

Toponímia e Tipografia; Contributos para a Identidade do Espaço

Toponymy and Typography; Contributions to the Identity of Space

Tiago José Miranda Santos

tiago@tiagosantos.me

Universidade de Coimbra, Colégio das Artes / Faculdade de Letras

Centro de Literatura Portuguesa

Resumo

A comunicação tirando partido dos seus meios dá significado à mensagem, ou ajuda a expressar o desejo de comunicação. No curso da história, a tipografia tem estado ao serviço da cultura e da comunicação escrita, respondendo aos estímulos provocados pela evolução das línguas, das culturas e das sociedades. Deve-se entender a sua história como o estudo das relações entre os vários estilos e a história da humanidade do ponto de vista político, filosófico e artístico. O domínio da tipografia implica um domínio da forma e uso em prol do seu conteúdo, possibilitando uma expressão espacial ou racional do mundo do Homem, construída a partir do seu conhecimento, imaginação, desejos e vontades. A sua forma adapta-se à língua do texto e ao meio, remetendo para uma percepção espacial de cada indivíduo, contribuindo directamente para a construção e reconstrução de um espaço na memória.

Portugal foi até 1974 um país muito fechado, evitando a generalizada homogeneização visual dos centros urbanos um facto que propiciou a existência de um património tipográfico invulgar, contudo não está conotada com um estilo tipográfico específico. Segundo Balius, a reflexão sobre o impacto social da tipografia é uma área de estudo que ainda carece de aprofundamento (2013). Esta comunicação propõe-se a analisar os contributos que a tipografia das actuais placas toponímicas da cidade de Coimbra podem dar para a construção de uma identidade gráfica do espaço geográfico desta cidade. Será analisada a forma e estilos tipográficos dominantes e distintos destas sinalizações remetendo para a análise do espaço, da sua função e da sua história, comparativamente à história da tipografia e contextos de produção da sinalização. Adicionalmente é realizado uma análise demonstrativa da diversidade tipográfica patente na sinalização toponímica nacional. Este trabalho torna a história um objectivo activo, possibilitando a transmissão do legado tipográfico além do âmbito do Design.

Abstract

The communication by taking advantage of its resources gives meaning to the message, or helps to express the desire for communication. Throughout history,

typography has been at culture and written communication's service, responding to the languages, cultures and societies' evolution stimuli. Its history should be understood as the study, from the political, philosophical and artistic point-of-view, of the several movements and the history of humanity. The proper use of typography demands mastery of its form and use, in favour of its content, leaving space for rational expression of the human world, built by his knowledge, imagination, wishes and desires. The form of typography is adapted from on the language of the text and its medium, referring back to a spatial perception and each individual's surroundings, contributing directly to his memory construction and reconstruction.

Until 1974, Portugal was a very closed country, which prevented a widespread visual homogenisation of the urban. This fact led to the existence of an unusual typographic heritage, yet it is not connoted a specific typographic style. According to Balius, further development on the reflection of the social impact of typography is needed (2013). This article proposes to examine the contributions that typography of the current signposts typography present on the city of Coimbra can make to the construction of a graphic identity of its geographical space. It will be considered the dominant shapes and typographic styles, referring to the space analysis and its history, compared to the history of typography and signage production contexts. Additionally it is made a demonstrative analysis of patent diversity in national toponymical style signs. This analysis enables history as an active object, allowing the transmission of typographic legate beyond the scope of the design.

Palavras-chave

Tipografia, Espaço, Memória, Toponímia, História

Keywords

Typography, Space, Memory, Toponymy, History

Introdução

Este artigo propõe-se a refletir sobre o poder identitário do espaço através da tipografia patente na sinalização toponímica. Através de um estudo comparativo entre as sinalizações toponímicas de várias cidades portuguesas pretende-se testar e validar algumas hipóteses para uma identidade tipográfica da cidade de Coimbra, bem como demonstrar a variedade de sistemas toponímicos existentes no país. Espera-se com esta comunicação lançar contribuições para a discussão sobre a identidade e história tipográfica nacional.

Tipografia e Conhecimento

Ao viver em comunidade, cedo o Homem teve a necessidade de comunicar. A história da evolução do Homem é também a evolução das suas formas de comunicação. A comunicação oral, ou verbal, permite ao Homem comunicar entre si, porém de forma efémera, na medida em que, a perpetuidade da mensagem depende da constante repetição entre emissores, através do boca-a-boca. Alterando-se o contexto da comunicação, ou o meio, o receptor terá uma mensagem que lhe será entregue de forma diferente, podendo alterar a forma como a mensagem é percebida (Berger, 1995) em função do meio social e cultural que o rodeia e da sua formação e experiência (Mitchell, 2005).

A necessidade de criar uma comunicação duradoura levou o ser humano a procurar e desenvolver a comunicação em suportes materiais, complementando a comunicação verbal. Os temas sociais, como a caça ou o culto, foram muitas vezes representados pelo Homem primitivo. Esta comunicação escrita na forma de figuras rupestres, possibilitou perpetuar as vivências e hábitos dos Homens mais primitivos, possibilitando a comunicação intergeracional. A comunicação escrita evoluiu das figuras rupestres, para a escrita cuneiforme, representando-se os sons, até ao surgimento do alfabeto (Meggs & Purvis, 2012). O desenvolvimento da comunicação escrita realizou-se, de forma díspar, por todo o mundo, obtendo-se diferentes formas de representação da palavra em cada espaço. As formas tipográficas europeias com registos mais antigos, segundo Bringhurst (2004), são as inscrições gregas em pedra, assim como as quadrata que podemos encontrar na coluna de Trajano, porém estes suportes apesar da sua durabilidade são intransportáveis circunscrevendo a informação escrita ao seu espaço.

Desde cedo, a partilha de conhecimento se revelou importante para o desenvolvimento humano. O recurso a diversos suportes materiais foi fundamental para a perpetuidade do conhecimento de cada época, passando das paredes das grutas, até aos papiros em pele, sem esquecer a letra esculpida em pedra. Com a crescente encomenda de manuscritos, foi necessário maximizar uso de suportes de escrita (Bringhurst, 2004) bem como para diminuir o tempo de execução. Começam-se a utilizar-se formas mais simples e mais rápidas de desenhar a palavra escrita, bem como a utilizar suportes de comunicação mais versáteis e de maior mobilidade, diminuindo assim o tempo de propagação da comunicação. Até ao séc. XV, a tipografia caracteriza-se como um trabalho manual, não existindo na Europa qualquer tecnologia que automatizasse ou diminui-se os tempos de execução (Meggs & Purvis, 2012). É neste mesmo século que Joannes Gutenberg importa e desenvolve as tecnologias gráficas e o papel na Europa (Bringhurst, 2004; Meggs & Purvis, 2012). O trabalho deste alemão veio revolucionar os processos de fabrico do livro no velho

continente não só pela velocidade de produção, mas também pela qualidade de rigor da impressão, aliado à decoração clássica dos livros produzidos até então. Rapidamente se verifica a massificação da impressão nos vários centros culturais da Europa, vindo estimular o aparecimento de obras nas línguas locais, em oposição ao latim. A tipografia ganhou assim uma dimensão espacial (Bringhurst, 2004), com conotações culturais e um vocabulário próprio (Remington, 2012). Este desenvolvimento está intimamente ligado na sua forma estética à língua da região (Ruder, 2009), à sua evolução e marca a forma de olhar um texto, bem como o espaço necessário à sua legibilidade (Balius, 2013).

Tipografia e a Toponímia

A toponímia é o estudo do nome dos lugares, bem como das suas origens, significados e usos, acompanhando o desenvolvimento urbanístico e populacional, a par das alterações nas vivências das comunidades desde as suas tradições até às actividades culturais e sócio-económicas (Nunes, 2008). As placas, ou letreiros, toponímicos são sistemas de sinalética que tiram partido de um topónimo (Houaiss & Villar, 2001) para indicar, sugerir ou reconhecer o espaço (Uebele, 2007). Através da observação atenta à toponímia de um dado local é possível conhecer a história da sociedade local em diferentes contextos. As placas toponímicas são um importante instrumento, que tira partido da tipografia, para que o sujeito, num dado local, possa identificar e reconhecer o espaço envolvente e se situar no mundo, reconstruindo mentalmente o espaço (Umbelino, 2013) e a partir daí encontrar o caminho para um determinado local (Arthur & Passini, 1992).

A toponímia começou por ser obra da população de cada lugar, que sem outras razões para a atribuição de um nome a determinado lugar, as nomeou com as acções do quotidiano (D'Encarnação, 2010). Isto verifica-se nas grandes cidades, até seguramente à 2ª metade do séc. XIX, em que com o crescimento urbano, bem como com o advento do parlamentarismo e de uma maior participação cívica, se começasse a dar nomes às ruas, largos, praças ou jardins (D'Encarnação, 2010), proporcionando o reconhecimento das suas identidades e referência geográfica, facilitando a mobilidade no espaço (Barreto, 2005).

Em Évora é, de facto na segunda metade do século XIX, em 1869 que se criam os primeiros letreiros toponímicos, num projecto liderado por um vereador de então, cujo estilo ainda hoje vigora, foi imediatamente reconhecido pela sua utilidade pública neste município (Afonso, 2014). Os letreiros eborenses adquiriam uma estética consistente, até à actualidade, tirando partido da técnica tradicional portuguesa da pintura de azulejo com uma particular atenção na escolha tipográfica, pela sua legibilidade e facilidade de leitura (Afonso, 2014). Os letreiros de Évora

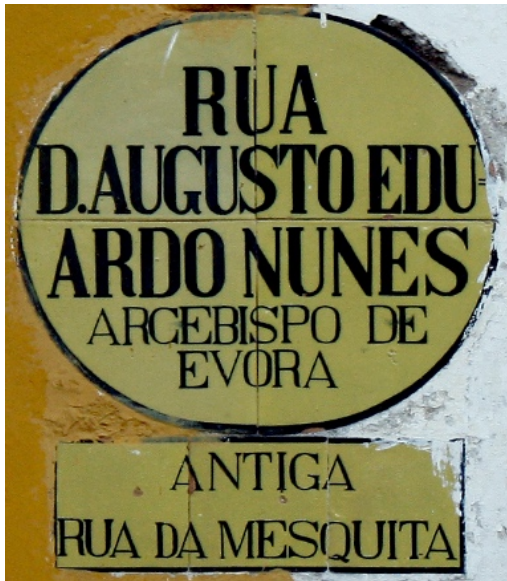


Figura 1 – Toponímia Eborense
(© Afonso, 2014).



Figura 2 – Toponímia Bejense
(© Santos, 2013).

caracterizam-se pela sua forma elíptica e pelo uso de uma tipografia *didoniana*, sendo considerados uma mais valia artística, social e cultural para o património local, bem como necessárias para a comodidade na vida activa da sociedade eborense (Afonso, 2014).

O facto de, na maioria das vezes, a sinalização toponímica se apresentar agrupada, dentro de um sistema gráfico, facilita o seu reconhecimento enquanto dispositivo de sinalização confiável (Barreto, 2005). A expressividade de toponímia, através do uso consistente de uma família tipográfica e dos elementos de composição num dado conjunto de placas toponímicas, confere uma identidade visual ou uma personalidade a uma determinada zona, servindo de ponto de referência ao observador (Baines & Dixon, 2003; Félix, 2013;). Da mesma forma a toponímia pode-se apresentar como uma prova, ou demonstração, da evolução linguística, como acontece em Évora, onde os letreiros originais ostentam a nomenclatura numa grafia antiga, resistindo e *adaptando-se às mutações constantes das línguas e acordos ortográficos* (Afonso, 2014). Segundo Hugo Afonso, "Raymundo", "Collegio" e "Cosinha" são palavras de outrora que pertencem à nossa identidade portuguesa, que não devem ser corrigidas ou alteradas apesar de estarem em desuso (2004). Assim, a presença de sinalização toponímica primitiva, ou similar a esta, pode apresentar-se como uma intenção de preservar a expressividade e identidade artística de uma região (Baines & Dixon, 2003) que se consolida na memória das populações locais, com o passar dos tempos, tanto na sua forma e função (Afonso, 2014; Umbelino, 2013), trazendo perspectivas adicionais sobre a história local, e nacional sobre de ideologias e opções, económicas, religiosas e culturais adoptadas (D'Encarnação, 2010).

Na toponímia portuguesa é recorrente encontrar-se a referência à antiga nomenclatura de cada local. Nas capitais alentejanas de Évora e Beja, foi utilizada a mesma hierarquia de informação colocando-se essa informação num segundo painel de azulejos.

Segundo o Núcleo de documentação do Município de Évora, estes painéis surgiram dada uma enorme vontade da população local de ver reconhecidos os nomes anteriores das ruas (*apud*. Afonso, 2014). Estes dois exemplos apesar de utilizarem remeterem a informação secundária de forma material similar, são demonstrativos de como implementar correctamente uma hierarquia através do peso de uma família tipográfica na toponímia eborense, invés de um grande contraste de tamanho, cor e forma que no exemplo bejense destaca a nomenclatura antiga.

Os letreiros toponímicos Portugueses clássicos são na sua grande maioria de pedra (mármore ou granito) e em azulejo (Félix, 2013), havendo também alguns exemplares de toponímia em placas de zinco. Actualmente verifica-se um maior uso do azulejo como suporte de comunicação. Alguns municípios adoptaram materiais mais recentes e baratos como os polímeros porém rompem com a identidade da paisagem urbana principalmente em regiões ricas em produção cerâmica (Félix, 2013). As placas em chapa esmaltada e as chapas de PVC decoradas com vinil são as que oferecem menos resistência às condições atmosféricas e ao meio ambiente (Félix, 2013). A popularidade do azulejo, face aos outros materiais, torna-se evidente ao percorrer as ruas Portuguesas, pois além do seu baixo custo de produção, mantêm o seu conteúdo pintado por muito tempo (Félix, 2013). De notar que a cerâmica é um dos poucos materiais onde o design e criatividade da sua superfície tem a mesma importância que o desenvolvimento do material (Lefteri, 2003). Adicionalmente existe uma ligação



Figura 3 – Toponímia Coninbricense em Placa de Latão
(© Santos, 2015).



Figura 4 – Toponímia de Castelo Branco executada em PVC com a informação disposta em vinil recortado (© Veríssimo, 2008).

afectiva ao material, presente no nosso quotidiano, encerrando em si uma linguagem visual e táctil capaz de criar sensações visuais, determinantes nas paisagens construídas, humanizando-a (Félix, 2013; Lefteri, 2003; Umbelino, 2013).

O uso da tipografia nas placas toponímicas, é mais uma evidência que esta conseguiu ultrapassar as fronteiras da impressão em papel entrando, de forma ubíqua e inevitável, no nosso universo visual e pessoal quotidiano de forma quase automática e intangível (Jury, 2007).



Figura 5 - Aspecto geral dos letreiros do Café Oásis, no Largo da Sé Velha em Coimbra (© Santos, 2014).



Figura 6 - Painel Publicitário das Bolachas Nacional em Azulejo (© Santos, 2014).

Ao longo desta investigação, e de similares, houve a preocupação de registar o meio envolvente aos letreiros, assim como outros registos públicos da tipografia local. Outros avisos, cartazes, painéis publicitários, também constituem parte da identidade dos locais, podendo interpretar-se essa informação como um museu ao ar livre, um museu do quotidiano, operando uma radical transformação da função da arte (Reis, 2012), pois se a tipografia faz algum sentido, ele é visual e histórico (Bringhurst, 2004). No curso da história, a tipografia sempre foi uma actividade ao serviço da cultura e da comunicação escrita (Balius, 2013).

Tipografia: Diversidade & Classificação

Com a diversidade de famílias tipográficas surge a necessidade da sua classificação formal. As formas das letras não constituem objectos exclusivamente científicos, são também arte, história, bem como parte de disciplinas como a música, a pintura ou a arquitectura (Bringhurst, 2004). A história da tipografia deve entender-se como o estudo das relações entre os vários estilos e a história da humanidade do ponto de vista político, filosófico e artístico (Bringhurst, 2004). Adrian Frutiger acrescenta que a tipografia é um registo do património cultural de uma época (*apud*. Ruder, 2009).

Emile Ruder (2009) acrescenta o papel activo e funcional desta na história da humanidade e da comunicação.

A forma da tipografia depende da língua do texto e do meio material, remetendo para uma percepção espacial de cada indivíduo contribuindo directamente para a construção de um espaço na memória (Umbelino, 2013). Na opinião de Sebastião Rodrigues pelo design se comunica uma expressão espacial ou racional do mundo do Homem, construída pelo seu conhecimento, imaginação, desejos e vontades (*apud*. Fior, 2005). A tipografia, enquanto elemento vivificante da comunicação, possui de uma enorme capacidade de identidade, essencial a actividades como o *branding* (Afonso, 2014).

O objectivo da boa prática tipográfica é a forma subordinada à legibilidade (Ruder, 2009). Esta é complementada por aspectos intangíveis como a energia, a fluidez, criando-se serenidade, espontaneidade, graça ou prazer na leitura (Bringinghurst, 2004). Toda a interpretação está dependente dos construtos individuais de cada receptor da comunicação, sendo esta essencial na compreensão das mensagens (Mitchell, 2005).

A forma da tipografia tem evoluído ao longo da história ao serviço da cultura e da comunicação escrita (Balius, 2013). A proliferação da tecnologia de impressão veio propiciar não só uma maior disseminação da informação e conhecimento, mas também o desenvolvimento de novas formas tipográficas. É no séc. XVII com Luís XIV, e a encomenda do tipo de letra "Romain du Roi", uniformiza-se a comunicação escrita régia francesa. (Meggs & Purvis, 2012), iniciando-se o período neoclássico da tipografia (Bringinghurst, 2004) onde a forma das letras toma um aspecto racional e geométrico (Meggs & Purvis, 2012).

Em Portugal, em resposta a este movimento, D. João V, cria a Academia Real da História Portuguesa com o intuito de perpetuar a história dos Reinos de Portugal, Algarves e Brasil, adquirindo equipamento, punções, vinhetas e tipos. Contrata artistas do norte da Europa, França e Províncias Unidas, para dominar a arte da impressão, criando-se a fundição de tipos no reino. A tipografia neerlandesa destaca-se nesta altura pelas suas qualidades formais, chegando a usar-se o termo Dutch Types da mesma forma que hoje tratamos uma marca (Dias, 2012). A fundição e criação de tipos em Portugal deve-se a Jean de Villeneuve, um abridor de punções do Rei de França, que desenvolveu novos tipos em vários estilos (Dias, 2012). Este foi chamado em 1763 para coordenar a Fábrica de Letra do Rei, onde junta as punções que havia criado ao longo da sua carreira, acção extremamente importante para a história da tipografia Portuguesa. A tipografia desenvolvida por Villeneuve mostra-se uma tipografia transaccional (Dias, 2012), não acompanhando as tendências europeias do Romain du

Roi onde a proporção e racionalidade imperavam e ajudaram a criar o primeiro sistema métrico para tipos de letra (Dias, 2012).

A diversidade tipográfica começa a ser classificada em 1900, pelo impressor americano Theodore Law de Vinne, porém era um sistema demasiado complexo ou pouco específico (Di Pietro, 1991; Dixon, 1995). Francis Thibaudeau foi o primeiro a conceber um sistema de classificação dos caracteres, a partir do tipo de serifas, na elaboração dos catálogos tipográficos das fundições Renault & Marcou e Peignot & Cie (Loubet del Bayle, 2012). Nos anos 50 do sec. XX, Maximillien Vox aprofundou as classificações das famílias tipográficas a partir dos aspectos formais dos caracteres e da história da tipografia. Em 1962 a Associação Tipográfica Internacional (ATypl) adopta a escala de Vox que fica conhecida como Vox-ATypl (Stock-Allen, 2011). Na Alemanha e no Reino Unido, o sistema Vox foi adaptado para o sistema DIN 16518 e para o British Standards 2961, respectivamente (Baines, 2005; British Standards, 1967; Childer et al., 2013), sendo a escala tipográfica comumente aceite no universo dos tipólogos (Reis, 2008). A ATypl afirmou que o sistema de classificação Vox que tinha adoptado no século XX estava, de facto, desactualizada e criou um grupo de trabalho dedicado exclusivamente à classificação tipográfica, mantendo-se o Vox-ATypl como a norma de classificação desta associação (Barrat, 2010). Alguns autores têm desenvolvido sistemas de classificação a partir do sistema Vox, actualizando-o e complementando-o (Pohlen, 2010), e outros autores seguindo a lógica historicista da tipografia (Bringhurst, 2004). Não existe um consenso geral quanto à classificação tipográfica, existindo pelo menos 25 tipos de classificação tipográfica diferentes (Childers et al., 2013). Robert Bringhurst advoga que apesar de existirem muitos sistemas de classificação em uso, todos eles deixam muito a desejar apontando que as classificações e descrições tipográficas são possíveis dado que a tipografia não é apenas uma ciência, mas também pertence ao campo da arte e da sua história, bem como parte de disciplinas como a música, a pintura ou a arquitectura (2004). O conhecimento aprofundado sobre a anatomia e a história tipográfica facilitará a identificação e classificação dos tipos de letra (Kane, 2002; Unos Tipos Duros, 2005).

A história da tipografia deve entender-se como o estudo das relações entre os vários estilos e a história da humanidade do ponto de vista político, filosófico e artístico (Bringhurst, 2004). Adrian Frutiger acrescenta que a tipografia é um registo do património cultural de uma época (*apud*. Ruder, 2009), Emile Ruder (2009) acrescenta o papel activo e funcional desta na história da humanidade e da comunicação. František Štorm defende que só conhecendo os diacríticos de cada língua se dominará a tipografia na forma e uso, em prol do seu conteúdo (*apud*. Moura, 2008). Elementos como as serifas são frequentemente associadas a uma cultura ou região, por oposição as letras não serifadas são consideradas neutras e internacionais. Esta relação geográfico-cultural

da tipografia também é defendida por Bringhurst na medida em que o texto de um autor talvez possa ser melhor composto por uma família tipográfica da mesma nacionalidade, independentemente do género do autor ou do designer (2004).

Tipografia e o Espaço: A formulação de uma identidade.

Portugal, até 1974, foi um país muito fechado. Evitou-se a generalizada homogeneização visual dos centros urbanos (Baines & Dixon, 2004), um facto que propiciou a existência de um património tipográfico invulgar e não homogéneo. Na primeira década do séc. XX, Portugal era um país culturalmente conservador, resistindo à introdução da composição mecânica na tipografia, prevalecendo a composição manual (Fior, 2005). Em 1910, apenas três oficinas utilizavam a composição mecânica, até que no final dos anos 20, esta se estabeleceu na maioria das oficinas (Fior, 2005) homogeneizando as tipografias utilizadas na impressão. A rivalidade entre o norte e o sul do país poderá ter ajudado a construir esta diversidade tipográfica. Se os mercados portuenses estavam mais próximos da exportação de produtos como o vinho, peixe, têxteis ou azeite, os mercados lisboetas eram mais próximos do comércio local e do governo central.

A heterogeneidade dos mercados de cada região dita os diferentes contactos comerciais das tipografias, fazendo com que se adoptem medidas e estilos tipográficos distintos (Fior, 2005). Esta investigação decorre em torno do estudo da tipografia e da construção da diversidade tipográfica nas placas toponímicas e sinaléticas urbanas das ruas e praças Portuguesas. São objectos de estudo as tipografias que se destacam da homogeneização vigente no último quarto do séc. XX quando empresas multinacionais começam a sinalizar e colocar mobiliário urbano (Baines & Dixon, 2004). Estas antigas formas tipográficas absorveram a atmosfera e os momentos históricos em que surgiram, tornando-se símbolos dos espaços que várias gerações habitaram e percorreram (Baines & Dixon, 2003; Poynor, 2012), podendo o seu estudo contribuir para o aprofundamento da reflexão sobre o impacto social da tipografia (Balius, 2013). A uniformização da sinalética urbana a uma escala regional, ou nacional, fará com que os lugares percam parte da sua identidade e as paisagens se tornem monótonas (Baines & Dixon, 2003).

Como referido, Portugal possui uma grande diversidade expressiva na sua sinalização toponímica mais antiga que confere uma identidade própria à paisagem de cada lugar. Neste artigo debruçamos-nos sobre a forma e possível identidade da toponímia de Coimbra. A toponímia contemporânea de Coimbra foi definida, pelo executivo municipal, o uso do azulejo, *peça ornamental e utilitária resultante de uma actividade artesanal, que remonta à tradição coninbricense das olarias* (Nunes, 2008). Não existindo material de suporte à afixação dos painéis de azulejos, estes são colocados

num suporte em pedra de Ançã que também caracteriza a região de Coimbra, não conflituando com a estética das novas construções (Nunes, 2008). A comissão de toponímia conimbricense tem como objectivos preservar a memória dos lugares tradicionais e naturais, de costumes, de acontecimentos, de instituições, de pessoas ou de outros que venham a ser apontados como exemplos (Nunes, 2008).

A toponímia mais antiga desta cidade, manifesta-se de múltiplas forma e suportes, revelando ao observador as várias épocas vivenciadas na cidade. Num exaustivo inventário da sinalização toponímica da cidade, foi possível ao investigador registar letreiros em mármore, pedra de Ançã, azulejo, polímeros e latão. Por uma questão de simplificação do inventário recolhido, vamos apresentar os registos recolhidos por material, sendo posteriormente analisada a natureza tipográfica e motivos de decoração. Não será exposta a totalidade da amostra, mas serão divulgados os exemplos de diferentes materiais atendendo especialmente a topónimos com múltiplas sinalizações.

Pedra de Ançã

A Pedra de Ançã é uma pedra calcária, oriunda da freguesia de Ançã, no concelho de Cantanhede, a menos de 15 kms do centro da cidade. Esta rocha de cor alternada entre o amarelo e o branco azulado é conhecida pela sua maleabilidade, vindo a ser muito adoptada a partir do período gótico na construção e escultura Ibérica. Ainda não se conseguiu datar com precisão a aplicação deste material no sistema toponímico Conimbricense, porém a partir da observação da tipografia e dos motivos que adornam os letreiros, verifica-se um período largo, dada a variedade de estilos artísticos representados.



Figuras 8-17 - Letreiros Coninbricenses executados em Pedra de Ançã. São visíveis vários estilos decorativos, acordos ortográficos, e famílias tipográficas neste tipo de suporte. (© Santos, 2014, 2015)

O investigador crê que as placas que ostentam uma tipografia mecânica, serão as mais antigas representações toponímicas da cidade, dado que este estilo tipográfico surgiu na primeira metade do séc. XIX, bem como a prática de sinalizar os nomes das ruas, largos e lugares. Analisando o restante conjunto de placas esculpidas em pedra de Ançã, verifica-se a presença do estilo "Art Deco", popular até à altura da II Guerra Mundial, tanto pelos ornamentos, como pela tipografia. Pela análise das palavras "Thomas", "Commercio", "Jacintho" deduzimos que estes letreiros sejam anteriores ao acordo ortográfico de 1945 (ILTEC, 1945). De entre as placas em pedra de Ançã há duas sinaléticas para a rua José António de Aguiar, que julgando pela erosão do material deverá ser a placa de ornamentação mais simples e mais antiga. Este facto sugere a hipótese de que as sinalizações toponímicas originais de Coimbra utilizariam uma família tipográfica mecânica. A sinalética da Rua Capitão Luiz Gonzaga ostenta um estilo muito trabalhado com os símbolos da República Portuguesa e condecoração da Ordem Militar da Torre e Espada, do Valor, Lealdade e Mérito. Este é um exemplo raro na cidade de Coimbra (existe apenas outro letreiro igual na outra ponta da rua) que aponta para o papel desempenhado em vida pelo homenageado.

Mármore

Os letreiros toponímicos produzidos em mármore são raros na cidade de Coimbra. A sua disposição ao longo das ruas da cidade é pontual. Apenas as duas placas de mármore negro se situam próximas numa zona da cidade, Sto. António dos Olivais, conhecida pelo seu templo e convento, que durante muito tempo estiveram isolados da cidade. Tipograficamente, as placas ostentam diferentes formas, existindo uma predominância transaccional face aos demais.

As placas em mármore ostentam uma forma simples, à exceção da Rua do Dr. Guilherme Moreira, com um prego em cada canto à semelhança de outros exemplares no país (Félix, 2013).



Figura 18–23 – Toponímia produzida em vários tipos de mármore. É visível uma grande disparidade nas formas tipográficas (@ Santos, 2015).

Latão e outros metais

A sinalização de toponímia em suportes metálicos é ainda mais rara na cidade de Coimbra, encontrando-se apenas a placa azul da Praça da Republica (Figura 3). Os outros dois exemplares foram identificados dentro da República de estudantes *Pra-Kis-Tão*, não se tendo conseguido confirmar se estes elementos estavam, de facto, integrados na toponímia de Coimbra. A sinalização em latão é popular na cidade para indicar os números de porta, bem como anunciar estabelecimentos comerciais.



Figura 24 - Numeração de Porta em Placa de Latão (© Santos, 2015).



Figura 25 - Toponímia produzida em latão encontrada na República Pra-Kis-Tão (© Santos, 2014).

Polímeros

A sinalização de toponímia em polímeros como o PVC apresenta-se em grande quantidade em duas zonas da cidade de Coimbra; a baixa e a calçada de São Sebastião na Zona do Casal do Trovão. Ao contrário da sinalização de Castelo Branco (Figura 4) todos os letreiros se encontravam em boas condições de conservação, sendo a sua informação interpretável, porém na maioria dos casos de difícil legibilidade. Estes letreiros serão anteriores a 2004, data em que se estabelece que o material da toponímia Conimbricense é o azulejo (Nunes, 2008).



Figura 26 – Toponímia impressa em PVC na zona do Casal do Trovão (© Santos, 2015).



Figura 27 – Toponímia impressa em PVC na zona da baixa da cidade (© Santos, 2015).

Cerâmica

A cerâmica é o material mais popular para a sinalização toponímica da cidade de Coimbra. É na forma de azulejos que encontramos a maior diversidade em relação à ornamentação dos topónimos, mas também da tipografia. É observável que a sua aplicação ocorreu em vários períodos, dada a vasta abrangência de estilos e a diversidade de locais onde se encontram. Podemos supor por exemplo, que as sinalizações do Largo da Feira dos Estudantes (figura 30) e da Calçada Martim de Freitas (figura 31) sejam contemporâneas dado que ostentam de decorações similares e se encontram na zona da cidade intervencionada a partir de 1942 aquando da construção da cidade universitária na zona envolvente do antigo castelo da cidade.



Figura 32-35 – Sinalização Toponímica da Cidade de Coimbra em azulejo (© Santos, 2015).

No azulejo que encontramos não só a maior diversidade tipográfica, mas também maior unidade do design através das várias épocas que a cidade viveu. Observe-se os letreiros das ruas Venâncio Rodrigues (figura 34) e Almeida Garrett (figura 35), ambas



Figura 28-31 - Toponímica de Coimbra em suporte cerâmico (© Santos, 2015).

partilham a mesma tipografia e estrutura hierárquica, apesar dos motivos decorativos serem diferentes. De referir ainda a presença de letreiros como a Travessa da Rua Velha ou Beco de S. Cristovão (figura 33) nas zonas da alta e baixa com edificação mais velha, sugerindo que estes letreiros possam ter sido afixados anteriormente a 1942.

Coimbra: Hipóteses para Identidade e Distinguibibilidade pela Toponímia

A cidade de Coimbra caracteriza-se por ser um pólo universitário de com uma vasta área recentemente integrada no Património Mundial da UNESCO. Ao contrário de Évora, ainda não é conhecido de que forma a toponímia vai ser gerida doravante. A indicação toponímica de Coimbra possui estilos muito diversos e é possível nesta cidade observar um vasto número de materiais e tipografias aplicadas no sentido de orientar as pessoas dentro da cidade. A diversidade encontrada permite a quem conheça bem a cidade, identificar as zonas da cidade a partir do design dos letreiros. A tipografia utilizada é na sua grande maioria em caixa alta, havendo raros exemplares em caixa mista. Não sendo possível até à data recolher maiores informações sobre as sinalizações, podemos levantar a hipótese de estarmos perante um sistema toponímico muito fragmentado, que permite ao transeunte conhecer um pouco da história da cidade, pelos nomes e lugares designados, da língua, pelas antigas grafias, e talvez da própria tipografia.

Os estilos toponímicos portugueses são bastante diferentes de cidade para cidade e entre as várias épocas, acabando por ser um reflexo indirecto das sociedades locais. Para tal revela-se necessário, além do estudo do design dos letreiros, também o estudo das sociedades locais para uma melhor compreensão das opções estéticas e toponímicas. A título de exemplo a cidade das Caldas da Rainha tem uma forte tradição na área da cerâmica. Nesta cidade Rafael Bordallo Pinheiro, multi-facetado artista português de renome, explorou também a toponímia. As sinalizações ostentam letras decoradas com elementos vegetalistas ambos em alto relevo (Félix, 2013). Se o estereotipo da identidade desta cidade já estava fortemente associada à cerâmica, a sua toponímia reforça-a, potenciando a relação do indivíduo com o espaço, como se de uma marca comercial se tratasse (Williams, 2011).



Figura 38 e 39 – Toponímia Bejense. Note-se, em conjunto com a figura 2, a disparidade de formas tipográficas e de sinalização. A única congruência é a sinalização do antigo topónimo, sendo evidente a teoria apontada por D’Almeida (2010).

Da pesquisa em curso, a única cidade que apresenta um sistema de toponímia consistente é a cidade de Évora que, de acordo com Hugo Afonso, a sua manutenção se deverá à classificação da zona intra-muros como Património da UNESCO (2014). Poderemos deduzir que a sinalização bejense tenha sido inicialmente desenvolvida sob influência de Évora, cidade politicamente mais importante do Alentejo, mas rapidamente obtemos dispares formas de representação dos topónimos.

Mais a sul, na cidade de Faro, a toponímia também é rica e diversa, assentando na sua maioria em azulejo que é decorado conforme a sua época. A sinalização da toponímia de Faro revela-se interessante na medida em que os topónimos mais antigos,



Figura 40 – Aspecto geral da Praça D Francisco Gomes na baixa da cidade de Faro (© Santos, 2013).

dedicados a personalidades, contêm elementos decorativos que descrevem a actividade dos homenageados.

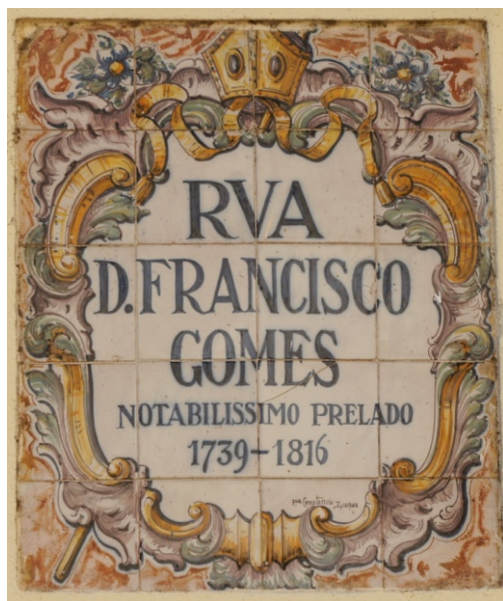


Figura 41 e 42 – Na cidade de Faro é frequentemente observável a presença de dois ou mais sistemas de sinalização toponímica em áreas muito próximas como é ilustrado na figura 40 (©Santos, 2013).

Entre outras cidades visitadas, no âmbito desta investigação estão por exemplo Viseu, Tavira e Vila Viçosa que de igual forma aos lugares anteriormente referidos possuem sistemas toponímicos diferentes, tanto na forma visual, bem como no material em que é produzida. Se Viseu e Tavira tiram, na sua grande maioria, partido do azulejo enquanto suporte de comunicação, por ser um material de produção barata, fácil decoração e manutenção, Vila Viçosa apresenta o seu sistema toponímico em pedra mármore, material extremamente abundante na região, com uma tipografia única, bastante arrojada e expedita, próxima dos modelos modernistas e futuristas.



Figuras 43-45 – Toponímia de Tavira. A maioria da toponímia desta cidade apresenta-se em painéis de azulejos. Os painéis mais recentes adoptaram um estilo tipográfico humanizado invés do transicional.



Figura 55-59 – A toponímia de Vila Viçosa apresenta-se unanimemente em mármore, um material muito abundante nesta região. A tipografia tem um estilo consistente e peculiar, que poderemos classificar entre o neo-grotesco e o humanista, em toda a sinalização toponímica da localidade.



Figuras 46–54 – Na toponímia de Viseu é visível uma grande disparidade de materiais, suportes, estilos tipográficos, bem como de elementos decorativos. É observável o papel que a toponímia pode ter na preservação das antigas grafias, bem como de antigos topónimos.

A predominância do azulejo, enquanto material de suporte para a toponímia, é evidente e existem estudos que aponta que este material não sofre perdas minimamente significativas na cor das amostras cerâmicas e que confirmam a estabilidade e durabilidade cromática dos vidrados cerâmicos (Félix, 2013).

Não obstante de a maioria das indicações toponímicas se escreverem em caixa alta ou caixa alta combinada com *small caps*, é importante referir que o uso de caixa mista aumenta a legibilidade e facilidade de leitura face à composição apenas em caixa-alta (Terminal design, 2004) devido ao maior contraste das formas das letras.

Esta investigação está na sua fase inicial, mas acredita-se que é demonstrativa que, através da toponímia e da tipografia, será possível identificar micro-identidades próprias de cada lugar, revelando não só um pouco da história local e nacional, mas também as diversas opções estéticas e linguísticas de cada época.

Conclusão

De acordo com Luís Marcos, Director do Museu Nacional da Imprensa, existe em Portugal um enorme património em artes gráficas que deve ser valorizado (Público, 2007). Este estudo procura, conhecer, preservar a tipografia exposta nas ruas e praças Portuguesas, e permitir uma fruição universal deste património através da sua documentação, e disponibilização num arquivo digital de acesso aberto. Este tipo de arquivo permitiria, não só a disponibilização pública da investigação, mas também que outros entusiastas possam contribuir para a prossecução desta.

Um estudo com estes objectivos, não se pode centrar unicamente no suporte de comunicação toponímica, mas deve também, da mesma forma que qualquer processo de investigação em design, procurar entender o meio e os processos de produção da toponímia de cada cidade em cada época. Falar da tipografia como elemento vivo da Identidade Artística é, pela sua capacidade de demarcar, o cunho particular de alguma coisa, sendo o tempo o principal responsável da prevalência destes cunhos ate ao dia de hoje (Afonso, 2014).

Este projecto aproxima-se de outros que pretendem preservar e revitalizar a tipografia existente tanto na toponímia ou em outras sinaléticas, promovendo a exploração e organização do património tipográfico. É preciso ter presente que projectos como a identidade da 13ª Bienal de Arquitectura de Veneza de 2012 (Morgan, 2012), ou o trabalho de Hoefler & Frere-Jones (Hustwit, 2007) demonstram a pertinência deste tipo de estudos. Na opinião de Frere-Jones (Twemlow, 2004), é importante que projetos de investigação como o presente, não se fiquem apenas por uma cópia revivalista, mas que continuem uma ideia, tornando a história um objectivo activo, transmitindo este legado tipográfico para além do âmbito do Design.

Como trabalho futuro, revela-se necessário prosseguir com esta investigação em várias frentes. Se por um lado é necessário recolher amostras para estudo e proceder a toda a sua catalogação, também é preciso estudar, nos arquivos de cada lugar, de que forma, e em que contexto, foi produzida cada sinalética. Paralelamente, revela-se necessário a construção de uma plataforma informática que possa ser o repositório de toda a informação recolhida.

Espera-se que na fase final deste estudo, a investigação e seus resultados possam ser confrontados com reputados especialistas da tipografia, historia, da sociologia e do design, com o objectivo de encontrar outras respostas que explicam a grande diversidade tipográfica que encontramos em Portugal.

Referências

- Afonso, H. (2014, Abril 29). *Letreiros toponímicos do centro histórico eborense*. (J. dos Reis, Ed.). Évora, Portugal.
- Arthur, P & Passini, R. (1992). *Wayfinding: people, signs and architecture*, Focus Strategic Communications Incorporated, Oakville.
- Barratt, M. (2010). Type Classification SIG launched – ATypI. Obtido a 10 Fevereiro de 2014, de <http://www.atypi.org/news-1/typeclassificationsiglaunched>
- Baines, P. & Dixon, C. (2003). *Signs: lettering in the environment*, Laurence King Publishing Ltd, Londres.
- Baines, P. & Dixon, C. (2004). 'Letter rich Lisbon', *Eye Magazine*, Londres, no54, pp. 26-35.
- Balius, A. (2013). The Value of Typography in a Global Multilingual World. *Temas De Disseny*, (29), 31–39.
- Barreto, L. (2005). *Wayfinding em aeroportos : tipografia aplicada nos seus sistemas de sinalização*, Tese em Mestrado Científico, Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa, Lisboa.
- Berger, A. A. (1995). *Essentials of Mass Communication Theory*. SAGE Publications.
- Bringinghurst, R. (2004). *The Elements of Typographic Style*. Hartley & Marks, Publishers.
- Institution, B. S. (1967). *Typeface nomenclature and classification*.
- Baines, P., & Haslam, A. (2005). *Type and Typography*. Laurence King Publishing.
- Childers, T., Griscti, J., & Leben, L. (2013). 25 Systems for Classifying Typography: A Study in Naming Frequency. *Parsons Journal for Information Mapping*, 5(1), 1–22.
- Dias, R. (2012). *A letra de imprensa na Academia Real da História Portuguesa na primeira metade do século XVIII*. 3º Encontro de Tipografia, 102–115.
- Di Pietro, A. (1999). *A database of Typeface Classification Systems*. Nova Iorque: Rochester Institute of Technology.
- Dixon, C. (1995). "Why we need to reclassify type". *Eye* 19: 86-87.
- D'Encarnação, J. (2010). A Toponímia, Fonte Histórica também para a República. *Biblios*, VIII(2), 73–81.
- Fior, R. (2005). *Sebastião Rodrigues and the development of modern graphic design in Portugal*. University of Reading, Reading.
- Félix, A. (2013, November 30). *Uma modularidade tipográfica na azulejaria da placa toponímica*. (L. Arruda & R. R. Dias, Eds.). Lisbon, Portugal.
- Houaiss, A & Villar. (2001). *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, Tom. I-VI, Círculo de Leitores, Lisboa.
- Hustwit, G. (2007). *Helvetica*. (G. Hustwit, Ed.). London: Swiss Dots Limited.
- Instituto de Linguística Teórica e Computacional, (1945). Acordo Ortográfico de 1945. Obtido a 2015/08/14, de

- <http://www.portaldalinguaportuguesa.org/?action=acordo&version=1945>
- Jury, D. (2007). *O que é a tipografia*. Barcelona: GG.
- Kane, J. (2002). *A Type Primer*. Laurence King.
- Lefteri, C. (2003). *Ceramics*, Materials for inspirational design, Rotovision, Mies.
- Loubet del Bayle, J. (2005). *Des caractères typographiques et de l'art et de la science des lettres que l'on dit romaines*. Obtido 2 de Novembro de 2012 de <http://caracteres.typographie.org/classification.html>.
- Meggs, P. B., & Purvis, A. W. (2012). *Meggs' History of Graphic Design*. (John Wiley Sons, Inc., Ed.) (5 ed.). Hoboken, New Jersey: John Wiley & Sons.
- Mitchell, W. J. T. (2005). There Are No Visual Media. *Journal of Visual Culture*, 4(2), 257–266. <http://doi.org/10.1177/1470412905054673>
- Morgan, J. (2012, November 1). Common ground: a designer's letter from Venice. Obtido a 2 de Maio de 2014, de <http://www.eyemagazine.com/blog/post/common-ground-a-letter-from-venice>
- Nunes, M.(2008). *Novos Topónimos - Coimbra (2002-2008)*. Coimbra, Departamento de Cultura - Divisão de Acção Cultural.
- Pohlen, J. (2010). *Letter Fountain The anatomy of type: (on printing types)*. Taschen.
- Poynor, R. (2012-03-17). *Typographic Stories of the City Streets*. The Design Observer. Obtido de <http://observatory.designobserver.com/feature/typographic-stories-of-the-city-streets/33078/> a 2012-08-12
- Público. (2007). *História da tipografia Portuguesa recordada num núcleo museológico em Leiria*. Obtido em <http://www.publico.pt/media/noticia/historia-da-tipografia-portuguesa-recordada-num-nucleo-museologico-em-leiria-1288647> a 30 de Novembro de 2011.
- Reis, J. (2008). *Classificação Estilística: Na Senda de Um Paradigma Tipográfico*. Obtido de <http://convergencias.esart.ipcb.pt/artigo/35> a 2014-03-15
- Reis, J. (2012). *Três movimentos da Letra: o desenho da escrita em Portugal. Terceira parte, Expressão e Conceptualização da Letra*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal.
- Remington, R., (2012). *Reputations: Massimo Vignelli*. *Eye* 83:12–26
- Ruder, E. (2009). *Typographie : ein Gestaltungslehrbuch = Typography = Typographie*. Sulgen: Teufen : Niggli.
- Stock-Allen, N. (2011). *A Short Introduction to Graphic Design History - Methods of Type Classification*. Obtido em http://www.designhistory.org/Type_milestones_pages/TypeClassifications.html.
- Terminal Design, Inc. (2004). *ClearviewHwy*. Obtido em 17 de novembro de 2011 de <http://clearviewhwy.com/>.

- Twemlow, Alice. (2004). Forensic Types. *Eye* 54. Obtido em 20 de Maio de 2014 de <http://www.eyemagazine.com/feature/article/forensic-types>
- Uebele, A 2007, *Signage systems & information graphics : a professional sourcebook*, Thames & Hudson, Nova Iorque.
- Umbelino, L. (2013). *Espaço Fantasma*. Colégio das Artes da Universidade de Coimbra. Coimbra.
- Unos Tipos Duros. (2005). *Clasificación de los tipos*. Obtido em 26 de Outubro de 2012, de <http://www.unostiposduros.com/clasificacion-de-los-tipos/>
- Williams, N. (2011). 5 Principles of Brand Experience. Obtido em 15 de Janeiro de 2011, de <http://blog.wolffolins.com>