

TIPOGRAFIA E A PRÁTICA DO ENSINO NO CURSO *DESIGN GRÁFICO*

*TYPOGRAPHY AND THE TEACHING PRACTICE
IN GRAPHIC DESIGN COURSES*

Tadeu Luis da Costa

RESUMO

Neste artigo, é apresentado o processo de ensino da Tipografia no curso *Design Gráfico* como prática para formar o senso crítico do aluno como designer tipográfico. Apresenta-se o universo que envolve a origem, a formação, as configurações e os processos de reprodução gráfica, para auxiliar o estudo da forma e a contraforma do caractere. É fundamental pesquisar e desenhar para educar a leitura crítica da anatomia, transferindo esse entendimento para o desenho do alfabeto na produção de vetores. Entende-se, na conclusão, que o aprendizado do aluno tem avanços consistentes durante o processo, porém, ainda segmentado, ele responde às demandas do grupo e profissionais nos mais distintos suportes.

Palavras-chave: *Design gráfico. Lettering. Tipografia. Tipos latinos.*

ABSTRATC

In this article we present the process of teaching Typography in Graphic Design courses as a practice to form the student's critical sense as a typographic designer. It presents the universe including the origin, formation, configurations, and the processes of graphic reproduction in order to support the study of the character's form and counter form. Research and design are fundamental to educate the critical reading of its anatomy and thus transferring this understanding to the design of the alphabet in the production of vectors. I conclude that students make consistent progress in learning within the process, but still segmented, responds to the demands of the group and professionals in various supports.

Keywords: *Graphic Design. Lettering. Typography. Latin Types.*

INTRODUÇÃO

Este artigo faz uma reflexão sobre a prática do ensino da tipografia na graduação e nos cursos livres. Para tanto, partiu-se de indagações sobre o caráter histórico da escrita, a importância da forma e da contraforma dos caracteres e, por fim, sobre a função semântica para construir um plano de ensino.

O que impulsiona os educadores em todos os momentos dentro do sistema de ensino é o fato de que eles podem se apropriar de práticas e técnicas de impressão¹ e inseri-las no processo do aprendizado. Isso intuitivamente ajuda a realinhar o conteúdo da disciplina, envolvendo os alunos e levando-os a olhar, estudar e entender as ferramentas da escrita, a anatomia da letra e o processo de reprodução de um projeto gráfico.

¹ Para ler mais sobre os processos de impressão, ver Baer (1995) e Silva (2008).

As práticas técnicas atuais de ensino não se distanciam muito dos cursos do início do século passado, mas foram acolhidas todas as referências teóricas produzidas por vários autores, entre eles Walter Gropius (1883-1969), Henry van de Velde (1863-1957), Jan Tschichold (1902-1974), Jost Hochuli (1933). Além disso, buscou-se referências nas atividades conteudistas elencadas em fazeres que exijam um grau de complexidade e aprimoramento dos alunos e profissionais durante todos os processos iniciais até o trabalho final do curso.

Nos últimos vinte anos, no ensino acadêmico de tipografia e nas atividades extrassala, como oficinas e aulas externas, o ensino da profissão do impressor tipográfico é cultivado e destacado em função dos profissionais remanescentes, sendo alguns deles autodidatas. Os mais antigos aprenderam a profissão trabalhando, ou foram formados no Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial (Senai)², que oferecia um curso técnico no qual o aluno, na época, já saía com emprego garantido e carteira assinada. A participação de um profissional impressor no curso dá uma vivência prática da contraletura para formar as ramas de impressão.

² Projeto criado em 1942, sob a direção de Roberto Mange, São Paulo (SP), durante o primeiro mandato de Getúlio Vargas (1930-1945).

Em 1999, as Escolas Senac e Anhembi elaboraram projetos pedagógicos com ênfase em tipografia que estão em curso até hoje, apesar de ter havido mudanças nas configurações. Atualmente, a abordagem continua centrada em dois ou três semestres, mas está mais diluída e distribuída por outras disciplinas. Trata-se de um projeto inovador e muito consistente, que permeia, em um universo complexo da comunicação visual e suas padronizações, as áreas de criação da cultura da leitura, da hierarquia histórica das formas, das configurações, do *lettering* (SAMARA, 2011), do processo de impressão, da escolha e da aplicação tipográfica.

Em todos os momentos desse desafio, sempre se perguntou como desenvolver o modelo de persuasão adequado aos alunos para que criassem a empatia em pensar, desenhar e produzir um *setting* tipográfico parcial nas configurações normativas e formais das fontes para “texto” ou “título”. Segundo Farias (1998, p.80):

[...] durante as décadas de 1980 e 90, o rápido desenvolvimento das tecnologias digitais, em especial das ferramentas de *desktop publishing*, abriram um grande espaço para criação e manipulação de letras. Além de tirar a tipografia do domínio exclusivo dos especialistas, a era digital parece ter permitido que o design tipográfico ficasse menos preso a convenções.

Muitos projetos investigaram a linguagem “randômica”, usando o código *postscript*, tais como os dos tipógrafos holandeses Just van Rossum e Erik van Blokland; e o projeto Cryptocomix, Dingbats Postscript (1997), de Priscila Farias, que consiste em uma série de ilustrações e palavras geradas no Fontographer 4.1.3. “O projeto estabelecia, assim, um elo inusitado entre as tradições da tipografia e dos quadrinhos, bem como um diálogo com a poesia visual e, mais especificamente, com a infopoesia” (SAMARA, 2011, p.88).

Quando, em 1995, Wolfgang Weingart ministrou um *workshop* no Museu da Casa Brasileira, a convite da Associação dos Designers Gráficos (ADG), ele falou sobre o uso da tipografia como forma de arte em seus projetos, citando tipógrafos artistas — Piet Zwart (1885-1977), El Lissitzky (1890-1941) e Marinetti (1876-1944) (WEINGART, 2004) —, que trabalhavam somente com tipos nos anos 1920, período que influenciou muitos grupos, tais como Elesbão e Haroldinho (DesigndeBolso – 1997), Claudio Rocha e Tony de Marco (FARIAS, 1998).

A revolução que as ferramentas digitais proporcionaram criou um paradigma em usar e produzir uma fonte digital para, em seguida, distribuí-la nos vários encontros que despontavam sobre tipografia, como o primeiro DNA Tipográfico, organizado por Tony de Marco e Claudio Rocha (revista *Tipografia*), em outubro de 2003, no Senac Lapa Scipião, em São Paulo. Esse evento criou várias correntes que passaram a discutir e estudar o desenho do caractere, além de oficializar a cultura da tipografia e *lettering* nos cursos livres e de design gráfico. Outro movimento importante e inovador que nasceu nesse período foi a Tipocracia, de Henrique Nardi, com foco em divulgar a cultura tipográfica pelo Brasil. Esses acontecimentos motivaram a inclusão da disciplina de tipografia em muitas escolas e empresas de *branding*, publicidade, editoras, escritórios de serviços gerais, entre outras.

A DISCIPLINA

No início de implantação da ênfase em tipografia no curso de *Design Gráfico*, existia uma ansiedade por encontrar o modelo ideal pedagógico para atender à demanda do mercado, que estava receptivo. Havia escassez de referências bibliográficas internacionais, mas as editoras nacionais rapidamente montaram um time de autores e produziram os conhecimentos básicos que suprissem as demandas, abastecendo o mercado com traduções de autores como Robert Bringhurst, Jan

Tschichold, Jost Hochuli, Wolfgang Weingart, Ellen Lupton, Ladislav Mandel, Catherine Dixon. Além disso, havia os trabalhos dos brasileiros Claudio Rocha, João Pedro Jaques, Joaquim da Fonseca, Ricardo Esteves, Fátima Finizola, Leonardo Buggy, Cecília Consolo, Bruno Guimarães Martins, Lucy Niemeyer, Máximo Soalheiro, Claudio Ferlauto, Priscila Farias e Vilém Flusser.

Com essa base e grupos de leitura em sala de aula, o projeto do curso ganhava forma a cada semestre. Para envolver mais o assunto da tipografia e introduzir experimentações, várias iniciativas foram ampliando as práticas propostas, visto que foram promovidos encontros e troca de experiências científicas. Os programas de pós também criaram linhas de pesquisa e as alimentaram com trabalhos como o de Priscila Farias, apresentado no Mestrado em Comunicação e Semiótica na Pontifícia Universidade Católica (PUC-São Paulo), em fevereiro de 1998. Outras iniciativas inovadoras foram as oficinas e estúdios, tais como: OPTSP (Oficina Tipográfica São Paulo), criada pelos professores Claudio Ferlauto, Marcos Mello e Claudio Rocha no espaço do Senai Theobaldo de Nigris; a Tipografia do Zé e a do Sr. Matias em Belo Horizonte (MG); os estúdios de *lettering* e caligrafia de Andréa Branco, Ligia Pires, Felipe Grimaldi, Tipocali em São Paulo; Claudio Gil no Rio de Janeiro; Christopher Hammerschmidt, Jackson Alves, Criatipos (Cristina Pagnoncelli, Cyla Costa, Jackson Alves e Eduilson Coan) em Curitiba (PR); Tipografia do Agreste, de Fátima Finizola; Leonardo Buggy (criou um método próprio para estudar e desenvolver atividades tipográficas com o livro *Mecotipo*) na Universidade Federal de Pernambuco.

Todas essas iniciativas retomaram os processos anteriores para estimular o raciocínio dos participantes, fazendo-os pensar sobre a maneira de operar Vandercook, Catu, linotipia ou xilogravura. Utilizando a função de resgatar equipamentos, essas práticas eram apreciadas pelos alunos e foram muito importantes para constituir parte do currículo. Na Anhembí e no Senac (Figura 1), foi montada uma oficina tipográfica com prelo automático, máquina Minerva e um kit completo com 25 gavetas de tipos de madeira e chumbo sob a orientação de Marcos Mello.

A ORIGEM DO CÓDIGO

A forma espacial dos caracteres caixas-altas e caixas-baixas e as versaletes formam a principal linha de trabalho para construir o conhecimento sobre tipografia nas aulas que são ministradas em três etapas, encaixadas nas práticas dos semestres. Na primeira etapa, os alunos estudam a história da escrita, que aborda a origem dos códigos dos não alfabéticos aos alfabéticos. Para perceber e vivenciar as atividades, é necessário o uso das ferramentas características de cada período, tais como cálamo, junco, pincel, penas e suas evoluções do tipo móvel às colagens, além de experimentações digitais.

A escrita é mais que um instrumento. Mesmo emudecendo a palavra, ela não apenas a guarda, ela realiza o pensamento

que até então permanecia em estado de possibilidade. Os mais simples traços desenhados pelo homem em pedra ou papel não são apenas um meio, eles também encerram e ressuscitam a todo momento o pensamento humano (HIGOUNET, 2003, p.9).

Dentro desse contexto, o conteúdo do processo de introdução do assunto resulta num conjunto de peças gráficas que o aluno produz em paralelo ao avanço da disciplina, que vai desde o preparo da argila, o ajuste do junco, a montagem das pranchas, até a impressão no prelo, com o acompanhamento e a orientação das etapas em sala de aula (Figura 2).

Figura 1 — (A) Atividades na Oficina da Universidade Anhembi: Impressão de cartaz na Vandercook, montagem da linha de tipo para produzir a rama do texto e prova de impressão A3. B) Apresentação final do semestre 2018/2, do projeto Grafar na Universidade Senac. Os alunos desenvolvem uma fonte digital, um folder com o projeto aplicado e, se quiserem, uma experimentação simulando o Tipo móvel, a partir do projeto digital, produzido na impressão 3D e Projeto “Aline” do ex-aluno Julio Claudius, selecionado para a 8ª Exposição Tipos Latinos.

Fonte: Acervo pessoal do autor (2015, 2018).

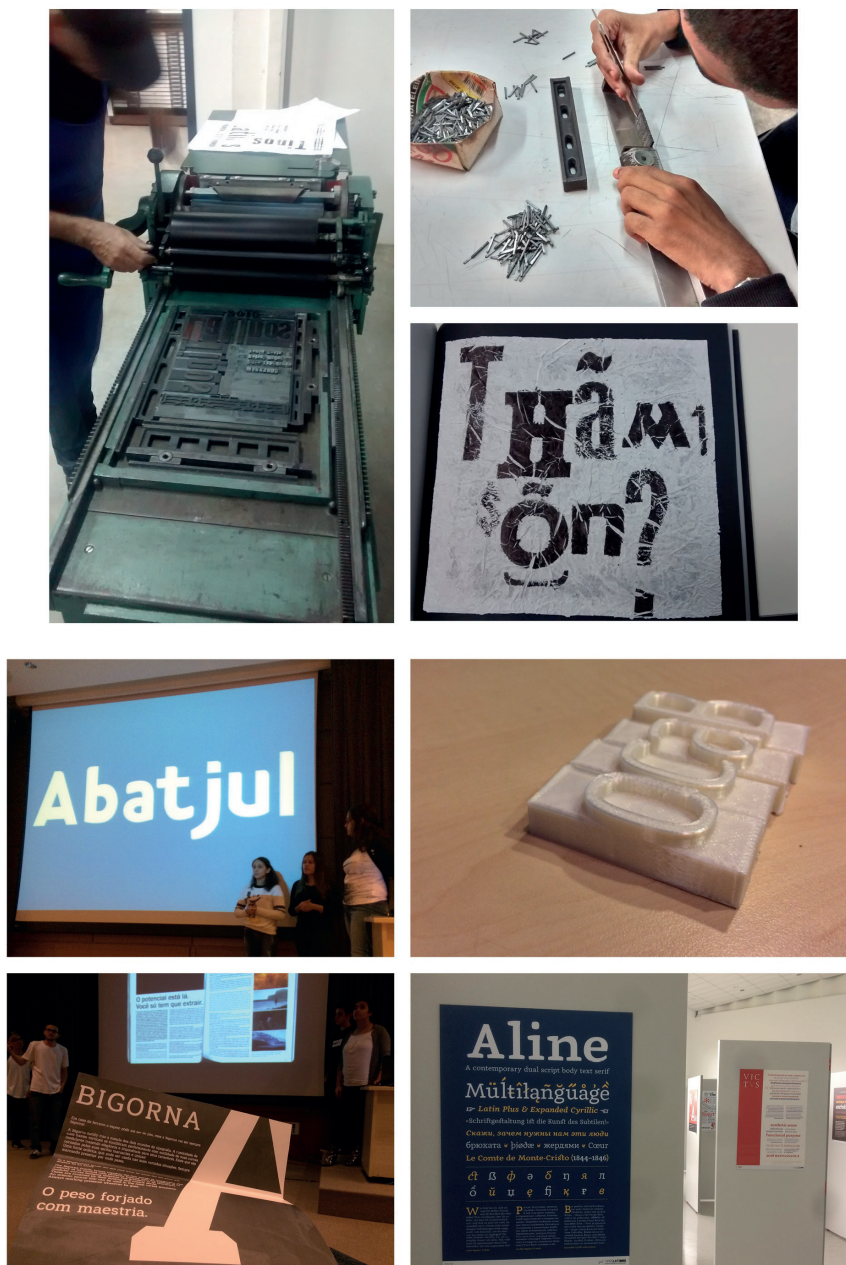


Figura 2 — Atividade orientada e desenvolvida em sala de aula, na disciplina História da Tipografia. Os alunos reproduzem momentos marcantes da escrita tais como: Ugarítico, Fenícios, Uncial, Carolíngia, Góticos, Humanistas, Transicionais e o Modernos.

Fonte: Equipe técnica da Universidade Anhembi (2015).



DESENHAR A FONTE

Na segunda etapa do curso, o aluno exercita e aperfeiçoa os estudos sobre a anatomia dos caracteres, tendo como base as seguintes referências bibliográficas:

Projeto Tipográfico, de Claudio Rocha; *Manual da Tipografia*, de John Kane; *Desenhando Tipos*, de Karen Cheng; *Pensar com Tipos*, de Ellen Lupton; *Tipografia Digital*, de Priscila Farias; *O Detalhe na Tipografia*, de Jost Hochuli; *Enquanto Você Lê*, de Jost Hoculi; *Entre Parágrafos*, de Cyrus Highsmith; *Primeiros Socorros Tipográficos*, de Hans Peter Willberg e Friedch Forssman. São obras e autores que ajudam na leitura da forma e contraforma dos desenhos, permitindo a compreensão das diferentes famílias e dos principais projetos tipográficos consagrados pelo uso nos mais diversos substratos.

Dessa forma, busca-se estimular a pesquisa dos primeiros impressos do período humanista a partir de Gutemberg (1465): os fundidores que determinaram os estilos em suas respectivas épocas, tais como Aldus Manutius e o seu fundidor de tipos Francesco Griffo, da Bolonha; o francês Claude Garamond; o húngaro Nicholas Kis, que criou em 1690 a fonte Janson em homenagem ao entalhador de punções holandês Anton Janson; o italiano Giambattista Bodoni; o francês Firmin Didot; os suíços Adrian Frutiger, Max Alfons Miedinger e Eduard Hoffmann; os contemporâneos ingleses Neville Brody, Dalton Maag, Matthew Carter; o germânico Erik Spiekermann; e os *type designers* brasileiros Daniel Sabrino, Fábio Haag, Gustavo Soares, Edilson Coan, Marconi Lima, Ricardo Esteves, Rafael Neder, Gabriel Figueiredo, Diego Maldonado, Rodrigo Saiani.

Nessa etapa, foram testados formas e agrupamentos de caracteres para envolver e conquistar todo o grupo. No início da disciplina, os grupos demonstravam uma grande produção de cópias distorcidas a partir de fontes existentes ou de desenhos de caracteres exageradamente segundo o estilo display ou fantasia. Nesse período, o grupo se dedicava à pesquisa teórica ajustada à prática para enriquecer a produção e o olhar pessoal sobre o desenho tipográfico. As turmas produziam, mas a qualidade era baixa, e as respostas parecidas com os projetos existentes. Havia exagero nas distorções gráficas dos caracteres e, para testar a produção do projeto tipográfico, os alunos aplicavam a fonte produzida no exercício editorial. Como resultado das pesquisas e orientações, produzia-se um volume exagerado, e a qualidade individual era questionável.

Em decorrência desses resultados, essa etapa do curso foi, aos poucos, sofrendo ajustes, como redesenhar fontes clássicas em papel-manteiga, observar o desenho invertido e suas proporções, avaliar o desenho dos colegas e, com isso, envolver o grupo e dar alternativas para acelerar a percepção da contraforma do tipo. Apesar desses esforços, a qualidade final da atividade ainda não correspondia ao esperado, que era obter do aluno um cuidado com a observação do tipo e com o que ele pretendia produzir e executar como projeto tipográfico.

³ Grupo formado por professores, coordenação e um aluno representante da turma para avaliação das disciplinas e as práticas interdisciplinares.

Em uma das reuniões do Núcleo Docente Estruturante³, decidiu-se ajustar essa etapa para uma atividade em grupo (máximo de cinco pessoas) e incentivar as contribuições dos integrantes. Mesmo que a finalização ficasse por conta de dois ou três participantes, os envolvidos auxiliavam nas etapas de vetorização, escaneamento e tratamento das imagens. Esse ajuste alterou todo o percurso: desde a primeira atividade individual, no início do semestre, o aluno passa a produzir uma pesquisa referencial para desenvolver os 17 desenhos a lápis, nas linhas de construção que incluem ascendente — versal, teto e base-altura de “x” —, e descendente — 13 caixas-baixas e 4 caixas-altas, por exemplo bdpq, nhmur, aoec ABMU —, tudo relacionado ao tema do trabalho escolhido. Com serifa ou sem serifa, nessa etapa não pode haver fantasia.

Com essa produção, o grupo cria o estilo *light*, *medium* ou *bold* e começa a planejar o projeto final, com objetivo de aprimorar o olhar, desenhar várias vezes até chegar a uma resposta convincente para o caractere ou os caracteres, perceber as diferenças entre as fontes serifadas, não serifadas, números, símbolos e sinais diacríticos, e desenvolver os vetores. Ao fim do processo, o aluno pode ainda escolher, como proposta complementar, desenvolver uma fonte fantasia ou *dingbats*.

A partir desse momento, o grupo pensa no projeto e distribui tarefas. Conforme orientação, eles desenvolvem a concepção em três etapas — pesquisa do estilo, decisão sobre os desenhos/vetores utilizados e a transferência para o FontLab com os ajustes de *kerning/tracking* — e geram a fonte OTF. Esse formato do exercício trouxe mais qualidade e um olhar mais apurado, individual e coletivo, que ajuda a entender as diferenças entre projeto único e família (Figura 3).

Figura 3 — Esta atividade é desenvolvida em grupo de 3 a 5 integrantes. Na primeira etapa, eles apresentam os primeiros estudos feitos à mão. Logo após, escolhem umas das opções para o projeto tipográfico, ajustam os desenhos e, em seguida, iniciam a produção no *Adobe Illustrator*. No final, transferem os vetores para o FontLab. Tipografia um exercício, catálogo tipográfico produzido em 2002; Castanha, projeto de Daniel Barbosa; Embalagem de Feira de Júlio Ribeiro – Apresentada exclusivamente na Exposição VI Tipos Latinos/Anhembi; Leon Regular de Joao Batista Moreira Correa selecionada para VI Tipos-Latinos.

Fonte: Acervo pessoal do autor.



FINALIZAÇÃO DO PROCESSO

Nessa fase final do curso, para o Trabalho de Conclusão de Curso, o aluno/grupo pode prosseguir e ajustar o projeto iniciado nos semestres anteriores ou executar um novo desde o início. Muitos optam por aprimorar os detalhes dos caracteres para que fiquem mais consistentes, adicionando desenhos especiais, diacríticos, sinais, pesos, versões em itálico, *bold* para reforçar a característica de família e também discutindo a legibilidade, a linguagem da tipografia nos quadrinhos e o uso da escrita (tipo de letra) na aprendizagem do ensino de base na rede pública. Trata-se de temas que se apropriam de maneira sintática ou semântica da tipografia.

Na terceira etapa, o aluno fecha o ciclo sobre tipografia do curso *Design Gráfico*. Os projetos com maior destaque são convidados a participar dos eventos internacionais, que foram aos poucos fazendo parte do repertório da escola, como Encontro de Tipografia de Portugal, Tipos Latinos e Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em *Design*. Os alunos que foram contemplados em 2014/2015: Guilherme Vieira,

selecionado para o 5º Encontro de Tipografia de Barcelos/Portugal; e Vinicius Asizaka e João Batista Correa, com projetos na VI Exposição Tipos Latinos (Figura 4).

Figura 4 — Da esquerda para a direita, em sentido horário: Participação de Guilherme Vieira no 5º Encontro Tipografia-Barcelos/Portugal; Apresentação do Projeto Tipográfico Zezão, de Vinicius Asizaka na VI Exposição Tipos Latinos; Imagens da VI Exposição na Universidade Anhembi, com a presença do Diretor do Comitê Brasileiro Tipos Latinos, Henrique Nardi. Fotos: Equipe da Anhembi (2015).

Fonte: Equipe técnica da Universidade Anhembi (2015).



CONSIDERAÇÕES FINAIS

DESAFIOS

Ao longo desses vinte anos de ensino da tipografia aplicada aos mais variados suportes, a disciplina tornou-se cada vez mais importante, ainda que eventualmente sofra ajustes em sua grade curricular em função de variáveis como quantidade de alunos em sala; plano de aulas muito extensos; alteração nas atividades para contemplar o conteúdo; mudanças no critério de avaliação e a empatia do grupo para produção. Foram implementadas práticas para se chegar a um resultado razoável de todo o percurso do aluno que escolhe o *Design Gráfico* como curso de formação e que tem na tipografia o seu principal foco.

Com esse parâmetro, o aluno é direcionado para refletir, no decorrer de todos os semestres, na aplicação e no uso da tipografia, quando procede à escolha dos estilos e pesos para todos os projetos desenvolvidos no decorrer de sua experiência universitária. Também se busca aguçar seu senso crítico e minuciá-lo para que ele tenha condições de enfrentar as normatizações rígidas que regem o funcionamento do projeto no texto ou no título. Na prática, quando o aluno está iniciando a produção em lotes do exercício, ao agrupar os caracteres com estruturas semelhantes e perceber as diferenças na unidade da forma e contraforma — por exemplo, bdpq, nhmur, oec —, ele educa seu olhar e entende que escolher e pensar tipografia faz parte da criação, sendo um dos itens dos fundamentos do *design*.

Essa evolução é lenta e, ao mesmo tempo, percebida no cuidado que o aluno tem ao moldar o desenho no lápis até se aproximar de uma boa proposta. A produção dos desenhos é intensa, com o objetivo de envolver e aguçar a sensibilidade a cada etapa, até fechar o *setting* com 139 glifos (A a Z caixa-alta e caixa-baixa, números, símbolos, sinais diacríticos e elementos decorativos). É nesse desenhar e redesenhar que são cristalizados os valores da legibilidade.

Os exercícios dos desenhos das fontes display ou fantasia são incentivados como complementos do projeto, aplicados em atividades extras ou nas práticas das outras disciplinas. Entende-se que, quanto mais pratica dentro do rigor métrico do universo convencional da tipografia, mais o aluno percebe a importância do controle sobre o eixo equilíbrio, os contrastes, a forma e a contraforma para de-senhar.

A produção brasileira de tipografia ganhou espaço internacional em um tempo muito curto, com um time que tem expoentes no Amapá, com Marconi Lima; Pernambuco, com Leonardo Bug; Ceará, com Fátima Finizola; Minas Gerais, com Rafael Neder, Gabriel Figueiredo, Naraiana Pereti; Espírito Santo, Ricardo Esteves; Rio de Janeiro, com Fábio Lopes, Rodolfo Capeto, Rodrigo Saiani; Goiás, com Bicicleta sem Freio; São Paulo, com Crystian Cruz, Fernando Mello, Daniel Sabino, Diego Maldonado, Claudio Rocha, Andréa Kulpas; Paraná, com Eduilson Coan; e Rio Grande do Sul, com Henrique Beier.

Há, também, os selecionados para Tipos Latinos 2018: "Aline" — Julio Claudius Giraldes Junior; "Discordia" — Alvaro Franca; "Franco Titling" — Lucas Franco; "Gigio" — Ana Laydner; "Lygia" — Flavia Zimbardi; "Pitaya Italic" — Aline Kaori Yoshimatsu; "Ahsurini" — Luciano Cardinali; "Grande Vitorinha" — Filipe Mo" a, Alex Furtado, Thais Melotti; "Grenze" — Renata Polastri — Omnibus-Type; "Olar" — Andrea Kulpas; "Rocher" — Henrique Beier; "Rudolf Titling" — Lucas Franco, Claudio Rocha. Esse grupo já conquistou *foundries*, como Fontsmith, Adobe, Dalton Maag, e lançou suas próprias distribuidoras de fontes.

Vive-se o início de um novo período para o *design* de fontes digitais, com áreas ainda a serem trabalhadas, como *hiting*, engenharia de fontes e um número maior de pesquisas científicas nas mais diversas áreas.

REFERÊNCIAS

- BAER, L. *Produção gráfica*. São Paulo: Senac, 1995.
- FARIAS, P. *Tipografia digital: o impacto das novas tecnologias*. Rio de Janeiro: 2AB, 1998. p.80.
- HIGOUNET, C. *História concisa da escrita*. São Paulo: Parábola, 2003. p.9.
- SAMARA, T. *Manual prático para o uso de tipos no design gráfico*. Porto Alegre: Bookman, 2011. p.80-88.
- SILVA, C. *Produção gráfica: novas tecnologias*. São Paulo: Pancrom, 2008.
- WEINGART, W. *Como se faz tipografia suíça?* São Paulo: Edições Rosari, 2004.

TADEU LUIS DA COSTA | ORCID iD: 0000-0002-0748-1949 | Universidade Senac | Departamento de Design | Faculdade de Design Gráfico | Av. Eng. Eusébio Stevaux, 823, Santo Amaro, 04696-000, São Paulo SP, Brasil | *E-mail*: <tadecosta15@gmail.com>.

Como citar este artigo/How to cite this article

COSTA, T.L. Tipografia e a prática do ensino no curso design gráfico. *Pós-Limiar*, v.2, n.1, p.81-91, 2019. <http://dx.doi.org/10.24220/2595-9557v2n1a4511>

Recebido em 9/3/2019 e aprovado em 20/5/2019.