiro, n. 23. 1995.

**Gotham**. Typography.com. Disponível em: <http://www.typography.com/fonts/gotham/overview/>. Acesso em: out/2013.

**GSA Gráfica e Editora**. Disponível em: <http://www.graficagsa.com.br>. Acesso em: set/2013.

HALUCH, Aline. **A Maçã: manifestações de design no início do século XX**. Dissertação (Mestrado em Design) – Departamento de Artes & Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.

**Hipster Script**. Sudtipos. Disponível em: <http://www.sudtipos.com/fonts/159>. Acesso em: out/2013.

HITNER, Sandra Daige Antunes Côrrea. A Teoria da Catástrofe aplicada à elaboração arquitetônica do Museu Guggenheim de Bilbao. In **Arquitextos**. São Paulo, n. 74, texto especial 375, jul. 2006.

HUGHES, Philip. **Exhibition design**. London: Laurence King, 2010.

**International Council of Museums**. Museum definition. Disponível em: <http://icom.museum/the-vision/museum-definition/>. Acesso em: ago/2013.

**Laboratório de Design: História e Tipografia**. Disponível em: <http://www.ladht.com>. Acesso em: ago/2013.

LAKATOS, Eva Maria. **Metodologia do trabalho científico**. São Paulo : Atlas, 1992.

LAKE-HAMMOND, Alice. WAITE, Noel. Exhibition design: bridging the knowledge gap. In **The Design Journal**. V. 13, n. 1. Berg Publishers: 2010.

LAUS, Egeu. As capas de discos da Bossa Nova ao Tropicalismo. In MELO, Chico Homem de. **O design gráfico brasileiro: anos 60**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

LOCKER, Pam. **Exhibition design**. Lausanne: AVA Publishing, 2011.

LORENC, Jan; SKOLNICK, Lee; BERGER, Craig. **What is exhibition design?**

Mies: RotoVision, 2007.

LUPTON, Ellen. **Pensar com tipos: guia para designers, escritores, editores e estudantes.** São Paulo: Cosac Naify, 2006.

MACGREW, Mac. **American Metal Typefaces of the Twentieth Century.** New Castle Delaware: Oak Knoll Books, 1993.

**Making of MAR.** 32-Bits Criações Digitais. 6min. 2013. Disponível em: [www.vimeo.com/62211701](http://www.vimeo.com/62211701). Acesso em: set/2013.

MARCONI, Marina de Andrade, LAKATOS, Eva Maria. **Técnica de pesquisa: planejamento e execução de pesquisas, amostragens e técnicas de pesquisas, elaboração, análise e interpretação de dados.** São Paulo: Atlas, 2007.

MARTINUZZO, José Antônio. **Palácio Anchieta – Patrimônio Capixaba.**

Vitória: Governo do Estado do Espírito Santo, 2009. Disponível em: <http://www.palacioanchieta.es.gov.br>. Acesso em: set/2013.

MEDEIROS, Sandra. **Elementos para compreender o design gráfico.**

Rio de Janeiro, Vitória: Imã – Casa Editora, 2002.

MEGGS, Philip Baxter; PURVIS, Alston Willcox. **História do design gráfico.** São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

MELO, Chico Homem de; COIMBRA, Elaine Ramos (Org.). **Linha do tempo do design gráfico no Brasil.** São Paulo: Cosacnaify, 2011.

MUNARI, Bruno. **Das coisas nascem coisas.** São Paulo: Martins Fontes, 2008.

**Museu Canadense da Civilização. Announcement from the Minister of Canadian Heritage and Official Languages.** 17 out 2012. Disponível em: <http://www.civilization.ca/about-us/announcement-from-the-minister-of-canadian-heritage-and-official-languages>. Acesso em: ago/2013.

**Museu Canadense da Civilização.** Disponível em: <http://www.civilization.ca>. Acesso em: ago/2013.

**Museu Canadense da Civilização.** Exhibitions, First People Hall. Disponível em: [www.civilization.ca/event/first-peoples-hall/](http://www.civilization.ca/event/first-peoples-hall/). Acesso em: ago/2013.

**Museu Canadense da Civilização.** Exhibitions, Grand Hall. Disponível em: [www.civilization.ca/cmcc/exhibitions/aborig/grand/grandeng.shtml](http://www.civilization.ca/cmcc/exhibitions/aborig/grand/grandeng.shtml). Acesso em: ago/2013.

**Museu Guggenheim - Bilbao.** Obras. Disponível em: <http://www.guggenheim-bilbao.es/obras>. Acesso em: ago/2013.

**Myfonts - Alright Sans.** Okay Type. Disponível em: <http://www.myfonts.com/fonts/okay-type/alright-sans/>. Acesso em: set/2013.

**Myfonts - Veneer.** Yellow Studio. Disponível em: <http://www.myfonts.com/fonts/yellow-design/veneer/>. Acesso em: set/2013.

**Natan Sinigaglia.** Flexure. Disponível em: <http://natansinigaglia.com/portfolio/flexure/>. Acesso em: set/2013.

**Nike.** Exposição Natureza Amplificada: A Arte + Ciência da Forma, Flexibilidade + Liberdade. Disponível em: [http://www.nike.com/br/pt\\_br/c/running/naturezaamplificada/](http://www.nike.com/br/pt_br/c/running/naturezaamplificada/). Acesso em: set/2013.

O Visgo Eteviriano. In SUETH, José Candido Rifan et al. **A trajetória de 100 anos dos eternos titãs: da Escola de Aprendizes artífices ao Instituto Federal**. Vitória: Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Espírito Santo, 2009.

PICANÇO, Macário de Lemos. **Humberto de Campos**. Rio de Janeiro: Minerva, 1937.

PORTA, Frederico. **Dicionário de artes gráficas**. Rio de Janeiro: Globo, 1958.

PRADO, Avary. Os vapores da saudade. A Gazeta. Vitória. ES, 23 set. 1979. In SUETH, José Candido Rifan et al. **A trajetória de 100 anos dos eternos titãs: da Escola de Aprendizes artífices ao Instituto Federal**. Vitória: Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Espírito Santo, 2009.

REBELLATTO, Germano; DAFFERNER, Walter Carvalho. **Curso de artes gráficas**. 3. ed. - Canoas: La Salle, 1980.

RIBEIRO, Milton. **Planejamento visual gráfico**. Brasília: LGE, 2003.

SILVA, Geraldo da; ARAÚJO, Marcia. Da interdição escolar às nações educacionais de sucesso: escolas dos movimentos negros e escolas profissionais, técnicas e tecnológicas. In: ROMÃO, Jeruse (org.). **História da Educação do Negro e outras histórias**. Brasília, DF: Ministério da Educação: UNESCO, 2005. p. 72.

SUETH, José Candido Rifan et al. **A trajetória de 100 anos dos eternos titãs: da Escola de Aprendizes artífices ao Instituto Federal**. Vitória: Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Espírito Santo, 2009.

SUETH, José Cândido Rifan. **Espírito Santo, um estado “satélite” na Primeira República: de Muniz Freire a Jerônimo Monteiro (1892-1912)**. Vitória: Flor & Cultura, 2006.

**Universal Everything**. Fit. Disponível em: <http://universaleverything.com/#clients/nike>. Acesso em: set/2013.

Universidade Federal do Espírito Santo. Especial: **Galeria Espaço Universitário projeta e populariza a arte**. 12 de Julho de 2013. Disponível em: <http://www.portal.ufes.br/conteudo/especial-galeria-espaço-universitário-projeta-e-populariza-arte>. Acesso em: set/2013.

Universidade Federal do Espírito Santo. **Secretaria de Cultura. Galeria de Arte Espaço Universitário**. Disponível em: <http://www.secretariadecultura.ufes.br>. Acesso em: set/2013.

ZAPF, Hermann. **A arte da tipografia: composição tipográfica, foto-composição e tipografia digital**. São Paulo: Rosari, 2010.

## **ENTREVISTAS**

BERNARDI, Áurea Lígia Miranda. Gerente do espaço cultural do Palácio Anchieta. Entrevista concedida ao autor. Vitória, 8 de agosto de 2013.

CORRÊA, João. Pesquisa com o público-alvo da exposição. Entrevista concedida ao autor. Vitória, 10 de agosto de 2013.

ERLACHER, Jordana de Oliveira. Pesquisa com o público-alvo da exposição. Entrevista concedida ao autor. Vitória, 8 de agosto de 2013.

FAZOLO, Thaís. Pesquisa com o público-alvo da exposição. Entrevista concedida ao autor. Vitória, 8 de agosto de 2013.

FERRO, Antônio. Pesquisa com o público-alvo da exposição. Entrevista concedida ao autor. Vitória, 10 de agosto de 2013.

FURTADO, Alex. Pesquisa com o público-alvo da exposição. Entrevista concedida ao autor. Vitória, 22 de agosto de 2013.

GAVA, Gentil. Entrevista concedida ao autor. Vitória, 14 de novembro de 2010.

GAVA, Gentil. Pesquisa com o público-alvo da exposição. Entrevista concedida ao autor. Vitória, 9 de agosto de 2013.

IMBROISI, Thaís André. Pesquisa com o público-alvo da exposição. Entrevista concedida ao autor. Vitória, 22 de agosto de 2013.

KOHLER, Heinrich. Pesquisa com o público-alvo da exposição. Entrevista concedida ao autor. Vitória, 22 de agosto de 2013.

LOOSE, Heitor. Pesquisa com o público-alvo da exposição. Entrevista concedida ao autor. Vitória, 10 de agosto de 2013.

MARTINS, Marcos. Coordenador da GAP. Entrevista concedida ao autor. Vitória, 21 de outubro de 2013.

MEDEIROS, Sillas Nickel. Pesquisa com o público-alvo da exposição. Entrevista concedida ao autor. Vitória, 8 de agosto de 2013.

MENDES, Neusa. Coordenadora da GAEU. Entrevista concedida ao autor. Vitória, 7 de agosto de 2013.

MENDES, Neusa. Coordenadora da GAEU. Entrevista concedida ao autor. Vitória, 18 de outubro de 2013.

MOTTA, Larissa Campos. Pesquisa com o público-alvo da exposição.  
Entrevista concedida ao autor. Vitória, 8 de agosto de 2013.

PAIVA, Ricardo. Interlocutor do projeto. Elaboração do briefing da  
exposição. Vitória, 19 de junho de 2013.

PAIVA, Ricardo. Pesquisa com o público-alvo da exposição. Entrevista  
concedida ao autor. Vitória, 9 de agosto de 2013.

PASOLINI, Loadir. Entrevista concedida ao autor. Vitória, 6 de novembro de 2010.

SERAFINI, Breno. Pesquisa com o público-alvo da exposição. Entrevista  
concedida ao autor. Vitória, 22 de agosto de 2013.

SOUZA, Pedro Henrique. Pesquisa com o público-alvo da exposição.  
Entrevista concedida ao autor. Vitória, 8 de agosto de 2013.

VIEIRA, Conrado. Diretor comercial e sócio da Gráfica GSA. Entrevista  
concedida ao autor. Vitória, 1 de agosto de 2013.

WOTKOSKY, Oseas. Entrevista concedida ao autor. Vitória, 23 de  
dezembro de 2010.

WOTKOSKY, Oseas. Pesquisa com o público-alvo da exposição. Entre-  
vista concedida ao autor. Vitória, 9 de agosto de 2013.

## **FORNECEDORES**

### ***Acrílico.com***

[www.acrilicopontocom.com/](http://www.acrilicopontocom.com/)

R. Doutor Eurico de Aguiar 998, Ed. Anfaga. Santa Lúcia – Vitória, ES.

(27) 3225 0202

### ***Copy Express***

[www.copyexpress.com.br](http://www.copyexpress.com.br)

Av. Anísio Fernandes Coelho, 1730, loja 04. Jardim da Penha – Vitória, ES.

(27) 3345 3908

### ***Dacril***

[www.dacril.com.br](http://www.dacril.com.br)

### ***Impacto Comunicação***

[www.impactocomunicacao.com.br](http://www.impactocomunicacao.com.br)

Rua Maria de Lourdes Garcia, 303. Monte Belo – Vitória, ES.

(27) 3233 0190

### ***Multprint***

[www.vitoriafineart.com.br](http://www.vitoriafineart.com.br)

Rua Humberto de Campos, 440. Jardim Limoeiro – Serra, ES.

(27) 3067 6869

### ***Oficina do Acrílico***

[www.oficinadoacrilico.com.br/](http://www.oficinadoacrilico.com.br/)

Av. América, 371. Jardim América – Cariacica, Espírito Santo.

(27) 3226 6170

### ***Orafol Europ GMBH – Oracal Colour Films.***

[www.orafol.com/gp/europe/en/products/colour-films.](http://www.orafol.com/gp/europe/en/products/colour-films)

***Shopping do Acrílico***

Av. Fernando Ferrari, 3425. Jabour – Vitória, ES.

(27) 3327 1230

***Silkris Silk & Sign***

[www.silkris.com.br/](http://www.silkris.com.br/)

Av. Adalberto Simão Nader, 891 Loja 01. Bairro República – Vitória, ES.

(27) 3227 8411

***Tintas Coral***

[www.coral.com.br/](http://www.coral.com.br/)

***Tintas Suvinil***

[www.suvinil.com.br/](http://www.suvinil.com.br/)

***Vitória Fine Art***

[www.vitoriafineart.com.br](http://www.vitoriafineart.com.br)

Rua José Farias, 52. Barro Vermelho – Vitória, ES.

(27) 3314 3950

