

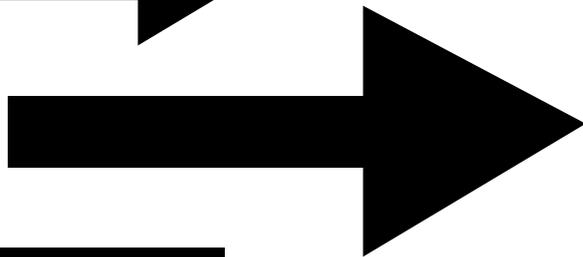
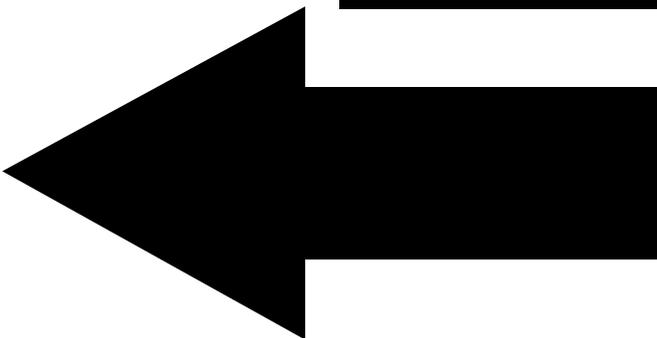
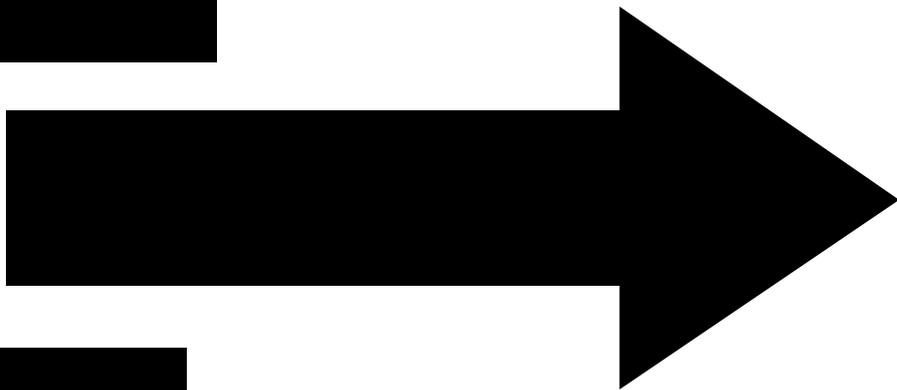
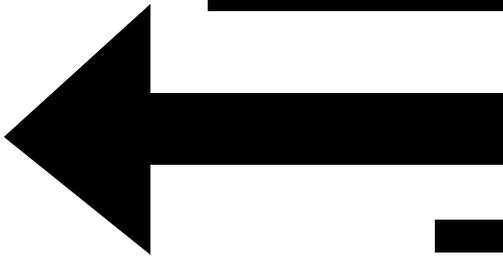
DISSERTAÇÃO DE MESTRADO
DESIGN E MULTIMÉDIA

FACULDADE DE CIÊNCIAS
E TECNOLOGIA
UNIVERSIDADE DE COIMBRA

TIPOS DA RUA

— ALUNO —
JOSÉ MARIA CUNHA

— ORIENTAÇÃO —
ARTUR REBELO
JOÃO BICKER



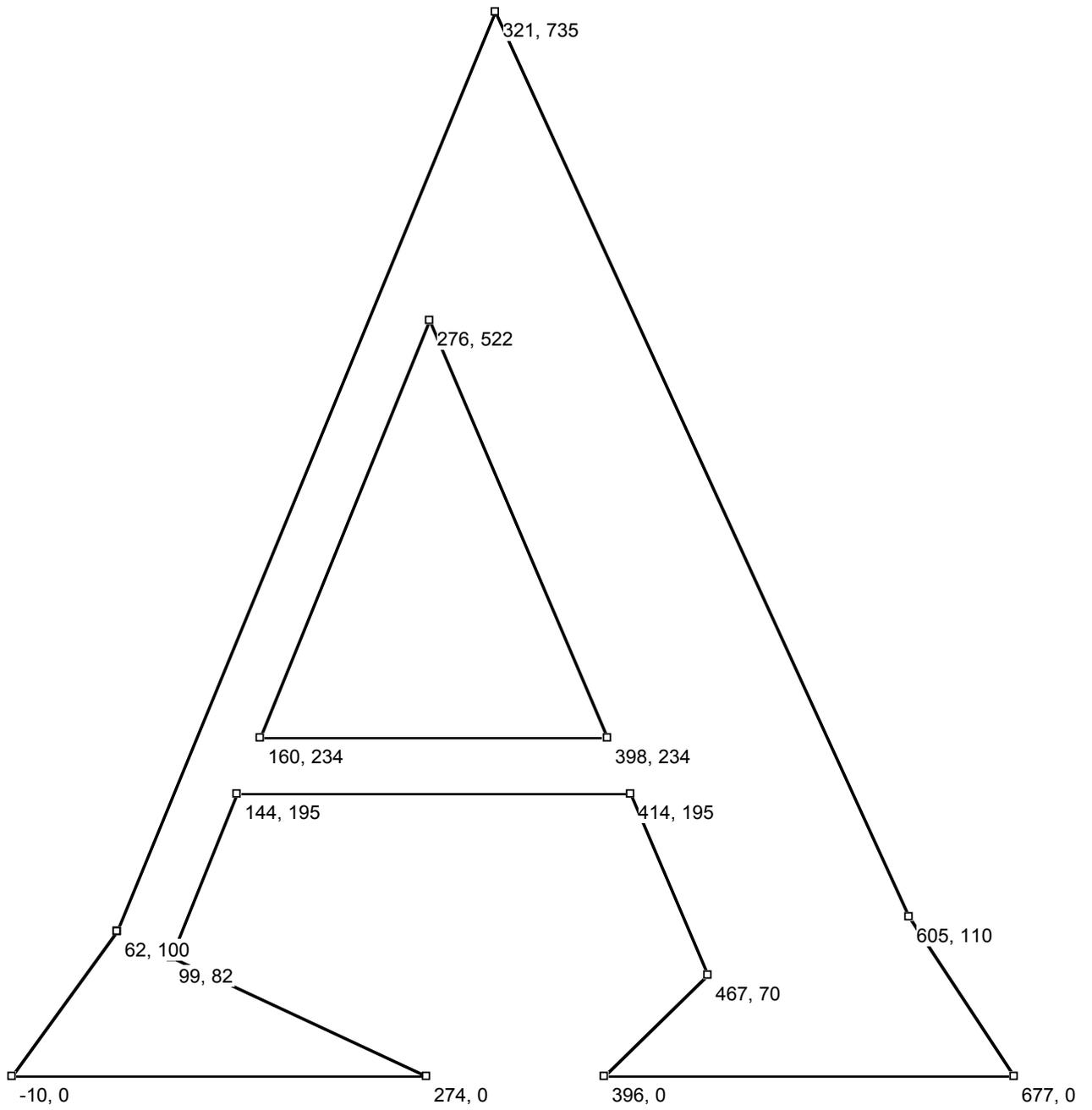
DISSERTAÇÃO DE MESTRADO
DESIGN E MULTIMÉDIA

FACULDADE DE CIÊNCIAS
E TECNOLOGIA
UNIVERSIDADE DE COIMBRA

TIPOS DA RUA

— ALUNO —
JOSÉ MARIA CUNHA

— ORIENTAÇÃO —
ARTUR REBELO
JOÃO BICKER



**Para a Mãe, Pai e Maria.
Por muito, mas principalmente por
ainda terem vontade de me aturar.**

RESUMO

Este projecto propõe-se a desenvolver um conjunto de tipos de letra baseados nas formas encontradas em suportes de sinalização de rua em Coimbra. Uma das condições chave prende-se na origem e modo de aplicação do tipo de letra, sendo rejeitados todos os que são oriundos de fontes tipográficas ou qualquer tipo de meio digital. O foco recai, por exemplo, em placas toponímicas.

Além disso, pretende-se também compreender o próprio método de produção associado aos suportes e materiais em causa, ou seja, como é que as letras vão parar, nomeadamente, ao azulejo.

A referida passagem de meio espera abrir caminho a formas antigas, conhecidas e presentes no nosso quotidiano — uma ponte entre dois momentos, cruzando significados e qualidades.

**Tipo de Letra
Desenho de tipos
Inspiração
Adaptação
Reinterpretação
Sinalização
Coimbra
Portugal**

ABSTRACT

This project proposes to develop a set of fonts based on shapes found in street signage in Coimbra. One of the key conditions relates to the origin and method of application of the letters: being rejected all that come from typefaces or any type of digital media. The focus is, for example, toponymic plates.

Furthermore, we also aim to understand the actual production method associated with the context and materials in question, ie, how the letters are placed on the tile.

Such interpretation is expected to open way to the old shapes, known and present in our daily lives — a bridge between two moments, crossing meanings and qualities.

**Typeface
Type Design
Reinterpretation
Inspiration
Adaptation
Signage
Coimbra
Portugal**

AGRADECIMENTOS

Mal acredito que, ao escrever estas palavras, fecho definitivamente a minha dissertação de mestrado. Embora o projecto me tenha dado um enorme gosto, nem sempre nadei em facilidades. Conteí com o apoio fundamental de várias pessoas para conseguir chegar ao fim. Qualquer tipo de sucesso posterior é tão da minha, como da vossa responsabilidade.

Começo com a minha mãe e com o meu pai, pois de outra forma decididamente não estaria onde estou. A vossa ajuda incondicional é tão transversal à minha própria existência que não tenho palavras, nem sequer espaço, para enumerar ou dizer tudo o que devia. Muito obrigado por serem como são, e por me fazerem ser como sou. Sigo para a minha querida irmã, que quando necessário é bem capaz de me carregar às costas: Maria José, tu não és só o contrário do meu nome, és também os sorrisos e gargalhadas de todos os dias. Além disso, em tom de elogio, devo dizer que a tua cozinha faz milagres – tendo sido aliás importantíssima nos últimos meses. Muito obrigado também Avó Melinha e Avó Lu por fazerem tudo para me ver feliz. Guardo as melhores recordações na vossa companhia e sei que com vocês posso sempre contar.

Tive a sorte de ao longo destes anos ir fazendo alguns amigos, pelos quais tenho uma enorme estima e apreço. Vou enumerar-vos por ordem alfabética por forma a não ferir qualquer tipo de susceptibilidades: Bronze, Filipe, Francisco, Miriam, Quico e Ricardo. Vocês são uma extensão à minha família. Muito obrigado pela vossa companhia, seja ela presencial ou não: é das melhores ajudas que sempre me poderão dar. Como sabem eu penso muito, não em qualidade, mas sim em quantidade. Obrigado por me ajudarem a esclarecer a mente sempre que preciso. Espero poder continuar a contar com o privilégio da vossa amizade durante os muitos momentos que certamente continuaremos a partilhar. Vocês são uma das coisas mais importantes da minha vida. Um enorme obrigado.

Felizmente, também o percurso universitário foi um momento repleto de gente boa. Obrigado Tiago, Catarina, Cátia e Ana pela amizade e ajuda dentro e fora de horas. Obrigado Bruna por me teres ajudado a começar isto de vez, foi mesmo muito importante, o resultado não seria certamente o mesmo. Muito obrigado João por um número infindável de coisas: não só o apoio imprescindível ao longo desta dissertação, como em todos os outros momentos ao longo destes cinco anos. Se não fosses tu não tinha chegado tão longe. E mais importante ainda que os projectos que partilhámos, foi o quão nos divertimos com eles. Espero continuar a poder contar com todos vocês.

Devo muito aos meus professores, mas em particular aos meus orientadores. Professor Artur Rebelo e Professor João Bicker, obrigado pela ajuda não só durante este último semestre como também durante a licenciatura e o mestrado. O designer que sou hoje, pelo menos a parte boa, devo-o a vocês.

Estou igualmente grato a todas as pessoas que contribuíram de alguma forma para este projecto, entre outros: Armando Domingues, Aurélia Filipe, Eduardo Correia e Luísa Correia. Obrigado também Alexandre Matos, pelo constante apoio a esta ideia que se começa a formar.

Por fim, e porque sou tramado com significados dentro de significados, muito obrigado Professor António Olaio, por ter ajudado, embora de forma imparcial, uma cabeça dividida em 2008 a optar pelo curso correcto. Não podia estar mais feliz com a minha escolha, e com as pessoas que encontrei ao longo do caminho — muito, muito, muito obrigado a todos.

1

INTRODUÇÃO

7

AS FONTES DAS FONTES

45

OBJECTIVOS E MÉTODOS

51

A ESTÓRIA DA TOPONÍMIA EM COIMBRA

71

RECOLHA DE LETRAS

111

DESENHO DOS TIPOS

263

APRESENTAÇÃO

273

CONCLUSÃO

279

TRABALHO FUTURO

CAPÍTULO UM

INTRODUÇÃO



Com tudo o que se passa à nossa volta é por vezes difícil darmos atenção às pequenas coisas que povoam o nosso quotidiano. Grande parte delas são dadas como garantidas para nós, enquanto que outras simplesmente continuam a passar-nos ao lado. Por norma, acabamos por sentir a sua falta assim que desaparecem ou são ligeiramente mudadas, para melhor ou pior, face ao seu estado normal.

Esta dissertação – este projecto – nasce de uma dessas pequenas coisas. Embora neste caso sempre tenha tido noção da sua presença, só recentemente, com a minha passagem pela Universidade e mais especificamente por este curso, começou a despertar em mim um enorme interesse e reforçado gosto.

Como é natural em qualquer urbe, das maiores às mais pequenas, existem sempre ruas, avenidas, travessas, becos, caminhos, passagens, pontes, enfim, uma série de arruamentos e vias de comunicação públicas que nos ligam. Por forma a nos orientarmos, de um modo amplo e universal, é dado um nome a esses elementos – muitas vezes relacionado com certo feito, personalidade ilustre ou espaço de referência. Também nós somos todos diferentes e mesmo assim precisamos de um nome; contudo, apenas o utilizamos ao peito em situações não informais, geralmente sob contextos sistematizados ou privados. Em todas as outras ocasiões, fazemos uso da linguagem, verbal, para nos apresentarmos. Como uma rua não fala, pelo menos no sentido literal, cabe à linguagem, desta vez física, servir de meio, apresentando-se aos mais que muitos transeuntes.

A cidade em que nasci e ainda moro – Coimbra – não é excepção. Embora durante os últimos vinte e dois anos tenha percorrido inúmeras vezes ruas conhecidas e desconhecidas, com e sem ajuda de qualquer tipo de sinalização, só durante os últimos cinco anos as placas de rua começaram a dizer-me mais do que deveriam, pelo menos à primeira vista. Trata-se de um efeito secundário, me parece, que afecta qualquer pessoa que estude ou se interesse por tipografia: além de interpretar o conteúdo analisamos a sua forma, o que não raras vezes me levava à questão “em quê que aquilo é escrito?”. Há que ter cuidado, pois rapidamente a coisa torna-se numa verdadeira obsessão, ou, em casos mais brandos, num simples tique.

A forma das letras é, indubitavelmente, a minha grande paixão dentro da área em que estudo e trabalho. Não consigo traçar uma origem a este fascínio, mas certamente estará relacionado com o seu imenso poder: são, afinal de contas, a unidade mais pequena da comunicação visual (cf. Brunner, 2012). Sendo também parte integrante da linguagem, enquanto notação física, é claramente uma das coisas sem a qual dificilmente viveríamos – pelo menos não da mesma forma, visto que a comunicação é o cerne da vida em comunidade.

Deste modo, nutro especial interesse pelas placas de rua e os seus tipos. Tratam-se de formas que sempre estiveram presentes no meu quotidiano, mesmo que despercebidas ao longo do cenário. Faz para mim todo o sentido o desejo e vontade de estudar esse universo: o das placas topónimas, pelo menos na minha cidade.

Mais do que descobrir de onde vêm e como são feitas, não consigo evitar o querer de ir mais longe: gostaria de interpretar as suas formas, desenvolvendo um tipo de letra para o mundo digital actual. Como se daria este choque de contextos?

Ter noção do que é feito actualmente é de uma importância extrema, mas reconhecer o que foi feito antes de nós é, muitas vezes, o modo de chegar a algo novo e diferente. Mergulhar nas diferentes e diversas camadas culturais que nos rodeiam, tentando transportá-las para outras esferas.

É isso mesmo que pretendo.

Espero consegui-lo com estes Tipos da Rua.

—

No próximo capítulo serão abordados de forma sequencial um conjunto de projectos tipográficos que de algum modo devem a sua forma a tipos de outros contextos. Nas primeiras secções o processo está mais próximo deste projecto, contudo, achamos relevante o alargamento, explorando áreas como inspiração, adaptação, reinterpretação e jogos conceptuais. É o tom de voz e qualidade destes trabalhos o nosso referencial no desenvolvimento desta dissertação.

CAPÍTULO DOIS

AS FONTES DAS FONTES

CIAS E TECNOLOGIA

ENGENHARIA CIVIL

AÇO INOX



Se a escrita é a notação física da linguagem, então os tipos (de letra) são a sua notação mecânica. Na Europa a invenção destes, como forma de reprodução de texto mecanizada, é atribuída ao Alemão Johannes Gutenberg (1394–1468), embora na Coreia existam provas que os ditos tipos móveis foram pela primeira vez utilizados em 1241.

O advento dos tipos móveis e da impressão representou a automatização de um sistema alfabético cujas origens remontam há cerca de três mil anos. Para os ocidentais, como nós, um dos elementos chave ao longo desta história foi o estabelecimento dos 26 símbolos que representam os fonemas – quer vogais, quer consoantes – da maioria dos línguas Europeias. O refinamento contínuo dessas formas simbólicas deixou um legado de 26 letras, maiúsculas (caixa-baixa) e minúsculas (caixa-alta), o conceito do pequeno espaço entre palavras e a direcção de leitura da esquerda para a direita.

O alfabeto latino data do tempo do Império Romano (27 a.C–475), todavia a sua origem é muito anterior. Já os Fenícios, oriundos das áreas ocupadas hoje por Israel, Líbano e Síria, usavam um alfabeto de 22 letras. Embora arqueólogos tenham descoberto pouca literatura Fenícia, as inscrições mais antigas (reconhecidas como deste povo) datam de 1100 a.C; encontradas na cidade de Byblos.

O alfabeto Grego clássico foi desenvolvido a partir do alfabeto Fenício, e em 403 a.C tornou-se o alfabeto oficial da cidade de Atenas. Os Gregos adoptaram as 22 consoantes dos Fenícios, usando 2 como vogais e acrescentando ainda 3 novos signos como vogais também, perfazendo um conjunto de 25 letras no total. Os nomes destas foram mantidos, contudo a sua pronuncia foi emendada por forma a reflectir a pronuncia natural Grega.

Antes desta adopção se tornar oficial, colonizadores Gregos levaram um manuscrito deste alfabeto para Itália, tornando-se mais tarde no alfabeto Etrusco – que se desenvolveu de forma ligeiramente diferente da versão clássica Grega. Os Etruscos adoptaram o alfabeto por forma a reflectir as suas fonéticas, um processo que necessitou de 26 letras.

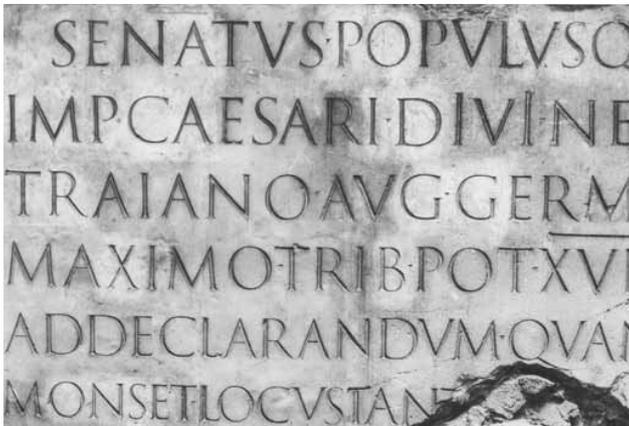
Deste modo, e a seu tempo, os Romanos desenvolveram um alfabeto a partir do Etrusco, usando 21 letras das 26 originais. Treze letras permaneceram inalteradas face à versão Grega: A, B, E, H, I, K, M, N, O, T, X, Y, Z; oito letras foram emendadas: C, D, G, L, P, R, S, V; e mais duas letras, F e Q, foram reintegradas (pois já existiam no Grego antigo mas tinham sido abandonadas no Grego Clássico). O alfabeto possuía no momento 23 letras, representando ambas consoantes e vogais, sendo com isto que os Romanos conseguiam escrever a representação fonética da sua língua – à qual chamamos actualmente de Latim. As três letras adicionais – J, U e W – são inserções mais recentes ao alfabeto, necessárias para a representação de outros sons. Os Romanos usavam o “I” para representar os sons do “I” e “J”, e o “V” para representar os sons do “U” e “V”; o “W” foi preciso para representar um som em Inglês Antigo. (cf. Baines & Haslam, 2002)

A RELEVÂNCIA DA LETRA ROMANA

Embora o alfabeto Romano tenha tomado muitas formas, *Capitalis Quadrata* (capitulares quadradas) exerceram uma influência gigante no desenvolvimento da tipografia. Existem muitas versões deste espécime, contudo, a mais famosa é a inscrição da base da Coluna de Trajano, que data do ano 114 a.C em Roma. (cf. Baines & Haslam, 2002)

Localizada entre as bibliotecas Grega e Latina em frente da Basílica Ulpia no forum de Trajano, esta coluna dórica com um friso em espiral esculpido a baixo relevo representa o relato do próprio imperador Trajano: a sua conquista sobre Decebalus e a anexação da Dacia (terra habitada pelos Dacianos).

Muito é dito acerca da construção, do design e da história arqueológica da coluna, todavia, é a inscrição na base que nos desperta maior interesse: 6 linhas e 37 palavras, muitas delas abreviadas, que simplesmente formam o próprio propósito do monumento. A forma das letras, contudo, representa o exemplo mais elegante e, como já foi referido, o mais célebre da Letra Romana. A inscrição serviu como modelo ao alfabeto Romano durante mais de dois milénios. (cf. Codex 99, 2011)



1.



2.

-
1. Inscrição da base da coluna.
 2. Coluna de Trajano, Roma.
 3. A fonte digital Trajan, desenhada em 1989 por Carol Twombly para a Adobe.

Em 1989, Carol Twombly criou o tipo de letra *Trajan* para a Adobe, com a intenção de fazer uma adaptação o mais fiel possível, tornando letras outrora cravadas em pedra numa fonte tipográfica digital.

O tipo de letra foi um sucesso geral, sendo visto frequentemente em várias formas de design (desde títulos em livros a frases publicitárias), especialmente em cartazes de filmes das últimas duas décadas. Na verdade, a *Trajan* parece ter sido utilizada em todo e qualquer filme que tivesse qualquer tipo de ligação, por mais pequena que fosse, à Roma Antiga – e mesmo em alguns que não a tivessem.

Esta versão digital variava da versão inscrita ao apresentar um peso *bold* – algo que não existia em tempos antigos. Este desdobramento é particularmente útil aos utilizadores actuais, não só neste como noutros tipos de letra. O tipo em si não foi desenhado com vista a usos extensos, como textos por exemplo; trata-se fundamentalmente de um tipo de letra para títulos que ganha ao ser utilizado a tamanhos grandes.

Mais recentemente, a Adobe com o apoio de Twombly, embarcou num aprofundamento do tipo, adicionando versaletes (*small caps*) – uma vez que o desenho original não possuía minúsculas, estas letras são um pouco maiores que a maioria dos versaletes das outras fontes, estando próximas da altura das capitulares. Assim, em 2001 é lançada a *Trajan Pro* em *OpenType*. Posteriormente, com Robert Slimbach da Adobe ao leme, é feito um alargamento a quatro novos pesos: dois mais leves que os originais e outros dois mais pesados (sendo incluídos também caracteres Gregos e Cirílicos para além do alfabeto Latim). (cf. Berry, 2012)

ABCDEFGHIJKLM
NOPQRSTUVWXYZ
ABCDEFGHIJKLM
NOPQRSTUVWXYZ
1234567890

O tipo de letra *Capitolium* (1998), desenhado por Gerard Unger para a cidade de Roma e o jubileu da Igreja Católica Romana em 2000 transporta mais de dois mil anos de tradição em sinalização pública para o século XXI. O conceito deste tipo é baseado em parte no trabalho do calígrafo Italiano Giovanni Francesco Cresci, que no século XVI adaptou à sua época letras usadas pelos Romanos antigos. O mesmo método foi utilizado para adaptar este património Romano a formas modernas de ler e reproduzir texto, quer em papel, quer em ecrãs electrónicos, ao longo de um espectro de várias línguas. (cf. Unger, 1998)

A *Capitolium* não é um *revival*: mas antes um desenho moderno baseado em tradição. Como resultado, pode ser utilizada em diversos propósitos.

Em 2006, Unger conclui a versão *News* da fonte, englobando uma série de pesos e estilos inéditos que a preparam um universo de possibilidades ainda mais amplo. (cf. Unger, Gerard Unger font store)

ABCDEF GHIJ
 KLMNOPQRS
 TUVWXYZ &
 abcdefghijkl
 mnopqrstuv
 wxyzæœß/@
 Ø(-).:;! ?€¥£§
 1234567890

4.



5.



6.

4. A fonte digital *Capitolium* (1998), desenhado por Gerard Unger.

5–6. Exemplos da sinalética desenvolvida para o Jubileu da Igreja Católica Romana, em Roma.

LETRAS STENCIL

•

As letras *stencil* tanto podem pertencer de forma integrante ao universo visual – e até ao próprio legado – de uma cidade, como demarcar uma série de elementos pertencentes a qualquer rua: contentores do lixo, caixas de electricidade ou grelhas de estabelecimentos de comércio. Em qualquer um dos casos manifestam-se como agentes do espaço público, direccionando e catalogando.

Pela sua presença ser tão comum, quase toda a gente está familiarizada com a sua natureza. Mesmo assim, achamos relevante referir, embora que de forma resumida, um pouco das suas subtilezas. Para criar uma figura *stencil* tem antes de ser criado o próprio *stencil*, e para isso é perfurado ou cortado um desenho (*design*) para fora de uma folha/chapa de metal, cartão, papel, plástico ou outro material plano. De seguida o referido desenho é transferido para uma superfície, passando tinta ou algum tipo de pigmento/corante pelas aberturas do *stencil* – isto é, a folha ou chapa depois do corte. De notar que o desenho pode ser também passado por outros meios, como a luz. Este processo requer que nenhuma parte resultante do corte esteja isolada dentro da figura do desenho, pois desse modo esse pedaço iria cair quando o *stencil* fosse feito. As letras *stencil* são, portanto, aquelas usadas no âmbito deste ofício, o *stencil*. A sua produção pode ser indexada em três grupos: Através de corte (*cutting*), que é o modo mais simples, sendo efectuado à mão por uma tesoura, faca, cinzel ou outros utensílios cortantes. Historicamente, e de forma comum, este *corte* é o método mais praticado, uma vez que pode ser levado a cabo informalmente e sem necessidade de possuir algum tipo de habilidade especial; através de gravura a água-forte (*etching*), um método tecnicamente mais avançado que possibilita a criação de formas/letras mais pequenas, finas e elaboradas (o que muitas das vezes não era possível com o simples corte). Dependendo dos artesãos/ artistas, a superfície do metal era perfurada ou apenas marcada – e sendo esta maleável, torna-se facilmente também pouco resistente a qualquer corrosivo: gerando-se assim formas/letras *stencil* com facilidade e precisão; através de perfuramento (*punching*), manual e depois mecânico a partir de formas (entendidas como moldes, por exemplo) em chumbo previamente desenhadas/criadas. Os últimos dois métodos expostos nem sempre se revelavam apropriados para a produção de *stencil*, requerendo habilidade ou jeito de mãos, conhecimentos químicos e instalações. O perfuramento acabou por se afirmar como método alternativo que resolve os entraves relacionados com falta de habilidade e custos elevados – estando ainda hoje presente nos contextos de produção em massa sob latão, zinco, estanho, cartão, alumínio, celulóide e plástico (estes três últimos introduzidos já no século XX). (cf. Kindel, 2003)

A *Le Corbusier*, distribuída pela *Lineto type foundry*, é uma fonte tipográfica resultante da adaptação de um conjunto de *stencil* em zinco que data do início do século XX. A família tipográfica oferece três versões diferentes do *stencil*: *Regular*, *Condensed* e *Oldface* (versão esta com uma série de ligaturas desenhadas à medida para determinadas combinações de caracteres). (cf. Desarzens, Philippe Desarzens fonts/news) Estas três fontes são re-interpretações cuidadosas dos originais, trazendo o estilo *Regular* as raízes geométricas e modernas particulares destas ferramentas de escrita. (cf. Schweizer *℥*) Desarzens, 2009)

Ao contrário do que as pessoas na generalidade pensam, estes caracteres *stencil* não foram desenhados pelo importante arquitecto (desenhador, urbanista e escritor Charles-Édouard Jeanneret-Gris, que escolheu ser conhecido por Le Corbusier), tratavam-se sim de formas encontradas nos seus desenhos: está evidente portanto um jogo conceptual diferente com o nome da fonte. Esta passagem para o digital foi levada a cabo por Nico Schweizer e Philippe Desarzens durante 1999–2004. O nome comum destas letras *stencil* em França é *Charette*, uma vez que este tipo de letra era frequentemente utilizado em carrinhos de transporte (de pequenas mercadorias) – em francês *charrette* – assim como embalagens, sinalização, o que precisasse de algum tipo de rotulagem.

As referidas letras utilizadas por Le Corbusier correspondem a um alfabeto *stencil* produzido e vendido por uma companhia Francesa chamada *Thévenon*. (cf. Desarzens, Lineto)

Além disso, o esqueleto destas letras é incrivelmente comum na Europa, sendo ainda vistos actualmente – espécimes originais ou derivados – em vários tipos de contextos ao longo de diferentes cidades e países.





8.



9.

1^{re} partie

MOD
2

LA PAROLE EST AUX USAGERS

S.d.N.
10

salle de format favorable à l'acoustique

2 salles de format anti acoustique

INDICES D'AMORTISSEMENT

PROFILS METALLIQUES

PLACERES

PLACES D'ENTENTE

LES CHAIRS ET BANCHESES SONT EN CONTACT AVEC LE PLAFOND PAR LEURS PIEDS ET LES BANCHESES PAR LEURS MAINS EN S'APPUYANT SUR LE RETENUEUR DE L'ENCLAVEMENT. LES PLACES D'ENTENTE SONT EN CONTACT AVEC LE PLAFOND PAR LEURS TÊTES.

éclairage étincelant
de jour de nuit

DROITS PERMANENTS SOLAIRE EN SAISON DE CHAUFFAGE - A L'INTERIEUR FAIT BRÛLER AVEC UN PNEU

A L'INTERIEUR, SOLAIRE SOLAIRE FAIT BRÛLER ENTRE LES DEUX PERMANENTS

ON NE DOIT PAS, PAR UNE BELLE JOURNÉE DE SOLAIRE, A 30° OU A 34°, COUVER 2000 PERSONNES. A BRÛLER, SOUS L'ÉCLAIRAGE ÉLECTRIQUE (SALLE AVANTAGE), C'EST ÊTRE TROP DÉCONFORTEMENT.

chauffage

ON LE FAIT PAR « L'ARRÊTATION PONCTUELLE »

ON NE CHAUFFE QUE LES PERMANENTS ET LE PLAFOND DE 1,50 MÈTRE LA SALLE. LA SALLE EST CHAUFFÉE PAR LES AUDITEURS (LIRE CONFORT).

LES CHAIRS ET BANCHESES SONT EN CONTACT AVEC LE PLAFOND PAR LEURS PIEDS ET LES BANCHESES PAR LEURS MAINS EN S'APPUYANT SUR LE RETENUEUR DE L'ENCLAVEMENT. LES PLACES D'ENTENTE SONT EN CONTACT AVEC LE PLAFOND PAR LEURS TÊTES.

423754

**Brazilian police
arrest three people in
connection with a fire at a
nightclub that killed 231 people in the
southern city of Santa Maria on Sunday.**

**Queen Beatrix of the
Netherlands is to make a
televised announcement amid
speculation in Dutch media that she will abdicate
the throne.**

**Egypt's main opposition
alliance rejects President
Mohammed Morsi's call for "national
dialogue" as empty of content, after four days of violence.**

11.

engage
ratti
ffi fl ft
after the
affluence

12.

7–9. Folhas stencil originais: *charrette*.

10. Os desenhos e as letras (arquitecto Le Corbusier).

11. A fonte digital nos três estilos: *regular*, *oldface* e *condensed*.

12. Particularidades como ligaturas.

Num tom bem próximo desta dissertação, as placas toponímicas da cidade de Veneza serviram como ponto de partida e suporte à identidade visual da 13ª Bienal de Arquitectura desenvolvida por John Morgan em 2012.

Para o designer, a sinalização de rua da cidade – *nizioletti* – não previne que nos percamos no labirinto, embora permita que nos percamos da forma mais elegante possível. Estes sinais falam num dialecto Veneziano ao invés do Italiano corrente – *Calle* em vez de *Via*. Embora sejam muito frequentes pela cidade, não se manifestam intrusivos ou irritantes graças às suas propriedades visuais – são provavelmente o sistema de sinalização de cidade mais bonito.

O texto em *stencil* é composto dentro de um painel de gesso branco – *nizioletti* significa folha/cobertura branca – enquadrado num friso preto. O texto é também pintado a preto, embora este preto possua tonalidades de azul Prussiano – o azul utilizado em *blueprints*.

Estas formas tornaram-se verdadeiramente irresistíveis para John Morgan no momento do convite efectuado pelo director da *Bienale* – ainda mais com o nome desta: *Common Ground*. A identidade visual criada não tinha de, à partida, ter raízes na cidade de Veneza, contudo o legado em jogo revelou-se impossível de ignorar. Assim como as Bienais, os *nizioletti* eram parte integrante da cidade.

O tipo de letra criado, também um *stencil*, não se trata de um revivalismo (*revival*) fiel. Um processo de interpretação cuidado gerou um tipo de letra semelhante, mas não igual. Muitos dos caracteres foram alterados de forma a possuírem traços e detalhes de maior personalidade, principalmente as letras que compõem o título do evento (exemplo da letra “O” e letra “I”).

Concluindo, o tom da identidade, pelo seu conceito e significado, foi-se fundindo com a própria cidade aquando a sua implementação. (cf. Morgan, *EYE blog*)



13.



14.



15.



16.



17.

13. A sinalização de rua (*nizioletti*) da cidade de Veneza.

15. Cartazes da identidade desenvolvida por John Morgan.

16. Detalhe do tema da Bienal.

17. O tipo de letra *bespoke*.

A vigésima quarta edição do festival internacional do cartaz e do design de Chaumont, contou este ano (2013) com uma sinalética desenvolvida pelo designer Anthony Burrill. Uma vez que o evento se apresenta por vários locais da cidade, torna-se evidente a necessidade de um sistema de sinalização – que não só indique ou informe como também mantenha a coerência visual de local em local. (cf. Burrill, 2013)

Uma intervenção de escala urbana segue em tom da corrente de trabalho do artista. Contudo, o foco de interesse aqui recai sobre o tipo de letra utilizado: Lisboa (*Lisbon*). Trata-se de um *stencil* geométrico baseado num antigo conjunto de *stencil* encontrado pelo autor numa loja de produtores de sinais (*sign makers*) na cidade de Lisboa, Portugal. A fonte foi utilizada pela primeira vez numa série de cartazes comissariados pelo *British Council* para a Experimenta (bienal de cultura em Lisboa, 2010). Os desenhos originais apenas possuíam letras em caixa-alta e numeração. Burrill tratou de criar letras em caixa-baixa e pontuação com base na amostra recolhida – aplicando portanto as regras geométricas rigorosas patentes nos originais. A fonte encontra-se disponível para venda na *Colophon-Foundry*. (cf. Burrill, Colophon-Foundry)



18.

18. As placas *stencil* que deram origem à fonte *Lisbon*.

INSPIRAÇÃO DAS RUAS

Muito antes de surgir uma profissão chamada “design gráfico”, existia a sinalização (*signage*). Até meados do século XX, a profissão de dispor letras em suportes arquitectónicos estava destinada a desenhadores ou engenheiros, muitos dos quais trabalhavam fora de um contexto de tradição tipográfica. A forma destas letras de fachada era principalmente determinada por um aspecto: legibilidade. Era isto que ditava os seus contornos ao invés de certo e determinado estilo – contudo, inevitavelmente, até a visão do desenhador era por vezes influenciada por algumas influências artísticas/estilísticas da época. (cf. Frere-Jones, Hoefler © Frere-Jones)

Gotham celebra os tipos de letra atractivos e modestos encontrados pela cidade de Nova Iorque por Tobias Frere-Jones (durante o período entre 2000–2008). Os espaços públicos estão repletos de vários tipos sem serifa que partilham a mesma estrutura básica (esqueleto) – quase que um sistema de engenheiro para alcançar a “letra básica”, que transcende quer as características dos materiais em que está aplicada, quer os maneirismos dos seus artífices. Estes são os algarismos em bronze fundido que estão à porta dos edifícios de escritórios e que falam com autoridade; são as gravuras em pedra angular cuja neutralidade e estilo uniforme desafiam a passagem do tempo; são os sinais de néon que anunciam lojas de bebidas e farmácias; são as letras que majestosamente indicam o nome do proprietário nas laterais de camiões.



Tobias Frere-Jones estudou estas letras de fachada ao longo de Manhattan, fazendo um registo fotográfico exaustivo de todas as ocorrências e variações. Ao criar o tipo de letra *Gotham*, o autor desejava preservar o tom matemático e racional inerente à fonte de origem, que possuía também, em contraste, um tom afável e simpático (coisa que não é comum nos tipos geométricos). Ao contrário da sinalética em que é baseada, a *Gotham* inclui um conjunto de caixa-baixa, estilo itálico, uma série de pesos e uma série de larguras: *normal*, *narrow*, *extra-narrow* e *condensed*.

É sem dúvida um dos tipos de letra mais famosos do mundo, tendo adquirido depois do uso na campanha (2008 e 2012) do agora presidente dos Estados Unidos da América Barack Obama o estatuto de “super estrela”. Um autêntico *blockbuster*; do mesmo modo que a *Meta* de Erik Spiekermann se afirmou como a “Helvetica dos anos 90”, a *Gotham* pode muito bem ser considerada a “Helvetica dos anos 2000”. (cf. *Type and Media*, 2009)



20.

19. A fonte de inspiração da Gotham.

20. Os diversos pesos e estilos do tipo desenvolvido por Frere-Jones.

O tipo de letra *Interstate* foi também desenhado por Tobias Frere-Jones, entre 1993–1994, para a fundição tipográfica *Font Bureau*. As suas formas são inspiradas no tipo desenhado por um engenheiro anónimo, nos anos 60, *Highway Gothic*, para o programa de sinalização da *Federal Highway Administration* nos Estados Unidos da América. Ao tornar-se uma característica distintiva da paisagem – quer nos EUA, quer no estrangeiro –, despertou o desejo de Frere-Jones em torná-la uma família de fontes mais prática, sem lhe retirar o charme original.

“I had been thinking about highway lettering for a long time, back to high school I think. At first, I just liked that blunt confrontational voice, but later I began to wonder: if these forms were legible at 60 miles an hour, would they be legible at 8 point? At Font Bureau, I suggested it to David Berlow. I thought it would be a learning exercise for me, and an esoteric joke for anyone who happened to spot the origin. At one point I tried ‘rationalizing’ parts of the design, and found that I was killing part of its personality. The better examples is the bold lowercase, where the b, d, p, q and g bowls don’t behave anything like the h, m, n and u. And that crazy g, I tried ‘fixing’ the descender and kept getting something really bland”. (cf. Tobias Frere-Jones, Gerrit Noordzij Prize Exhibition, 2009)

A fonte, continuando óptima para sinalização, possui refinamentos que a tornam adequada a composição em papel ou ecrã. Posteriormente foram acrescentadas expansões, desde estilos para texto e título, diferentes larguras e uma versão monoespaçada (desenhada por Christian Schwartz). Contendo actualmente 40 fontes, a *Interstate* foi um dos tipos de letra mais populares dos anos 90. (cf. Type and Media, 2009)



21.

21. As estradas Norte-Americanas, com a fonte de inspiração para a *Interstate* de Frere-Jones.
22. Os vários pesos e estilos da fonte tipográfica digital.

TRAFFIC VIOLATIONS

BOLD
State trooper did not take kindly to my creative driving style

LIGHT CONDENSED
SPEEDING

HAIRLINE ITALIC
Rush hour drivers becoming ever more frantic

CONSTRUCTION AHEAD

BLACK CONDENSED
Work crews playing catch with gobs of hot asphalt

BRIGHT TRAIL OF SPARKS

BOLD CONDENSED ITALIC
Route 59 Closed

ULTRA BLACK COMPRESSED
IN RAGE AND FRUSTRATION, I THREW MY KEYS INTO THE RIVER

REGULAR ITALIC
THEN I NOTICED I WAS MILES FROM HOME

EXTRA LIGHT COMPRESSED
Eastward

MONOSPACED REGULAR
Visiting the drive-thru psychotherapist

MONOSPACED BLACK
MY CAR HAS ABANDONMENT ISSUES

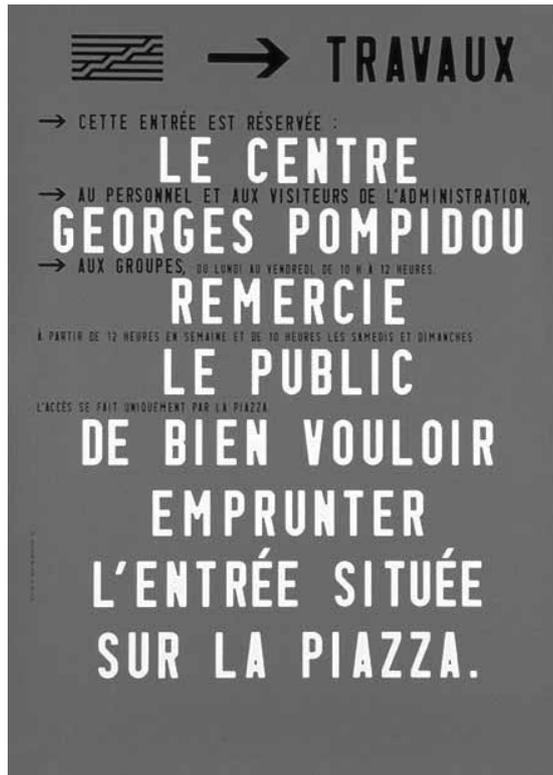
MONOSPACED LIGHT

22.

Por forma a dar um pouco do continente Europeu a esta temática, fechamos com um exemplo breve levado a cabo pelo *Atelier de Création Graphique* (Pierre Bernard). Dentro do plano de identidade e comunicação desenvolvido para o *Centre Georges Pompidou*, foi elaborada uma campanha que assentava num tipo de letra criado a partir das matrículas de automóveis francesas. A partir daí surgem uma série de cartazes e materiais promocionais únicos. (cf. Bernard, *Atelier de Création Graphique*)

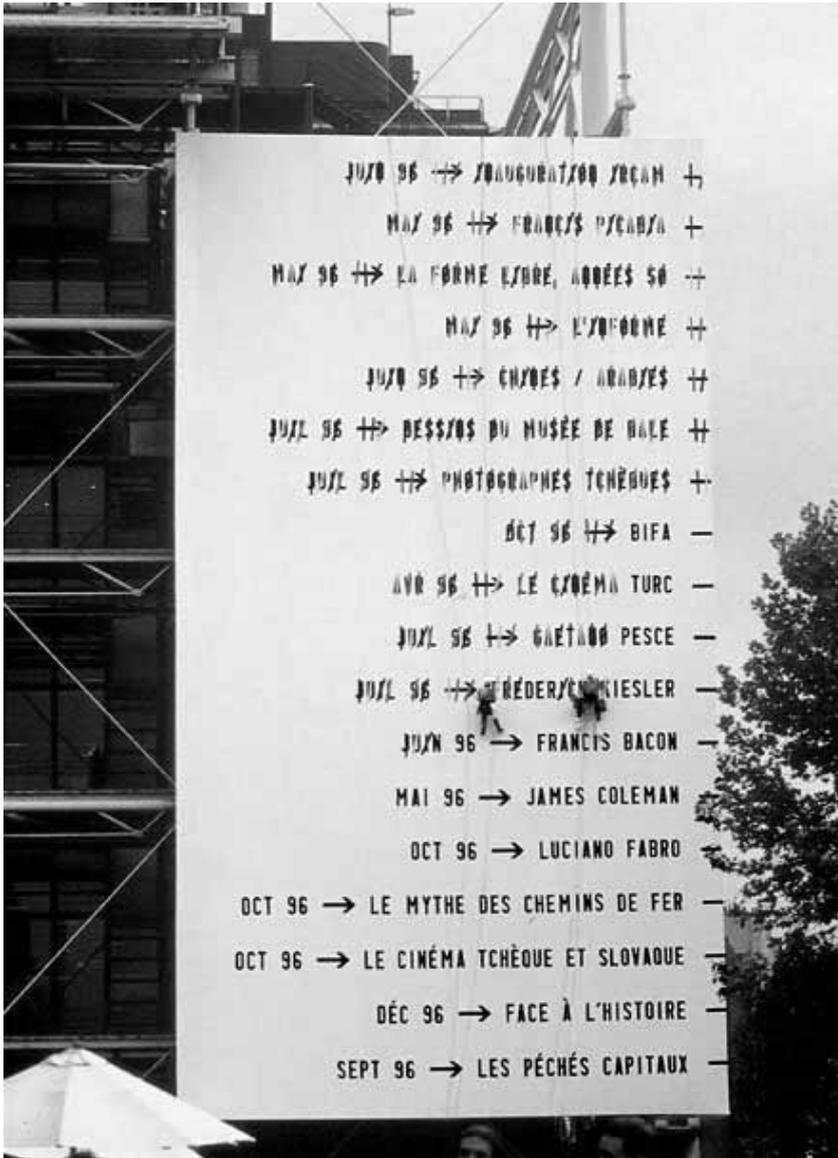


23.



24.

-
23. Cartazes para a comunicação do *Centre Pompidou* já compostos na fonte desenvolvida.



25.



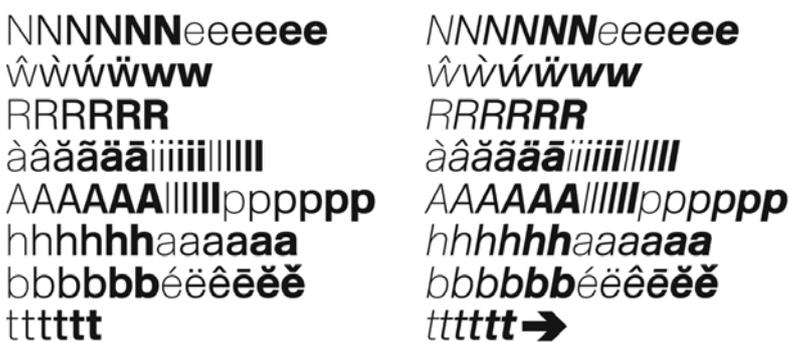
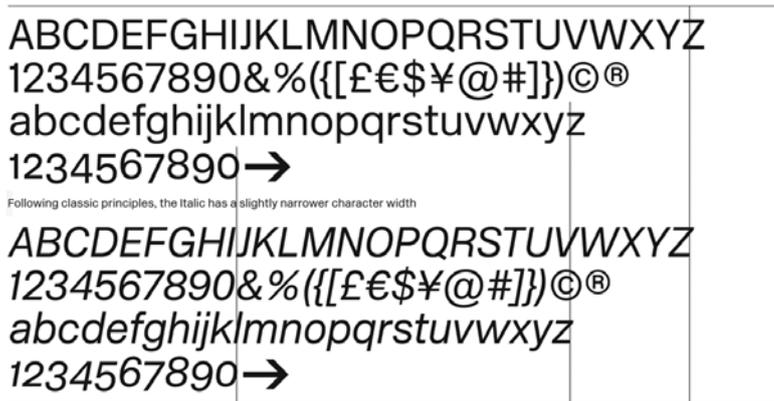
26.

-
25. Caracteres da fonte digital na fachada do *Centre Pompidou*.
 26. As letras de inspiração encontradas nas matriculas de carros franceses.

MUDANÇA DE MEIO (t) ADAPTAÇÃO

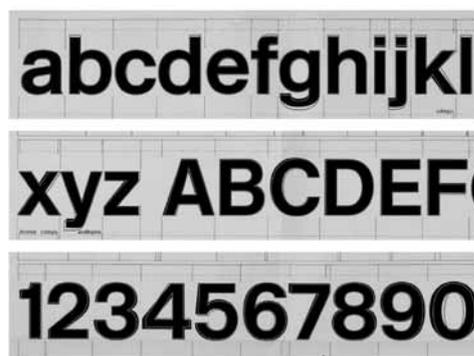
Esta secção abrange letras que não existem no meio digital, estando contempladas todas as alterações ou afinações que essa mesma adaptação requer. O primeiro exemplo deste espectro é a *New Rail Alphabet*, um revivalismo (*revival*) do *British Rail Alphabet* desenhado por Margaret Calvert, da Kinner Calvert Associates no início dos anos 60. Originalmente concebida em duas versões, como parte constituinte de um sistema de sinalização completo, teve a sua primeira utilização nos hospitais do Reino Unido *National Health*, e, conseqüentemente, nas estações do *British Rail* e *Danish Rail*, seguido dos aeroportos da *BAA*.

Agora produzida numa fonte tipográfica digital de 6 pesos – *Off White, White, Light, Medium, Bold e Black* –, algarismos desalinhados e alinhados, estilo itálico correspondente e um conjunto de caracteres da Europa de Leste, desenhados por Henrik Kubel do *atelier A2/SW/HK* juntamente com Margaret Calvert. (cf. Kubel, *A2-Type*)



26.

- 26. A fonte tipográfica digital *New Rail Alphabet*.
- 27. As diferenças entre a fonte de inspiração e o resultado final.



27.

Edward Johnston desenhou em 1913 o tipo de letra *Johnston*, em resposta a uma comissão apresentada por Frank Pick, o director comercial do *Underground Electric Railways Company of London*, que tinha como objectivo dar força à identidade corporativa da companhia. Era pedido um tipo de letra que assegurasse a visibilidade dos cartazes do *Underground Group*, sem serem confundidos com publicidade; deveria possuir a simplicidade forte dos tipos de sinalização dos melhores períodos da história, contendo ao mesmo tempo um tom indiscutível de século XX. (cf. Howes, 2000)

O tipo de letra *Underground Pro* expande o design histórico de Edward Johnston, licenciado exclusivamente para a fundição tipográfica P22 pelo *London Transport Museum*. O design desta fonte mantém o sistema de proporções definidas pelo original de Johnston, sendo, todavia, adicionados um conjunto de funcionalidades permitidas pela tecnologia *OpenType*, como versaletes, alternativos e uma gama de 6 pesos. (cf. P22, My Fonts)

ABCDEFGHIJKLMNOP
QRSTUVWXYZÀÁÉÎÕ
abcdefghijklmnopqrst
vwxyzàáéîõø&|234567
890ı23456789o(\$£€.,!?)

THE QUICK BROWN FOX
JUMPS OVER THE LAZY DOG.
THE QUICK BROWN FOX
JUMPS OVER THE LAZY DOG.
0123456789

28.

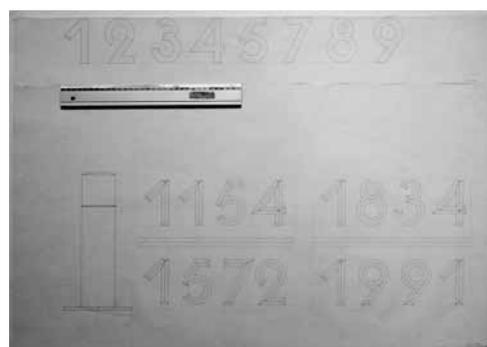
A FBA, empresa de design gráfico sediada em Coimbra, foi responsável pelo desenho do catálogo e exposição *Fernando Távora – Modernidade Permanente*, realizada para o encerramento oficial de Guimarães Capital da Cultura (tendo estado em exibição na Escola de Arquitectura, um edifício projectado por ele próprio, na cidade de Guimarães).

Foi para isso desenhada uma fonte tipográfica composta por letras de caixa-alta, de génese modernista, baseadas numa grelha racional e num punhado de letras deixadas em estudos pelo próprio arquitecto. *Távora Display* possui três variantes: cheio (*regular*), contorno (*outline*) e esqueleto (*inline*) – além disso é possível uma sobreposição dos dois últimos estilos, criando o efeito de inscrição.

Foram também desenhados dois conjuntos de algarismos. O primeiro a ser desenhado foi referenciado por fontes do mesmo tom, como a Avant Garde de Herb Lubalin e Tom Carnase. Posteriormente, foi encontrado no espólio deixado pelo arquitecto desenhos de numeração – para além das letras encontradas – que serviram de guia para o segundo *set*.

Uma das particularidades da fonte é um avançado sistema de ligaduras capitulares, no tom das letras originais desenhadas por Távora. (cf. FBA, 2012)

ABCDEF GHIJKLM
 NOPQRSTU VWXYZ
 FBA. COVILA FE
 TÁVORA
 1234567890



29.

30.

-
29. **A fonte tipográfica digital**
Távora Display.
30. **Os desenhos do arquitecto Távora**
 que serviram de fonte de inspiração.

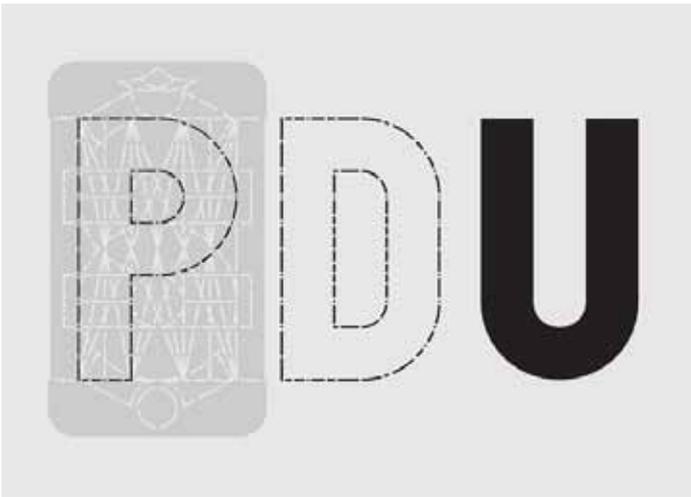
Este próximo projecto surge associado ao mundo do *stencil*, sobre o qual nos debruçámos umas secções atrás. A *Plaque Découpée Universelle* é melhor descrita como um guia de auxílio ao desenho de letras. Trata-se de uma placa com cortes/guias, em jeito de escantilhão, verticais, horizontais e curvos. Através destes, todas e quaisquer letras ou algarismos podem ser construídos (embora não abranja caracteres da Europa de Leste). Este dispositivo foi apresentado na *Exposition Universelle* em França no ano de 1878, onde conquistou uma *mention honorable*. O seu inventor foi Joseph A. David, que na patente Norte Americana do produto o descrevia como “*an improved stencil-plate, by which letters, numbers, and other characters may be traced in plain or ornament style*”. Esta peça serviria como um assistente barato de desenho para os pintores de sinais, por forma a desenharem e espaçarem letras de forma rápida e conveniente. Contudo, as possibilidades de utilização não terminavam aqui: existia também um desejo pedagógico associado, tornando o invento num brinquedo capaz de auxiliar as crianças a descobrirem e familiarizarem-se com a forma das letras e o seu correcto desenho. Este objecto possuía também guias laterais e horizontais que serviam para assegurar a distância entre os vários caracteres desenhados.

David não chegou a especificar o material em que a placa poderia ser produzida, todavia, tal como no *stencil*, está implícita uma folha de qualquer metal (cobre, latão ou chapa fina). Contudo, podem ser utilizados materiais mais baratos, como por exemplo o cartão, ideal para a sua produção enquanto brinquedo.

No que toca a aspectos tipográficos mais formais, a eficiência deste sistema, capaz de gerar caracteres em absoluta uniformidade combinados numa única chapa de *stencil*, deve muito à natureza não serifada do tipo de letra. (cf. Kindel, 2007)

A *Colophon-Foundry* disponibiliza, desde 2011, uma fonte baseada nas formas criadas por esta invenção do final dos anos 80. A *PDU*, desenhada por Dries Wiewauters possui as letras caixa-alta e caixa-baixa, algarismos, pontuação e padrões que este *stencil* universal permitia.

Este lançamento apresenta 2 cortes diferentes: um com os caracteres a cheio, outro com os contornos característicos do objecto original. Além disso, contém uma série de alternativos, numeração tabular, ligaturas e um extenso suporte de línguas. (cf. Wiewauters, Colophon–Foundry)

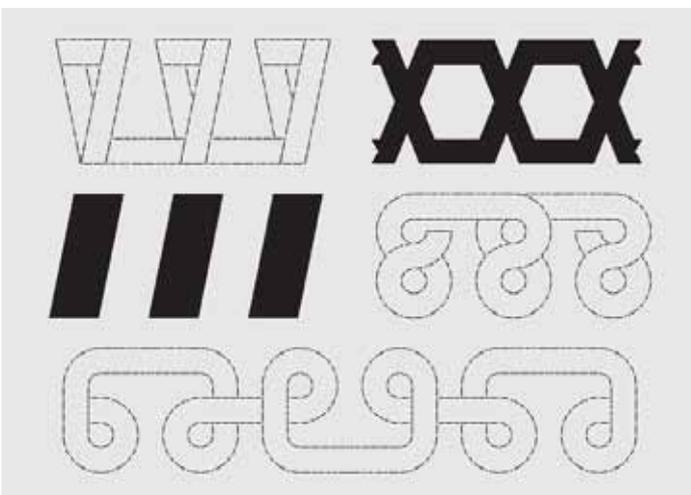


After the initial release of the PDU stencil in 1876,

it is since 2011
AGAIN available
in 4 weights!



32.



31.

**ABCDEFGHIJKLM
NOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklm
nopqrstuvwxyz
0123456789**

33.

-
- 31. As particularidades da fonte tipográfica digital PDU.
 - 32. A chapa de stencil: *Plaque Découpée Universelle*.
 - 33. Caracteres da fonte digital.

“*Bon Anniversaire, Jean-Luc!*” – É desta forma que Susana Carvalho e Kai Bernau (que juntos formam o atelier de design Carvalho-Bernau, sediado em Haia, Holanda) abrem o website criado com um único propósito: oferecer um tipo de letra baseado nos títulos de abertura do famoso cineasta.

Na altura em que o seu director de cinema favorito fez 80 anos de idade, a dupla decidiu celebrar a ocasião, com ele próprio e toda a gente. Para eles, o fascínio pelas letras presentes nas sequências de títulos de filmes de Godard – como *Made in U.S.A.* e *2 ou 3 choses que je sais d'elle* – era enorme. Por isso, como forma de homenagem a Jean-Luc, presenteiam-nos com *Jean-Luc*, uma fonte tipográfica digital.

O estilo da letra renuncia claramente o tom belo da maioria dos títulos clássicos comuns em filmes mais conservadores. Se foi ou não Jean-Luc Godard a produzir as formas das duas sequências referidas continuamos sem saber. Contudo, o seu interesse pelo design e pela tipografia é evidente, sendo equacionável ter sido ele próprio a levar a cabo as composições.

No que toca à origem das letras, é possível traçar uma ponte entre estas silhuetas e as silhuetas geradas por outro projecto, também já discutido nesta dissertação: a *PDU*. Tratam-se portanto de origens semelhantes, pois a referida *Plaque Découpée Universelle* “contaminou” o quotidiano tipográfico Francês com estas formas fortes e vernaculares. (cf. Carvalho & Bernau, Carvalho Bernau)

O tipo de letra pode ser obtido *on-line*, em dois estilos, para *desktop* e *web* de forma gratuita.



34.

34. Os títulos que serviram de fonte de inspiração à *Jean-Luc*.

35. A fonte tipográfica digital *Jean-Luc*.

NE VA PAS
DO NOT
MONTRER
SHOW
TOUS LES COTÉS
ALL THE SIDES
DES CHOSES.
OF THINGS.
GARDE, TOI
KEEP YOURSELF
UNE MARGE
A MARGIN
D'INDÉFINI
OF VAGUENESS
JLG 80 2010

35.

Bem antes da altura dos tipos de letra digitais, existia a Photo-Lettering Inc: uma das primeiras casas a comercializar tipografia através de foto composição. A *PLINC*, como os directores de arte lhe chamavam, era a primeira escolha para a industria de design e publicidade em Nova Iorque, entre 1936 e 1997.

Cada alfabeto demorava cerca de 200 horas a completar, sendo desenhado a caneta e tinta por artistas de letra (*lettering*) veteranos. Posteriormente estes conjuntos passaram a ser convertidos para filme. Todas as encomendas eram processadas de forma manual, isto é, cada composição era meticulosamente levada a cabo à mão. (cf. House Industries, Photo-Lettering)

Como consequência da revolução digital, as suas letras, alfabetos e consequentes técnicas de produção permaneceram paradas durante décadas. Em 2003, a fundição tipográfica *House Industries* adquiriu a colecção completa, apresentando agora o serviço lendário e sofisticado da *PLINC* numa nova plataforma on-line simples de usar: *photolettering.com*.

Deste modo, é possível, através de uma subscrição ou pagamento individual, comprar composições de letras – escolhidas por catálogo –, até 40 caracteres sem espaços, para *download* (em formato PDF ou PNG) e imediata utilização. (cf. House Industries, 2011)



36.

36. Páginas digitalizadas de um espécime da *Photolettering*.

O último exemplo desta secção tenta inverter um pouco o jogo. O lendário designer de tipos Matthew Carter desenhou a pedido do *Hamilton Wood Type & Printing Museum*, (em Wisconsin, EUA) um novo tipo de letra de madeira. Logo no momento do convite, Carter achou interessante a possibilidade de brincar com o cheio e o oco – formas duplas – dando aso à experimentação, em busca de efeitos interessantes com letras em tamanho de cartaz (típico no universo dos tipos de madeira).

De início desenhou uma fonte em *PostScript* para títulos em maiúsculas do Latim, apenas com caixa-alta e numeração. De seguida duplicou-as e reverteu-as mantendo precisamente a mesma largura de cada carácter. Assim conseguiu um par para todos os glifos: positivo e negativo, noite e dia, *yin* e *yang*. Todas as letras foram desenhadas sem qualquer tipo de referência ou molde, excepto o “e” comercial (*ampersand*) que é baseado numa forma muito vista em lápides pela cidade de Boston. As fontes digitais e respectivas provas foram então enviadas para o museu, que tratou de produzir o tipo de madeira na totalidade.

Foi dado o nome de uma das figuras relevantes da instituição – Jim Van Lanen – ao tipo de letra: *Van Lanen & Van Lanen Streamer* (a versão negativa), que podem ser compradas no museu juntamente com uma licença para a versão digital, por forma a auxiliar composições em planos de impressão grandes com tipos de madeira.

A título de curiosidade, na altura em que este projecto foi concluído e Matthew Carter segurou uma letra sua, em formato físico, na mão, tinham passado precisamente 50 anos desde a última vez que tal tinha acontecido. (cf. Carter, 2011)



37.



38.

-
37. Cartazes positivo e negativo da *Van Lanen*.
 38. O processo de criação do tipo de madeira.

REINTERPRETAÇÃO

•

Esta é sem dúvida uma ideia que faz parte integrante da espinha deste projecto. Só através da reinterpretação conseguimos ir mais além do que as formas recolhidas possibilitarão. Muitas vezes isso implica a criação de novos paradigmas, passando assim o contexto para outro nível.

Richard Neutra foi um importante arquitecto Austro-Americano (1892–1970) que ficou muito conhecido pelos seus projectos de edifícios residenciais. Além disso, e mais concretamente, a sua atenção ao detalhe era elevadíssima, chegando mesmo a ter o cuidado de escolher o tipo de letra para a sinalização das suas construções. É sem espanto que constatamos semelhanças e elos de ligação entre as formas e princípios da sua arquitectura, e este mesmo tipo de letra: aberto, discreto e progressivo. (cf. House Industries, 2002)

Deste modo nasce a *Neutraface*, um ambicioso projecto tipográfico que almejava construir a família de tipos geométrica sem serifa mais completa de sempre. O seu autor, Christian Schwartz, não tinha muitas amostras que registassem as letras originais que o arquitecto Neutra colocava nos edifícios, por isso acabou por recorrer bastante a métodos de interpretação. Da mesma maneira, não existia referência sequer para os caracteres da caixa-baixa, tendo sido todos desenhados de raiz enquanto devidamente referenciados noutros tipos (*Futura*, *Nobel* e *Tempo*). Foi ainda desenhada uma versão de títulos, só com caixa-alta, num peso superior ao *bold* utilizado no resto da família – as formas maiúsculas, ao contrário das minúsculas, aguentavam ainda este aumento de peso sem perder legibilidade. (cf. Schwartz, Schwartzco Inc)

É natural que o contexto original destas letras pedisse uma concretização apenas para títulos, contudo, e dentro do espírito da abordagem do arquitecto Richard Neutra, foi concebida uma versão para texto. Afastando-se das proporções estilizadas da versão *display*, a *Neutraface Text* possui uma altura *x* superior, assim como maior contraste nas suas linhas, o que lhe proporciona uma melhor legibilidade. (cf. House Industries, 2002)

A versão para texto tem também uma série de particularidades, como versaletes itálicos alternativos, 6 conjuntos de algarismos e fracções. No total o tipo levou um ano a ser desenhado, tendo sido entregues mais de 100 fontes que mais tarde constituíram o pacote final em *OpenType*. (cf. Schwartz, Schwartzco Inc)

39. [A fonte tipográfica digital *Neutraface*.](#)

40. [Os vários pesos e estilos desenhados.](#)

RHÔNE
PULASKI
BOHEMIAN
LA CHINOISE

BRONZE
UTILITIES
ARMCHAIRS
Dancing Queen

JUNIOR
SNIGLET
QUARTERS
Model No. 386

A student and contemporary of Frank Lloyd Wright, Richard Neutra was America's preeminent Modern architect whose physiopsychic architecture stylishly linked living spaces to their surrounding environment. His signature glass walls and spider legs brought the outside in, but it was the distinct geometric three dimensional lettering Neutra's

A student and contemporary of Frank Lloyd Wright, Richard Neutra was America's preeminent Modern architect whose physiopsychic architecture stylishly linked living spaces to their surrounding environment. His signature glass walls and spider legs brought the outside in, but it was the distinct geometric three dimensional lettering Neutra's

A student and contemporary of Frank Lloyd Wright, Richard Neutra was America's preeminent Modern architect whose physiopsychic architecture stylishly linked living spaces to their surrounding environment. His signature glass walls and spider legs brought the outside in, but it was the distinct geometric three dimensional lettering Neutra's

A student and contemporary of Frank Lloyd Wright, Richard Neutra was America's preeminent Modern architect whose physiopsychic architecture stylishly linked living spaces to their surrounding environment. His signature glass walls and spider legs brought the outside in, but it was the distinct geometric three dimensional lettering Neutra's

40.

Voltando a mais uma criação de Tobias Frere-Jones, a *Garage Gothic* é um tipo de letra com uma ligação forte ao seu início de vida como pintor. Na altura fazia bastantes trabalhos de colagem, usando bocados de papeis encontrados nas ruas – como Nova Iorque era na época uma cidade muito suja, acabava por ter imenso material. Os seus preferidos eram os bilhetes de estacionamento em garagens, com algarismos grandes e estranhos. Embora mais tarde tenha deixado de pintar, guardou os referidos bilhetes como lembrança da sua terra natal. Para além deste apego sentimental, as suas formas cativavam-no com uma estranha personalidade – composta ao mesmo tempo por geometria rígida e decadência suave.

Frere-Jones desenhou o conjunto completo de letras – caixa-alta e caixa-baixa – apenas guiando-se pelos contornos dos 10 algarismos recolhidos. Além disso acrescentou também 2 pesos superiores ao existente. A *Garage Gothic* foi lançada em 1992, revelando-se como a primeira das muitas explorações do autor em torno de silhuetas simples e naturais, ou como este lhe chama: “*blue collar*” *typography*. (cf. *Type and Media*, 2009)



41.

**OILY
TRUCK**
United States of America
Gladiator
late eighties or early nineties
HOCKEY
the rough jeans worn by a blue-collar worker
PETROLEUM
OIL PRICES WILL RISE TO 500 USD PER BARREL
rough & masculine

42.

-
41. Os bilhetes com os algarismos que serviram de fonte de inspiração para a *Garage Gothic*.
42. A fonte tipográfica digital *Garage Gothic*.

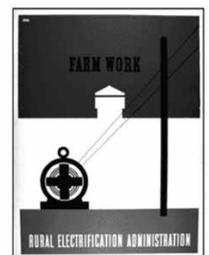
A tipografia é constituída por letras, e as letras são um dos pilares em que assenta a nossa comunicação. Por isso mesmo, tratando-se de um aspecto tão comum, podem ser encontrados diferentes resultados em diversos meios.

Os *Research Studios* foram abordados pelo famoso realizador de cinema Michael Mann com o intuito de desenvolverem um tipo de letra para o seu filme *Public Enemies*. Servindo-se dos cartazes da *Works Progress Administration* (da “Era *New Deal*” dos EUA) como inspiração, o estúdio criou um tipo à medida que transparece a estética não refinada do contexto.

Jeff Knowles e Neville Brody encabeçaram o projecto, tendo já criado anteriormente tipos de letra à medida para outros filmes de Mann (*Heat* e *The Insider*). *Public Enemies* acompanha as façanhas dos *gangsters* Americanos John Dillinger, Baby Face Nelson e Pretty Boy Floyd durante os anos 30.

“*For this film we designed a bespoke typeface with references to the graphic art created around the time of the President Roosevelt’s New Deal programs, initiated in the mid-1930s*”, afirma Knowles. As suas referências gráficas estavam associadas aos cartazes de promoção aos programas de trabalho da época, muitos deles elaborados pela WPA. Um aspecto interessante é que nem sempre estes suportes eram completados por designers profissionais, por isso ocasionalmente os tipos de letra e a tipografia apresentavam um tom cru e pouco refinado. Aspecto esse que foi transposto para o tipo de letra do filme. (cf. Sinclair, Creative Review blog)

A *New Deal* foi utilizada em cartazes oficiais do filme, assim como em materiais de divulgação como *trailers*. É também a escolha para os créditos iniciais. De notar que este projecto permitiu uma consistência assombrosa entre diversos suportes de comunicação, o que não costuma acontecer no mundo do cinema. Raramente o mesmo filme apresenta o mesmo tipo de letra ao longo de diferentes países por todo o mundo. (cf. Peters, The Font Feed)



43.

-
43. Os cartazes da *Works Progress Administration*, que serviram de fonte de inspiração.



ABC NEW DEAL
NORMAL
DEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
0123456789 !?/\ []

ABC NEW DEAL
COMPRESSED
DEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
0123456789 !?/\ []

ABC NEW DEAL
COMPRESSED-LIGHT
DEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
0123456789 !?/\ []

44.

44. A fonte tipográfica digital *New Deal* em vários usos.

A Commercial Type lançou no início de 2012 a *Marian*, um tipo de letra composto por uma família de 19 estilos desenhada por Paul Barnes. Trata-se de uma série de revivalismos fiéis a algumas das figuras mais marcantes do espectro tipográfico: Austin, Baskerville, Bodoni, Fournier, Fleischman, Garamont, Granjon, Kis and van den Keere. A particularidade assenta no facto do desenho se apresentar num peso extra fino proporcionalmente uniforme, que revela a estrutura básica da forma das letras. O autor tenta assim recriar o passado para, e, ao mesmo tempo, no presente.

Cobrindo um período de quase dois séculos e meio, desde a metade do século XVI até ao início do século XIX, esta fonte representa a época em que os tipos com serifa dominavam o “mundo do livro”. Percorrendo a Alta Renascença de Granjon e Garamont, passando pelo romano Escocês, todos os estilos são contemplados: *old style, transitional e modern*. (cf. Barnes, Commercial Type)

A (boa) música abundante nos anos 80 influenciou imenso o trabalho de Barnes. Para além disso, teve a oportunidade de trabalhar com um dos gigantes dessa época na área do desenho das capas para discos: Peter Saville (do qual era um enorme fã). É natural e compreensível, deste modo, que o designer de tipos tenha concebido a colecção de fontes como um álbum de 9 músicas mais 1: a faixa bonus – *bonus track* –, o tipo *Blackletter*.

“You design a typeface like this, you make this kind of statement, and you hope the right designers will use it in a cool way. And then you get calls from an advertising agency, saying that China’s largest mobile phone company wants to use it in an advertising campaign – but it is too thin... (laughs) That’s the point of the typeface!”

O pacote é constituído então por 9 estilos a romano e itálico, com versaletes, algarismos alinhados e desalinhados, capitulares estilizadas, entre outros glifos únicos; assumindo-se como uma amalgama de interesses como história, moda e música de um ponto de vista pessoal, conceptual e artístico. (cf. Barnes, Type Display)

Claude Garamont 1554 Robert Granjon 1554 Claude Garamont 1565 Robert Granjon 1565 Robert Granjon 1571 Robert Granjon 1571 Miklós Kis 1680 Miklós Kis 1680 Johann Michael Fleischman 1740 Johann Michael Fleischman 1740 Pierre Simon Fournier 1742 Pierre Simon Fournier 1742 John Baskerville 1757 John Baskerville 1757 Giambattista Bodoni 1800 Giambattista Bodoni 1800 Richard Austin 1812 Richard Austin 1812 Henrik van den Keere

45.

Marian
MALVERSADOR
Extra Quail Eggs
Quizzing
Joan & Jane
Hönchengladbach
Dispersed
Kruispolderhaven

46.

-
45. **A fonte tipográfica digital *Marian* nos seus variados estilos.**
46. **Destaque dos caracteres especiais alternativos da fonte.**

UM SALTO AINDA MAIOR

•

Mesmo tratando-se de um cenário já no limite dos processos que virão a ser utilizados no momento prático desta tese, achamos, todavia, relevante a referência de dois projectos com fortes raízes conceptuais na arquitectura. De notar que as placas de sinalização que servirão de amostra para esta tese estão em jogo constante com os edifícios/zonas públicas; daí sentirmos necessidade de terminar esta sequência com exemplos de faíscas criativas accionadas pelo espaço envolvente – neste caso aqui apresentadas em tom de satélite.

O maior trabalho até à data para a designer belga Sara De Bondt foi o desenho da identidade visual para o centro de arte contemporânea Wiels, em Bruxelas – que abriu em 2006 no espaço de uma cervejaria remodelada dos anos 30. O nome é retirado da própria cerveja que era fabricada nesse mesmo local. O “E” com um braço extra do logotipo surge directamente do imponente exterior *Art Deco* do edifício.

Embora as primeiras reacções do cliente tenham sido positivas à proposta apresentada, existia o receio do cinzento (primeira cor escolhida pela designer) ser demasiado agressivo. Este facto, aliado às fortes linhas horizontais do “E”, poderia tornar a identidade pouco acessível às multidões no geral. Como resposta, De Bondt adaptou o logotipo, tornando os cantos do tipo de letra mais arredondados – fazendo uso também de um espectro de cores bem largo.

Uma vez que o logotipo foi aceite, começou a trabalhar juntamente com Jo De Baerdemaeker num tipo de letra para o Wiels. As suas influências gravitam entre o poeta Belga Marcel Broodthaers, o trabalho desenvolvido por Richard Hollis para a Whitechapel Art Gallery, um rótulo de perfume de 1960 e, principalmente, a sinalização de estrada Belga. (cf. Walters, *EYE*)

-
47. [A identidade e o tipo de letra *Wiels*.](#)
 48. [Materiais desenvolvidos no contexto da identidade.](#)
 49. [Cartaz com a fonte tipográfica digital *bespoke*.](#)



abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
 01234567890 0123456789
 .:|!?-+ =,;"'...[]±MK@()></\n
 %öë"“” „,™— —_*®©üäÖÄÿÿËİfi
 flÜ#t`^~îïïøiûúüôóðèèéâäâîÀÉÂÁÊÏ
 ÓÔÕÖÙÛÛç~y&c€€\$ÐÝÿÇÑÊÕÃõñãø≤≥
 %o»«<>~šŠžž~°/÷·ÆŒƒ·Ŧđß}ç~ĩiö
 ŘČĎĚĚŮŠŮŰŸŹĤijñňõřěěčŘŇŇĹĚ
 žÿÿúŭřffffiffllfl#¿¡þþÿ

47.



48.



49.

Agora em Roterdão, o *atelier* de design Menvis (t) van Deursen desenvolveu a identidade visual para o Museu Boijmans van Beuningen. Grande parte da identidade consiste numa fonte em sistema de camadas desenvolvida especialmente pela dupla e o designer de tipos Radim Pesko.

Nas palavras dos designers: *“The ideia was to have an outline “B” combined with a inline “B” that would fit into each other and could become the logo: a three-line “B”. From there on we started working on a typeface that could reflect the complexity of the museum. This font follows the structure of the building with its different shells added over time. Outlines can be also added to the logo which directly refers to the specific collecting function of the museum: it can grow”*. A fonte *Boijmans* pode também ser decomposta, sendo as suas variantes utilizadas para articular diferentes hierarquias de texto. (cf. Bilak, DOT DOT DOT 7)

A fonte de inspiração primária deste desenho surgiu no tipo de letra desenhado por Lance Wyman para os Jogos Olímpicos de 1968 na cidade do México. A *Boijmans* é a resposta à necessidade que a identidade tinha de um sistema flexível e dinâmico. Desenvolvida em 10 pesos, cada fonte tem três versões: *single line*, *double line* e *triple line*. Através de combinações, sobreposições de camadas ou inclusão de cor, a *Boijmans* consegue gerar um número infindável de variantes. (cf. Pesko, Radim Pesko)

Este tipo de letra não se encontra disponível para venda.



50.

50. A identidade e marca do Museu Boijmans van Beuningen em funcionamento.

51. A fonte tipográfica digital desenvolvida por Radim Pesko.

DIVULGAN LISTA DE LAS
233 VÍCTIMAS DEL
INCENDIO EN BRASIL

DIVULGAN LISTA DE LAS
233 VÍCTIMAS DEL
INCENDIO EN BRASIL

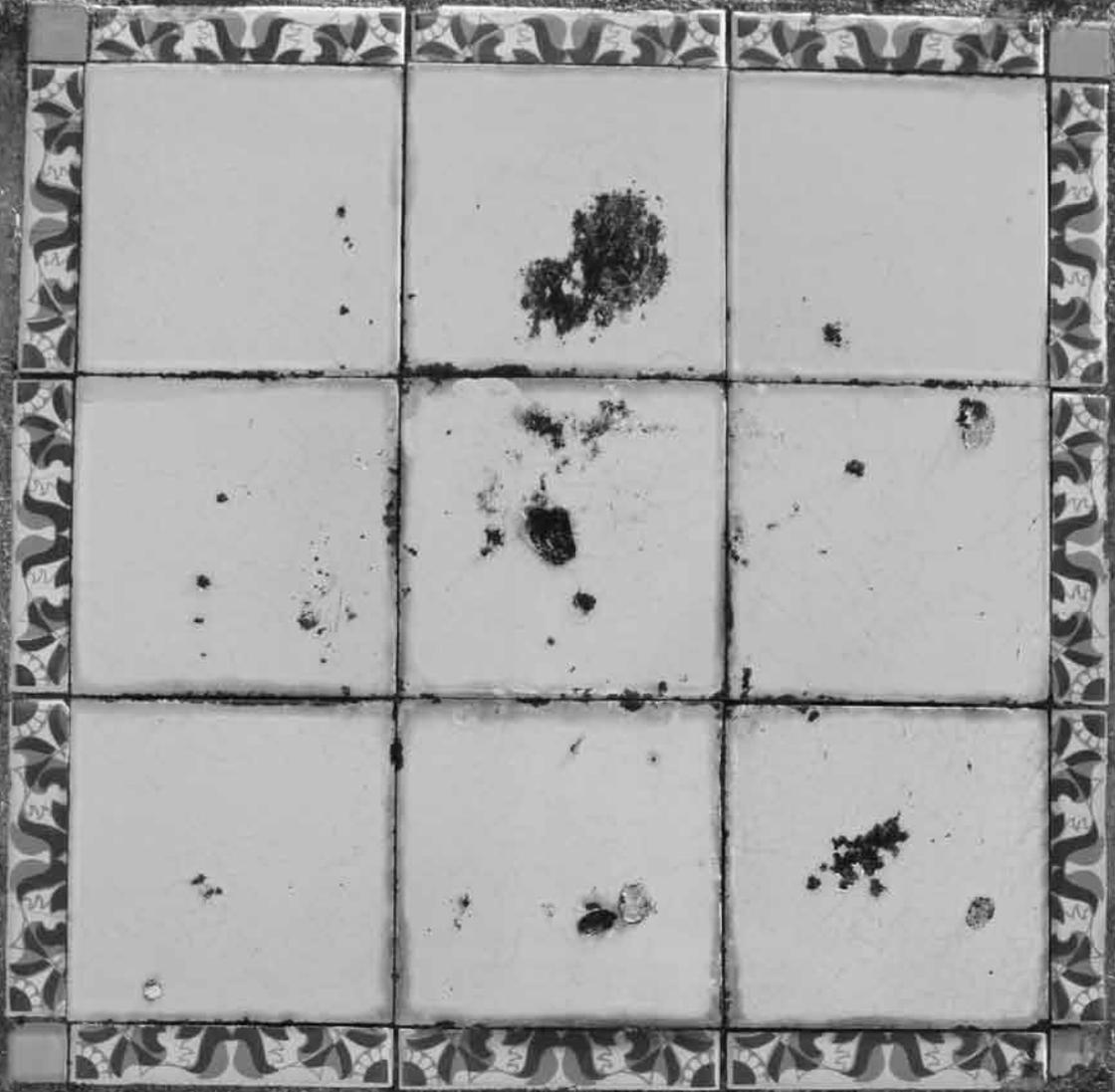
DIVULGAN LISTA DE LAS
233 VÍCTIMAS DEL
INCENDIO EN BRASIL

CAPÍTULO TRÊS

OBJECTIVOS

E

MÉTODOS



Espero que esta dissertação seja o arranque para um projecto maior: a abertura de uma fundição tipográfica *on-line* (um *website* que possibilita a distribuição de fontes tipográficas). Para isso, preciso de reunir e desenvolver um conjunto de tipos de letra: este é o primeiro passo nessa direcção.

Foram, portanto, equacionados uma série de objectivos para esta tese, sendo o principal as próprias fontes – acabando por se afirmarem como produto final. O desenvolvimento destas conta assentar em padrões de qualidade muito fortes, privilegiando este controlo face ao factor quantidade. Por forma a melhor entender as peças estudadas, e também para enriquecer o estudo levado a cabo, achamos relevante a investigação de campo numa fase anterior ao desenho propriamente dito. De notar que nesta fase preliminar ainda não existem certezas finais sobre quais os tipos de sinalização a abordar na passagem final para o digital. Esse aspecto será ditado pelo trabalho etnográfico e pelos seus resultados; nesta fase inicial limitado à cidade de Coimbra. Depois disso tentaremos perceber a origem, legado e métodos de produção dos espécimes em causa, através de vários modos, entre as quais entrevistas. Esta contextualização será fundamental para perceber as próprias formas que nos propomos a reinterpretar.

É esta a primeira linha que nos comprometemos a realizar, o cenário ideal. Gostávamos, contudo, de definir também uma segunda linha de objectivos que não nos comprometemos, à partida, a realizar. Esta escolha prende-se sobretudo no investimento que queremos dar ao desenvolvimento das fontes – esta é a chave do sucesso deste projecto. Deste modo, se esse momento extraordinário se realizar, passamos ao desenho de materiais promocionais respectivos aos tipos de letra: como por exemplo painéis, cartazes, espécimes, brochuras, entre outros (que revelem sentido com o decorrer do trabalho). Mais do que isso, existe também o desejo de levar estes tipos de Coimbra a competições internacionais, como por exemplo Type Directors Club de Nova Iorque (TDC) e European Design Awards (EDawards). A preparação para estas eventuais submissões seria uma consequência das publicações anteriormente expostas. De notar que as datas de qualquer evento não estão em linha com o desenvolvimento desta dissertação, daí os possíveis resultados ou sucessos só serem possíveis num período posterior. Contudo a preparação da referida submissão faz ainda parte desta segunda linha de objectos (que, repito, não nos comprometemos à partida – pode antes ficar para trabalho futuro).

A criação das formas, depois de escolhidos os tipos de letra, começa com uma digitalização por decalque. Só depois são efectuados ajustes ou possíveis adições. Esta é a base de trabalho; com o decorrer do processo outros métodos podem revelar-se importantes. Esses ajustes serão tidos em conta depois de efectuado o trabalho de campo. A reinterpretação é uma palavra chave nesta tese, só assim poderemos fazer com que as formas estudadas passem de nível. É relevante salientar que os produtos finais, as fontes, pelo menos à partida, destinam-se a uma utilização *display*, isto é, para títulos, nesta primeira fase apenas em caixa-alta.

A ideia para este projecto já existe há algum tempo, e inicialmente o desejo seria percorrer Portugal continental em regime de “*type safari*”. Contudo, de modo a obter um resultado final coeso e significativo enquanto projecto, tomou-se a decisão de focar a amostra – neste caso para a cidade de Coimbra. O tempo e recursos que uma viagem pelo país pediria vão muito para além deste contexto académico de mestrado. Além disso seria muito difícil aplicar uma metodologia compreensiva aos resultados recolhidos por forma a definir os tipos de letra a abordar. Assim, o resultado final vale mais enquanto um todo, pois tem mais valor aplicar esta abordagem a uma cidade inteira do que a várias pequenas partes desconexas do nosso país.

Independentemente da dimensão da área de trabalho, a importância das entrevistas e contactos a câmaras municipais ou juntas de freguesia é enorme para melhor perceber os elementos estudados.

Uma das consequências deste projecto leva-nos a perceber como tipos de letra inicialmente desenvolvidos para um determinado fim se comportam em meios totalmente diferentes, mudando, deste modo, as regras dos jogo. Como se comporta uma forma inicialmente pensada para o azulejo no papel? Transportar estas formas do nosso quotidiano para cartazes, *flyers*, livros, identidades, exposições ou web. São matrizes presentes e fundamentais para a correcta orientação dentro de uma cidade. A camada cultural, o legado destas letras, é determinante para o fundamento desta tese.

Numa altura em que as fontes disponíveis na rede (internet neste caso) se multiplicam a uma velocidade vertiginosa, o único elemento diferenciador, para lá do significado, claro está, é a qualidade. É este o lema do processo de desenvolvimento, fontes boas levam o seu tempo. Por isso mesmo não nos comprometemos com nenhum número fixo de produtos. Como já foi referido a quantidade não é uma preocupação.

Em tom de conclusão, esta tese culminará num conjunto de fontes tipográficas (caso não seja só uma) cujas formas provêm de elementos de sinalização (recolhidos numa pesquisa de campo efectuada à cidade de Coimbra). É este o seu produto final, o seu principal *deliverable* – assumindo este projecto como um trabalho fundamentalmente prático. Em linha com os tipos de letra, espera-se perceber a história e os próprios modos de produção destas peças. A vontade de criar um produto de qualidade aliada ao desejo de levar estes tipos do nosso dia-a-dia além fronteiras são os grandes sustentos deste projecto.

CAPÍTULO QUATRO

A
ESTÓRIA
DA
TOPONÍMIA
EM
COIMBRA



“As cidades, organismos vivos, possuem uma linguagem própria, contêm caracteres específicos, definem espaços originais, albergam gente das mais variadas proveniências e de diferentes formas de pensar e são habitadas por seres que as personalizam.

Neste conjunto diversificado de elementos naturais, as ruas reflectem algo do sentir e da vivência dos habitantes e daqueles que as calcorreiam, quotidiana ou periodicamente. As ruas, quer sejam sujas, tortuosas, íngremes, quer sejam planas ou irregulares, especialmente as antigas, mostram sempre uma das facetas do retrato da urbe e oferecem uma sequência cronológica. As ruas são, também, as artérias e as veias dum enorme corpo, a cidade. Esta, para se conhecer e entender, obriga o interessado a percorrer o seu tecido viário imbuído da visão apaixonada dos descobridores. Desta maneira, é bom distingui-las umas das outras, através dos sinais, das formas, dos cheiros, dos negócios, pelos ofícios e pelos eventos que ali aconteceram e acontecem.

Os seus nomes perpetuam homens célebres (reis, santos, cientistas, artistas, intelectuais, estadistas, etc., etc.), registam factos da imaginação popular, marcam uma atitude de graça, assinalam um momento inesquecível, sublinham valores naturais.” (Nunes, 2004)

Uma vez que esta dissertação se foca no fenómeno das placas de rua em Coimbra, achamos muito relevante uma breve análise desta cidade. Até porque esta área – a toponímia – depende muito do seu crescimento.

A partir do século XI, após a reconquista definitiva de Coimbra aos mouros, por Fernando Magno, os habitantes acalmaram e passaram, progressivamente, a abandonar a Almedina (zona antiga), instalando-se nos arredores, construindo bairros e montando as suas oficinas, lojas e mercados. Também o Rio Mondego, mais livre, passou a oferecer outro tipo de condições às gentes, tornando-se indispensável para a circulação de pessoas e bens. Estas novas áreas, os arredores de então, começaram a fervilhar de actividades e movimento. Esta desenvoltura foi travada apenas pelas cheias do rio, que, a partir do século XV, transformava periodicamente as artérias da cidade em canais. (Nunes, 2004)

Entre a última década do século XIX e o início do século XX, Coimbra deixou o seu espaço tradicional, naturalmente implantado na época medieval e nos períodos quinhentista e barroco, e dimensionou-se para áreas mais distantes do centro urbanístico habitado durante séculos, um processo que continua em permanente actualização expansiva.

No início do século XIX o número de habitantes era cerca de vinte mil, tendo aumentado no espaço de dez anos para trinta mil (1910). Este significativo aumento populacional (continuado até aos nossos dias) foi uma das causas do rompimento dos limites territoriais existentes, fazendo com que zonas desabitadas e periféricas fossem semeadas de habitações e, conseqüentemente, novas vias de acesso. Este crescimento territorial necessitou, portanto, de um conjunto de infra-estruturas como transportes públicos (eléctrico, *troleys* e autocarros – introduzidos na cidade durante a primeira metade do século XIX), desenvolvimento comercial e industrial, restauração, instituições oficiais, sistema financeiro, estabelecimentos de ensino (e conseqüente

aumento de alunos e professores na Universidade, colégios e escolas – da primária ao secundário), instituições militares, hospitais e clínicas, bem como equipamentos relevantes para o desporto, cultura e lazer que, progressivamente, se foram implantando no território da urbe conimbricense.

A acompanhar o referido crescimento, quer das urbanizações citadinas, quer do restante território do concelho, foi surgindo o interesse dos autarcas para a problemática da toponímia. Até porque o Censo de 2001 totalizou 148.474 indivíduos residentes no concelho – era necessário colocar em prática processos de orientação das pessoas e do trânsito. Por isso mesmo, em 2002, foi reactivada a Comissão Municipal de Toponímia, inactiva durante catorze anos, e que, desde então, desenvolve um trabalho intensivo e indispensável, toponimizando os diferentes arruamentos, vias e equipamentos criados para a utilização da população. (Departamento da Cultura, 2008)

O baptismo destes novos, e anteriores, locais contribui para a afirmação, enriquecimento, divulgação e prestígio da cidade e do concelho. De notar que o período anterior a este momento foi propício a desordens de vários níveis – nesta catalogação de vias e caminhos – que prejudicaram e dificultam o estudo da sua história. (Filipe, 2013) Esta “nova” Comissão de Toponímia opera num registo mais organizado, transparente e uniforme, “pretendendo ser justa e democrática não olhando a cores e a credos, a consagrados e humildes, a profissões e a empresas e instituições, a ricos e a pobres, a letrados e a analfabetos ou de menor formação intelectual, mas reconhecer, por gratidão e agradecimento, que a perpetuação pelo nome de um lugar concelhio resulta do importante contributo do munícipe e ou do cidadão, para bem e progresso da Cidade, do Concelho, do Homem, da sociedade, do Mundo.” (Departamento da Cultura, 2008)

O QUE É A TOPONÍMIA?

•

A palavra toponímia significa o registo de informações e eventos memoráveis que acompanham o desenvolvimento urbanístico e populacional. Acusando as alterações havidas no viver das comunidades, reflectindo os costumes, as tradições, as movimentações das actividades económica, social e cultural, as tendências de ordem política e religiosa, as modificações educacionais, os ciclos da história e a evolução ou retrocesso da sociedade. (Filipe, 2013)

A COMISSÃO DE TOPONÍMIA

•

Se o estabelecimento da denominação das ruas e praças das povoações é uma vontade que deve partir da Câmara Municipal, neste caso de Coimbra, cabe à Comissão da Toponímia executar da melhor forma todos esses projectos. De notar que, no âmbito da presente dissertação, apenas nos podemos assegurar de como é de facto levado a cabo este processo na zona/área determinada como amostra – a cidade de Coimbra. Embora a toponímia exista ao longo das várias urbes, vilas e aldeias do nosso país, não funcionará certamente de modo igual; poderá funcionar sim de modo semelhante. Ou seja, pequenos aspectos ao longo do caminho poderão ser levados a cabo de forma diferente, todavia, as necessidades que servem de rastilho à toponímia são as mesmas. É por isso mesmo que isto se torna numa estória, ao invés de uma história. Concluindo, este é o caso para Coimbra, contudo, não deverá ser radicalmente diferente nas outras cidades. (Silva, 2013)

A própria natureza da toponímia, associada à rotatividade dos cargos autárquicos e diferentes filosofias de trabalho, tornam por vezes difícil, ou até mesmo impossível, um estudo completo sobre os espécimes analisados – nem sempre foi deixada informação sobre o trabalho realizado. Todavia, a presente Comissão faz os possíveis por uniformizar as suas acções, detalhando-as de forma correcta e aprofundada desde 2002. (Filipe, 2013)

Este órgão consultivo é composto por uma série de personalidades credenciadas que representam instituições culturais, artísticas, empresariais, sindicais, cívicas, religiosas, académicas, e os partidos políticos com assento na Assembleia Municipal. Mais especificamente, para além do Vereador da Cultura, os seguintes representantes: Universidade de Coimbra, Concelho da Cidade, CTT – Correios de Portugal, União dos Sindicatos de Coimbra, Movimento Artístico de Coimbra (MAC), Diocese de Coimbra, Associação Comercial e Industrial de Coimbra (ACIC), Grupo de Arqueologia e Arte do Centro (GAAC), Associação para o Desenvolvimento da Alta de Coimbra (ADDAC), Assembleia Municipal (que conta com elementos dos diferentes partidos). Tratam-se portanto de quinze elementos efectivos, acompanhados nas reuniões pelo Presidente da Junta de Freguesia a quem são atribuídos os novos topónimos. Uma pluralidade democrática que analisa, opina, sugere, adia, esclarece, aprova, ratifica e/ou indefere a designação proposta para rua, e adequa o topónimo ao motivo, ao evento e à actividade principal, que melhor define e enquadra o distinguido. (Departamento da Cultura, 2008)

O objectivo deste grupo é *grosso modo* preservar a memória de lugares tradicionais e naturais, de costumes, de acontecimentos, de actividades, de profissões, de instituições e de pessoas. (Filipe, 2013) Esta missão estende-se ao longo de um processo com várias e possíveis etapas: recolha e análise de informação para a contextualização dos topónimos; publicação e divulgação dos novos arruamentos; proposição de

denominação a novos arruamentos ou, excepcionalmente, alteração dos actuais, de acordo com a localização ou importância, por iniciativa dos seus membros, ou por sugestão válida e significativa apresentada por qualquer cidadão ou Instituição do Município; promoção a favor do levantamento dos topónimos existentes, sua origem e significado; promoção à elaboração de estudos sobre a História da Toponímia de Coimbra. (Departamento da Cultura, 2008)

Há que ter em conta que este caminho nem sempre é regular. Já algumas vezes foi mostrado descontentamento, por parte das pessoas de determinada zona, face a certos topónimos em vias de ser implementados. Basta para isso que os habitantes não se identifiquem com algumas das personalidades, achando que não condizem com as ruas, espaço e gentes. Nestas situações cabe à Comissão da Toponímia mediar a negociação, por forma a juntos encontrarem uma solução satisfatória. Outra situação possível é a insatisfação por parte da família do topónimo: ou por este ficar com um espaço que pouco lhes diz, ou por ficar sob uma forma que, na opinião dos familiares, pouco o enaltece – por exemplo, uma Rua em vez de uma Avenida. (Filipe, 2013)

Sendo este o motor da toponímia na cidade de Coimbra, achamos relevante também estudar um pouco das suas competências, regras e metodologias. Este órgão deve proceder sempre que possível à análise cartográfica dos locais passíveis de acolher novas designações toponímicas. De seguida são preparadas as reuniões para discussão e aprovação de novos topónimos em toda a área territorial do concelho de Coimbra. Estas reuniões da Comissão de Toponímia acontecem quatro vezes todos os anos, em sessões ordinárias; porém, se necessário, o Presidente poderá convocar uma reunião extraordinária. As deliberações são tomadas por unanimidade e/ou maioria, resultando do voto directo de cada membro; o representante da Freguesia cujo topónimo está a ser analisado, vota, somente, o nome que lhe diz respeito, não interferindo na votações das outras Freguesias. As referidas deliberações são sustentadas na base de análise de um *curriculum* dos nomes propostos que, previamente, são enviados aos elementos da Comissão para estudo. É necessário existir *quorum* (mais de metade dos seus membros) para o correcto funcionamento da Comissão; contudo, em caso de empate, o Presidente conta com voto de qualidade – desempateando. (Departamento da Cultura, 2008) Este funcionamento é sustentado numa base de total democracia e legalidade. (Filipe, 2013)

Após esta fase de arranque, existem dois momentos: a divulgação e a execução. O primeiro conta com uma série de entidades como os CTT, Polícia de Segurança Pública e Polícia Municipal, Bombeiros Municipais e Bombeiros Voluntários, Poli-Táxis, EDP, SMTUC, entre outros, para a divulgação dos novos topónimos. O segundo momento passa pela execução e colocação das placas e plintos (base) alusivos ao topónimo no território do concelho. Esta realização é acompanhada de uma cerimónia de inauguração – quer para arruamentos novos, quer antigos, até substituições. (Departamento da Cultura, 2008)

Em jeito de conclusão, passamos a fazer referência a um conjunto de regras complementares. É, por exemplo, consensual no seio da Comissão de Toponímia, não atribuir topónimos a “pessoas vivas”, en-

tendendo-se neste pressuposto, individualidades falecidas há menos de três anos. Verifica-se, contudo, uma tendência para a diminuição do período que decorre entre a morte de uma figura a homenagear e a atribuição do topónimo, sobretudo, se se tratar de uma personalidade marcante na cidade e ou no país. A atribuição de topónimos é levada a cabo não apenas a personalidades da cidade, mas também, a acontecimentos e figuras do País, bem como outras de relevância internacional (sublinhado-se Aristides Sousa Mendes, Santo António, Fernando Lopes Graça, Álvaro Cunhal, Albert Einstein, Paul Harris, Rua 1º de Dezembro, Rua 25 de Abril) que pelo seu simbolismo, pela sua acção, mérito, prestígio e outras qualidades e capacidades se diferenciaram e se distinguiram no contexto geral da comunidade e da sociedade. Nesta regra de aplicação de topónimos, privilegia-se quer o Professor Universitário, o Médico, o Cientista, o Advogado, o Político, o Comerciante, o Industrial, o Desportista, o Jornalista, o Artista, o Artesão entre outros de igual valor e referência.

AS PLACAS TOPONÍMICAS

•

Embora as placas já tenham sido, ao longo da história da cidade de Coimbra, de várias formas e materiais, as mais recentes – durante o último século – são de azulejo. Este processo de colocação e troca começou a ganhar força nos anos 30. As placas mais antigas são na generalidade de pedra, existindo pouquíssimas escondidas pela cidade. (Filipe, 2013) Desta forma, achamos relevante debruçar-nos sobre a tipologia do actual modelo, em que as letras são pintadas sobre azulejo. Sendo as mais comuns, serão também provavelmente as predilectas para a escolha dos espécimes a desenhar e interpretar nos próximos capítulos.

Desde a sua reactivação em 2002, a Comissão de Toponímia opta pela uniformidade, escolhendo o azulejo, peça ornamental e utilitária resultante de uma actividade artesanal que remonta à tradição coimbricense das olarias. Uma manufactura que tornou famosa a nossa cidade em tempos passados e, encontrando-se ainda activa, constitui uma referência da história cidadina. Para as placas de passeio (visto que as de parede ficam embutidas nos edifícios), é criada uma base com recurso à pedra de Ançã; o que se enquadra também nesta linha tipológica tradicional, pois caracteriza a região de Coimbra e proporciona um tom neutro, que não entra em conflito com a estética das antigas e novas urbanizações circundantes dos vários espaços. (Departamento da Cultura, 2008)

Depois de colocada no respectivo sítio, dá-se lugar à cerimónia pública de inauguração: o descerramento das placas toponímicas. Este evento implica a emissão de convites, execução gráfica de biografias dos figurados nos novos topónimos e divulgação através dos órgãos de comunicação social. O momento mais solene decorre quando a ban-



1.

-
1. Exemplo de uma placa toponímica da cidade de Coimbra.

deira (símbolo camarário) que esconde a placa é retirada por algum familiar ou pessoa indicada pela Autarquia. Segue-se uma breve evocação da vida e obra da personalidade ou instituição homenageada e, por vezes, proporciona-se um apontamento artístico (como poesia, música, teatro, etnografia, ou folclore). (Departamento da Cultura, 2008)

ASPECTOS TÉCNICOS E AS LETRAS DAS RUAS

•

Esta estória não podia terminar sem referência ao ponto de principal interesse da dissertação: as letras. Contudo, adjacente a este está a própria produção da placa, acompanhada dos respectivos aspectos técnicos. Se antigamente as fábricas de cerâmica tomavam conta deste tipo de trabalhos, actualmente, encontrando-se grande parte delas extintas, são as pequenas oficinas que os elaboram. Embora esta última realidade seja a que domina as últimas décadas, achámos relevante investigar ambos os mundos.

A grande maioria das placas antigas de azulejo da cidade são assinadas pela Lufapo – fábrica que existia em Coimbra e no Porto (mas que infelizmente acabou por fechar). Este é dos poucos dados que se consegue retirar da sua história, pertencendo então ao período de desorganização elevada anterior à renovada Comissão de Toponímia (também as antigas placas de pedra sofrem do mesmo mal, não existindo informação suficiente para as investigar de forma profunda). (Filipe, 2013)

No contexto actual da cidade quem trata das placas desde 1995 é Armando Domingues, que começou a trabalhar na área da pintura tradicional aos 13 anos de idade. Desde 1990 que trabalha por conta própria, tendo começado a fazer placas em 1992 – para diversos lugares, dentro e fora do concelho de Coimbra. Nem sempre essas relações profissionais se mantêm, pois ao mudarem os corpos autárquicos mudam também as vontades. Contudo, na cidade de Coimbra, a partir da referida data, a coisa tendeu a normalizar. (Domingues, 2013)

As encomendas chegam-lhe por parte da Junta de Freguesia ou da Câmara Municipal. Mediante a urgência no pedido são postas mãos à obra. Em casos extremos, consegue-se fazer uma placa no prazo de quatro dias – processo que é muito dependente dos ciclos de cozedura do azulejo, e nem tanto do desenho propriamente dito. Quanto às regras existentes não há muito a dizer, uma vez que não existe usualmente determinações específicas na encomenda. A regra acaba por ser lançada e definida pelo trabalho passado patente em determinadas zonas. Porque o ideal seria todos os espaços dentro de uma mesma Freguesia estarem em unísono do ponto de vista visual. (Domingues, 2013)

Não é preciso andar muito por Coimbra para perceber que tal não se verifica de todo: existe sim uma perfeita mistura de tipos, formas e diferentes influencias. Esta situação acaba por fazer sentido, tomando conhecimento dos antigos moldes de trabalho (pouco metódico) referidos acima. Existem contudo duas excepções no que toca ao conceito de

uniformidade abordado: a zona da Alta da cidade, que apresenta quase na plenitude a mesma tipologia de placa; e toda e qualquer zona nova da cidade que, por ser recente, tem mais probabilidades de possuir um grande número das placas produzidas por Armando Domingues.

Se a “regra” é uniformidade, espaços com muitas placas do tipo x têm maiores probabilidades de ver ainda mais placas do mesmo tipo no futuro, enquanto que espaços em que predominem placas do tipo y dificilmente alguma vez verão placas do tipo x . Aliás, como acontece na Alta e nas zonas modernas da cidade – no primeiro caso, mesmo sendo necessária uma substituição pontual, esta será sempre feita com base nas placas circundantes. Deste modo, o resultado da encomenda – que se resume ao nome da rua e direção da(s) seta(s) – está totalmente determinado pelos exemplos já existentes no lugar em questão. Só quando se trata de um espaço sem influência prévia é que compete ao artesão e à Câmara, representada pelo órgão consultivo da Comissão de Toponímia, chegar a uma solução visual.

Deste modo, os profissionais desta área não se limitam apenas a uma tipologia de placa: sabem desenhar o que for preciso, literalmente. Falamos não só das letras, como também da cercadura da placa. Para além deste cuidado de coerência para com o trabalho deixado pelo fornecedor anterior, existe também um cuidado de planeamento. O azulejo é um quadrado com 15 centímetros de lado, e a maioria das placas precisa de 12, compostos em jeito de rectângulo ao baixo, com 3 filas de 4. Raras são as situações em que se conseguem fazer placas de 6 módulos apenas – tal está ditado pela zona em questão (entrando mais uma vez em jogo a temática da harmonização) e pelo comprimento do próprio topónimo. Uma vez que o espaço costuma ser sempre o mesmo, e os nomes têm dimensões variáveis, são necessários um conjunto de ajustes importantes. Mas antes disso, atentemos o outro desenho nas placas cuja dimensão, ao contrário das letras, é sempre a mesma.

A espécie de moldura que todas as placas em azulejo têm é chamada de cercadura. Este é o elemento principal da peça, fazendo a ponte com a tradição da faiança de Coimbra. Trata-se de uma segunda camada cultural, para além da escolha do azulejo e da pedra de Ançã.

“Foi através da olaria que se começou a fazer faiança de Coimbra. Durante muitos anos utilizou-se barro vermelho, mais recentemente começou-se a utilizar barro branco. A faiança de Coimbra é pintada à mão sobre barro cozido, podendo ser vidrado opaco e posteriormente pintada/cozido. O mais comum é a pintura sobre chacota, que leva uma cobertura de vidro transparente e vai ao forno a uma temperatura superior a 1000 graus. De pintura muito trabalhada com desenhos minuciosos, possui cópias dos séculos XV, XVII e XVIII, onde predomina o azul-cobalto, sendo das faianças mais conhecidas e apreciadas em todo o mundo. A primeira fábrica de faiança de Coimbra existiu no século XVII no Terreiro da Erva – centro da cidade de Coimbra. Alguns originais dessa fábrica encontram-se no Museu Machado de Castro.” (Domingues, 2013) Esta herança é muito mais importante para os responsáveis e para os executantes do que as letras escolhidas – que assumem um papel ultra secundário do ponto de vista de forma; não de função (pois sem elas, a linguagem, as placas não assinalariam nada).

São estas cercaduras que preservam o legado, tratando-se de transposições de detalhes ou partes existentes em peças na faiança de Coimbra – principalmente a dos séculos XVII e XVIII. A sua presença no azulejo é feita a partir de desenhos feitos pelo artesão em papel vegetal, que depois são picotados e passados a pó de carvão: ficando apenas uma guia do contorno na superfície antes de cozida. Embora seja sempre a extensão do conteúdo que determina a divisão do espaço, a altura da cercadura é sempre a mesma (quer em placas de 6 ou 12 azulejos): 4,5 centímetros. A escolha deste elemento recai, mais uma vez, nas escolhas efectuadas em placas anteriores.

Neste meio artesanal, as letras partilham com as cercaduras os métodos utilizados na fase de aplicação. Mas se a forma das segundas provém da história da cerâmica da zona, de onde virá a forma das letras? Esta é uma pergunta muito difícil de responder. Os próprios trabalhadores o dizem, “são sacadas de um livro, por fotocópia ampliada... ou de outra placa, por fotografia também ampliada”. (Domingues, 2013) Como muitos destes papéis vegetais com letras passam de mão em mão, é impossível determinar a sua origem. (Domingues, 2013) Outra questão com relevância é o efeito bola de neve que esta metodologia cria: quem conta um conto acrescenta um ponto. Muitas das vezes a placa com as letras que servem de referência não possui todos os caracteres necessários para o novo projecto. Deste modo, cabe ao artesão interpretar as letras necessárias, desenhando-as a olho – embora o faça com a melhor das intenções, tal gesto é desprovido de qualquer tipo de noção sobre tipografia ou desenho de tipos. De notar que tal não é relevante para nenhuma das partes, o que interessa é que seja legível, e, claro, aparente um tom harmonioso – se não a falha daria muito nas vistas. O que faltam são os conhecimentos sobre a própria anatomia da letra, tão relevantes em missões do género.

Neste ponto, constatamos que não difere muito de algumas formas de pintura de letras (*sign painting*), todavia, a natureza alargada deste meio revela outros detalhes que passamos a analisar já de seguida. Como referimos, a escolha do tamanho de letra é determinada pela extensão do nome da placa, que pode variar imenso entre resultados como “Rua Direita” e “Avenida D. Afonso Henriques”. Para isso, são criadas diferentes versões das letras escolhidas, noutros vegetais: tamanhos menores e estilos condensados (feitos a olho!). É aqui que se vai perdendo o “código genético” da fonte – bem patente nas placas mais recentes da cidade.

Quando não existe necessidade de aperto, as letras, todas em caixa-alta, têm uma altura capitular padrão de 3,5 centímetros. Se o nome for de facto muito extenso, é utilizado o estilo “condensado” e, se necessário, um tamanho menor no corpo da letra. Assim se faz posteriormente a divisão do espaço, alterando aqui e ali conforme cada situação. Este fenómeno torna estas formas em letras da Rua: ao invés de tipos, por não funcionarem de forma coerente (como a maioria dos tipos de letra) em todos os suportes.

Uma vez que o contorno das cercaduras e das letras está no azulejo graças à passagem facilitada pelo pó de carvão, facilmente depois se passa um pincel fino e grosso (para enchimento) com óxido de cobalto e água



2.



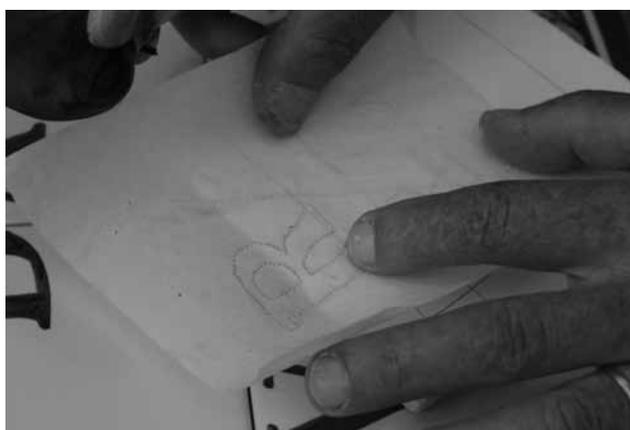
3.



4.



5.

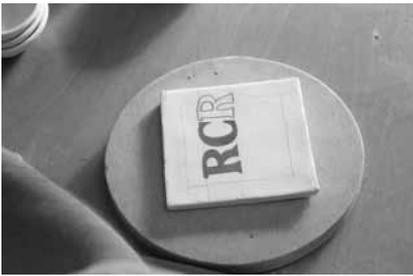


6.



7.

-
- 2. Placa toponímica de 3x4 azulejos.
 - 3. As várias peças que compõem uma placa toponímica.
 - 4. Exemplo de uma folha de encomenda por parte da Câmara Municipal de Coimbra.
 - 5. Início do processo de desenho com as guias a lápis.
 - 6. A passagem das letras através dos furos no papel vegetal.
 - 7. O carvão já na superfície.



8.



9.



10.



11.



12.

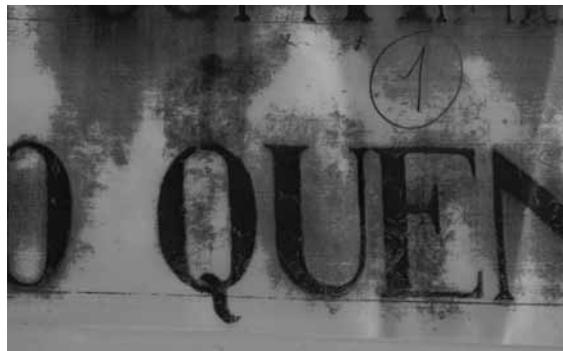
-
8. Preenchimento das letras a tinta.
 9. Guias para a cercadura.
 10. Contorno da cercadura.
 11. Preenchimento da cercadura.
 12. Acabamento da peça de exemplo.



13.



14.



15.



16.



17.

-
13. Papel vegetal com várias letras recolhidas e desenhadas.
 14. Pormenor.
 15. Pormenor.
 16. Caixa com vegetais de letras.
 17. Pormenor.

– a tinta que é sempre utilizada; a adição de mais água cria variantes mais claras de cada tonalidade. No contexto artesanal presente, todas as linhas são feitas à mão, sem qualquer tipo de régua a auxiliar. Como se trata de pó, é fácil disfarçar qualquer erro de pintura; depois disso só tem de ir a cozer (o azulejo é comprado já vidrado). (Domingues, 2013)

As placas são todas pintadas à mão, embora exista algum tipo de concorrência que opta pela serigrafia só para o contorno ou até mesmo de forma integral. Os azulejos devem estar formados em placa no momento da pintura, pois não raras vezes as letras possuem partes em vários quadrantes. Vai tudo a cozer separado, ganhando a tinta cor – com o vidro e o calor. No final do processo é tudo junto como se fosse um *puzzle*.

Num contexto de fábrica, como era no passado em Coimbra, o caminho não difere muito. As letras quando não seguiam no papel vegetal picotado com pó de carvão, seguiam num escantilhão ou *stencil* (em materiais que diferem do metal ao acetato). Nestes últimos moldes as letras sempre saíam mais certinhas – como se verifica analisando as placas mais antigas (de azulejo) da cidade feitas pela Lufapo. (Correia, 2013)

O barro era produzido internamente, a partir de um barreiro ou de encomendas na zona – que é muito boa em termos de alcalinos e de cilícia para o barro da cerâmica; daí também existir uma forte tradição em Coimbra. Embora as empresas de pasta actualmente vendam tudo feito, a mistura era feita dentro da fábrica, onde o barro era cozido uma vez, depois vidrado (com vidro líquido – espécie de pó branco), e quando seco estava pronto à transcrição das letras antes da cozedura final. Neste contexto, também as cercaduras permanecem no lugar de destaque, sendo contudo feitas letras para diversas aplicações. As regras, ou, melhor, falta delas mantêm-se. O único dado importante é a natureza das placas existentes em determinada zona. É isso que influencia o novo produto quando não existe nenhum pedido específico por parte do cliente. (Correia, 2013)

Podemos concluir que em ambos os meios (artesanal e de fábrica) não existe grande cuidado com a escolha da letra. O que interessa sim é a história da cerâmica, vendo o seu legado preservado na cercadura das placas. O próprio método de passagem das formas contribuí para que aspectos de harmonia tipográfica possam falhar. Veremos no próximo capítulo que factores contribuirão para composições mais, ou menos, perfeitas.



18.



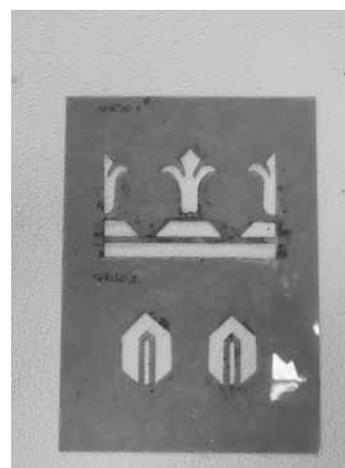
19.



20.



21.



22.

- 18. Pormenor da palavra "farmácia" em papel vegetal perfurado.
- 19. Folha com uma série de letras para guia ao desenho.
- 20. Pormenor.

- 21. Duas peças de escantilhão.
- 22. Stencil criado com folha de acetato.



23.



24.



25.



26.

23. Espaço da Fábrica de Antiga Cerâmica de Coimbra no Terreiro da Erva.
24. Várias peças de diferentes placas toponímicas.
25. Letra "A" do escantilhão correspondente com o "A" da placa.

26. Peça de placa toponímica.



27.



28.



29.

-
- 27. Numeração em placas de stencil.
 - 28. Dois tipos de letra diferentes em stencil.
 - 29. Comparação do mesmo caracter em dois tipos diferentes.



30.



31.



32.

-
- 30. Escantilhão com a palavra "Frágil" para uso em caixotes de mercadoria.
 - 31. Várias placas de *stencil*.
 - 32. Pormenor de um "J".

CAPÍTULO CINCO

RECOLHA
DE
LETRAS



COS

E

TE

DA

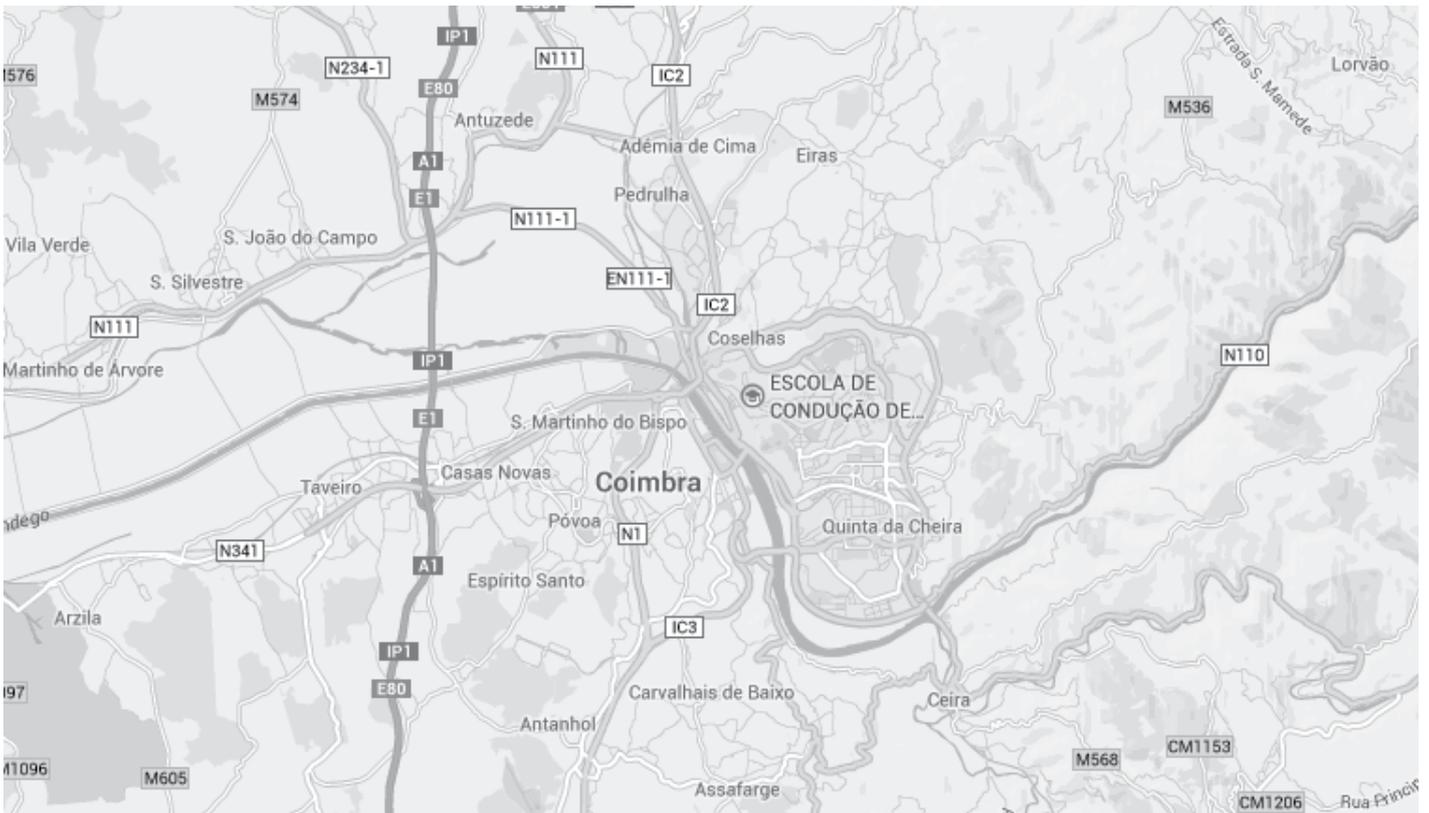
1941

-194

É neste momento de recolha que tomamos contacto com os espécimes e formas passíveis de serem transportadas para a próxima fase: a de desenho.

Para este propósito foi efectuada uma captura fotográfica de placas toponímicas pela cidade de Coimbra. De notar que não percorremos o concelho inteiro, cingimo-nos às freguesias mais próximas do centro: Almedina, S. Bartolomeu, Sé Nova, Santa Cruz, Santa Clara e Santo António dos Olivais. Por elas andámos em busca de qualquer placa que nos desse indicação de Alameda, Avenida, Azinhaga, Beco, Caminho, Escadas, Estrada, Ladeira, Largo, Mirante, Ponte, Praça, Praceta, Rotunda, Rua, Travessa e Via.

Tentamos neste primeiro conjunto privilegiar a diversidade ao invés da quantidade (achamos essa variável mais relevante para o momento de escolha). É feita uma análise breve que cataloga alguns aspectos importantes. Estas fotografias foram pensadas por forma a destacar as placas e seu conteúdo: por isso encontramos perspectivas diferentes conforme a sua colocação no espaço público.



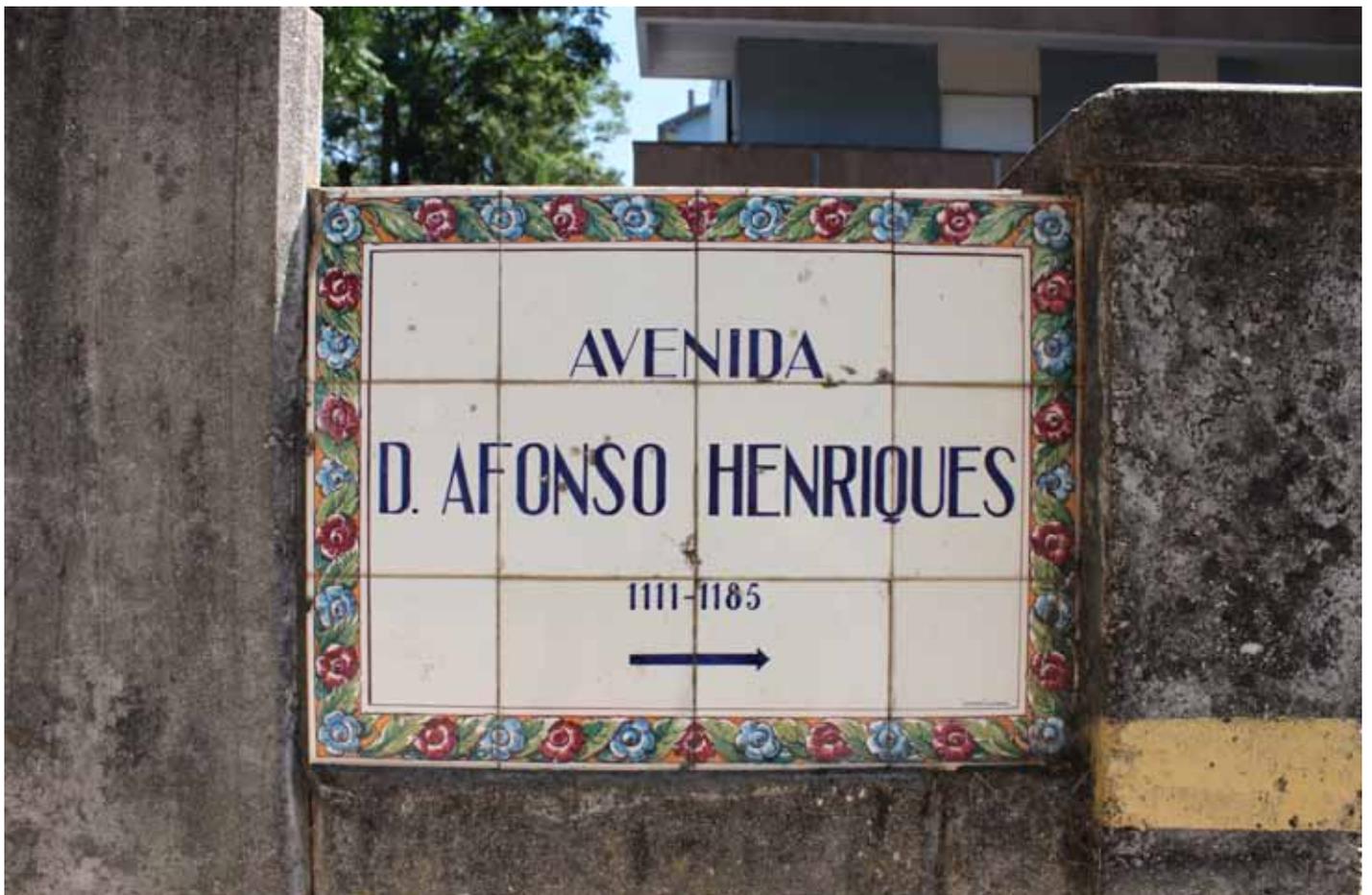
1. [Mapa da cidade de Coimbra com destaque à zona abrangida \(Google Maps\).](#)







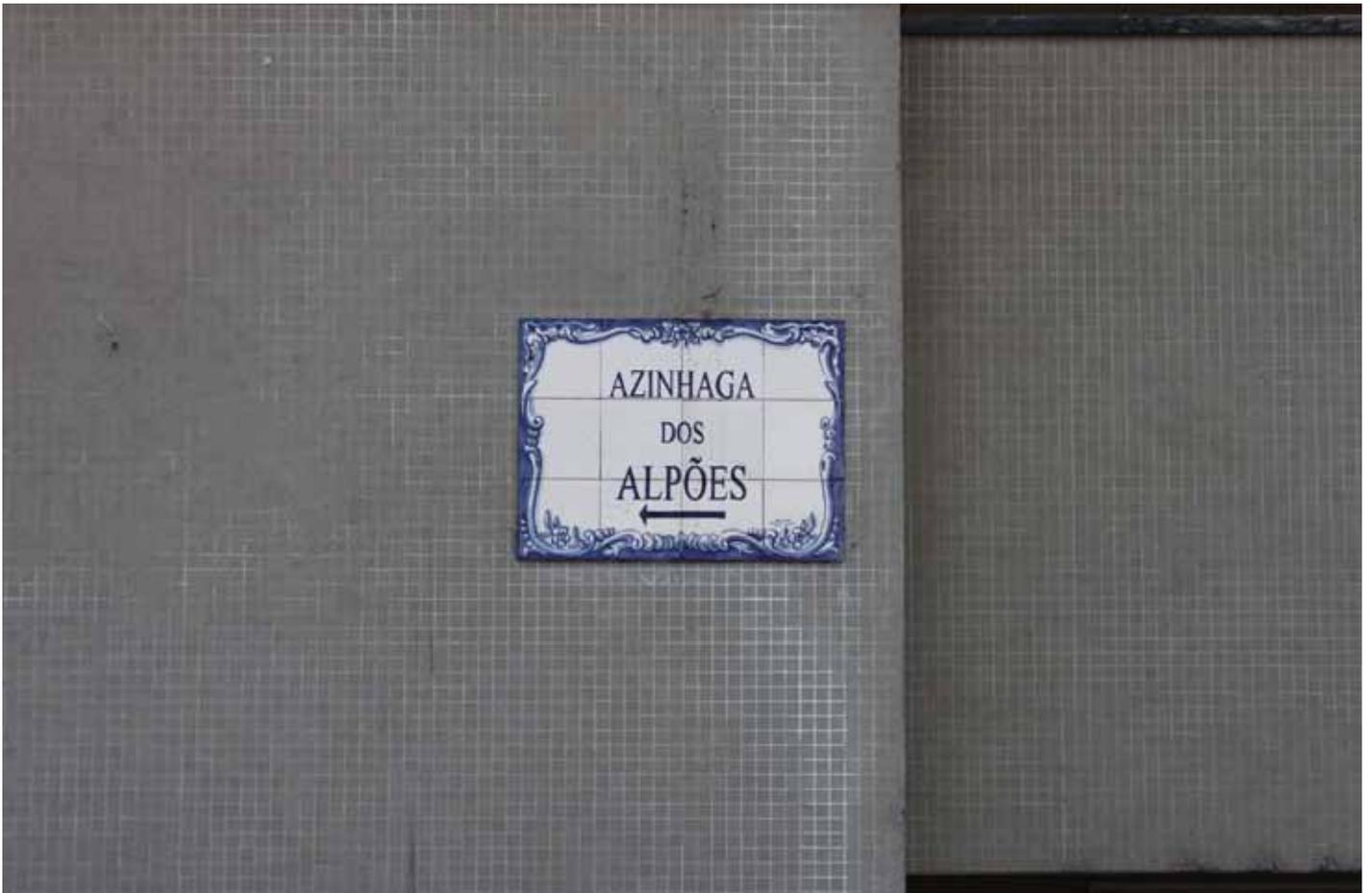
















































ESCOLHA

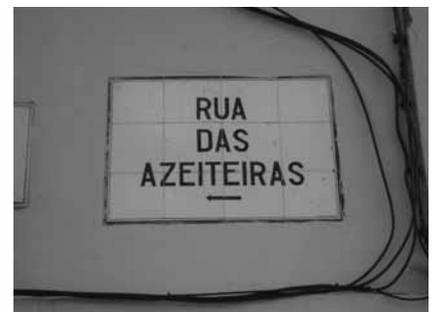
•

Podemos concluir que não existe de facto grande linha de coerência entre todas as placas de uma mesma freguesia. Conforme verificámos anteriormente, tal deve-se à disparidade de métodos entre os diferentes responsáveis pela toponímia da cidade ao longo das últimas décadas.

Interessa-nos, todavia, escolher espécimes que representem a cidade de Coimbra – uma vez que é essa a nossa amostra. Esse é um factor de peso a ter em conta, pois o tipo, ou os tipos, a transitarem de fase têm de estar presentes na grande maioria da cidade, assumindo-se como característicos e não como pontuais. Este aspecto tem outro ponto a seu favor: quando mais placas existirem, mais letras poderemos analisar.

Deste modo, escolhemos passar para a fase de desenho três tipologias de placas: pg.78, pg.74/pg.75/pg.79/pg.88/pg.96/pg.100 e pg.76/pg.81/pg.83. Quase que uma trilogia das placas toponímicas da cidade de Coimbra. Qualquer uma delas pode ser encontrada na grande maioria da cidade – são portanto as mais comuns. (Filipe, 2013) Seguidamente listamos um conjunto de ocorrências para cada um dos casos.







ANÁLISE PASSAGEM

•

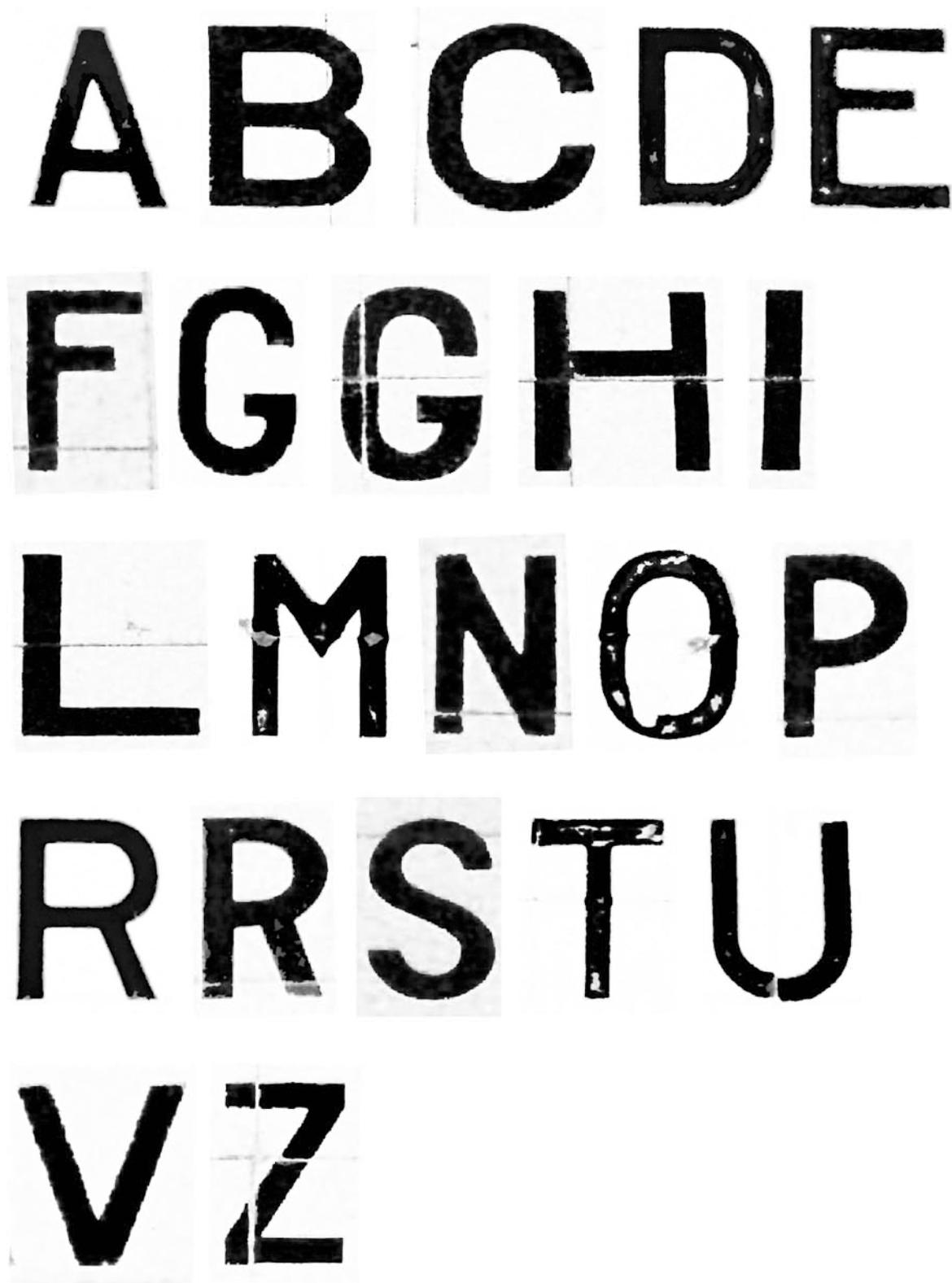
Conseguimos com base nas imagens anteriores retirar uma série de caracteres. São as digitalizações que se seguem o grande suporte ao desenho do próximo capítulo.

Os três alfabetos são muito diferentes entre si. Tal agrada-nos pois permitem transmitir várias perspectivas da cidade, em vez de uma só: tal seria desonesto para com a actual diversidade de formas encontradas em Coimbra.

Achamos muito relevante, como já mencionámos, a hipótese de interpretar estas formas, oferecendo-lhes pequenas voltas conceptuais em tom com o seu esqueleto original.

Além dos possíveis caminhos que o desenho poderá tomar, uma coisa é certa, o tipo pg.102 e pg.104 têm falhas tipográficas de letra para letra. É fácil de perceber que alguns caracteres parecem mais pequenos que outros, ou são desenhados de forma demasiado diferente quando a extensão do conteúdo é elevada. Contudo, o tipo pg.104 é o que apresenta maiores falhas, principalmente de estrutura. No outro lado do espectro o tipo pg.103, o mais antigo da escolha, encontra-se quase sempre em boas condições, isto é, sem formas corrompidas. O facto de ser desenhado directamente de um *stencil* (Domingues, 2013) ajuda a esta uniformidade, mas, mesmo assim, existe mais a ter em conta: a extensão do conteúdo da placa. Nestes casos nem sempre era muito, ou pelo menos tanto como certas ocorrências dos tipos pg.102 e pg.104 – as versões condensadas criadas a olho (geralmente para um caso apenas, e posteriormente utilizadas noutros) contribuem para este efeito.





A B C D E
F G H I J
L M N O P
Q R R S T
U X

CAPÍTULO SEIS

DESENHO DOS TIPOS

RAGU

WAL

HRD

AI

W

HAHAHA

50-

-6

50-

50-

650-

-6

50-

-65



650-

50-

50-

-6

-650-

-650-

90.

80.

70.

100.

O processo de desenho de um tipo de letra é exaustivo, demorado e não linear (Meseguer, 2012). Sendo esta dissertação de foco prático, achamos imperativo um relato sincero e completo de todas as formas antes da sua versão final. Para isso, em jeito de “diário de bordo”, passamos a mostrar todos os desenhos, passos e decisões tomadas para a concretização dos tipos de letra.

Foram tidos em conta aspectos como compensações ópticas e tipográficas sempre que necessário, de acordo com cada situação. Além dos caracteres de caixa-alta a que nos propusemos no capítulo de objectivos, temos também o intuito de criar numeração, pontuação, acentuação e ornamentação – influenciada pelas cercaduras das placas.

“Imitation, influence, and iteration are crucial to design development. The only requirement is that the goal is transformation, not replication.” (Bierut, 2007) Se o contexto que estudámos nos últimos dois capítulos fosse diferente, provavelmente optaríamos por uma abordagem mais rígida para com as letras a desenhar. Contudo, em tom com a prática da toponímia em Coimbra, achámos relevante para o projecto acrescentar uma camada conceptual ligada a cada um dos tipos; capaz de influenciar a sua forma de modo relevante sem fugir ao esqueleto que serviu de ponto de partida. São afinal de contas letras que passam de mão em mão em, como dissemos anteriormente, *quem conta um conto acrescenta um ponto*.

O processo é descrito sem paragens, sendo dado acompanhamento no texto de legenda para cada uma das páginas. Também a ordem segue o fluxo de trabalho genuíno.

O primeiro tipo a ser desenhado é baseado nas letras da página 102, e o seu processo situa-se entre as páginas 117–180 deste capítulo. Trata-se de um tipo de letra não serifado com variação de espessura. Além dos ajustes que o alfabeto necessitava face à sua versão original, introduzimos um elemento novo: o *stencil*. De notar que esta revisão de forma não é gratuita: como explanámos anteriormente, os tipos *stencil*, ou escantilhão, foram e são a espinha dorsal dos tipos encontrados nas ruas, sendo este o contexto mais propício a serem encontrados. Deste modo, achamos que será não só uma mais valia como também um desafio interessante.

De seguida é apresentado o processo sobre as letras da página 103, cobrindo as páginas 182–215 do capítulo. Dos três escolhidos, este é de longe o tipo que apresenta menos imperfeições – se é que algumas apresenta. Por forma a brincar com esta sua certeza e racionalidade quase que monolinear decidimos acrescentar mais uma variável: o mono espaço. Esta particularidade “força” cada uma das letras a uma mesma largura – como as letras de uma máquina de escrever (*typewriter*). Como se trata de um tipo cujas aplicações são sempre bem calculadas, ocupando o espaço de forma rigorosa, tentamos mudar as regras jogo caminhando mais ainda nessa direcção – ganhando alguns aspectos e perdendo outros, respeitando sempre o alfabeto original, que se encontra, como referimos, bem desenhado (dentro do contexto).

Por último abordamos as letras da página 104, ao longo das páginas 216–260. Este exemplo contrasta em rigor com o último – e ainda por cima trata-se da topologia mais recente e actual! Esta opção, por

parte do artesão e da Comissão da Toponímia de Coimbra, de formas tão vernaculares desperta, pela amplitude de ocorrências, uma série de irregularidades de desenho e conjunto. Embora seja o tipo que mais mudanças sofre de placa para placa, o seu tom pesado é sempre constante. Deste modo, acabámos por apostar num exagero em forma de fonte que de algum modo colmatasse as falhas da original, sem ao mesmo tempo a esquecer. É aplicada geometria à sua construção, fugindo das formas reclinadas encontradas em alguns espécimes. As serifas são alargadas como que para formar alicerces mais fortes ao esqueleto da letra. Por fim, o contraste é refinado: tentamos assim um misto de agressividade e beleza. Ou seja, um hipérbole das letras originais.



FAÇO

1 3 Geometric

Stanley
Zooch
Impact (AZ)
Lantern
Lima
Bada

(... in the experience ...)

... Marian ? ...

A w 1 e pomeiro, dai = Shady footer

2 1 Standard

Boutique
Lantern
Lima
Lubwig

- John Mayer -

Sala Flak / Max

Calvat / Brady Face

3 2 Mono

2011 / 2012

- MEGA DIFERENTE

? Monospace style?

2011 - monospace

Proprio ...

Mono ?

PDU

Aktivist

Atlas

Frigeira

Tin 5

B de Bruno

Nimble

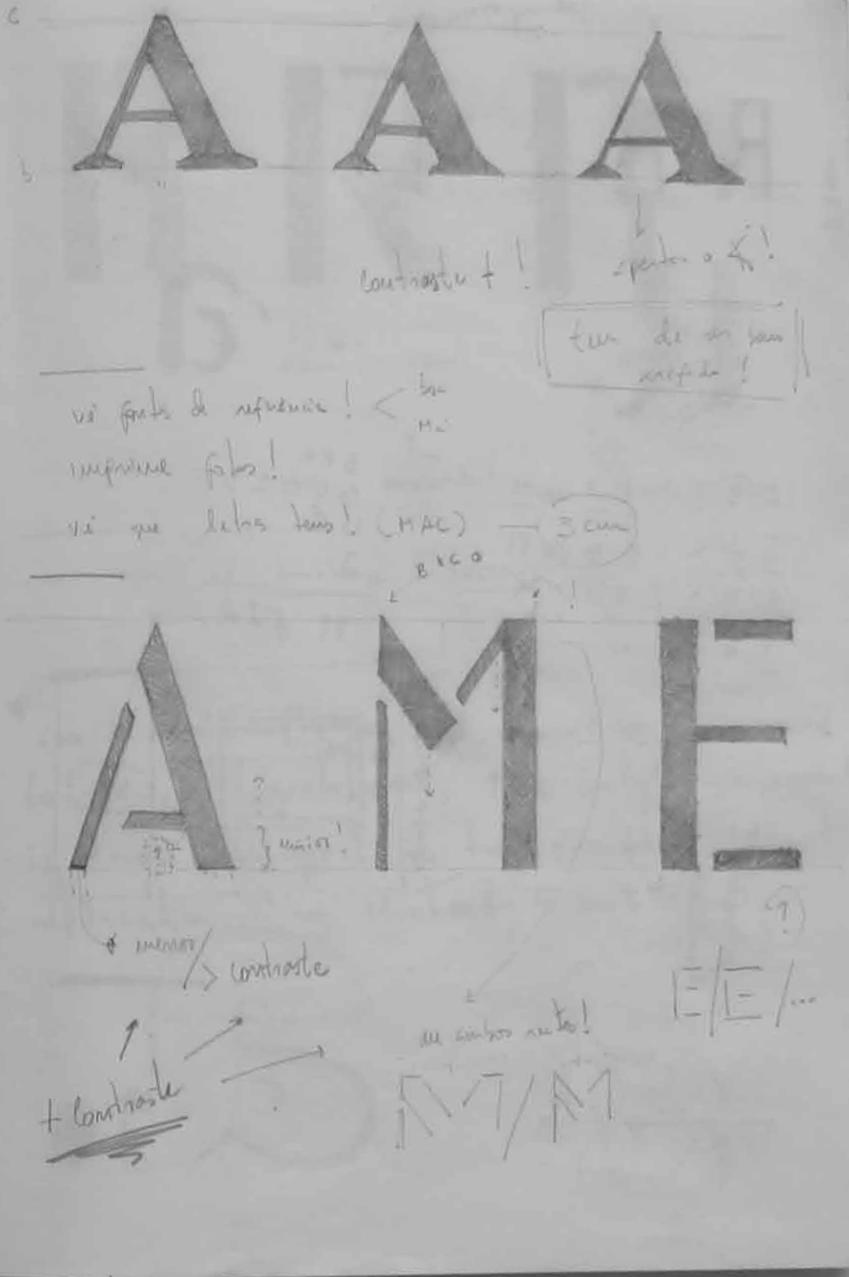
Colman

Apogee

Tobin Hawk

penis ?

with



→ Primeiros esboços para "controlar" as formas: A, M e E (ainda longe do ideal, com muitas irregularidades).

R R R *3 tons!*

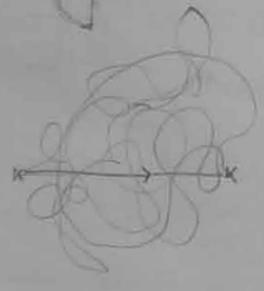
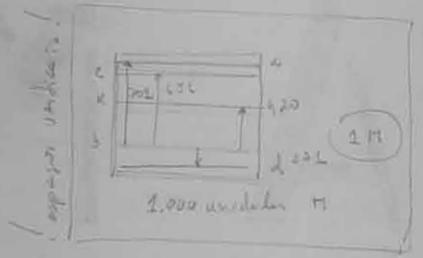
R

a

A B C D E F G H
I J K L M N O P
Q R S T U V W X
Y Z

BPR
GPOCD
US
J

11 fdd.



a



+ fino!
+ fino!
* contraste
alto
anabanda!

importante! vs tracking e leading!

"imitation, influence, and iteration are crucial to design development. The only requirement is that the goal is transformation, not replication." — Michael Bierut D.O.
(copied)

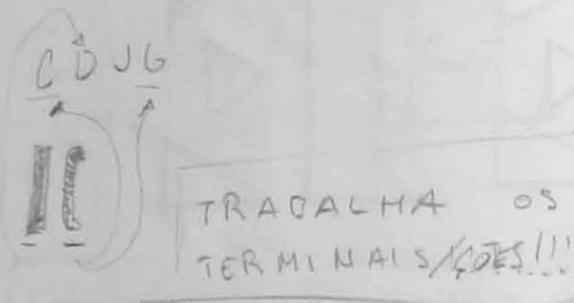


- De salientar os testes de largura para o A ideal, a fonte teria de ser compensada no espaço horizontal face às letras originais.

topo uma condizente boa para - hola !!

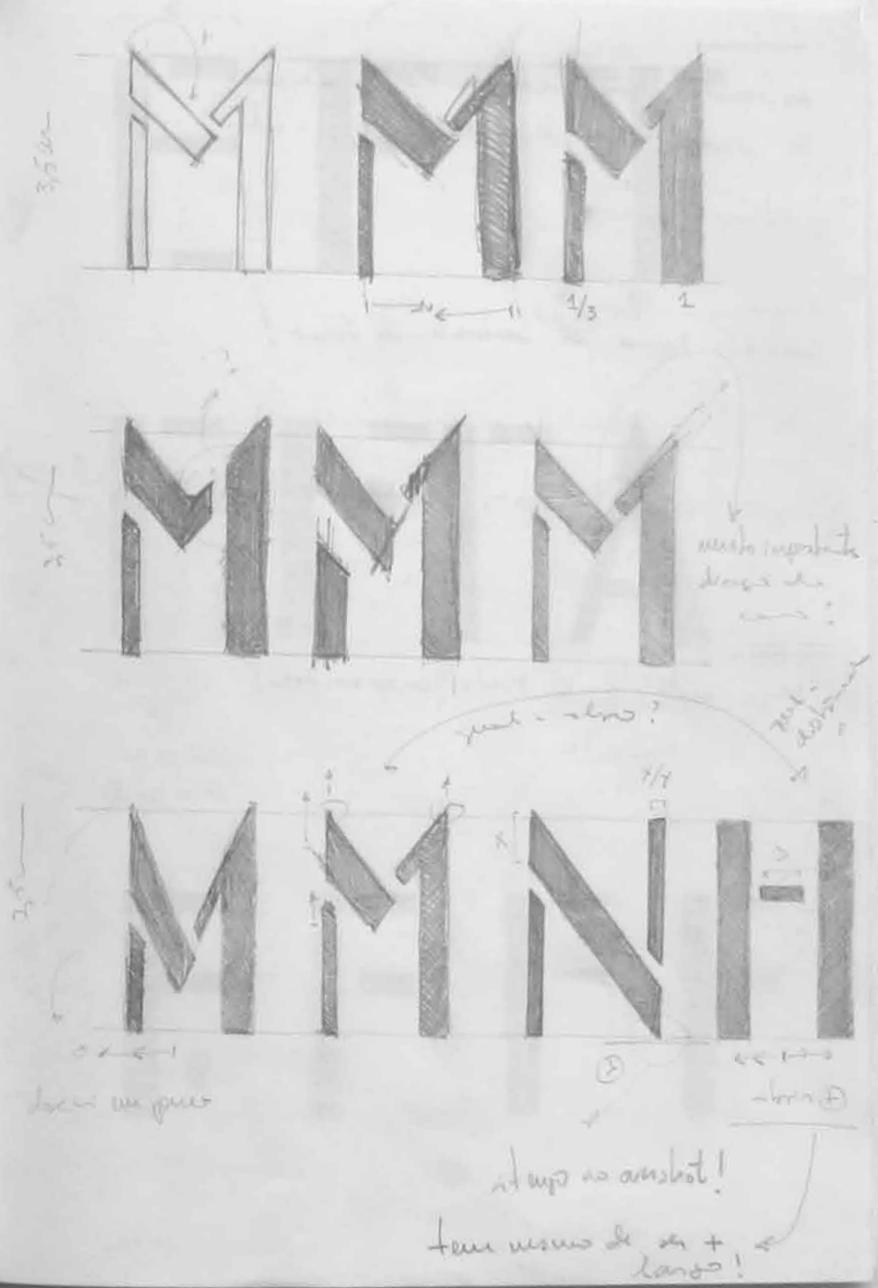
NV ✓ H E F
 A +/- H E F I T ✓

trabalhe os detalhes!



Na mano a letra pode não ser simétrica,
 na stencil são - o erro é simétrico, o S /
 o melhor de si próprios!

Codinames: Geometrica, Mano, Stencil.



→ Um dos caracteres mais difíceis deste alfabeto, o M – por colocar em jogo três peças em stencil.

estende em cima - ou abas
 de vários tipos de pontos (cabeça - alta)
 pt... etc...

acorda há - o central de fress!

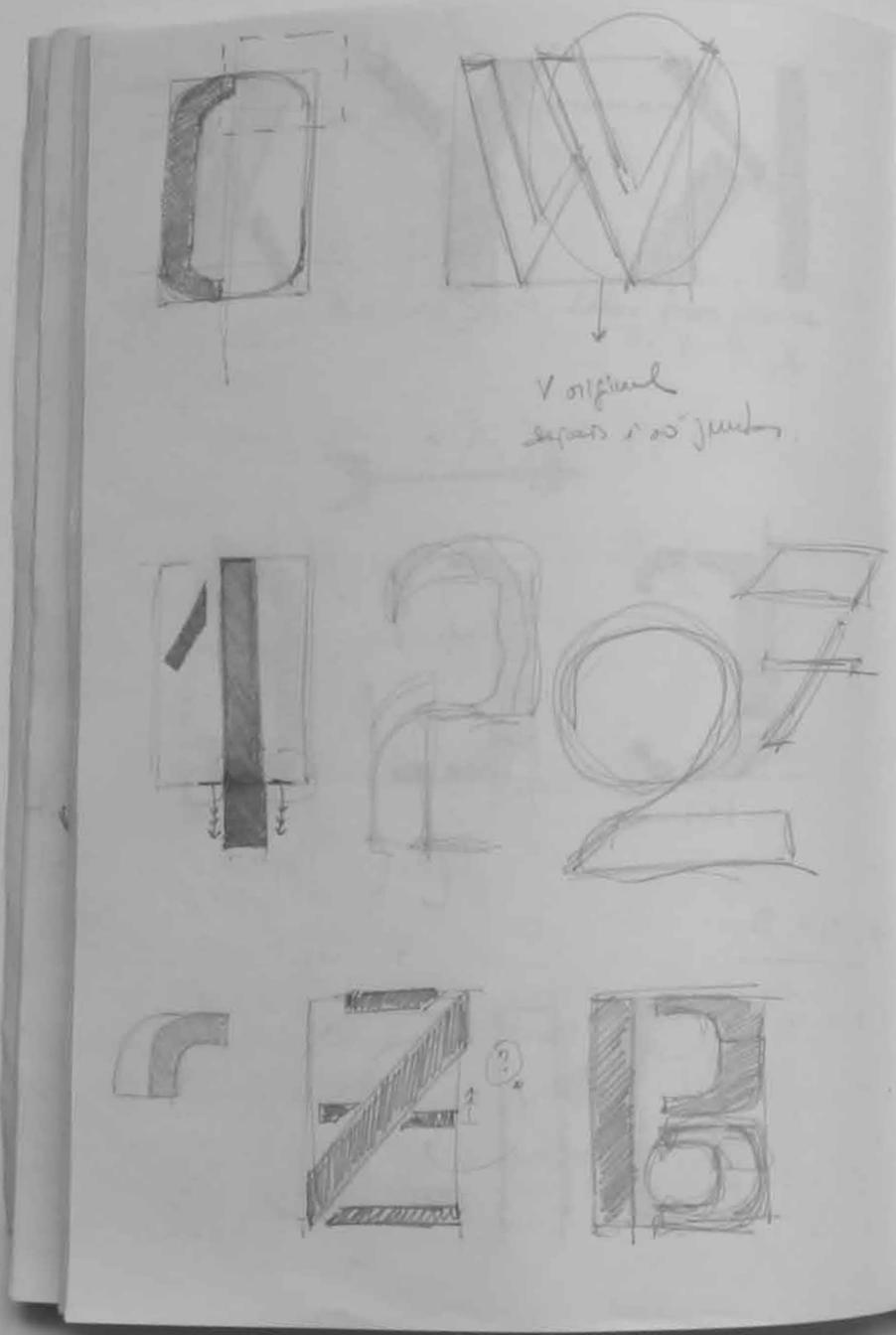
relaxa entre letras com - Chang (Sang)

Mais contraste & Mais Condensado.





- Qual o nível de contraste ideal?
Com as quebras do stencil, esta foi uma questão muito relevante.





→ Tentando agora com as curvas das letras.

FONTLAB FONT WATERFALL

José Maria Cunha

Font: TipoDaRua#1Stencil

7/19/2013 17:21

String: EFHIL

Sizes: 5-36, 38, 40, 42, 48, 56, 64, 72

Page 1/2

5. EFHIL
 6. EFHIL
 7. EFHIL
 8. EFHIL
 9. EFHIL
 10. EFHIL
 11. EFHIL
 12. EFHIL
 13. EFHIL
 14. EFHIL
 15. EFHIL
 16. EFHIL
 17. EFHIL
 18. EFHIL
 19. EFHIL
 20. EFHIL
 21. EFHIL
 22. EFHIL
 23. EFHIL
 24. EFHIL
 25. EFHIL
 26. EFHIL
 27. EFHIL
 28. EFHIL
 29. EFHIL
 30. EFHIL
 31. EFHIL
 32. EFHIL
 33. EFHIL
 34. EFHIL
 35. EFHIL
 36. EFHIL

→ Conjunto de letras modular de fácil construção. Daí terem sido as primeiras formas digitais.

FONTLAB FONT WATERFALL

José Maria Cunha

Font: TipoDaRua#1Stencil

7/19/2013, 17:21

String: EFHIL

Sizes: 5, 36, 38, 40, 42, 48, 56, 64, 72

Page 2/2

38 EFHIL

40 EFHIL

42 EFHIL

48 EFHIL

56 EFHIL

64 EFHIL

72 EFHIL

Handwritten signature

→ Altura dos braços entre letras que partilham as mesmas características.

1

3

FONTLAB FONT WATERFALL

José Maria Cunha

Font: TipoDaRua#1Stencil

7/19/2013 18:27

String: AEFHILN

Sizes: 5, 36, 38, 40, 42, 48, 56, 64, 72

Page 1/2

to size 5 ! as seen before...

6 AEFHILN
 7 AEFHILN
 8 AEFHILN
 9 AEFHILN
 10 AEFHILN
 11 AEFHILN
 12 AEFHILN
 13 AEFHILN
 14 AEFHILN
 15 AEFHILN
 16 AEFHILN
 17 AEFHILN
 18 AEFHILN
 19 AEFHILN
 20 AEFHILN
 21 AEFHILN
 22 AEFHILN
 23 AEFHILN
 24 AEFHILN
 25 AEFHILN
 26 AEFHILN
 27 AEFHILN
 28 AEFHILN
 29 AEFHILN
 30 AEFHILN
 31 AEFHILN
 32 AEFHILN
 33 AEFHILN
 34 AEFHILN
 35 AEFHILN
 36 AEFHILN

→ Como se comportam as rectas entre obliquas.

1

4

FONTLAB FONT WATERFALL

José Maria Cunha

Font: TipoDaRua#1Stencil

7/19/2013 16:27

String: AEFHILN

Sizes: 5-36, 38, 40, 42, 48, 56, 64, 72

Page 2/2

38 AEFHILN
 40 AEFHILN
 42 AEFHILN
 48 AEFHILN
 56 AEFHILN
 64 AEFHILN
 72 AEFHILN

H x A
+1-



← 12345



65pt

100pt



→ Ajustes de cor (quantidade de preto) entre horizontais, verticais e oblíquas.

1

5

FONTLAB FONT WATERFALL

José Maria Cunha

Font: TipoDaRua#1Stencil

7/25/2013 17:12

String: EFHIL

Sizes: 10, 15, 20, 25, 30, 35, 45, 55, 65, 72, 85, 100, 150

Page 1/1

10 EFHIL

15 EFHIL

20 EFHIL

25 EFHIL

30 EFHIL

35 EFHIL

45 EFHIL

55 EFHIL

65 EFHIL

72 EFHIL

85 EFHIL

100 EFHIL

150 EFHIL

capitulos

*+
fonta*

1

FONTLAB FONT WATERFALL

José Maria Cunha

Font: TipoDaRua#1Stencil

7/20/2013 18:9

String: EFHIL

Sizes: 10, 15, 20, 25, 30, 35, 45, 55, 65, 72, 85, 100, 150

Page 1/1

10 EFHIL
 15 EFHIL
 20 EFHIL
 25 EFHIL
 30 EFHIL
 35 EFHIL
 45 EFHIL
 55 EFHIL
 65 EFHIL
 72 EFHIL
 85 EFHIL
 100 EFHIL

EFHIL

forma

menor ! (out hoi)

→ Outro teste de contraste.
 Também com as letras iniciais
 de fácil replicação.

FONTLAB FONT WATERFALL

José Maria Cunha

Font: TipoDaRua#1Stencil

7/21/2013 18:34

String: aEAEMm

Sizes: 20, 30, 40, 50, 65, 72, 100

Page 1/1

20. AEAEMM

30. AEAEMM

40. AEAEMM

50. AEAEMM

65. AEAEMM

72. AEAEMM

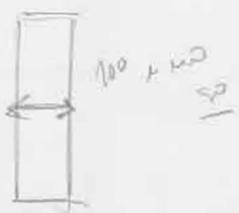
100. AEAEMM M M

*type cast
to stencil
manipulated
& done*

width - vertical

K?

*for an Δ!
to 85*



*Structure do
sketches no
AEM!*

→ Comparação entre A normal e A condensado. Inclusão do M.



→ Mais tentativas em busca do contraste ideal.

FONTLAB FONT SAMPLE

José Maria Cunha

Font: TipoDaRua#1Stencil

7/22/2013 17:13

String: ANHIZTE d

Page 1/1

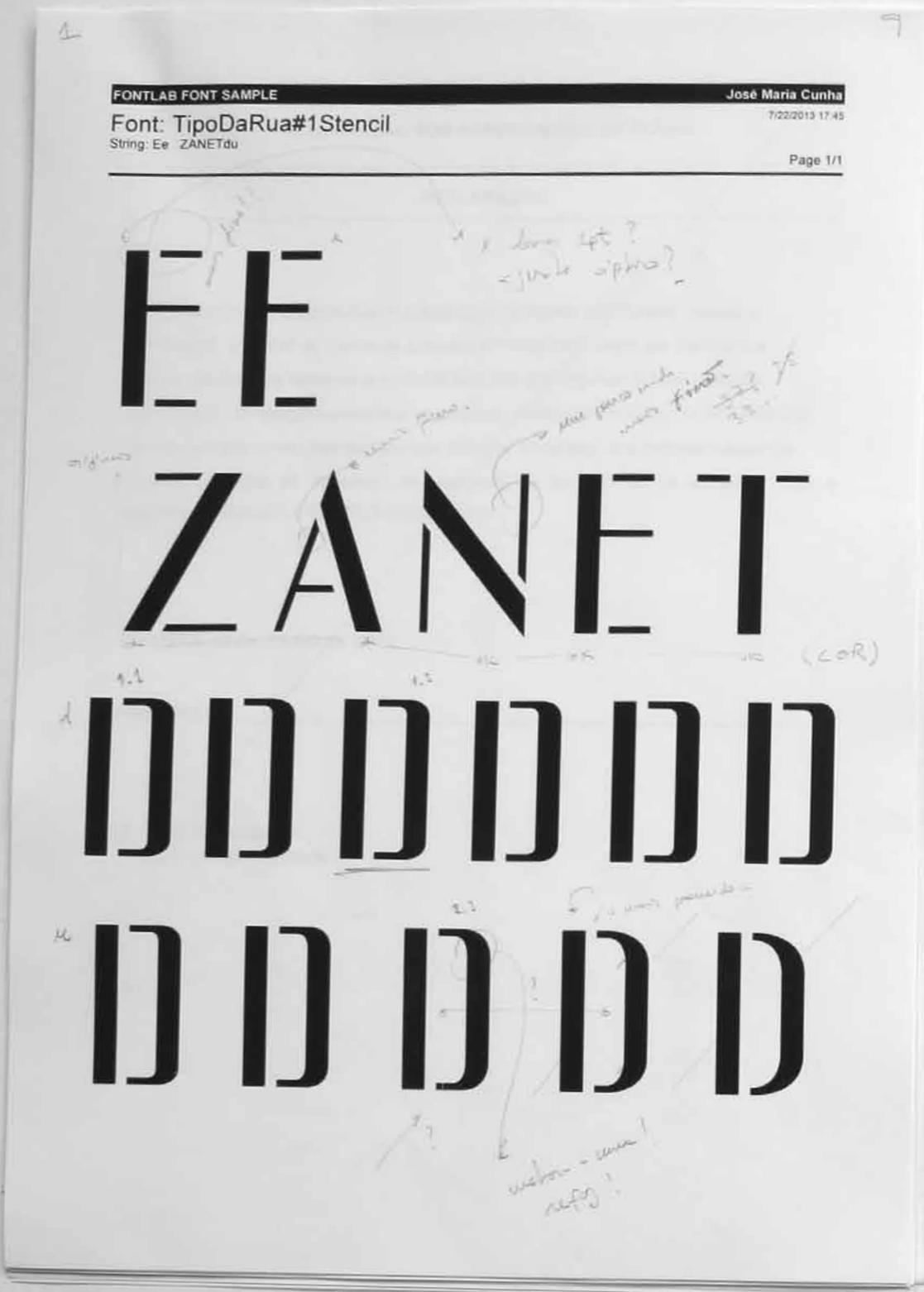
ANHIZ

TE

d D D D D D D

— e qual um bento?

→ Começo das curvas com a letra D.



→ Adição do Z e testes em torno das curvas.

FONTLAB FONT SAMPLE

José Maria Cunha

Font: TipoDaRua#1Stencil

7/22/2013 18:51

String: EpPE ERrE A a

Page 1/1

EPPE

ERRE



A

A A A A A

baseline

much pencil!

o goja da
vertical. uuu!

serif

→ Comparação entre vários A.
Aspectos que o P e R partilham.

1

11

FONTLAB FONT WATERFALL **José Maria Cunha**
7/22/2013 19:45

Font: TipoDaRua#1Stencil
String: ZANET
Sizes: 10, 20, 30, 40, 50, 60, 70, 80, 100, 140 Page 1/1

10 ZANET
20 ZANET
30 ZANET
40 ZANET
50 ZANET
60 ZANET
70 ZANET
80 ZANET
100 ZANET
140 ZANET

Importance Room

trabalho overcut A

20
30
35 *vs [unintelligible]*

Importance
com - p[unintelligible]
RUB

abertura excelente!
mas muito estreita!

feito com
uma largura
= 12! (aprox)

verifica a

verifica a possibilidade
de fazer stencil bom!
capa para = E

trabalho de stencil 3
overcut

na casa!
revisão - stencil stencil
+ RB @ overcut

→ A abertura do stencil no N que acabou por se revelar ideal.

1

12

FONTLAB FONT WATERFALL

Font: TipoDaRua#1Stencil

José Maria Cunha

String: RUNAZ

7/23/2013 20:29

Sizes: 10, 20, 30, 40, 50, 60, 70, 80, 100, 140

Page 1/1

10 RUNAZ

20 RUNAZ

30 RUNAZ

40 RUNAZ

50 RUNAZ

60 RUNAZ

70 RUNAZ

80 RUNAZ

100 RUNAZ

140 RUNAZ

J

R

E

if you want to take!

2000 2000

A qualquer altura!

1/1/13

13

FONTLAB FONT WATERFALL

José Maria Cunha

7/23/2013 20:54

Font: TipoDaRua#1Stencil

String: UPNAE
Sizes: 10, 20, 30, 40, 50, 60, 70, 80, 100, 140

Page 1/1

10. UPNAE
 20. UPNAE
 30. UPNAE
 40. UPNAE
 50. UPNAE
 60. UPNAE
 70. UPNAE
 80. UPNAE
 100. UPNAE
 140. UPNAE

pequeno de peso

*o mesmo e de peso!
-RVA-*

com parâmetros diferentes!

AJUSTAR

→ Adição do U ainda com uma curva pouco ousada.

1

141

FONTLAB FONT WATERFALL

José Maria Cunha

Font: TipoDaRua#1Stencil

7/23/2013 21:33

String: oEN

Sizes: 10, 20, 30, 40, 50, 60, 70, 80, 100, 140

Page 1/1

10. OOOOEN

20. OOOOEN

30. OOOOEN

40. OOOOEN

50. OOOOEN

60. OOOOEN

70. OOOOEN

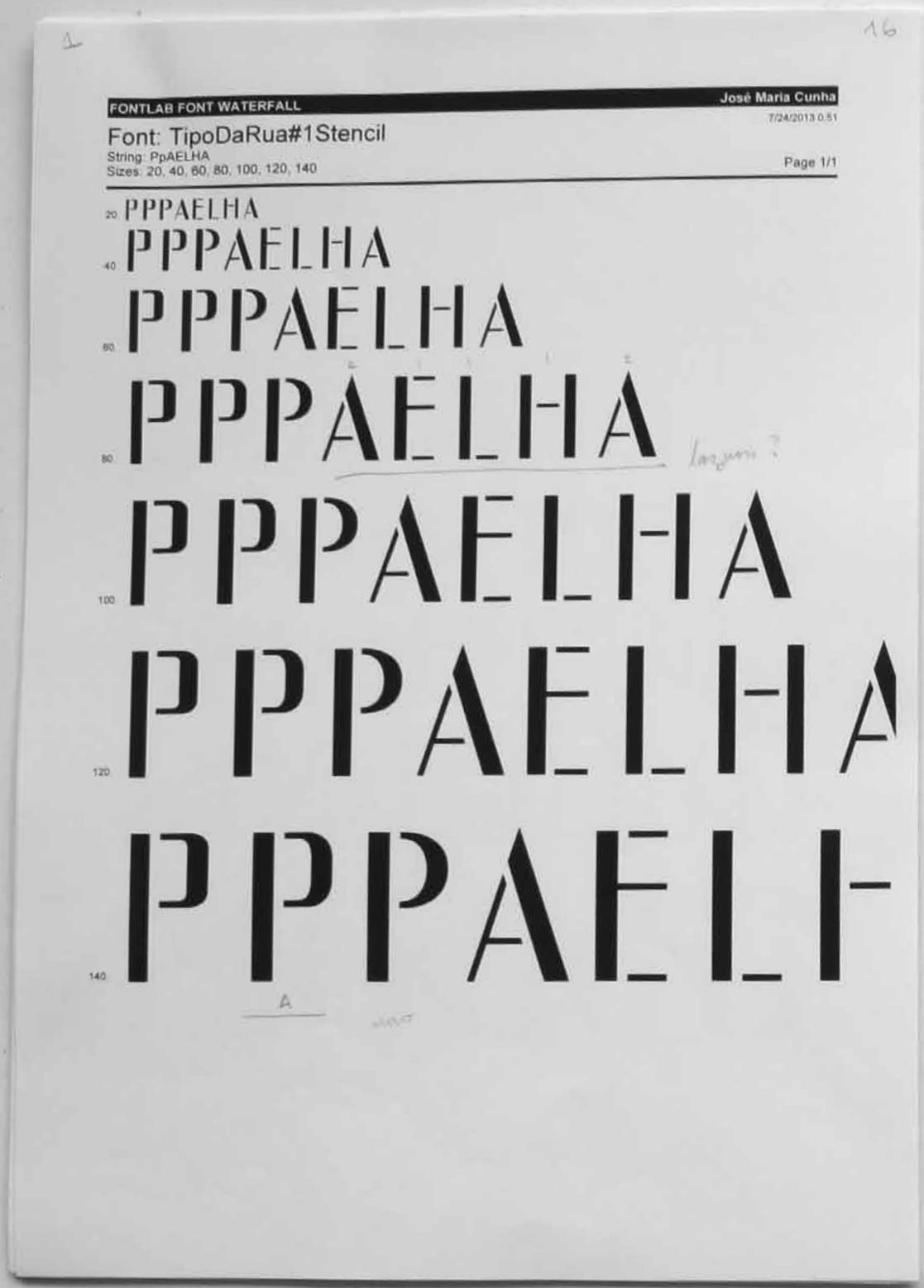
80. OOOOEN

100. OOOOEN

140. OOOOEN

imprescindível!

→ Os vários O, e as várias curvas.



→ A referida curva aplicada ao P com vários tons.

FONTLAB FONT WATERFALL

José Maria Cunha

Font: TipoDaRua#1Stencil

7/24/2013 17:50

String: THE KKK TURAN

Sizes: 10, 20, 30, 40, 50, 60, 70, 80, 90, 100

Page 1/1

10 THE KKK TURAN

20 THE KKK TURAN

30 THE KKK TURAN

40 THE KKK TURAN

50 THE KKK TURAN

60 THE KKK TURAN

70 THE KKK TURA

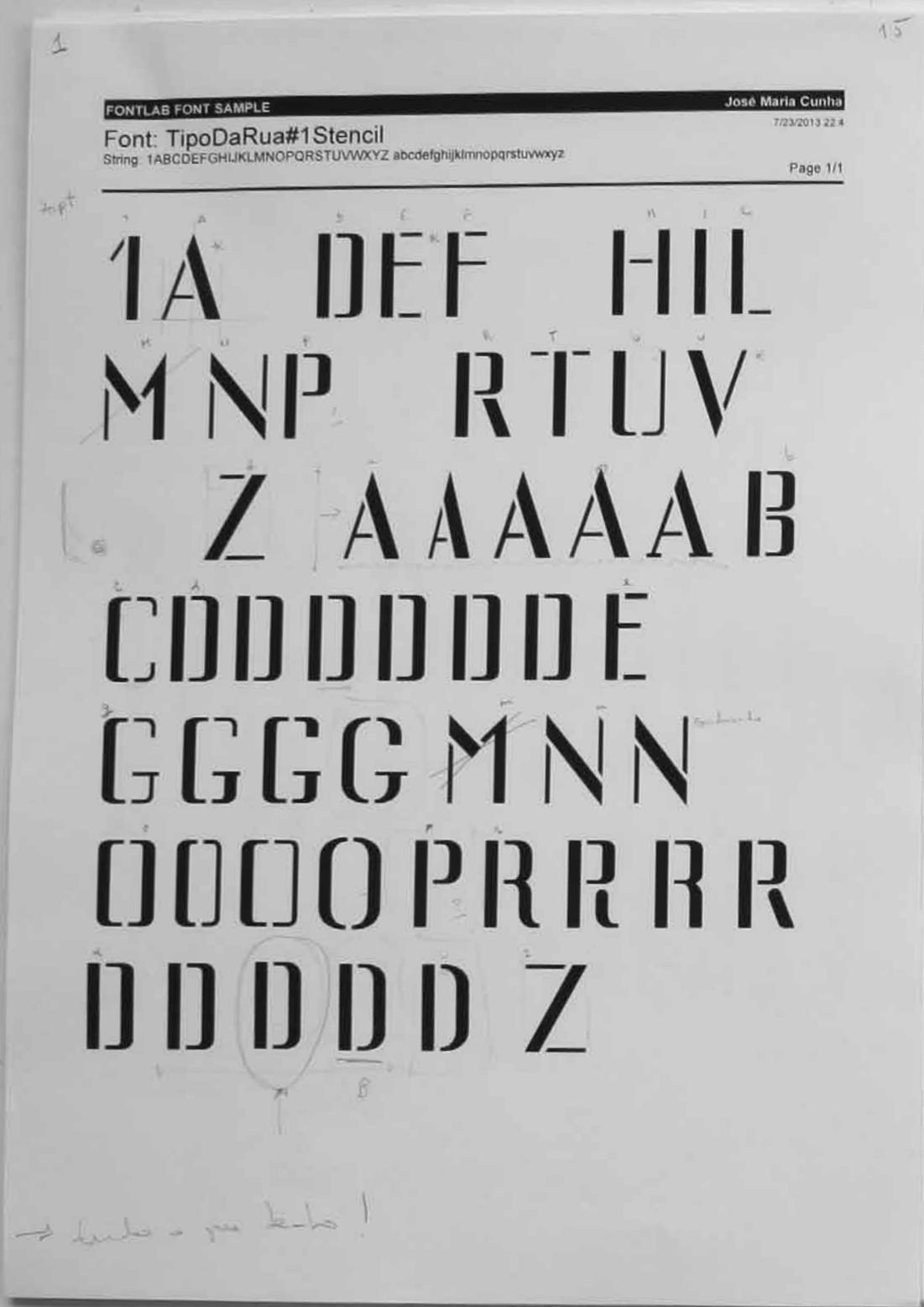
80 THE KKK TU

90 THE KKK T

100 THE KKK

*faço = A =
o W... + E.
13-13*

*K
K K*



→ Todos os caracteres desenhados no momento.

1

FONTLAB FONT WATERFALL

José Maria Cunha

Font: TipoDaRua#1Stencil

String DEAN BEAN

8/5/2013 18:1

Sizes: 10, 20, 30, 40, 50, 60, 70, 80, 90, 100

Page 1/1

10 DEAN DEAN

20 DEAN DEAN

30 DEAN DEAN

40 DEAN DEAN

50 DEAN DEAN

60 DEAN DEAN

70 DEAN DEAN

80 DEAN DEAN

90 DEAN DEAN

100 DEAN DEAN

A

→ [Comparação da mesma palavra com D diferentes.](#)

1

18

FONTLAB FONT WATERFALL

José Maria Cunha

Font: TipoDaRua#1Stencil

6/6/2013 18:51

String: JADENO

Sizes: 10, 20, 30, 40, 50, 60, 70, 80, 90, 100, 120

Page 1/1

10 JADENO

20 JADENO

30 JADENO

40 JADENO

50 JADENO

60 JADENO

70 JADENO

80 JADENO

90 JADENO

100 JADENO

120 JADENO

→ medida da abertura do stencil!

small

12

→ capote

→ ← → ←
small caps

← →

FONTLAB FONT WATERFALL

José Maria Cunha

Font: TipoDaRua#1Stencil

8/6/2013 20:5

String: RADENO

Sizes: 10, 20, 30, 40, 50, 60, 70, 80, 90, 100, 120

Page 1/1

10 RADENO

20 RADENO

30 RADENO

40 RADENO

50 RADENO

60 RADENO

70 RADENO

80 RADENO

90 RADENO

100 RADENO

120 RADENO

100/RUA 3Ans - RUA/RUA/80A

mais largo!

↓
-tra = stencil
um pouco!

-borda de stencil um pouco!

FONTLAB FONT SAMPLE

Font: TipoDaRua#1 Stencil

Sring: QUA RUA SUA

José Maria Cunha

8/8/2013 20:56

Page 1/1

RUA

RUA

RUA

X

excess de linha!

*EU' sabe' mais alguma? *x* kato, com*

uma palavra a mais!

2013 10 11

FONTLAB FONT WATERFALL

José Maria Cunha

Font: TipoDaRua#1Stencil

8/6/2013 21:30

String: CANUYG

Sizes: 10, 20, 30, 40, 50, 60, 70, 80, 90, 100, 120

Page 1/1

10 CANUDO

20 CANUDO

30 CANUDO

40 CANUDO

50 CANUDO

60 CANUDO

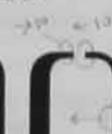
70 CANUDO

80 CANUDO

90 CANUDO

100 CANUDO

120 CANUDO



Como é a ligatura
U.1. Pign. a O?

→ Experiência de outro estilo mais contrastado... que poderá ficar nos stylistic stets do opentype.

1

FONTLAB FONT WATERFALL

Font: TipoDaRua#1Stencil

José Maria Cunha

String: CANUDO

14/02/2013 21:37

Sizes: 10, 20, 30, 40, 50, 60, 70, 80, 90, 100, 120

Page 1/1

10 CANUDO

20 CANUDO

30 CANUDO

40 CANUDO

50 CANUDO

60 CANUDO

70 CANUDO

80 CANUDO

90 CANUDO

100 CANUDO

120 CANUDO

fechar

fechar abrir

united computer

FONTLAB FONT WATERFALL José Maria Cunha

Font: TipoDaRua#1Stencil String: CANUDO B772013.19.4
Sizes: 10, 20, 30, 40, 50, 60, 70, 80, 90, 100, 120 Page 1/1

10 CANUDO
 20 CANUDO
 30 CANUDO
 40 CANUDO
 50 CANUDO
 60 CANUDO
 70 CANUDO
 80 CANUDO
 90 CANUDO
 100 CANUDO
 120 CANUDO



FONTLAB FONT WATERFALL

Font: TipoDaRua#1Stencil

Jose Maria Cunha

String: CUNHADO

8/7/2013 19:20

Sizes: 10, 20, 30, 40, 50, 60, 70, 80, 90, 100, 120

Page 1/1

10 CUNHADO

20 CUNHADO

30 CUNHADO

40 CUNHADO

50 CUNHADO

60 CUNHADO

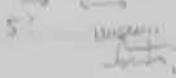
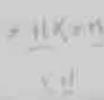
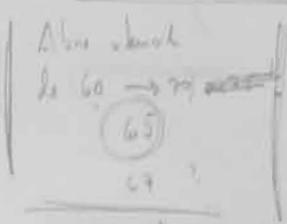
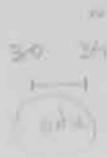
70 CUNHADO

80 CUNHADO

90 CUNHADO

100 CUNHADO

120 CUNHADO

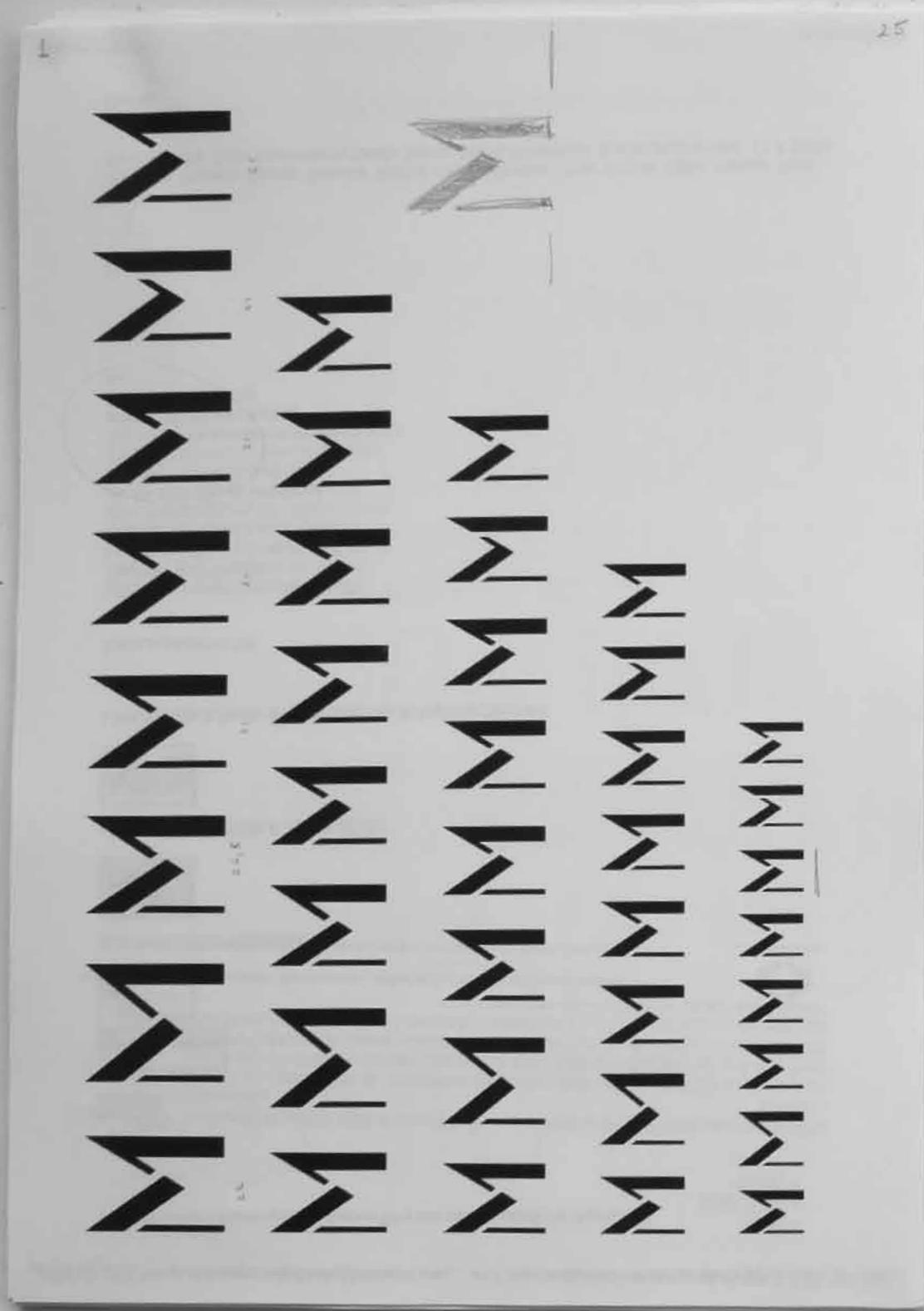


1

2

3

4



→ Os vários M desenhados em vários tamanhos.

1

26

FONTLAB FONT WATERFALL

Font: TipoDaRua#1Stencil

José Maria Cunha

String: MAIO MAE

8/8/2013 18:29

Sizes: 10, 20, 30, 40, 50, 60, 70, 80, 90, 100, 120

Page 1/1

10. MAIO MAE

20. MAIO MAE

30. MAIO MAE

40. MAIO MAE

50. MAIO MAE

60. MAIO MAE

70. MAIO MAE

80. MAIO MAE

90. MAIO MAE

100. MAIO MAE

120. MAIO MAE

web @ m

FONTLAB FONT WATERFALL

José Maria Cunha

Font: TipoDaRua#1Stencil

6/9/2013 18:56

String: MAIO MAE

Sizes: 10, 20, 30, 40, 50, 60, 70, 80, 90, 100, 120

Page 1/1

10 MAIO MAE

20 MAIO MAE

30 MAIO MAE

40 MAIO MAE

50 MAIO MAE

60 MAIO MAE

70 MAIO MAE

80 MAIO MAE

90 MAIO MAE

100 MAIO MAE

120 MAIO MAE

Prof. Américo, nota 25

FONTLAB FONT WATERFALL

Font: TipoDaRua#1Stencil

José Maria Cunha

String: CUNHADO

8/9/2013 15:34

Sizes: 10, 20, 30, 40, 50, 60, 70, 80, 90, 100, 120

Page 1/1

10 CUNHADO

20 CUNHADO

30 CUNHADO

40 CUNHADO

50 CUNHADO

60 CUNHADO

70 CUNHADO

80 CUNHADO

90 CUNHADO

100 CUNHADO

120 CUNHADO

<-1

1 1

-e

1

-

1

27

FONTLAB FONT WATERFALL **José Maria Cunha**

Font: TipoDaRua#1Stencil 8/2013 18.2

String: PAULINHO Page 1/1

Sizes: 10, 20, 30, 40, 50, 60, 70, 80, 90, 100, 120

10 PAULINHO

20 PAULINHO

30 PAULINHO

40 PAULINHO

50 PAULINHO

60 PAULINHO

70 PAULINHO

80 PAULINHO

90 PAULINHO

100 PAULINHO

120 PAULINHO

*Paulinho a 102
F2 Paulinho a 102
PAULINHO*

↔
?

→ Encontrada a forma do P final.

FONTLAB FONT SAMPLE

Font: TipoDaRua#1Stencil
String: IPANEMA IPANEWA ATUM ATUW

José Maria Cunha

8/2013 18/9

Page 1/1

IPANEMA
IPANEMA
ATUM
ATUM

1

3)

FONTLAB FONT SAMPLE

José Maria Cunha

Font: TipoDaRua#1 Stencil

8/5/2013 16:18

String: IPANEMA IPANEWA ATUM ATUW

→ lue + 10 []

Page 1/1

IPANEMA

IPANEMA

ATUM

ATUM

PAULINO no ponto

1

32

FONTLAB FONT WATERFALL

Font: TipoDaRua#1Stencil

José Maria Cunha

String: POLIMENTO

8/9/2013 16:40

Sizes: 10, 20, 30, 40, 50, 60, 70, 80, 90, 100, 105

Page 1/1

10 POLIMENTO

20 POLIMENTO

30 POLIMENTO

40 POLIMENTO

50 POLIMENTO

60 POLIMENTO

70 POLIMENTO

80 POLIMENTO

90 POLIMENTO

100 POLIMENTO

105 POLIMENTO

Tipo Da Rua!

→ 2 M / melhor!

um M = final?

→ 2 P não é melhor

melhor!

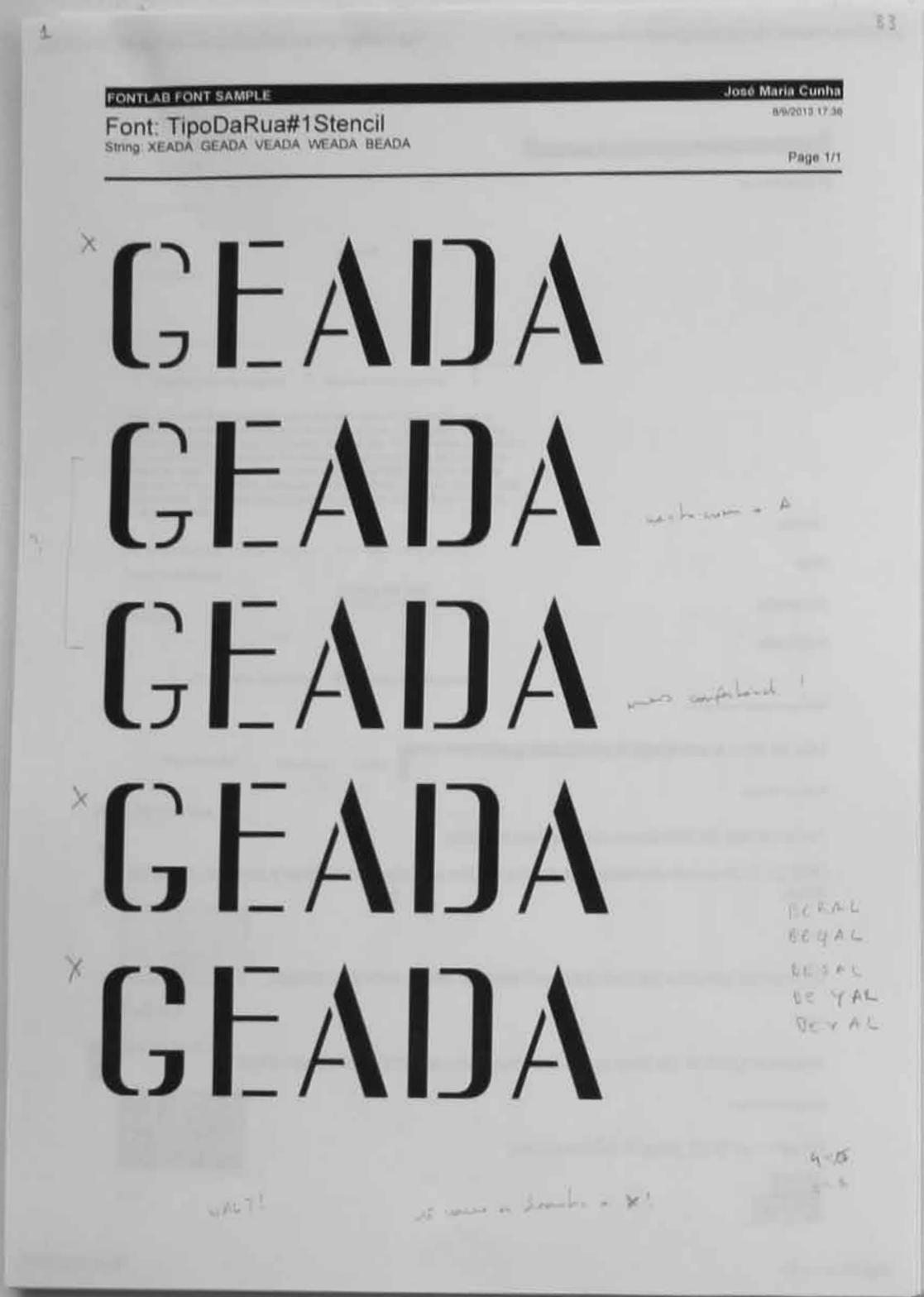
2 M a ✓

2 M a ✓

2 M a ✓

XEADA
 UADA
 VCADA
 WADA
 ZEADA

→ Testes em torno do M.



FONTLAB FONT SAMPLE

Font: TipoDaRua#1Stencil
String: BERAL BEQAL BESAL BEYAL BEXAL

José Maria Cunha

© 2013 2018

Page 1/1

GERAL

GERAL

GERAL

GERAL

GERAL

alongar o T com parêntese

1

35

FONTLAB FONT SAMPLE

José Maria Cunha

Font: TipoDaRua#1Stencil
String: RECOECOSECO

8/9/2013 20:30

Page 1/1

RECO

RECO

RECO

Fog Rua

1

36

FONTLAB FONT SAMPLE

José Maria Cunha

Font: TipoDaRua#1Stencil

8/9/2013 20:55

String: RECOQECOSECO

Page 1/1

20
20
20
40
40
70
20

RECO
RECO
RECO

Hand-drawn

primo
A's backer.

G x A?
chang

P x R
chang?

FONTLAB FONT WATERFALL

José Maria Cunha

Font: TipoDaRua#1Stencil

BM/2019.21.12

String: HERCULANO

Sizes: 10, 20, 30, 40, 50, 60, 70, 80, 90, 100

Page 1/1

10 HERCULANO

20 HERCULANO

30 HERCULANO

40 HERCULANO

50 HERCULANO

60 HERCULANO

70 HERCULANO

80 HERCULANO

90 HERCULANO

100 HERCULANO



Handwritten notes: "a largura", "FLT", "largura com 10"

Handwritten note: "o g deve ser um pouco maior do que o c, foi colocado para depois para ver!"

FONTLAB FONT WATERFALL

Font: TipoDaRua#1Stencil

String: HEQCULANO

Sizes: 10, 20, 30, 40, 50, 60, 70, 80, 90, 100

José Maria Cunha

8/10/2013 17:51

Page 1/1

10 HERCULANO

20 HERCULANO

30 HERCULANO

40 HERCULANO

50 HERCULANO

60 HERCULANO

70 HERCULANO

80 HERCULANO

90 HERCULANO

100 HERCULANO

49
49

9

FONTLAB FONT SAMPLE

José Maria Cunha

8/10/2013 18:52

Font: TipoDaRua#1Stencil

String: QUA RUA SUA XUA YUA

Page 1/1

24
49
RUA

24
38
20 para - esquerda!

24 i + inclinação para a A!

FONTLAB FONT WATERFALL

José Maria Cunha

Font: TipoDaRua#1Stencil

8/10/2013 20:35

String: XASOPE

Sizes: 10, 20, 30, 40, 50, 60, 70, 80, 90, 100, 120

Page 1/1

10 XAROPE

20 XAROPE

30 XAROPE

40 XAROPE

50 XAROPE

60 XAROPE

70 XAROPE

80 XAROPE

90 XAROPE

100 XAROPE

120 XAROPE

+10

→ Ajustes no X.
Surge um esboço da perna do Q.

FONTLAB FONT WATERFALL

José Maria Cunha

Font: TipoDaRua#1Stencil

8/10/2013 20:49

String: XADSEZ

Sizes: 10, 20, 30, 40, 50, 60, 70, 80, 90, 100, 120

Page 1/1

10 XADREZ
 20 XADREZ
 30 XADREZ
 40 XADREZ
 50 XADREZ
 60 XADREZ
 70 XADREZ
 80 XADREZ
 90 XADREZ
 100 XADREZ
 120 XADREZ

Para o regular no E/F/T/A e G e B sem - manter o padrão!

41
A. Silva

FONTLAB FONT WATERFALL

José Maria Cunha

Font: TipoDaRua#1Stencil

8/10/2013 21:53

String: YEASLONG

Sizes: 10, 20, 30, 40, 50, 60, 70, 80, 90, 100, 110

Page 1/1

10 YEARLONG

20 YEARLONG

30 YEARLONG

40 YEARLONG

50 YEARLONG

60 YEARLONG

70 YEARLONG

80 YEARLONG audi

90 YEARLONG

100 YEARLONG

110 YEARLONG

T T
- layer, um point
- filar, um point

FONTLAB FONT SAMPLE

José Maria Cunha

8/11/2013 18:58

Font: TipoDaRua#1Stencil
String: SECOSTASRECORTARQECOQTAQ

105 pt

Page 1/1

RECORTAR
RECORTAR
RECORTAR

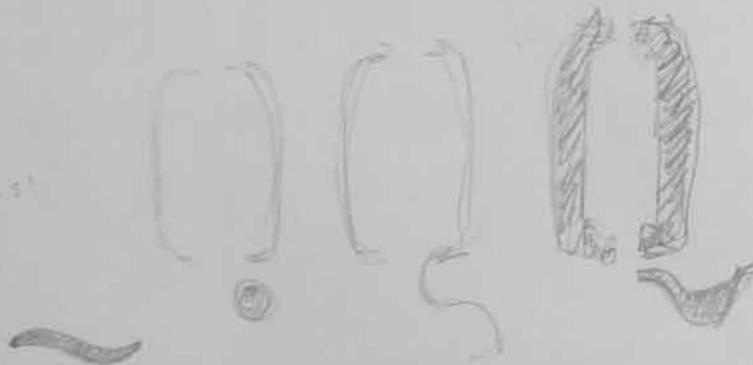
Vi desenhos de curvas
nos tipos e quis perceber
+ Faltava!

E de des de des em círculo e Sapo.

em des = E/F/L/G/T!!! se aperta 15.03

to unit = T to para não falta!

desenho de Q!
ajuste de M!
o J!
desenho de H... cas!



FONTLAB FONT WATERFALL

José Maria Cunha

Font: TipoDaRua#1Stencil

8/11/2013 19:56

String: AMENIZAR

Sizes: 10, 20, 30, 40, 50, 60, 70, 80, 90, 100, 110

Page 1/1

10 AMENIZAR

20 AMENIZAR

30 AMENIZAR

40 AMENIZAR

50 AMENIZAR

60 AMENIZAR

70 AMENIZAR

80 AMENIZAR

90 AMENIZAR

100 AMENIZAR

110 AMENIZAR

← 10
aproximadamente
feito em um sigla similar!

- NÃO FAÇO SOEIA -

45

FONTLAB FONT SAMPLE

José Maria Cunha

Font: TipoDaRua#1Stencil
String: ABCDEFGHIJKLMNOPRSTUVWXYZ[1

8/16/2013 15:2

Page 1/1

ABCDEFGHI
JKLMNOPR
RTUVWXYZ

[1 S S 4
↖
w/line

FONTLAB FONT WATERFALL

Font: TipoDaRua#1Stencil

José Maria Cunha

String: HAMBURGEFONTIVSD

8/29/2013 16:49

Sizes: 5, 10, 15, 20, 25, 30, 35, 40, 45, 50

Page 1/1

10 HAMBURGEFONTIVSD
15 HAMBURGEFONTIVSD
20 HAMBURGEFONTIVSD
25 HAMBURGEFONTIVSD
30 HAMBURGEFONTIVSD
35 HAMBURGEFONTIVSD
40 HAMBURGEFONTIVSD
45 HAMBURGEFONTIVSD
50 HAMBURGEFONTIVSD

— 10 — — 15 — +10 — +15 — +20 — +25 — +30 — +35 — +40 — +45 — +50 —

1

42

FONTLAB FONT WATERFALL José Maria Cunha

Font: TipoDaRua#1Stencil String: QUE QUE 8/29/2013 19:13
Sizes: 10, 20, 30, 40, 50, 60, 70, 80, 90, 100, 110 Page 1/1

10. QUE QUE
 20. QUE QUE
 30. QUE QUE
 40. QUE QUE
 50. QUE QUE
 60. QUE QUE
 70. QUE QUE
 80. QUE QUE
 90. QUE QUE
 100. QUE QUE
 110. QUE QUE



Handwritten signature or mark.

FONTLAB FONT WATERFALL

Font: TipoDaRua#1Stencil

José Maria Cunha

String: AVISO

8/29/2013 19:24

Sizes: 10, 20, 30, 40, 50, 60, 70, 80, 90, 100, 110

Page 1/1

10 AVISO

20 AVISO

30 AVISO

40 AVISO

50 AVISO

60 AVISO

70 AVISO

80 AVISO

90 AVISO

100 AVISO

110 AVISO

→ Desenho do S, que foi a forma mais difícil do alfabeto.

FONTLAB FONT WATERFALL

José Maria Cunha

Font: TipoDaRua#1Stencil

8/29/2013 18:31

String: QUEBRA

Sizes: 10, 20, 30, 40, 50, 60, 70, 80, 90, 100, 110

Page 1/1

10 QUEBRA
 20 QUEBRA
 30 QUEBRA
 40 QUEBRA
 50 QUEBRA
 60 QUEBRA
 70 QUEBRA
 80 QUEBRA
 90 QUEBRA
 100 QUEBRA
 110 QUEBRÃ

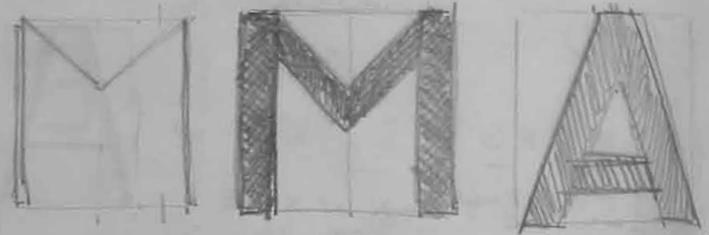
Abra uma Roua no Sant' Edo!

Pg. 7 sentha

Pg. 6 Din

Spans fabricas -

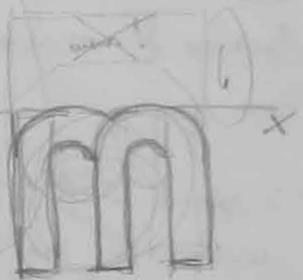
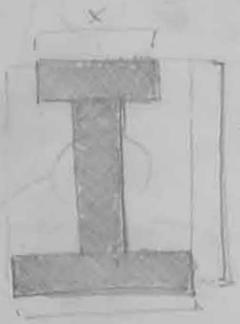
Abra monospaced fonts..



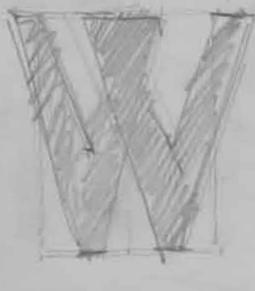
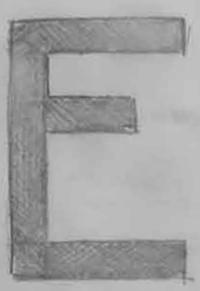
quadrado
↓
1 pau
weus!



tomar arquitetura
importante / delicada!
comprimos!



thin
retina - as plantas
ambas ←



altura
o corpo!

→ Como lidar com o mono espaço.

TEA
E

23,78

10,60

12,58

23,18

2,50€?

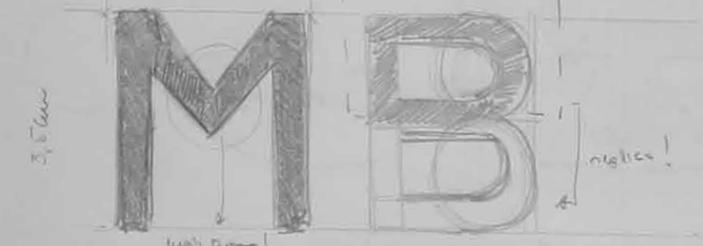
Medidas	Antes	Comunsens
Asenda	250	1255
Desenda	-250	-386
	(1000)	(1641)
CAPS	711	1170
X	482	866
UPM	<u>1000</u> !	2048

to B - Rechte Pitcher
+
Kursen im Corp?



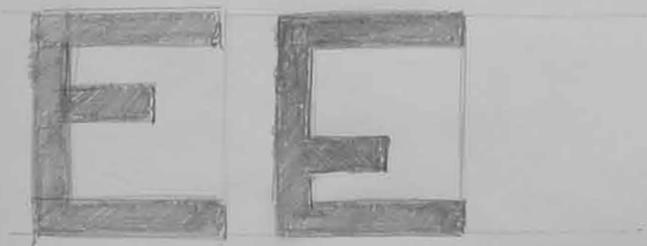
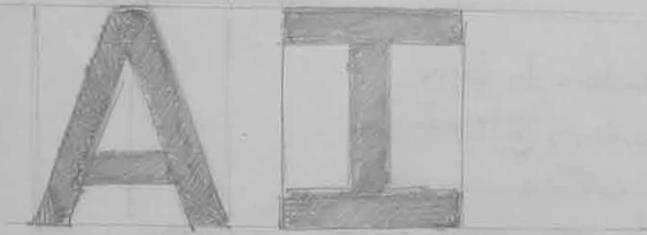
longas?

mais longas?



mais grossas!

negativas!



→ Possibilidades entre as mesma
letras.

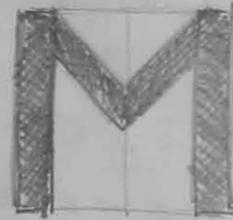
Abra uma Hora no Tint Box!

Pg. 7 desenho

Pg. 6 DIN

com fechos...

Abra uncorpede futo...



quadrado
↓
1 pau
meus!



com arquitetura
insuportável / delicada!
com expressão!



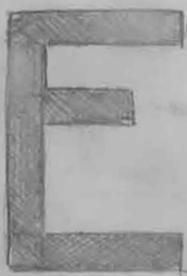
vertical



thin



retina - as plaus
inclinação



horizontal
& angular!

→ Esboços também sobre a inclusão de caixa-baixa.

FONTLAB FONT WATERFALL

José Maria Cunha

8/11/2013 21:41

Font: TipoDaRua#2Mono

String: FILAMEH

Sizes: 8, 10, 15, 20, 30, 40, 50, 60, 70, 80, 90

Page 1/1

verbo para o teste

8 FILAMEH
 10 FILAMEH
 15 FILAMEH
 20 FILAMEH
 30 FILAMEH
 40 FILAMEH
 50 FILAMEH
 60 FILAMEH
 70 FILAMEH
 80 FILAMEH
 90 FILAMEH

*|| muita potência
do teste original!*



FONTLAB FONT WATERFALL

José Maria Cunha

Font: TipoDaRua#2Mono

8/11/2013 21:08

String: FILAMEH

Sizes: 8, 10, 15, 20, 30, 40, 50, 60, 70, 80, 90

Page 1/1

8 FILAMEH
 10 FILAMEH
 15 FILAMEH
 20 FILAMEH
 30 FILAMEH
 40 FILAMEH
 50 FILAMEH
 60 FILAMEH
 70 FILAMEH
 80 FILAMEH
 90 FILAMEH

redig 10 unidades??

*para ler de se em mais linha entre P. 2 x 3!!
 não em um a parte de parágrafo de linha nova!
 se há a linha RET's de novo!
 compare as com a simil!*

FONTLAB FONT WATERFALL

José Maria Cunha

Font: TipoDaRua#2Mono

01/10/13 21:41

String: Filameh

Sizes: 8, 10, 15, 20, 30, 40, 50, 60, 70, 80, 90

Page 1/1

8 FILAMEH
 10 FILAMEH
 14 FILAMEH
 20 FILAMEH
 30 FILAMEH
 40 FILAMEH
 50 FILAMEH
 60 FILAMEH
 70 FILAMEH
 80 FILAMEH
 90 FILAMEH

gale de corda

A > E
 → A < M

1 R

osando um par !!! peço

2 R

FONTLAB FONT WATERFALL

José Maria Cunha

Font: TipoDaRua#2Mono

8/12/2013 2:10

String: HELFIT

Sizes: 6, 7, 8, 9, 10, 15, 20, 30, 40, 50, 60, 70, 80, 90, 100

Page 1/1

6 HELFIT
 7 HELFIT
 8 HELFIT
 9 HELFIT
 10 HELFIT
 15 HELFIT
 20 HELFIT
 30 HELFIT
 40 HELFIT
 50 HELFIT
 60 HELFIT
 70 HELFIT
 80 HELFIT
 90 HELFIT
 100 HELFIT

Handwritten notes:
 TipoDaRua
 D. 6, 7, 8, 9, 10, 15, 20, 30, 40, 50, 60, 70, 80, 90, 100

Handwritten notes:
 90/2)
 48

Handwritten note:
 sublinhado - no B. 2 e 3.

Handwritten notes:
 com alt. x-f-h,
 com base flutuante.

FONTLAB FONT WATERFALL

José Maria Cunha

Font: TipoDaRua#2Mono

8/12/2013 27

String: HELFIT

Sizes: 6, 7, 8, 9, 10, 15, 20, 30, 40, 50, 60, 70, 80, 90, 100

Page 1/1

7 HELFIT

8 HELFIT

9 HELFIT

10 HELFIT

15 HELFIT

20 HELFIT

30 HELFIT

40 HELFIT

50 HELFIT

60 HELFIT

70 HELFIT

80 HELFIT

90 HELFIT

100 HELFIT

revisão da PJ 2013

FONTLAB FONT WATERFALL

José Maria Cunha

Font: TipoDaRua#2Mono

8/12/2013 17:49

String: RSrsMm

Sizes: 6, 8, 10, 12, 14, 18, 20, 30, 40, 50, 60, 70, 80, 100, 110

Page 1/1

6 RRRRMM
 8 RRRRMM
 10 RRRRMM
 12 RRRRMM
 14 RRRRMM
 16 RRRRMM
 20 RRRRMM
 30 RRRRMM
 40 RRRRMM
 60 RRRRMM
 70 RRRRMM
 80 RRRRMM
 100 RRRRMM
 110 RRRRMM

Handwritten notes and diagrams below the font samples:

- Under the first 'R' of the 110 size row: "RML"
- Under the second 'R' of the 110 size row: "NA"
- Under the third 'R' of the 110 size row: a checkmark and "SS"
- Under the fourth 'R' of the 110 size row: "NA"
- Under the fifth 'R' of the 110 size row: a vertical line with "edge" written next to it.
- Under the sixth 'R' of the 110 size row: "usual" written next to it.
- Under the seventh 'R' of the 110 size row: "usual" written next to it.
- Under the eighth 'R' of the 110 size row: "usual" written next to it.
- Under the ninth 'R' of the 110 size row: "usual" written next to it.
- Under the tenth 'R' of the 110 size row: "usual" written next to it.
- Under the eleventh 'R' of the 110 size row: "usual" written next to it.
- Under the twelfth 'R' of the 110 size row: "usual" written next to it.
- Under the thirteenth 'R' of the 110 size row: "usual" written next to it.
- Under the fourteenth 'R' of the 110 size row: "usual" written next to it.
- Under the fifteenth 'R' of the 110 size row: "usual" written next to it.
- Under the sixteenth 'R' of the 110 size row: "usual" written next to it.
- Under the seventeenth 'R' of the 110 size row: "usual" written next to it.
- Under the eighteenth 'R' of the 110 size row: "usual" written next to it.
- Under the nineteenth 'R' of the 110 size row: "usual" written next to it.
- Under the twentieth 'R' of the 110 size row: "usual" written next to it.

FONTLAB FONT WATERFALL

Font: TipoDaRua#2Mono

José Maria Cunha

String: DEeRriBbMm

8/12/2013 17:30

Sizes: 6, 8, 10, 12, 14, 16, 20, 30, 40, 50, 60, 70, 80, 100, 120

Page 1/1

6 DEERRIIBBMM
8 DEERRIIBBMM
10 DEERRIIBBMM
12 DEERRIIBBMM
14 DEERRIIBBMM
16 DEERRIIBBMM
18 DEERRIIBBMM
20 DEERRIIBBMM
30 DEERRIIBBMM
40 DEERRIIBBMM
50 DEERRIIBBMM
60 DEERRIIBBMM
70 DEERRIIBBMM
80 DEERRIIBBMM
100 DEERRIIBBMM
120 DEERRIIBBMM

FONTLAB GLYPH SAMPLE

José Maria Cunha

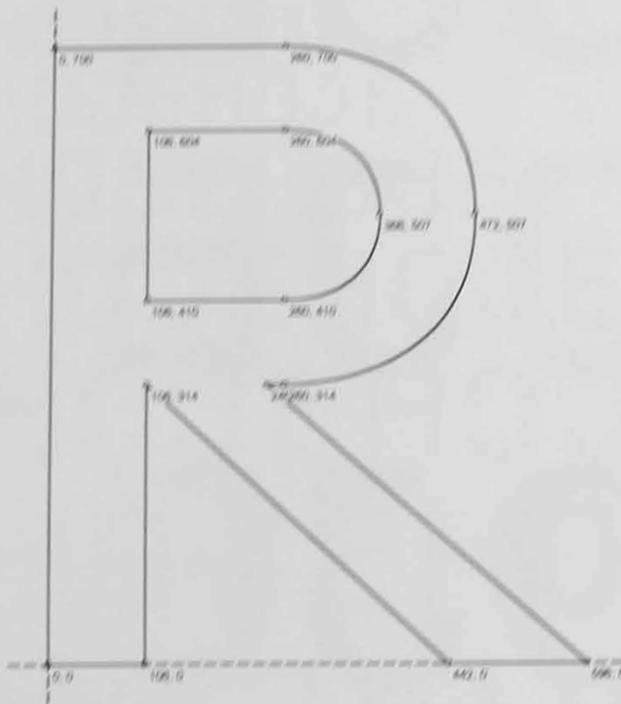
Font: TipoDaRua#2Mono

8/13/2013 17:48

Glyph: R

Page 1/1

J 490
E 460



- R, r, g, h, o, n, o !

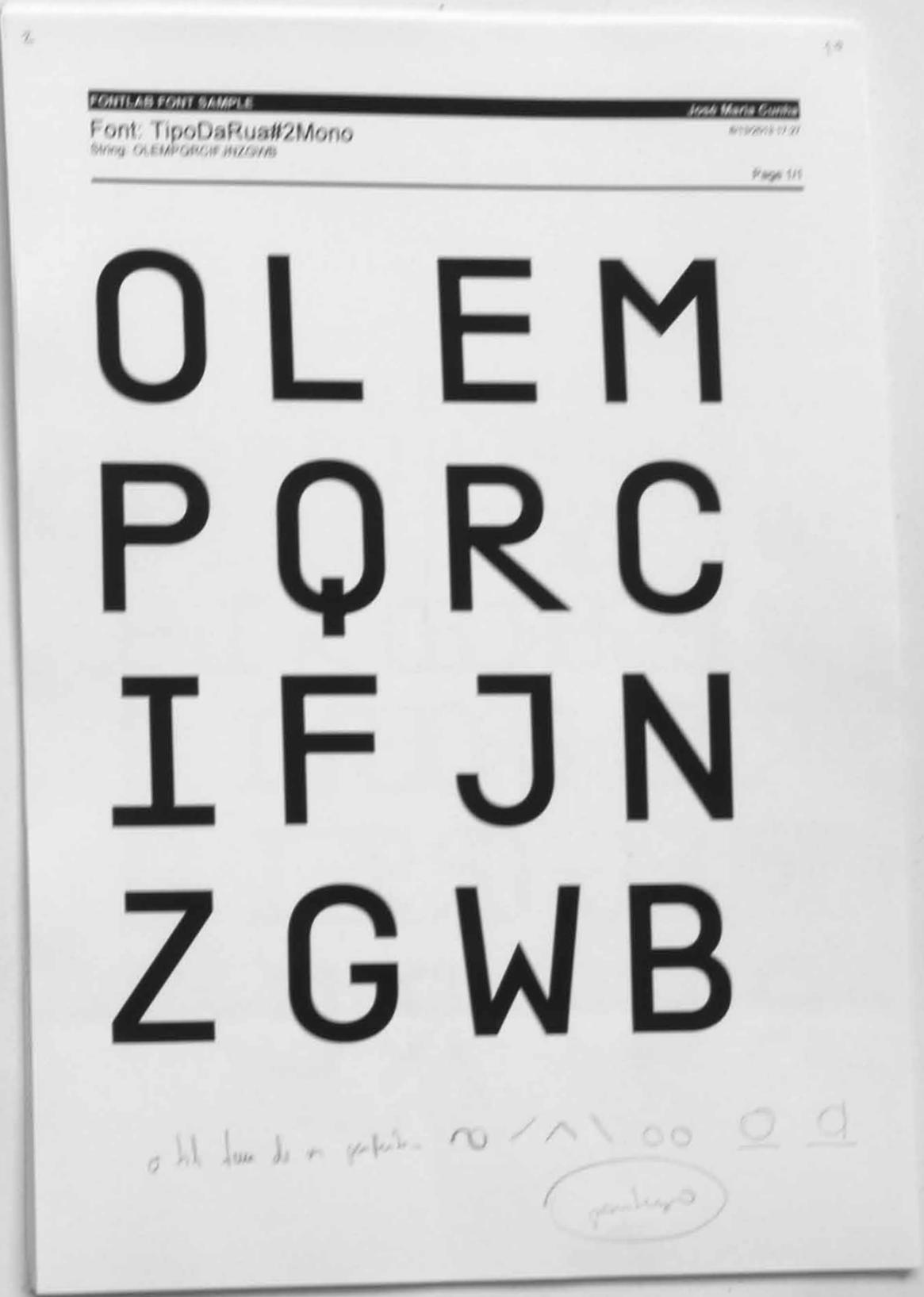
seg. unhas !!

o H i 550

o O i 520

o R i 596

trilha com 600 700



→ As letras desenhadas até ao momento.

2

12

FONTLAB FONT WATERFALL

José Maria Cunha

Font: TipoDaRua#2Mono

8/13/2013 18:15

String: HOJEHOJE

Sizes: 6, 7, 8, 9, 10, 15, 20, 25, 30, 35, 40, 50, 60, 70, 80, 90

Page 1/1

6 HOJEHOJE
 7 HOJEHOJE
 8 HOJEHOJE
 9 HOJEHOJE
 10 HOJEHOJE
 15 HOJEHOJE
 20 HOJEHOJE
 25 HOJEHOJE
 30 HOJEHOJE
 35 HOJEHOJE
 40 HOJEHOJE
 50 HOJEHOJE
 60 HOJEHOJE
 70 HOJEHOJE
 80 HOJEHOJE
 90 HOJEHOJE

I 480 C 510
 R 556
 A 636
 B 452

R

650? tenta A e R! e I!

inspirem Hamburgo font no fim e -bre / feet
letra!

2

12

FONTLAB FONT SAMPLE

José Maria Cunha

Font: TipoDaRua#2Mono

8/13/2013 18:10

String: HOJEHOJEHOJE

Page 1/1

HOJE

? = k!

HOJE

HOJE

HOJE

ERRO

15

FONTLAB FONT WATERFALL

José Maria Cunha

Font: TipoDaRua#2Mono
String: HAMBURGEFONTIVD
Sizes: 6, 7, 8, 9, 10, 15, 20, 25, 30, 35, 40, 45

8/13/2013 18:41

Page 1/1

6. HAMBURGEFONTIVD
 7. HAMBURGEFONTIVD
 8. HAMBURGEFONTIVD
 9. HAMBURGEFONTIVD
 10. HAMBURGEFONTIVD
 15. HAMBURGEFONTIVD
 20. HAMBURGEFONTIVD
 25. HAMBURGEFONTIVD
 30. HAMBURGEFONTIVD
 35. HAMBURGEFONTIVD
 40. HAMBURGEFONTIVD
 45. HAMBURGEFONTIVD

650

o melhor ...



FONTLAB FONT WATERFALL

José Maria Cunha

Font: TipoDaRua#2Mono

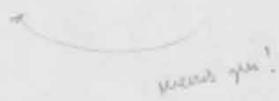
8/13/2013 18:34

String: HAMBURGEFONTIVD

Sizes: 6, 7, 8, 9, 10, 15, 20, 25, 30, 35, 40, 45

Page 1/1

6 HAMBURGEFONTIVD
 7 HAMBURGEFONTIVD
 8 HAMBURGEFONTIVD
 9 HAMBURGEFONTIVD
 10 HAMBURGEFONTIVD
 15 HAMBURGEFONTIVD
 20 HAMBURGEFONTIVD
 25 HAMBURGEFONTIVD
 30 HAMBURGEFONTIVD
 35 HAMBURGEFONTIVD
 40 HAMBURGEFONTIVD
 45 HAMBURGEFONTIVD



FONTLAB FONT WATERFALL

José Maria Cunha

Font: TipoDaRua#2Mono

String: MARAVILHA

8/13/2013 19:48

Sizes: 6, 7, 8, 9, 10, 15, 20, 25, 30, 35, 40, 45, 50, 60, 70, 80, 85

Page 1/1

6 MARAVILHA
7 MARAVILHA
8 MARAVILHA
9 MARAVILHA
10 MARAVILHA
15 MARAVILHA
20 MARAVILHA
25 MARAVILHA
30 MARAVILHA
35 MARAVILHA
40 MARAVILHA
45 MARAVILHA
50 MARAVILHA
60 MARAVILHA
70 MARAVILHA
80 MARAVILHA
85 MARAVILHA

2

16

FONTLAB FONT SAMPLE

José Maria Cunha

Font: TipoDaRua#2Mono

8/13/2013 18:57

String: ROME RIOT RAGU MIRO WALT JETT HRDT

Page 1/1



→ Ajuste na largura do caracter.

2

18

**PRAÇA
8 DE MAIO**



→ Ensaio com um exemplo real:
a Praça 8 de Maio.

2

17

FONTLAB FONT WATERFALL

José Maria Cunha

Font: TipoDaRua#2Mono

String: I.TU-MARIO;ZÉ

8/13/2013 22:12

Sizes: 6, 7, 8, 9, 10, 15, 20, 25, 30, 35, 40, 45, 50

Page 1/1

6 I.TU-MARIO;ZÉ
 7 I.TU-MARIO;ZÉ
 8 I.TU-MARIO;ZÉ
 9 I.TU-MARIO;ZÉ
 10 I.TU-MARIO;ZÉ
 15 I.TU-MARIO;ZÉ
 20 I.TU-MARIO;ZÉ
 25 I.TU-MARIO;ZÉ
 30 I.TU-MARIO;ZÉ
 35 I.TU-MARIO;ZÉ
 40 I.TU-MARIO;ZÉ
 45 I.TU-MARIO;ZÉ
 50 I.TU-MARIO;ZÉ

@ @ # # f N
 mah.

8 4 9 0 1 1 1 1

2

19

FONTLAB FONT SAMPLE

José Maria Cunha

Font: TipoDaRua#2Mono

8/14/2013 18:35

String: [!R"8°J#I.W.Z.B—]

Page 1/2

[! R
= 8 o
J # I

2

10

FONTLAB FONT SAMPLE

Font: TipoDaRua#2Mono

String: [R°8°J#I:W,Z,B—]

José Maria Cunha

8/14/2013 18:35

Page 2/2

○ W ●
○ W ;
Z . B
—]

2

21

FONTLAB FONT SAMPLE

José Maria Cunha

Font: TipoDaRua#2Mono

8/18/2013 22:29

String: THE KKK TOOKMY BABY AWAY! THEY TOOK HER AWAY... AWAY FROM ME

Page 1/1

THE KKK TOOK
 MY BABY AWAY
 ! THEY TOOK
 HER AWAY...
 AWAY FROM ME

como o R?
 e em de as outras...

2

20

FONTLAB FONT SAMPLE

José Maria Cunha

Font: TipoDaRua#2Mono

8/16/2013 15:0

String: ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ,;!#[]8-

Page 1/1

ABCDEF G
HIJLMNO
PQRTUVW

Z . , o ; ! #
" [] 8 - K K

FONTLAB FONT WATERFALL

José Maria Cunha

Font: TipoDaRua#2Mono

8/29/2013 19:46

String: JOSÉ MARIA

Sizes: 10, 20, 30, 40, 50, 60, 70, 80, 90, 100, 110

Page 1/1

10 JOSÉ MARIA

20 JOSE MARIA

30 JOSE MARIA

40 JOSE MARIA

50 JOSE MARIA

60 JOSE MARIA

70 JOSE MARIA

80 JOSE MARIA

90 JOSE MARI

100 JOSE MAR

110 JOSE MA

2

22

FONTLAB FONT SAMPLE

José Maria Cunha

Font: TipoDaRua#2Mono

8/18/2013 22:41

String: HAMBURGEFONTVD

Page 1/1

HAMBU
RGEFO
NTIVD

FONTLAB FONT WATERFALL

José Maria Cunha

Font: TipoDaRua#2Mono

8/29/2013 20:19

String: INTRODUÇÃO
Sizes: 10, 20, 30, 40, 50, 60, 70, 80, 90, 100, 110

Page 1/1

10. INTRODUÇÃO
 20. INTRODUÇÃO
 30. INTRODUÇÃO
 40. INTRODUÇÃO
 50. INTRODUÇÃO
 60. INTRODUÇÃO
 70. INTRODUÇÃO
 80. INTRODUÇÃO
 90. INTRODUÇÃ
 100. INTRODUÇ
 110. INTRODU

FONTLAB FONT WATERFALL

José Maria Cunha

Font: TipoDaRua#2Mono

8/29/2013 19:52

String: °JOSE—MARIA
Sizes: 10, 20, 30, 40, 50, 60, 70, 80, 90, 100, 110

Page 1/1

10. ° JOSE—MARIA

20. ° JOSE—MARIA

30. ° JOSE—MARIA

40. ° JOSE—MARIA

50. ° JOSE—MARIA

60. ° JOSE—MARIA

70. ° JOSE—MAR

80. ° JOSE—MA

90. ° JOSE—M

100. ° JOSE—

110. ° JOSE—

→ Jogo de espessura entre letras e pontuação.



FONTLAB FONT WATERFALL

José Maria Cunha

Font: TipoDaRua#2Mono

8/29/2013 20:20

String: HAMBURGEFONTIVSD
Sizes: 10, 20, 30, 40, 50, 60, 70, 80, 90, 100, 110

Page 1/1

10 HAMBURGEFONTIVSD

20 HAMBURGEFONTIVSD

30 HAMBURGEFONTIVSD

40 HAMBURGEFONTIVSD

50 HAMBURGEFONTIVS

60 HAMBURGEFONTI

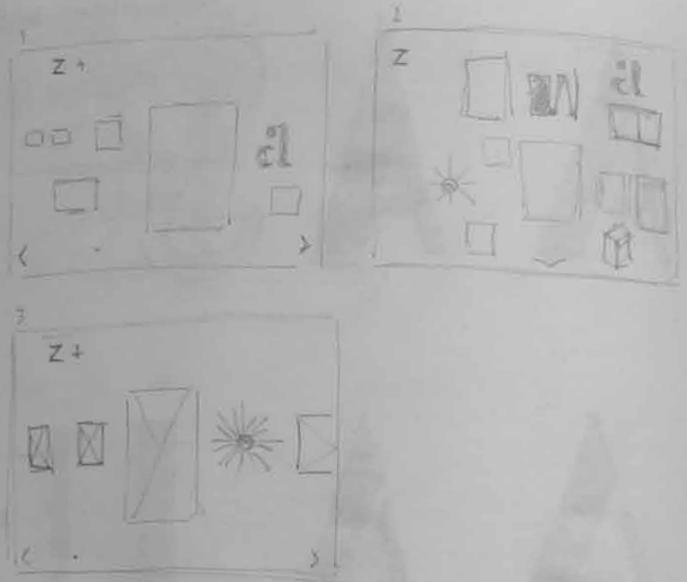
70 HAMBURGEFON

80 HAMBURGEFO

90 HAMBURGEF

100 HAMBURGE

110 HAMBURG

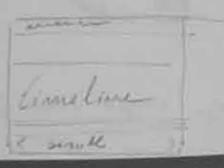


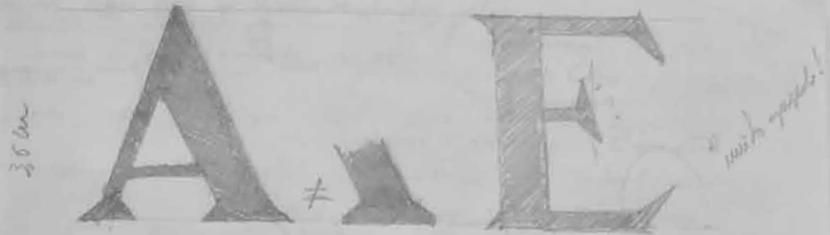
- mais pr página X
- headline ✓
- legenda ✓
- tabela ✓
- + mais pr página ✓
- não headline X
- não legenda X
- algoritmo impensável X

... ou só um?
 legenda... :)

Abra 7 que o 2 horizontal, como o de fundo! i uelle

↳ legenda?





Contraste Bem!!!



serif que o G vem do G?

vi o de Karen cheng! MUITO IMPORTANTE

vi a julia que desenhava a Replica!

St A

- 3,000 a

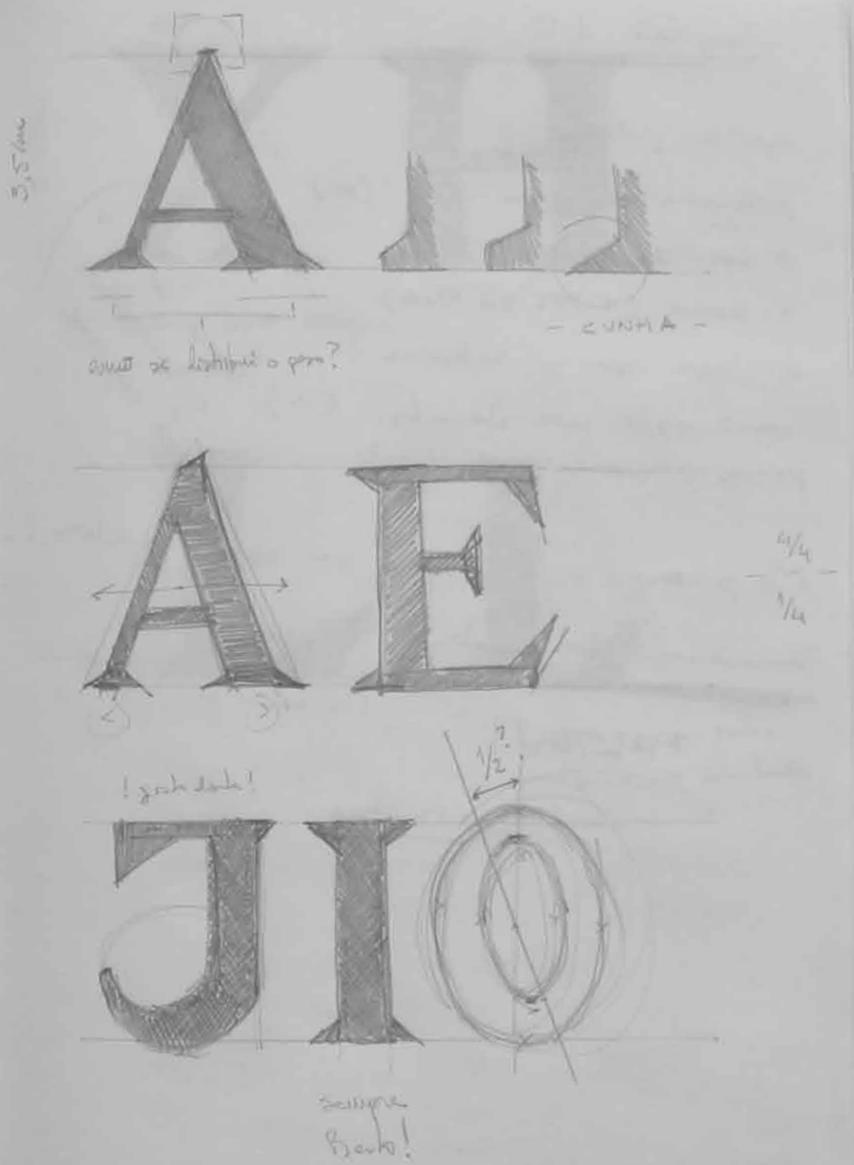
- 6,500 a

→ Primeiros esboços em busca da geometrização das serifas.

1 Define o Low!

2 Use Kerning Serif!

3 B...



Revisão J.B

mostrar gravado.

problema na caixa - alta? (#2)

o tom dos tipos. (+)

o nome (TIPOS DA RUA)

diálogo com o silveto?

como opto nos stencils. (+)

feições e mandos podem ser?

tomar como as irregularidades de original.

este processo: há exemplos por aqui - exemplos?!

Disseminação das fontes!

- variedade ...
1 para - para a separação com o
(tipo A2/SW/RR).

! FALTOU!

+ TAVORA

17 / Ago

3, 5^{ta}



onde e como caem
as serifas?



- 25, 0
200, 250
700, 720

serifas em ab.
brincando abachado.

Princípios A.

que fontes canonizam?
 boas escolhas no base?
 para evitar a-visuals?
 o que fazer no stand?

/ man R, novo = curva!

/ trabalho futuro no Tom e base!

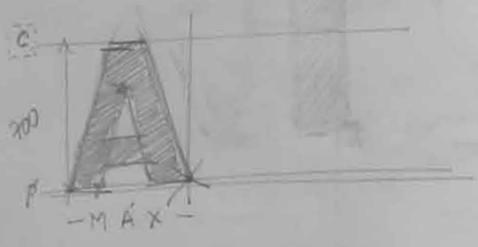
/ o pouco à la xpto!

agora conclusão.

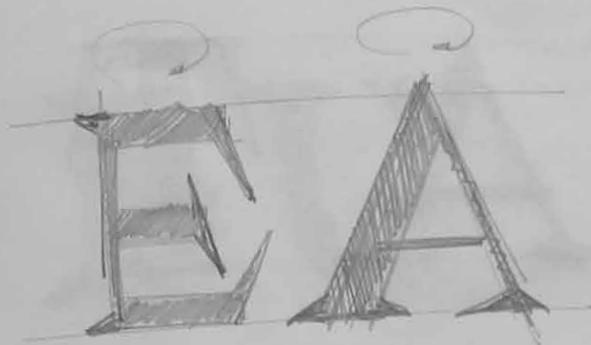
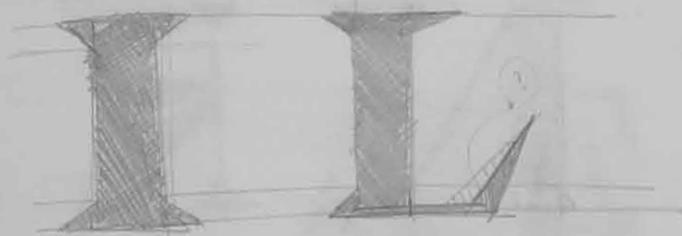
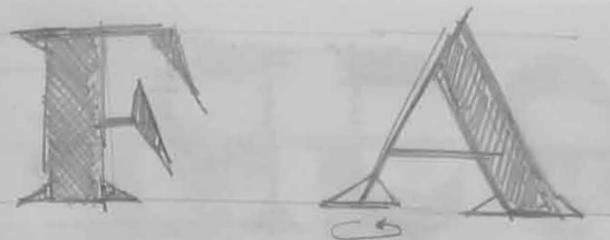


→ Experimentação de serifas.

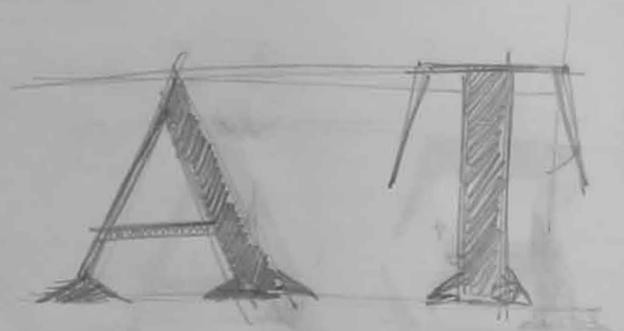
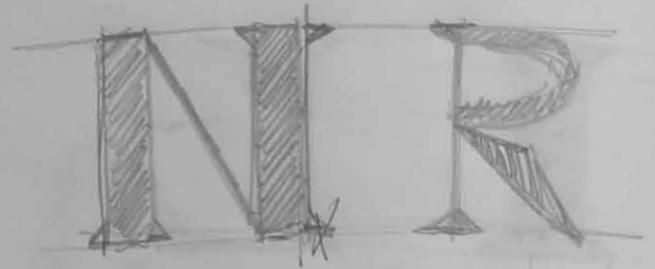
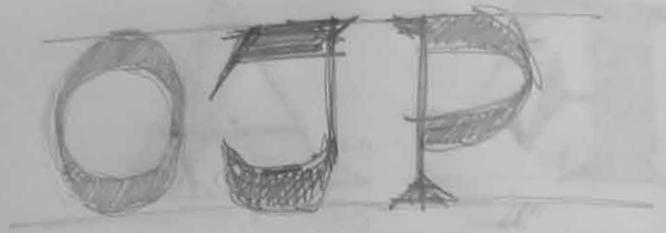
para a mesma altura - experimentos 500 de largura?
520



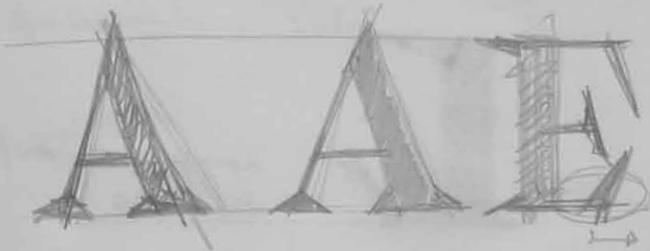
vi melhor o site dos CB
o A A A?



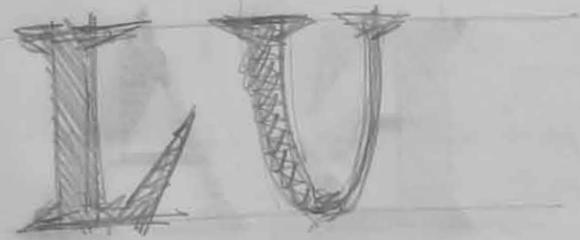
→ Inversão das zonas de contraste.



Com Lencas = de ?



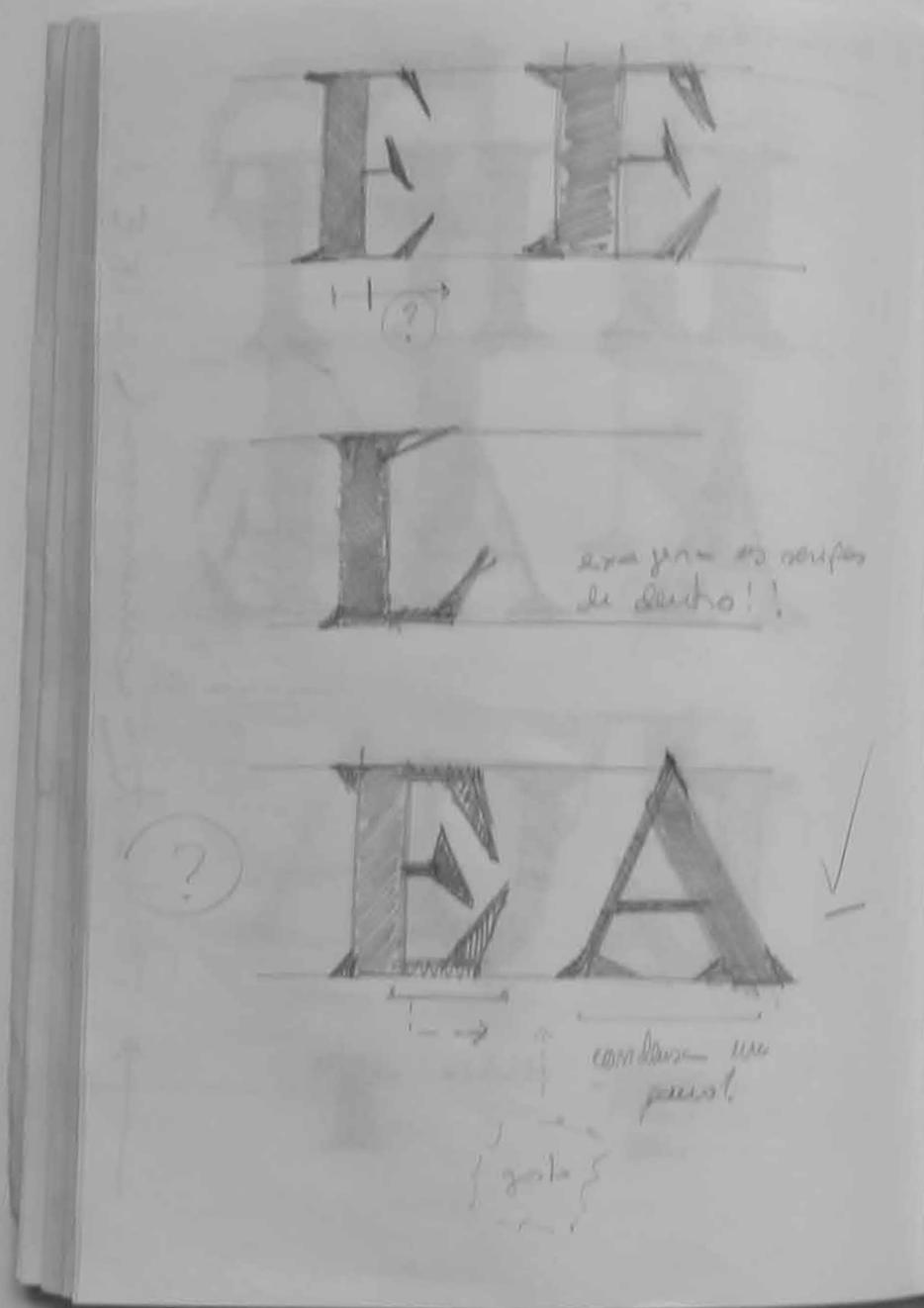
expansão da itá!



topo = Hérnia ... !

↑
 Portrait Commercial LIKE!
 ↑

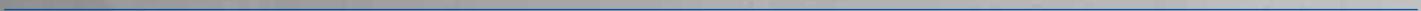
→ Aumento do contraste.





- 1 Resumos / Abstracts, Palavras-chave / KeyWords, Apontamentos, Índice
- 2 Introdução +
- 2 Escola de Arte (T) basead
- 3 Objectivos e Métodos
- 4 Escola de Tipografia (T) basead
- 5 Recolha / Estudo e análise de fontes (T/P)
- 6 exemplos de tipos (P)
- 7 Apresentação dos tipos (P)
- 8 Conclusão
- 9 Trabalho Final

Bibliografia + Notas



FONTLAB FONT WATERFALL

José Maria Cunha

Font: TipoDaRua#3Geometrica

7/25/2013 18:30

String: E

Sizes: 10, 20, 30, 40, 50, 60, 70, 80, 90, 100, 120

Page 1/1

10pt EEEEE

20pt EEEEE

30pt EEEEE

40pt EEEEE

50pt EEEEE

60pt EEEEE

70pt EEEEE

80pt EEEEE

90pt EEEEE

100pt EEEEE

120pt EEEEE

*search my fonts
geometric serif !!*

*serif
kerned ligatures*

serif = the letters can be... !!

serif!

→ As várias hipóteses de interpretação.

FONTLAB FONT WATERFALL

José Maria Cunha

Font: TipoDaRua#3Geometrica

7/29/2013 2:31

String: HEHFHG

Sizes: 10, 20, 30, 40, 50, 60, 70, 80, 90, 100, 110

Page 1/1

10. HEHEHE

20. HEHEHE

30. HEHEHE

40. HEHEHE

50. HEHEHE

60. HEHEHE

70. HEHEHE

80. HEHEHE

90. HEHEHE

100. HEHEHE

110. HEHEHE

sim

no

no

3

4

FONTLAB FONT WATERFALL

José Maria Cunha

Font: TipoDaRua#3Geometrica

7/30/2013 17:39

String: THEFIL

Sizes: 10, 20, 30, 40, 50, 60, 70, 80, 90, 100, 120

Page 1/1

10 THEFIL
 20 THEFIL
 30 THEFIL
 40 THEFIL
 50 THEFIL
 60 THEFIL
 70 THEFIL
 80 THEFIL
 90 THEFIL
 100 THEFIL
 120 THEFIL

10
duplo

+condensado

serifado + ...

FONTLAB FONT WATERFALL

José Maria Cunha

Font: TipoDaRua#3Geometrica

7/20/2013 17:55

String: THEFIL

Sizes: 10, 20, 30, 40, 50, 60, 70, 80, 90, 100, 120

Page 1/1

10 THEFIL

20 THEFIL

30 THEFIL

40 THEFIL

50 THEFIL

60 THEFIL

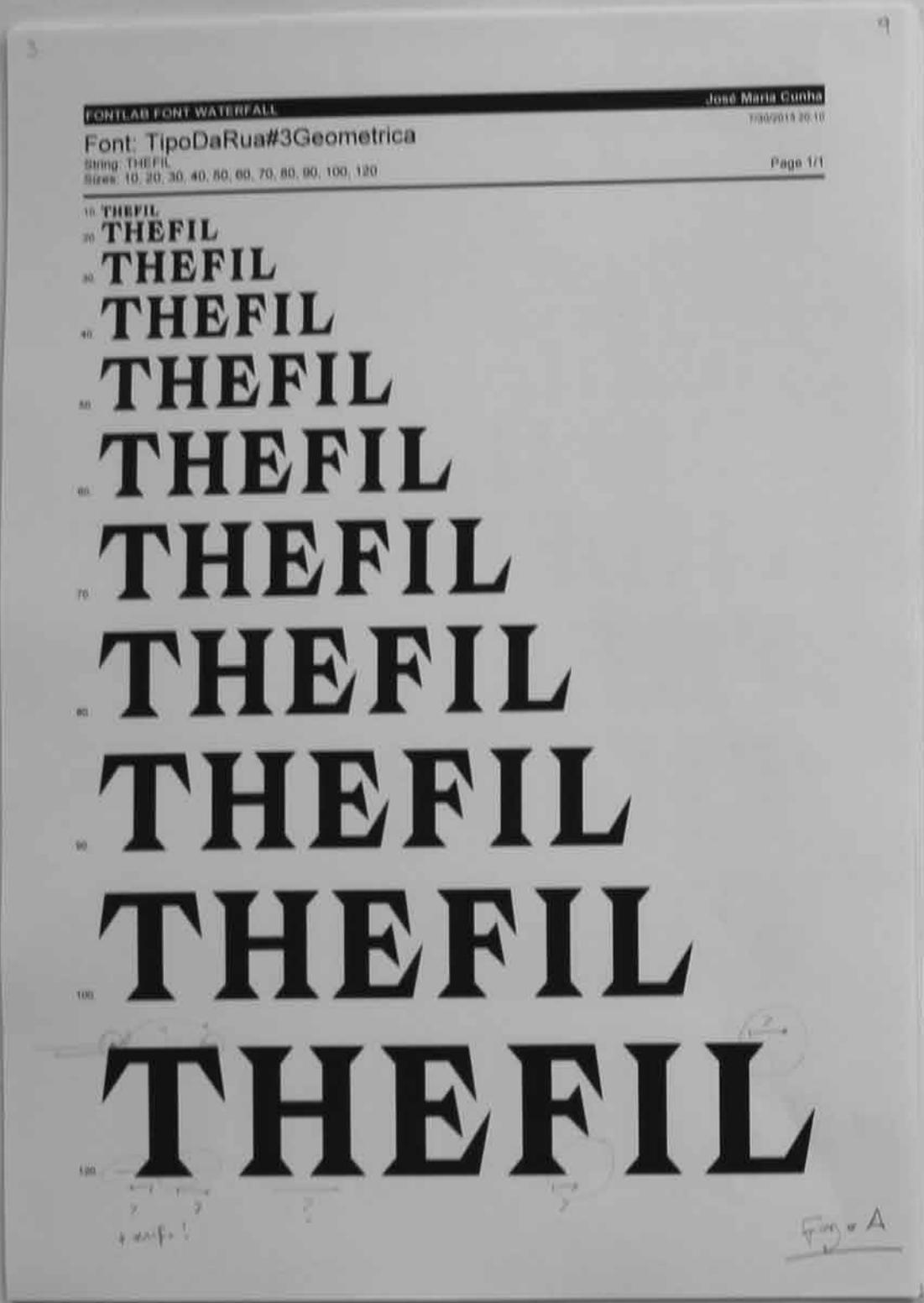
70 THEFIL

80 THEFIL

90 THEFIL

100 THEFIL

120 THEFIL





FONTLAB FONT WATERFALL José Maria Cunha
 7/30/2013 21:7
Font: TipoDaRua#3Geometrica
 String: EIAFHTL Page 1/1
 Sizes: 10, 20, 30, 40, 50, 60, 70, 80, 90, 100, 110

10 EIAFHTL
 20 EIAFHTL
 30 EIAFHTL
 40 EIAFHTL
 50 EIAFHTL
 60 EIAFHTL
 70 EIAFHTL
 80 EIAFHTL
 90 EIAFHTL
 100 EIAFHTL
 110 EIAFHTL

→ Em torno do A ligando o resto das letras.

3

12

FONTLAB FONT WATERFALL

José Maria Cunha

Font: TipoDaRua#3Geometrica

7/3/2013 21:22

String: EIAFHTL

Sizes: 10, 20, 30, 40, 50, 60, 70, 80, 90, 100, 110

Page 1/1

10 EIAFHTL

20 EIAFHTL

30 EIAFHTL

40 EIAFHTL

50 EIAFHTL

60 EIAFHTL

70 EIAFHTL

80 EIAFHTL

90 EIAFHTL

100 EIAFHTL

110 EIAFHTL



42!

+ geométrico

preciso de mais cores!

FONTLAB FONT WATERFALL

José Maria Cunha

Font: TipoDaRua#3Geometrica

7/31/2013 15:53

String: a
Sizes: 10, 20, 30, 40, 50, 60, 70, 80, 90, 100, 120

Page 1/1

10 AAAAA
20 AAAAA
30 AAAAA
40 AAAAA
50 AAAAA
60 AAAAA
70 AAAAA
80 AAAAA
90 AAAAA
100 AAAAA
120 AAAAA

Font: TipoDaRua#3Geometrica

8/14/2013 15:57

String: A

Sizes: 10, 20, 30, 40, 50, 60, 70, 80, 90, 100

10. A A A A A A

20. A A A A A A

30. A A A A A A

40. A A A A A A

50. A A A A A A

60. A A A A A A

70. A A A A A A

80. A A A A A A

90. A A A A A A

100. A A A A A A

+condiciona?

FONTLAB FONT WATERFALL

José Maria Cunha

Font: TipoDaRua#3Geometrica

8/14/2013 15:58

String: E

Sizes: 10, 20, 30, 40, 50, 60, 70, 80, 90, 100

Page 1/1

10 EEE
20 EEE
30 EEE
40 EEE
50 EEE
60 EEE
70 EEE
80 EEE
90 EEE
100 EEE

FONTLAB FONT WATERFALL

José Maria Cunha

Font: TipoDaRua#3Geometrica

8/14/2013 22:5

String: INEU

Sizes: 10, 20, 30, 40, 50, 60, 70, 80, 90, 100, 110

Page 1/1

10. INEU

20. INEU

30. INEU

40. INEU

50. INEU

60. INEU

70. INEU

80. INEU

90. INEU

100. INEU

110. INEU



→ Versão final de proporções finalmente encontrada!

3

20

FONTLAB FONT WATERFALL

José Maria Cunha

8/14/2013 22:6

Font: TipoDaRua#3Geometrica

String: NOEIU

Page 1/1

Sizes: 10, 20, 30, 40, 50, 60, 70, 80, 90, 100, 110

10 NOEIU
 20 NOEIU
 30 NOEIU
 40 NOEIU
 50 NOEIU
 60 NOEIU
 70 NOEIU
 80 NOEIU
 90 NOEIU
 100 NOEIU
 110 NOEIU

MEM...

FONTLAB FONT WATERFALL

Font: TipoDaRua#3Geometrica

José Maria Cunha

String: NIEDA
Sizes: 10, 20, 30, 40, 50, 60, 70, 80, 90, 100, 110

8/15/2013 19:8

Page 1/1

10. NIEDA

20. NIEDA

30. NIEDA

40. NIEDA

50. NIEDA

60. NIEDA

70. NIEDA

80. NIEDA

90. NIEDA

100. NIEDA

110. NIEDA

A B D E F
H I J L W
O P Q T U
V W Z



quinta
de uma
altura de unido!

FONTLAB FONT SAMPLE

José Maria Cunha

Font: TipoDaRua#3Geometrica
String: A B D E F H I J L N O P Q T U V W Z

8/19/2013 21:45

Page 1/1

A B D E F
 H I J L N O
 P O T U V
 W Z

Handwritten notes:
 - Above 'A': arrows pointing to the top and bottom curves.
 - Between 'A' and 'B': arrows indicating kerning.
 - Between 'D' and 'E': arrows indicating kerning.
 - Between 'H' and 'I': arrows indicating kerning.
 - Between 'L' and 'N': arrows indicating kerning.
 - Between 'O' and 'P': arrows indicating kerning.
 - Between 'T' and 'U': arrows indicating kerning.
 - Between 'V' and 'W': arrows indicating kerning.
 - Next to 'Z': a vertical bar with a hatched pattern and a question mark, with the note "+ retro? / - hovers".
 - Below 'WZ': the note "Tendências são".

as setas! deixo mais vazado para não sair!!

Atenção a espaçamento!

FONTLAB FONT WATERFALL

Jose Maria Cunha

Font: TipoDaRua#3Geometrica

8/15/2013 21:47

String: WALT

Sizes: 10, 20, 30, 40, 50, 60, 70, 80, 90, 100, 110

Page 1/1

10 WALT

20 WALT

30 WALT

40 WALT

50 WALT

60 WALT

70 WALT

80 WALT

90 WALT

100 WALT

110 WALT



*Impressão a
partir de 100
de composição!*

FONTLAB FONT WATERFALL

José Maria Cunha

Font: TipoDaRua#3Geometrica

8/15/2013 21:48

String JUPITA

Sizes: 10, 20, 30, 40, 50, 60, 70, 80, 90, 100, 110

Page 1/1

10 JUPITA
 20 JUPITA
 30 JUPITA
 40 JUPITA
 50 JUPITA
 60 JUPITA
 70 JUPITA
 80 JUPITA 
 90 JUPITA AIR 
 100 JUPITA
 110 JUPITA 
 +pielo

→ Desenho do J muito próximo da origem de inspiração.

FONTLAB FONT WATERFALL

José Maria Cunha

Font: TipoDaRua#3Geometrica

7/31/2013 17:43

String: TNEIL

Sizes: 10, 20, 30, 40, 50, 60, 70, 80, 90, 100, 120

Page 1/1

10 TNEIL

20 TNEIL

30 TNEIL

40 TNEIL

50 TNEIL

60 TNEIL

70 TNEIL

80 TNEIL

90 TNEIL

100 TNEIL

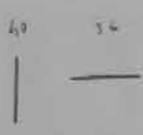
120 TNEIL

FONTLAB FONT WATERFALL José Maria Cunha
 Font: TipoDaRua#3Geometrica 8/14/2013 15:59
 String: N Page 1/1
 Sizes: 10, 20, 30, 40, 50, 60, 70, 80, 90, 100

10 NNNNNN
 20 NNNNNN
 30 NNNNNN
 40 NNNNNN
 50 NNNNNN
 60 NNNNNN
 70 NNNNNN
 80 NNNNNN
 90 NNNNNN
 100 NNNNNN

*NICE
 tipo do 6!
 17 200.00*

foras



*linha direita =
 resto = pontos de fora*

FONTLAB FONT WATERFALL

José Maria Cunha

Font: TipoDaRua#3Geometrica

8/18/2013 22:0

String: KAXYFUBE

Sizes: 10, 15, 20, 25, 30, 35, 40, 45, 50, 55, 60, 65, 70, 75, 80

Page 1/1

10 KAXYFUBE

15 KAXYFUBE

20 KAXYFUBE

25 KAXYFUBE

30 KAXYFUBE

35 KAXYFUBE

40 KAXYFUBE

45 KAXYFUBE

50 KAXYFUBE

55 KAXYFUBE

60 KAXYFUBE

65 KAXYFUBE

70 KAXYFUBE

75 KAXYFUBE

80 KAXYFUBE

FONTLAB FONT WATERFALL

José Maria Cunha

Font: TipoDaRua#3Geometrica

6/29/2013 21:31

String: TEVIM

Sizes: 10, 20, 30, 40, 50, 60, 70, 80, 90, 100, 110

Page 1/1

10 TEVIM

20 TEVIM

30 TEVIM

40 TEVIM

50 TEVIM

60 TEVIM

70 TEVIM

80 TEVIM

90 TEVIM

100 TEVIM

110 TEVIM

3

27

FONTLAB FONT WATERFALL

José Maria Cunha

Font: TipoDaRua#3Geometrica

8/28/2013 21:32

String: YOKO

Sizes: 10, 20, 30, 40, 50, 60, 70, 80, 90, 100, 110

Page 1/1

10. YOKO
 20. YOKO
 30. YOKO
 40. YOKO
 50. YOKO
 60. YOKO
 70. YOKO
 80. YOKO
 90. YOKO
 100. YOKO
 110. YOKO

→ Possibilidade de O com eixo ligeiramente reclinado.

FONTLAB FONT WATERFALL

José Maria Cunha

Font: TipoDaRua#3Geometrica

6/26/2013 21:34

String: DEMI

Sizes: 10, 20, 30, 40, 50, 60, 70, 80, 90, 100, 110

Page 1/1

10. DEMI

20. DEMI

30. DEMI

40. DEMI

50. DEMI

60. DEMI

70. DEMI

80. DEMI

90. DEMI

100. DEMI

110. DEMI

FONTLAB FONT WATERFALL

José Maria Cunha

Font: TipoDaRua#3Geometrica

8/29/2013 21:34

String: WALT

Sizes: 10, 20, 30, 40, 50, 60, 70, 80, 90, 100, 110

Page 1/1

10. WALT

20. WALT

30. WALT

40. WALT

50. WALT

60. WALT

70. WALT

80. WALT

90. WALT

100. WALT

110. WALT

3

36

FONTLAB FONT WATERFALL

José Maria Cunha

Font: TipoDaRua#3Geometrica

8/29/2013 21:36

String: M.M ! PAI

Sizes: 10, 20, 30, 40, 50, 60, 70, 80, 90, 100, 110

Page 1/1

10 M.M ! PAI

20 M.M ! PAI

30 M.M ! PAI

40 M.M ! PAI

50 M.M ! PAI

60 M.M ! PAI

70 M.M ! PAI

80 M.M ! PAI

90 M.M ! PAI

100 M.M ! PA

110 M.M ! PA

3

21

FONTLAB FONT WATERFALL

José Maria Cunha

Font: TipoDaRua#3Geometrica

6/28/2013 21:37

String: NAVE

Sizes: 10, 20, 30, 40, 50, 60, 70, 80, 90, 100, 110

Page 1/1

10 NAVE

20 NAVE

30 NAVE

40 NAVE

50 NAVE

60 NAVE

70 NAVE

80 NAVE

90 NAVE

100 NAVE

110 NAVE

FONTLAB GLYPH SAMPLE

José Maria Cunha

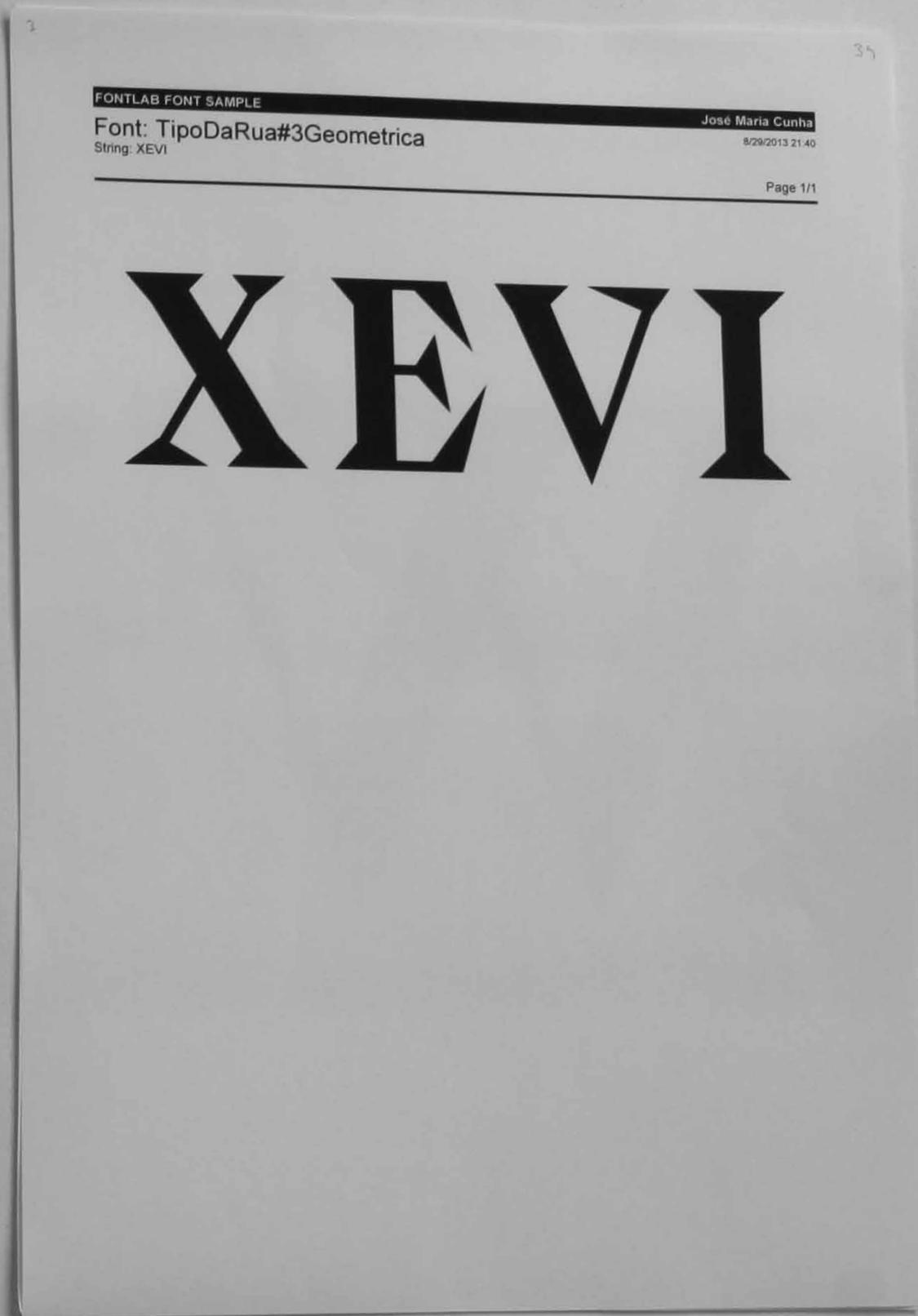
Font: TipoDaRua#3Geometrica

8/29/2013 21:38

Glyph: U

Page 1/1





3

36

FONTLAB FONT SAMPLE

José Maria Cunha

Font: TipoDaRua#3Geometrica

8/29/2013 21:42

String: W

Page 1/1





CAPÍTULO SETE

APRESENTAÇÃO

FONTLAB FONT S

Font: TipoDa

String: W

A B Y

H I

P

V

W

“Type is a beautiful group of letters, not a group of beautiful letters” (cf. Byers)

De seguida, em jeito de livro dentro de livro (com as proporções de uma placa toponímica de 3*4 azulejos), são apresentadas as três fontes: a trilogia que representa estes Tipos da Rua em Coimbra. Note-se que todas as letras, que constituem todas as palavras que se seguem, são produto de uma fonte tipográfica digital (neste caso três): o produto que esta dissertação se propôs a apresentar.

O nome de cada uma é determinado/influenciado por locais da cidade em que a sua presença abunda. A *Quebra* é o tipo de letra da Rua Quebra Costas. Ao mesmo tempo, uma das suas particularidades formais é o *stencil*, uma espécie de “quebra” nas suas formas normais. A *Couraça* é o tipo de letra mais abundante na zona alta antiga da cidade, e a Rua Couraça de Lisboa é a única que acompanha esta área do cimo na Universidade, quase até ao rio Mondego na Baixa. O terceiro e último tipo encontra-se num estado de desenvolvimento diferente dos restantes, contudo, provisoriamente chama-se *Tovim* – uma das zonas onde a respectiva topologia de placa abunda.

Q
WEB
RA

130pt
WALTER

90pt
WALTER

60pt
WALTER

50pt
WALTER

40pt
WALTER

20pt
WALTER

CO

URA

ÇA

115pt **BIGJAW**

90pt **BIGJAW**

60pt **BIGJAW**

50pt **BIGJAW**

40pt **BIGJAW**

20pt **BIGJAW**

T

OVI

M

140pt **UNIX**

90pt **UNIX**

60pt **UNIX**

50pt **UNIX**

40pt **UNIX**

20pt **UNIX**

CAPÍTULO OITO

CONCLUSÃO



O ponto de partida deste projecto surgiu dos tipos da rua, elemento transversal ao quotidiano das vias em que circulamos. A grande vontade era perceber o seu legado e fazer algo com ele – do ponto de vista da criação tipográfica.

Após uma análise de vários projectos de tom semelhante, partimos para um estudo acerca da área em questão: a toponímia. Focámo-nos em dois eixos, o artesanal e o de fábrica, embora actualmente apenas um deles seja utilizado em Coimbra. Percebemos que a escolha das letras não é de todo a primeira preocupação a ter em conta neste tipo de trabalhos; o que interessa sim são as cercaduras e a ligação à cerâmica de Coimbra. Além dos aspectos técnicos mais comuns, tomámos conhecimento das formas de passagem das letras para o azulejo, que tanto influem a sua aparência final.

Optámos por estudar as placas em azulejo por essa ser a prática predominante na cidade de Coimbra. Constatámos que o estudo da toponímia está fortemente condicionado pelos órgãos que ficam a cargo da sua regulamentação.

Depois de perceber esta “estória”, passámos a uma recolha fotográfica pela cidade em busca de diversidade de formas e tipologias. De acordo com as ocorrências mais registadas escolhemos um conjunto de letras que identificam a cidade: são mesmo os tipos da rua de Coimbra.

O desenho das fontes foi um processo longo de extrema minúcia. Privilegiámos uma descrição profunda do seu processo ao invés de apostar numa apresentação final pouco fundamentada. Por isso mesmo incluímos todos os desenhos e sucessivos avanços/recuos; esse é, afinal de contas o testemunho do trabalho desenvolvido, além das próprias fontes.

Os *twists* de cada uma das letras funcionaram como elemento não só libertador como também sistemático, pois as letras não ofereciam condições para serem tipos sem qualquer forma de alteração – certo é que essa volta pode ser mais ou menos pronunciada, contudo, achámos relevante chegar a coisas novas.

Foram desenhados então três alfabetos, recorrendo a processos de interpretação para as maiúsculas, bem como para outros caracteres não previstos nos desenhos originais provenientes das placas: numeração, pontuação e acentuação.

O que fazer com o trabalho desenvolvido? Não damos o projecto, ou melhor, a vontade, como terminada. Independentemente de direcções futuras, apresentadas no próximo capítulo, estas fontes devem agora permanecer num período de amadurecimento antes de qualquer tipo de lançamento. Para isso, esperamos utilizar uma ou outra versão em projectos pontuais, testar os seus limites e valias, por forma a limar arestas que só o próprio andamento faz sobressair – achamos que é a decisão mais sensata. Depois disso só o tempo o dirá. Embora tenhamos equacionado de algum modo leva-las de volta à toponímia, achamos que tal desvirtuaria o meio e as próprias placas. Aliás, o seu objectivo nunca foi sobrepor-se às actuais soluções: nada disso, até porque não se enquadraria no contexto de produção actual. Com isto não queremos também dizer que ver uma rua com a *Couraça*, a *Quebra*

ou a *Tovim*, não nos encheria de orgulho e satisfação! Mas o objectivo foi, e é, testar estas interpretações em meios e contextos diferentes. Esperamos fazê-lo agora em âmbito fechado para brevemente estarem disponíveis para o público.

CAPÍTULO NOVE

TRABALHO FUTURO

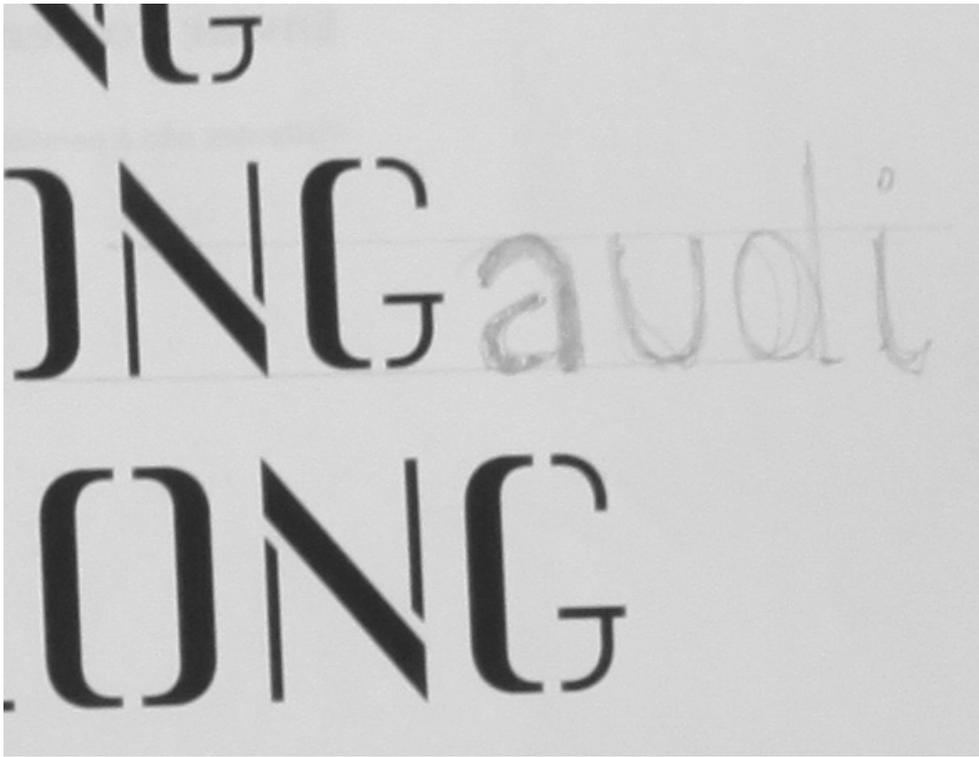
STANDARD

Antes de levar estes tipos para o mundo através de concursos e eventos semelhantes, gostávamos antes de alargar um bocadinho o espectro, tentado e testando adições pertinentes.

Uma delas é a adição de um alfabeto em caixa-baixa. Mesmo sem o tipo perder o tom de título, um complemento minúsculo torna o produto mais completo e versátil. Contudo, se com o desenvolvimento acharmos que tal não faz sentido abandonamos a ideia. Além disso, queremos também ponderar o alargamento a vários pesos.

Fora do conjunto dos Tipos da Rua, e seguindo a linha de *type safari* referida no início desta dissertação, já existe ideia, e material, para a próxima investida: os Tipos da Estrada. A vontade e os métodos são os mesmo, só muda o contexto.

As próximas páginas mostram algumas imagens que fundamentam, ainda num sentido preliminar, estas novas investidas. Seria bom sinal que esta “onda” dos “Tipos de/da/do” formasse uma série de episódios, resultando num conjunto interessante e pertinente de tipos de letra.





BIBLIOGRAFIA

Baines, P. & Haslam, A.

2002
Type & typography
 Londres: Laurence King

Barnes, P.

2012
Marian
 Commercial Type: http://commercialtype.com/news/updates/new_release_marian_by_paul_barnes

Barnes, P.

2013
Presenting Marian
 Type Display – Lyon: <https://www.youtube.com/watch?v=O0wTFU1iw7I>

Bernard, P.

2000
Centre Pompidou / Chantier de la rénovation
 Atelier de Création Graphique: <http://www.acgparis.com/index.php?id=226>

Berry, J.

2012
Trajan Pro 3, Sprecimen
 Adobe

Bierut, M.

2007
Everything I know about design I know from the Sopranos
 Design Observer: <http://observatory.designobserver.com/entry.html?entry=5617>

Blacwell, L. IN Fella, E.

2000
Letters on America
 Laurence King Publishing

Brunner, L.

2012
Design of the week: Akkurat
 Phaidon: <http://de.phaidon.com/agenda/design/articles/2012/december/10/design-of-the-week-akkurat/>

Burriel, A.

2013
24TH International Poster and Graphic Design Festival of Chaumont – Reference Manual
 Chaumont: Étienna Hervy, Lise Brosseau, Manuela Dechamps Otamendi

Burriel, A.

2013
About Lisbon
 Colophon–Foundry: www.colophon-foundry.org/fonts/lisbon/about-font

Carter, M. IN Lupton, E.

2011
The Making of Typographic Man
 Graphic Design: Now in Production
 Minneapolis: Andrew Blauvent, Ellen Lupton, Walker Art Center

Carvalho, S. & Bernau, K.

2010
Bon Anniversaire, Jean-Luc!
 Carvalho Bernau: <http://www.carvalho-berna.com/jlg/>

Cheng, K.

2005
Designing Type
 América do Norte: Yale University Press

Correia, E.

2013
Produção
 José Maria Cunha, entrevistador

Departamento da Cultura – Divisão de Acção Cultural

2008
Novos Topónimos: Coimbra 2002–2008
 Coimbra: Câmara Municipal de Coimbra, Departamento de Cultura

Desarzens, P.

2005
Le Corbusier Oldface
 Philippe Desarzens: <http://www.phildesarzens.net/index.php?/liens/le-corbusier/>

Desarzens, P.

2004
A to Z
 Lineto: <http://lineto.com/>

Domingues, A.

2013
Produção
 José Maria Cunha, entrevistador

FBA

2012
Távora Display
 FBA: http://www.fba.pt/portfolio/projects/cat_alogo+fernando+tavora+++modernidade+permanente-8-130

Filipe, A.

2013
Regulamentação
 José Maria Cunha, entrevistador

Frere-Jones, T.

2000
Gotham
 Hoefler & Frere-Jones: <http://www.typography.com/fonts/gotham/history/>

Henestrosa, C./Mesequer, L./Scaglione, J.

2012
Cómo crear tipografías
 Madrid: Manuel Sesma, Elena Veguillas, Tipo e Editorial

House Industries

2002
The Neutra Legacy
 House Industries: <http://www.houseind.com/fonts/neutraface/neutrahistory>

House Industries

2011

*Photo-Lettering Font Catalog, Number 1 & 62***House Industries**

2011

*Photo-Lettering History*Photo-Lettering: http://www.photolettering.com/about/history/drawer_one/**Howes, J.**

2000

Johnston's Underground Type

Capital Transport Publishing

Kindel, E.

2003

Recollecting stencil letters

Typography papers 5

Hyphen Press

Kindel, E.

2007

The "Plaque Découpée Universelle"

Typography papers 7

Hyphen Press

Kubel, H.

2009

*New Rail Alphabet*A2-Type: <http://www.newrailalphabet.co.uk/>**Mevis, A. & Van Deursen IN Bilak, P.**

2003

Mexico 1968/Rotterdam 2003

Dot Dot Dot 7

Haia: Stuart Bailey, Peter Bilak

Morgan, J. IN Walters, J.

2012

*Common ground: a designer's letter from Venice*Eye Blog: <http://www.eyemagazine.com/blog/post/common-ground-a-letter-from-venice>**Nunes, M.**

2004

Ruas de Coimbra

Coimbra: Grupo de Arqueologia e Arte do Centro

P22

2007

*Underground Pro*My Fonts: <http://www.myfonts.com/fonts/p22/underground-pro/>**Pesko, R.**

2003

*Boymans*Radim Pesko: <http://www.radimpesko.com/fonts/boymans>**Peters, Y.**

2009

*Screen Fonts*The Font Feed: <http://fontfeed.com/archives/screenfonts-july-2009/>**Schwartz, C.**

2002

*Neutrace*Schwartzcolnc: <http://www.christianschwartz.com/neutra.shtml>**Schweizer, N. & Desarzens, P.**

2009

Le Corbusier

Slanted #9 – Stencil Type

Shaw, P.

2003

A recent discovery in Trajan's Forum

Typography papers 5

Hyphen Press

Silva, L.

2013

História

José Maria Cunha, entrevistador

Sinclair, M.

2009

*New Deal Typeface*Creative Review Blog: <http://www.creativereview.co.uk/cr-blog/2009/may/new-deal-typeface>**Twyman, M.**

1998

Nicolette Gray

Typography papers 3

Hyphen Press

Type and Media, Royal Academy of Art

2009

*Tobias Frere Jones Gerrit Noordzij Prize**Exhibition*

Amesterdão: De Buitenkant

Unger, G.

1998

A type design for Rome and the year 2000

Typography papers 3

Hyphen Press

Unger, G.*Capitolium*Gerard Unger: <http://www.gerardunger.com/fontstore/store-capitolium.html>**Walters, J.**

2011

A Certain Smile

Eye magazine NO.80

Walters, J.

2012

Devil in the detail

Eye Magazine NO.83

Wiewauters, D.

2011

*About PDU*Colophon-Foundry: <http://www.colophon-foundry.org/fonts/pdu/about-font>

FICHA TÉCNICA

Nota

Esta dissertação, para além do seu conteúdo, teve também considerável cuidado com a sua forma. Uma vez que se trata de uma obrigação imprimir, pelo menos que se torne num objecto que faça sentido no contexto.

O uso do azul, quer nas páginas de início e fim, quer nas legendas, foi pensado por forma a estabelecer a ponte com a pintura no azulejo das placas toponímicas — não no sentido de ir atrás daquela azul em específico, mas sim do azul num sentido amplo, daí serem diferentes. A publicação não faz uso de imagens a cores, excepto no capítulo da recolha de imagens, em que achámos relevante mostrar todos os elementos constituintes para o seu estudo, incluindo a cor. De resto, trata a tipografia única exclusivamente pela sua forma: a preto. O papel brilhante foi escolhido em especial para os capítulos em que as fotografias abundam. Está presente também no capítulo de apresentação, por forma a ligar o brilho natural do azulejo à amostra final dos tipos já noutra contexto. A composição do documento é assimétrica por opção. A sua encadernação possibilita um desenho de grelha, por página, com margens semelhantes, sem prejudicar a sua abertura. Deste modo, o documento funciona também sem desvios numa visualização digital.

Tipos de Letra

Couraça
Quebra
Courier New
Regular
Antwerp

Papel

Adágio Azul Celeste
Renova Printe
135 Brilho
Papel Manteigueiro (capa)

Impressão

Dual Print

Encadernação

Manuel Laje

Design

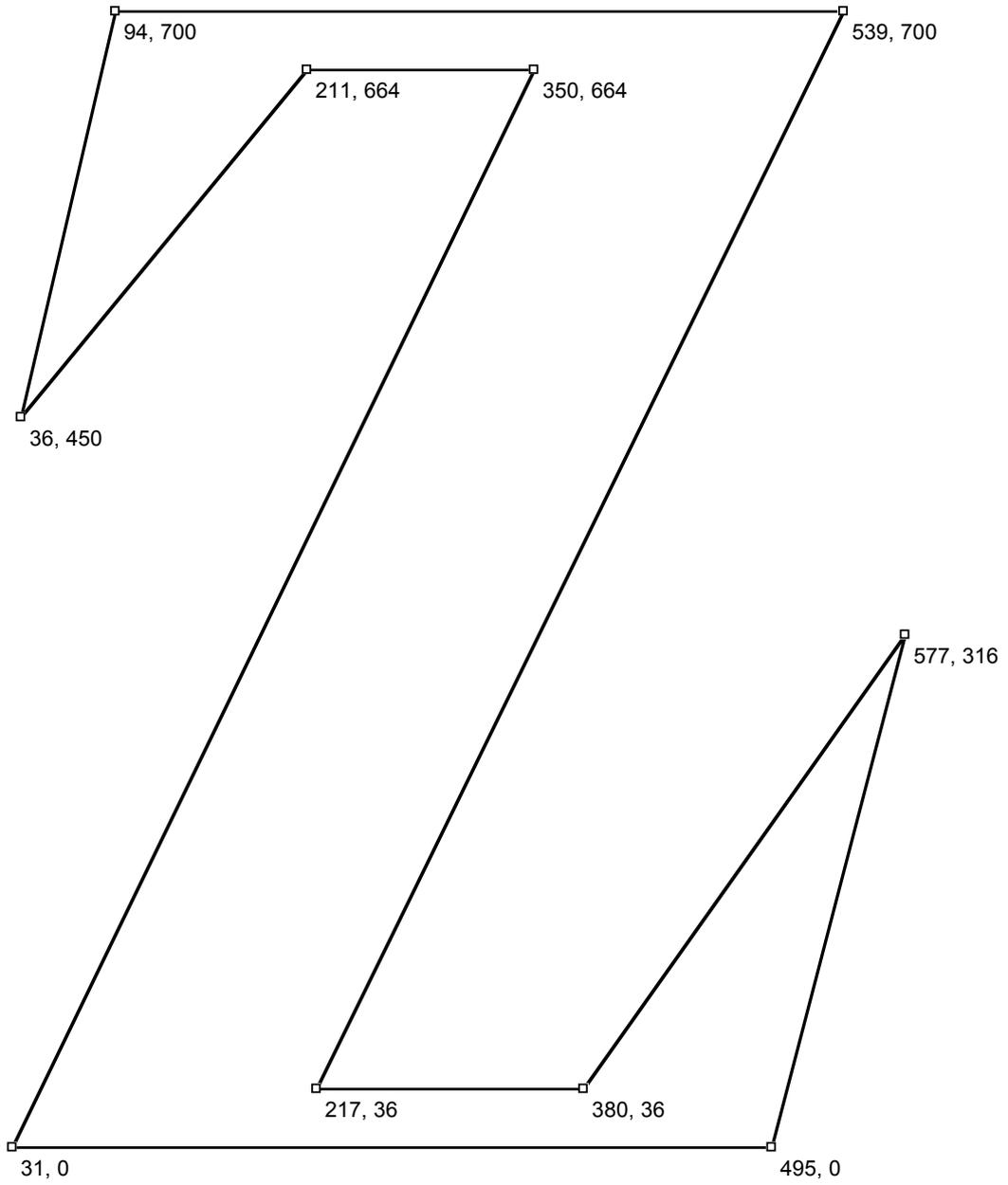
José Maria Cunha

Fotografia

João Cunha
José Maria Cunha
Maria José Cunha
—
Entrada do cap.2 cortesia da FBA.

Obrigado

Alexandre Matos
Ana Maria de Figueiredo
Ana Rodrigues
António Pinto dos Santos
Artur Rebelo
Aurélia Filipe
Bruna Sousa
Catarina Maçãs
Cristina Sérgio
Cátia Costa
Daniel Santos
Duarte de Figueiredo
Eduardo Correia
Filipe Carneiro
Francisco Carvalho
Francisco Serra e Silva
José Miguel Bronze
José Pereira Cunha Reis
João Bicker
João Cunha
Luís de Figueiredo
Luísa Correia
Luísa Silva
Manuel Laje
Maria Amélia de Figueiredo
Maria de Lurdes Pereira
Maria José Cunha
Miriam Flores
Nuno Apóstolo
Ricardo Ramos
Ruben Domingues
Tiago Martins





UNIVERSIDADE DE COIMBRA

