



FACULDADE DE ARQUITETURA
UNIVERSIDADE DE LISBOA

Lettering na **Arquitetura** **em Lisboa**

Entre finais do século XIX e meados do século XX

ORIENTANDA:

Carolina Isabel Moacho Cravinho

ORIENTADORA CIENTÍFICA:

Doutora Teresa de Jesus de Olazabal Cabral

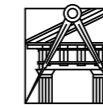
CONSTITUIÇÃO DO JÚRI:

Doutora Elisabete de Jesus Rosado Rolo - PRESIDENTE

Doutora Luísa Maria Pires Barreto - ARGUENTE

Doutora Teresa de Jesus de Olazabal Cabral - ORIENTADORA

DISSERTAÇÃO PARA OBTENÇÃO DE GRAU DE
MESTRE EM DESIGN DE COMUNICAÇÃO
DOCUMENTO DEFINITIVO | NOVEMBRO 2015



FACULDADE DE ARQUITETURA
UNIVERSIDADE DE LISBOA

Lettering na Arquitetura em Lisboa
Entre finais do século XIX e meados do século XX

ORIENTANDA:
Carolina Isabel Moacho Cravinho

ORIENTADORA CIENTÍFICA:
Doutora Teresa de Jesus de Olazabal Cabral

CONSTITUIÇÃO DO JÚRI:
Doutora Elisabete Rolo - PRESIDENTE
Doutora Luísa Barreto - ARGUENTE
Doutora Teresa de Jesus de Olazabal Cabral - ORIENTADORA

DISSERTAÇÃO PARA OBTENÇÃO DE GRAU DE
MESTRE EM DESIGN DE COMUNICAÇÃO
DOCUMENTO DEFINITIVO | NOVEMBRO 2015

*Aos meus pais,
irmã e avô,
com amor.*

Agradecimentos

Reservo este cantinho para expressar o meu sincero agradecimento àqueles que me ajudaram a concretizar este projeto.

À Professora Doutora Teresa Olazabal Cabral, pela sua orientação e recomendações. Pela sua sempre cordial disponibilidade que me proporcionou ao longo da realização desta investigação e pelo seu generoso apoio e dedicação transmitidos, gerando uma enorme motivação e coragem para avançar com este projeto.

Ao Professor Doutor Fernando Moreira da Silva, por transmitir grande parte dos seus conhecimentos sobre as áreas de metodologias de investigação, contribuindo para a construção desta dissertação.

A todos os meus Professores do curso de Mestrado em Design de Comunicação, que me acompanharam ao longo do meu percurso académico, entre os quais João Brandão, Marco Neves, Gabriel Godoi, Gonçalo Falcão, Maria João Neto, Carlos Oliveira Santos e Leonor Ferrão, que me encaminharam e transmitiram os seus amplos conhecimentos.

Ao Designer José Brandão, pela cedência e empréstimo dos seus livros que contribuíram determinadamente para o desenvolvimento teórico da presente investigação.

Aos meus amigos e colegas de turma, com quem tive o privilégio de partilhar opiniões e refletir sobre o meu projeto. Pelo enorme apoio e pela amizade que, mesmo após este trajeto académico, irá perdurar.

Aos meus grandes amigos, pelo imenso apoio que me transmitiram e pela tolerante compreensão às minhas ausências ao longo destes meses.

Ao Bernardo pela sua amabilidade, apoio incondicional, incentivo e tolerância. Por todas as opiniões e reflexões partilhadas mutuamente e um agradecimento aos seus familiares pela simpatia e receptividade.

Aos meus pais, Dulce e António, pelo imenso amor e carinho, pela coragem e determinação que me proporcionaram ao longo de toda a minha vida e sobretudo nestes últimos meses. À minha irmã e ao meu avô, pela compreensão deste longo período da minha ausência.

A todos vós desejo expressar:
Os meus agradecimentos.

***“O essencial é invisível
para os olhos”***

~ Antoine de Saint-Exupéry

~

Antoine de Saint-Exupéry, *O Príncipezinho*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1987, p.74.

Resumo

O presente trabalho “*Lettering na Arquitetura em Lisboa entre finais do século XIX e meados do século XX*”, procura refletir sobre os diferentes estilos, criações e abordagens tecnológicas dos desenhos de letras aplicados nas fachadas dos edifícios, de forma a avaliar a contextualização histórica existente através da interpretação e análise dos *letterings* utilizados.

O *lettering* na arquitetura ajuda também a identificar a função dos edifícios, contribuindo para a orientação dos cidadãos e acrescentando valor visual ao espaço urbano.

A cidade está repleta de mensagens e identificações que constroem a sua identidade cultural e o seu património, ajudando a criar o lugar e a relação do público com esse local.

PALAVRAS-CHAVE:

Lettering,

Arquitetura,

Design Gráfico,

Lisboa

Séculos XIX e XX

~

Abstract

This work “*Lettering on Architecture in Lisbon between the late nineteenth century and middle of twentieth century*”, aims to reflect on the different styles, creations and technical approaches of lettering applied on buildings, in order to evaluate the existing historical context through interpretation and analysis of the used lettering.

Lettering in architecture also helps to identify the function of buildings, contributing for the citizen’s guidance and adding visual value to the urban space.

The city is full of messages and identifications that construct their cultural identity and their heritage, helping to create the place and the public’s relationship with that place.

KEY WORDS:

Lettering,

Architecture,

Graphic Design,

Lisbon

Nineteenth Century and Twentieth Century

~

Acrónimos / Abreviaturas

- a.C.** antes de Cristo
A.Typ.I. Association Typographique Internationale
d.C. depois de Cristo
B.S. British Standards
C.R.L. Central Lettering Record
T. L. Tradução livre

A presente dissertação adota a grafia do novo acordo ortográfico.

Glossário

- ALTURA-X** Altura das letras em caixa-baixa.
- ALTURA DAS MAIÚSCULAS** Distância entre a extremidade superior de uma maiúscula e a linha base.
- ÁPICE** Parte superior de uma letra, ponto onde o traço da direita se encontra com o da esquerda.
- APOIO** Curva que liga a haste à ponta da serifa.
- ASCENDENTE** Traço que se encontra acima da altura-x de uma letra.
- BARRA** Traço horizontal de uma letra que se abre numa ou ambas as extremidades.
- BOJO** Traço que rodeia o vazio contido no interior chamado de contraforma.
- BRAÇO** Ver *Barra*.
- CALIGRAFIA** Escrita elegante à mão, ou a arte de produzir tal escrita manualmente.
- CARACTERES** Letras individuais, números, sinais de pontuação, etc. do alfabeto.
- CAIXA-ALTA** Ver *Maiúsculas*.
- CAIXA-BAIXA** Ver *Minúsculas*.
- CAUDA** Traço descendente que se encontra abaixo da linha base de uma letra.
- CONDENSADO** Proporção usada para descrever tipos com dimensões estreitas.
- CONTRAFORMA** Espaço vazio rodeado pelo bojo.
- CORPO** Área retangular ocupada por uma letra.
- DESCENDENTE** Traço que se encontra abaixo da linha base de uma letra.
- ESPAÇAMENTO** A separação de letras e palavras no texto ou a separação de linhas de tipo pela inserção de espaço.
- ESPESSURA** Grossura da forma ou da figura do traço ao longo da letra.
- ESPINHA** Traço curvilíneo da esquerda para a direita da letra **S**.
- ESPORÃO** Também chamado de espora. Forma que articula a junção de um traço reto com um curvilíneo.
- EXPANDIDO** Proporção usada para descrever tipos com dimensões largas.
- FAMÍLIA DE TIPOS** Todos os corpos e variações de um tipo particular (romano, negrito, condensado, etc.)
- FILETE** Traço de uma letra com espessuras mais finas.
- FONTE** Conjunto completo de todos os caracteres (maiúsculas, minúsculas, números, sinais de pontuação, etc.) de um corpo e de um tipo.
- FORQUILHA** Ponto onde a perna e o braço de **K** e **k** se encontram.
- FOTOGRAVURA** Processo de impressão a partir de uma chapa gravada ou cilindro no qual a imagem a ser impressa é reticulada e gravada abaixo da superfície da chapa.

GANCHO Terminação curva no topo de uma haste e que acaba no ar.

GUTENBERG, JOHANNES Inventor do tipo móvel e da impressão tipográfica (cerca de 1455). Embora antecedida pelos chineses (cerca de 705 d.C.) Gutenberg é lembrado como pai da produção em massa e da era da máquina.

HASTE Traço principal vertical ou diagonal de uma letra.

IMPRESSÃO TIPOGRÁFICA Método de impressão em que o papel é colocado em contacto com tinta através de superfícies com relevo.

IMPRESSORA Máquina que transfere texto ou imagens por contacto com vários tipos de superfícies cobertas de tinta para o papel ou outro material, alimentada na máquina por diversas maneiras.

INPUT Na composição por computador, o dado a ser processado.

ITÁLICO Caracter com eixo de inclinação para a direita num ângulo entre 7 a 20 graus.

LAÇO Enceramento de um traço da contraforma de uma letra romana.

LEGIBILIDADE Qualidade do texto, do seu espaçamento e composição, que afecta a velocidade da percepção.

LIGATURA Junção de caracteres distintos para originar uma única forma e melhorar a relação dos espaços.

LINHA DE BASE Linha imaginária onde se alinham horizontalmente todas as letras.

LINHA MÉDIA Linha imaginária que passa pelo topo das letras minúsculas.

LINÓTIPO Nome comercial de uma máquina de composição através de fundição de linhas inteiras de tipo num único bloco.

MAIÚSCULAS Letras maiúsculas ou letras de caixa-alta.

MATRIZ No tipo de metal fundido, o molde a partir do qual o tipo é fundido.

MINÚSCULAS Letras minúsculas ou letras de caixa-baixa

MOLDE Ver *Matriz*.

NEGRITO Caracter de traços mais grossos que o normal.

OBLÍQUO Caracter inclinado das versões romanas, nomeadamente sem serífas. Não é o mesmo que Itálico.

OLHO Contraforma mais pequena de uma letra, no caso do *a* e do *e*.

OFFSET Também chamado de litografia. Forma comercial da impressão litográfica. O *offset* é um método de impressão “planográfico”, sendo o único método de impressão no qual a área da imagem e o da não-imagem na chapa de impressão, estão no mesmo plano. Estas são separadas por meios químicos.

OMBRO Traço curvilíneo do *h* e do *n*.

ORELHA Terminação ou acrescento à direita das letras *g*, e ou *f*.

OUTPUT Na fotocomposição, texto que já se encontra composto.

PERNA Traço inclinado que se apoia na base do *K* e do *R* ou por vezes na cauda do *Q*.

PESCOÇO Ligação do *g* que une os bojos superior e inferior.

PONTO Unidade de medida de um corpo de letra.

QUEIXO Ângulo terminal da letra *G*.

RELEVO Método de impressão que usa a área da imagem elevada. A forma comercial de impressão em relevo é a tipografia.

ROMANO Caracter básico da letra.

SEM-SERIFA Tipo que não contém terminações nas hastes.

SERIFA Também chamado de remate, filete. Terminação da haste de alguns tipos.

TECLADO Na composição por linótipo, fotocomposição, por máquina de escrever, a parte da máquina de composição na qual operador dactilografa o original a ser composto.

TEXTO Matéria principal de um livro ou página.

TIPO Letras do alfabeto e todos os outros caracteres usados isoladamente ou conjuntamente para criar palavras.

TIPOGRAFIA Arte e processo de trabalhar através de tipos.

TIPÓGRAFO Pessoa que compõe a página de texto, tanto manual como mecanicamente. Também chamado de compositor.

TRAÇO Hastes, barras, braços, bojos, são chamados de traços de letra. Também se designa como parte diagonal das letras *N*, *M* e *Y*.

TRAVE Traço horizontal que une duas hastes de uma letra.

TRAVESSA Traço horizontal de uma letra que cruza uma ou duas hastes.

VÉRTICE Ponto inferior de uma letra, onde o traço da direita se encontra com o da esquerda.

O presente glossário tem como referências:

CRAIG, James, *Produção Gráfica: para planeador gráfico, editor, director de arte, produtor, estudante*. Tradução de Alfredo G. Galliano, João J. Noro e Edmilson O. Conceição. São Paulo: Mosaico, 1980.

KANE, John, *Manual dos tipos*. Tradução de Rogério Bettoni. Barcelona: Gustavo Gilli, 2012. [Edição original em Língua Inglesa: *Type Primer*, Second edition, 2011].

AMBROSE, Gavin; HARRIS, Paul, *Tipografia*. Tradução de Priscila Lena Farias. São Paulo: Bookman, 2011. [Edição original em Língua Inglesa: *Typography*, 2005].

Índice Geral

VII	Agradecimentos	
XI	Resumo e Palavras-Chave	
XIII	Abstract and Key Words	
XIV	Acrónimos/Abreviaturas	
XV	Glossário	
XX	Índice de Figuras	
XXIII	Índice de Diagramas e Tabelas	
1	Capítulo I	
	• Introdução	
3	1. Introdução à investigação	
4	1.1. Diagrama das Áreas Envolvidas	
4	2. Problemática	
5	3. Objetivos da investigação	
6	4. Desenho de investigação	
7	4.2 Organograma	
8	Capítulo II	
	• Contextualização Teórica	
11	1. Introdução: a letra no alfabeto latino	
12	1.1 Da escrita manual à impressão tipográfica	
18	1.2 Do início da imprensa no Ocidente ao século XX	
27	1.3 Classificações tipográficas e anatomia da letra	
48	2. Processos construtivos da letra: caligrafia, tipografia e <i>lettering</i>	
56	2.1 O <i>lettering</i> : técnicas e materiais	
60	Capítulo III	
	• <i>Lettering</i> em Lisboa — entre finais do século XIX e meados do século XX	
62	1. Enquadramento	
64	2. Mapa de Lisboa e análise dos casos de estudo	
108	3. Sumário	
110	Capítulo IV	
	• Investigação Ativa	
113	1. Argumento	
114	2. Estruturação do livro e prototipagem	
122	Capítulo V	
	• Conclusões	
125	1. Considerações finais	
128	2. Recomendações	
129	Bibliografia	
133	Referências Bibliográficas	
137	Anexos	
138	Apêndices	

Índice de Figuras

- Imagem da capa - Terreiro do Paço.**
Imagem da autora, 2015.
- Capítulo II**
- 13 **Figura 1.** *Pormenor da base da coluna de Trajano (séc. I d.C.)*
<http://blogs.adobe.com/conversations/files/2014/07/trajan-inscription.jpeg>
- 14 **Figura 2.** *Detalhe de um manuscrito em minúsculas Carolíngias, Norte de Itália.*
<http://static1.squarespace.com/static/5203260be4b009416f6a5c75/522e0439e4b04287ea7c6cde/523259c2e4b001e64452a046/1379310067053/12th+Century+mss.sm.jpg>
- 15 **Figura 3.** *Bíblia de Gutemberg ou Bíblia de 42 linhas, 1455.*
<http://www.gutenbergdigital.de/images/presse/001r.jpg>
- 16 **Figura 4.** *A introdução do itálico desenhado por Francesco Griffo.*
http://typophile.com/files/griffo_italic_4112.png
- 16 **Figura 5.** *Letra A de Geoffrey Tory, 1529 – Anatomia das letras baseada nos humanos.* Ellen Lupton, *Pensar com tipos: guia para designers, escritores, editores e estudantes.* Tradução de André Stolarksi. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p.16 [Edição original em Língua Inglesa: *Thinking with Type: A Critical Guide for Designers, Writers, Editors, & Students.* United States: Princeton Architectural Press, 2004].
- 18 **Figura 6.** *De Imitationi Christi - Imprimerie Royale, 1640*
Jorge Bacelar, *A letra: Comunicação e expressão.* Covilhã: Universidade da Beira interior, 1998, p.36.
- 18 **Figura 7.** *Primeira composição e impressão de Baskerville – Bucólica de Virgílio – a que se seguiram outros clássicos (aqueles que o mereciam, como se expressava Baskerville), 1757.*
<http://tipografos.net/historia/baskerville.html>
- 19 **Figura 8.** *Impressão de Didot – Contes et Nouvelles en Vers., 1795.*
<http://www.tipografos.net/historia/didot.html>
- 20 **Figura 9.** *Cartaz Tipográfico – Full Moon, 1875.*
Ellen Lupton, *Pensar com tipos: guia para designers, escritores, editores e estudantes.* Tradução de André Stolarksi. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p.23 [Edição original em Língua Inglesa: *Thinking with Type: A Critical Guide for Designers, Writers, Editors, & Students.* United States: Princeton Architectural Press, 2004].
- 21 **Figura 10.** *Edward Johnston, 1906.*
Ellen Lupton, *Pensar com tipos: guia para designers, escritores, editores e estudantes.* Tradução de André Stolarksi. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p.25 [Edição original em Língua Inglesa: *Thinking with Type: A Critical Guide for Designers, Writers, Editors, & Students.* United States: Princeton Architectural Press, 2004].
- 24 **Figura 11.** *Capa da Revista Bauhaus, editada por Herbert Bayer, 1968.*
http://www.supertouchart.com/wp-content/uploads/2014/09/2903564_1_1.jpg
- 43 **Figura 12.** *Diferenças entre Itálico e Obliquo.*
Imagem da Autora, 2015, fonte utilizada: David Jury, *O que é a Tipografia?* Tradução de Armanda Rodrigues. Barcelona: Gustavo Gilli, 2007, p.144. [Edição original em Língua Inglesa: *What is Typography?* 2006].
- 43 **Figura 13.** *Medidas Tipográficas.*
Imagem da Autora, 2015, fonte utilizada: Teresa Cabral, *Tipos de Sucesso. Tradição e Contemporaneidade no Design de Letra de Portugueses [1994-2012]*, Tese de Doutoramento, 2014, p. 140.
- 44-45 **Figura 14.** *Anatomia dos Tipos.*
Imagem da Autora, 2015, fonte utilizada: Gavin Ambrose e Paul Harris, *Tipografia.* Tradução de Priscila Lena Farias. São Paulo: Bookman, 2011, p. 26-27. [Edição original em Língua Inglesa: *Typography*, 2005].
- 46 **Figura 15.** *Proporções das maiúsculas.*
Imagem da Autora, 2015, fonte utilizada: Karen Cheng, *Designing Type*, London: Laurence King Publishing, 2006.
- 49 **Figura 16.** *Uma página do livro “The Universal Penman” de Bickham, 1743.*
Nicolette Gray, *A History of Lettering: Creative Experiment and Letter Identity*. Boston: David R. Godine Publisher, 1986, p. 161.
- 51 **Figura 17.** *Lettering “Romano”, século XIX.*
Nicolette Gray, *A History of Lettering: Creative Experiment and Letter Identity*. Boston: David R. Godine Publisher, 1986, p. 127.
- 51 **Figura 18.** *Lettering “Romano”, século XX.*
Nicolette Gray, *A History of Lettering: Creative Experiment and Letter Identity*. Boston: David R. Godine Publisher, 1986, p. 160.
- 52 **Figura 19.** *Lettering “Sem-serifas”, século XIX.*
Nicolette Gray, *A History of Lettering: Creative Experiment and Letter Identity*. Boston: David R. Godine Publisher, 1986, p. 134.
- 52 **Figura 20.** *Lettering “Sem-serifas”, século XX.*
Nicolette Gray, *A History of Lettering: Creative Experiment and Letter Identity*. Boston: David R. Godine Publisher, 1986, p. 164.
- 52 **Figura 21.** *Ionic Lettering, século XIX.*
Nicolette Gray, *A History of Lettering: Creative Experiment and Letter Identity*. Boston: David R. Godine Publisher, 1986, p. 136.
- 52 **Figura 22.** *Ionic Lettering, século XX.*
Nicolette Gray, *A History of Lettering: Creative Experiment and Letter Identity*. Boston: David R. Godine Publisher, 1986, p. 170.
- 53 **Figura 23.** *Lettering “Egípcio”, século XIX.*
Nicolette Gray, *A History of Lettering: Creative Experiment and Letter Identity*. Boston: David R. Godine Publisher, 1986, p. 136.
- 53 **Figura 24.** *Lettering “Egípcio”, século XX.*
Nicolette Gray, *A History of Lettering: Creative Experiment and Letter Identity*. Boston: David R. Godine Publisher, 1986, p. 168.
- 53 **Figura 25.** *“Toscanas”, século XIX.*
Nicolette Gray, *A History of Lettering: Creative Experiment and Letter Identity*. Boston: David R. Godine Publisher, 1986, p. 140.
- 53 **Figura 26.** *“Toscanas”, século XX.*
Nicolette Gray, *A History of Lettering: Creative Experiment and Letter Identity*. Boston: David R. Godine Publisher, 1986, p. 170.
- 54 **Figura 27.** *Lettering com “Minúsculas”, século XIX.*
Nicolette Gray, *A History of Lettering: Creative Experiment and Letter Identity*. Boston: David R. Godine Publisher, 1986, p. 144.
- 54 **Figura 28.** *Lettering com “Minúsculas”, século XX.*
Nicolette Gray, *A History of Lettering: Creative Experiment and Letter Identity*. Boston: David R. Godine Publisher, 1986, p. 171.
- 54 **Figura 29.** *Lettering “Expressionista”, século XIX.*
Nicolette Gray, *A History of Lettering: Creative Experiment and Letter Identity*. Boston: David R. Godine Publisher, 1986, p. 156.
- 54 **Figura 30.** *Lettering “Expressionista”, século XIX.*
Nicolette Gray, *A History of Lettering: Creative Experiment and Letter Identity*. Boston: David R. Godine Publisher, 1986, p. 156.
- 55 **Figura 31.** *Lettering “Cursivo”, século XX.*
Nicolette Gray, *A History of Lettering: Creative Experiment and Letter Identity*. Boston: David R. Godine Publisher, 1986, p. 173.
- 55 **Figura 32.** *Lettering “Cursivo”, século XX.*
Nicolette Gray, *A History of Lettering: Creative Experiment and Letter Identity*. Boston: David R. Godine Publisher, 1986, p. 173.
- 55 **Figura 33.** *Lettering do “Movimento Moderno”, século XX.*
Nicolette Gray, *A History of Lettering: Creative Experiment and Letter Identity*. Boston: David R. Godine Publisher, 1986, p. 175.
- 55 **Figura 34.** *Lettering do “Movimento Moderno”, século XX.*
Nicolette Gray, *A History of Lettering: Creative Experiment and Letter Identity*. Boston: David R. Godine Publisher, 1986, p. 179.
- Capítulo III**
- 64 **Figuras de 1 a 9** *Levantamentos fotográficos dos letterings referentes aos casos de estudo – Lisboa*
Imagens da autora, 2015.
- 65 **Figura 10.** *Mapa de Lisboa e respetivas identificações de letterings.*
Imagem da autora, 2015.
- 67 **Figura 11.** *Estação Central do Rossio.*
Imagem da autora, 2015.
- 70 **Figura 11.9** *Estação Central do Rossio.*
Manuel Paula, *Lisboa Gráfica*. Lisboa: Gradiva, 2003, pp. 112-113.
- 71 **Figura 12.** *Espingardaria Central A. Montez.*

Índice de Diagramas e Tabelas

- Imagem da autora, 2015.
- 76 **Figura 12.5.** *Espingardaria Central A. Montez.*
José Brandão, *Letras de Fachada*. Associação Portuguesa de Designers, 1993, p. 10.
- 76 **Figura 12.6.** *Espingardaria Central A. Montez.*
Manuel Paula, *Lisboa Gráfica*. Lisboa: Gradiva, 2003, p. 18.
- 78 **Figura 13.** *Joalheria Ferreira Marques.*
Imagem da autora, 2015.
- 82 **Figura 13.4.** *Joalheria Ferreira Marques.*
Manuel Paula, *Lisboa Gráfica*. Lisboa: Gradiva, 2003, p. 45.
- 83 **Figura 14.** *Sapataria Helio.*
Imagem da autora, 2015.
- 85 **Figura 15.** *Leitaria A Camponeza.*
Imagem da autora, 2015.
- 90 **Figura 15.4** *Leitaria A Camponeza.*
Manuel Paula, *Lisboa Gráfica*. Lisboa: Gradiva, 2003, p. 117.
- 91 **Figura 16.** *Retrozaria Bijou.*
Imagem da autora, 2015.
- 94 **Figura 16.5.** *Retrozaria Bijou.*
José Brandão, *Letras de Fachada*. Associação Portuguesa de Designers, 1993, p. 13.
- 94 **Figura 16.6.** *Retrozaria Bijou.*
Manuel Paula, *Lisboa Gráfica*. Lisboa: Gradiva, 2003, p. 63.
- 95 **Figura 17.** *Paris em Lisboa*
Imagem da autora, 2015.
- 98 **Figura 18.** *Barbearia Campos Cabelleireiro.*
Imagem da autora, 2015.
- 100 **Figura 18.2.** *Barbearia Campos Cabelleireiro.*
Manuel Paula, *Lisboa Gráfica*. Lisboa: Gradiva, 2003, p. 28.
- 101 **Figura 19.** *Casa dos Parafusos.*
Imagem da autora, 2015.
- 106 **Figura 19.3.** *Casa dos Parafusos.*
Manuel Paula, *Lisboa Gráfica*. Lisboa: Gradiva, 2003, p. 21.
- ### Capítulo IV
- 115 **Figura 1.** *Paleta de cores escolhida.*
Imagem da autora, 2015.
- 115 **Figura 2.** *Tipografia escolhida.*
Imagem da autora, 2015.
- 116 **Figura 3.** *Esboço - Desenho.*
Imagem da autora, 2015.
- 117 **Figura 4.** *Maquete do livro - Capa.*
Imagem da autora, 2015.
- 117 **Figura 5.** *Maquete do livro - Epígrafe.*
Imagem da autora, 2015.
- 118 **Figura 6.** *Maquete do livro - Mapa.*
Imagem da autora, 2015.
- 118 **Figura 7.** *Maquete do livro - Mapa.*
Imagem da autora, 2015.
- 119 **Figura 8.** *Maquete do livro - Separador.*
Imagem da autora, 2015.
- 120 **Figura 9.** *Maquete do livro - Fotografias e pormenores.*
Imagem da autora, 2015.
- 120 **Figura 10.** *Maquete do livro - Fotografias e pormenores.*
Imagem da autora, 2015.
- 120 **Figura 11.** *Maquete do livro - Fotografias e pormenores.*
Imagem da autora, 2015.
- 120 **Figura 12.** *Maquete do livro - Fotografias e pormenores.*
Imagem da autora, 2015.
- 121 **Figura 13.** *Maquete do livro - Ficha Técnica.*
Imagem da autora, 2015..

Capítulo I

- 4 **Diagrama 1.** *Diagrama das Áreas Envolvidas.*
Imagem da autora, 2015.
- 7 **Diagrama 2.** *Organograma de Investigação.*
Imagem da autora, 2015.

Capítulo II

- 29 **Diagrama 1.** *Alterações dos nomes das classificações dos tipos de Vox para BS.*
Imagem da autora, 2015.
- 30 **Diagrama 1.** *Alterações dos nomes por Catherine Dixon das classificações de BS para CLR.*
Imagem da autora, 2015.
- 31 **Tabela 1.** *Tabela adaptada a partir da Classificação de letras de Catherine Dixon para a Revista Eye, 1995.*
Imagem da autora, 2015.

Capítulo IV

- 114 **Tabela 1.** *Pontos focais.*
Imagem da autora, 2015.

CAPÍTULO I

• Introdução

1. Introdução à Investigação

1.1 Diagrama das Áreas Envolvidas

2. Problemática

3. Objetivos da Investigação

4. Desenho da Investigação

4.1 Organograma

1. Introdução à Investigação

Como ponto de partida para análise do “*Lettering na Arquitetura*”, torna-se pertinente perceber o que é o *lettering* e onde se pode aplicar. No desenho de letras podemos considerar que há três formas de as construir: *Lettering*, Caligrafia e Tipografia. O *lettering* é o processo de desenho da letra que as constrói a partir de diversos traços e diferentes formas que se relacionam entre si e que são pensados e repensados cuidadosamente. Pelo contrário no processo caligráfico, as letras são meramente escritas num traço rápido e único, com poucas interrupções, dando no fim origem a conjuntos de palavras. Por último temos o processo tipográfico que trata da composição das letras, das palavras e das frases através de um processo mecânico com padrões fixos pré-determinados (Smeijers, 1996).

No *lettering* o processo do desenho da letra é manual, podendo ser emendado e havendo uma possibilidade de adquirir acrescentos com diversas linhas que traçam uma outra forma de dar vida às letras. Quando o *lettering* é pensado para ser aplicado na arquitetura, depois do processo do desenho, inicia-se um processo de design, na sua articulação com as técnicas e os materiais construtivos. Nesta investigação procuraremos analisar quer os aspetos formais do desenho das letras, quer os aspetos tecnológicos da produção dos diversos *letterings*, na sua relação com cada edifício concreto e com as suas características específicas.

Este estudo irá permitir visualizar “Lisboa através dos seus grafismos”¹ e de acordo com Manuel Paula, ajudar a criar a imagem de um património. Com o levantamento fotográfico produzido por este autor será possível realizar uma comparação desse *lettering* entre os dias de hoje e as últimas décadas.

“Existe um património visível, mas escondido pela rotina do olhar e pela pressa do dia a dia.”²

O grafismo em Lisboa está visível aos olhos de quem o vê e invisível aos olhos dos que apenas olham. O que se pretende mostrar através deste trabalho é o valor e o contributo que o *lettering* atribui à arquitetura através da sua expressividade, contribuindo também para a construção de uma identidade cultural e para a valorização do património.

1] “O objectivo do livro não é só a gráfica urbana e sim Lisboa através dos seus grafismos”. Manuel Paula, *Lisboa Gráfica*. Lisboa: Gradiva, 2003, p. 16.

2] *idem, ibidem*.

1.1 Diagrama das Áreas Envolvidas

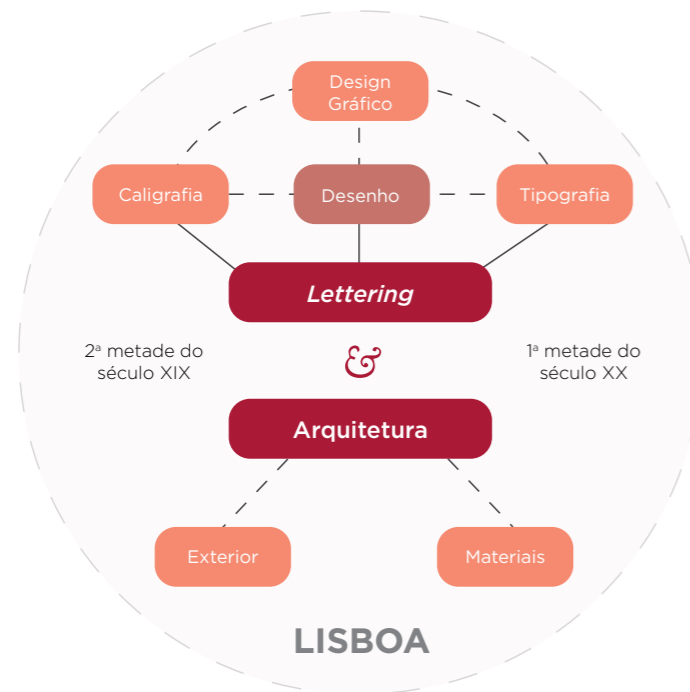


Diagrama 1.
Diagrama das Áreas Envolvidas.
(Imagem da autora, 2015).

2. Problemática

Que contribuição teve o *Lettering* aplicado na arquitetura, entre a segunda metade do século XIX e a primeira metade do século XX para a comunicação e para a qualidade visual do nosso património?

3. Objetivos da Investigação

Objetivos Gerais

- Fazer um levantamento de alguns exemplos de *lettering* visualmente mais relevantes existentes nos edifícios em Lisboa entre a segunda metade do século XIX e a primeira metade do século XX e perceber na sua relação com a arquitetura, o modo e as soluções técnicas encontradas.

- Apresentar aos futuros designers gráficos e aos arquitetos a capacidade existente na comunicação gráfica aplicada na arquitetura, tentando demonstrar a sua mais-valia. Este objetivo parece-nos tanto mais relevante, quanto nos parece que esta relação entre arquitetura e design de *lettering* se tem vindo a perder nas últimas décadas.

Objetivos Específicos

- Analisar os desenhos de letra utilizados e perceber se estes têm força comunicativa e impacto visual sobre as fachadas dos edifícios Lisboetas.

- Estudar as condições técnicas e os materiais utilizados no *lettering* dos edifícios.

- Perceber o seu estado de conservação a partir de uma análise de levantamentos fotográficos e de uma comparação com imagens de épocas anteriores.

- Avaliar a importância e a qualidade gráfica e visual dos diversos desenhos de letra encontrados.

- Criar um livro de fotografias no qual se possa organizar por técnicas e materiais o levantamento do estudo.

4. Desenho de Investigação

A estrutura do presente trabalho é dividida em quatro partes principais: a introdução ao tema, a contextualização teórica, a investigação ativa e as conclusões finais.

Como ponto de partida da nossa dissertação, na introdução ao tema iremos abordar os seguintes aspetos: a problemática, onde se coloca em questão o contributo do *lettering* para a comunicação na arquitetura relativamente ao nosso património e, em seguida, são selecionados os objetivos de investigação divididos em gerais e específicos.

O elemento da contextualização teórica, que surge como revisão literária, pretende tratar o tema da letra, abrangendo desde o aparecimento do alfabeto até à invenção da imprensa e procurando fundamentar a sua história ao longo das diferentes épocas descrevendo e analisando brevemente os principais momentos da mudança. Pretende-se relacionar os diferentes processos de conceção das letras, como a caligrafia e a tipografia e perceber como se relaciona o *lettering* com estas duas categorias. Iremos ainda perceber as classificações da letra existentes, bem como a sua anatomia.

A investigação ativa irá ser repartida em dois capítulos, que no fundo estão ligados entre si. Estes abrangem os casos de estudo, analisados através da revisão literária e que, por sua vez, foram escolhidos a partir do levantamento fotográfico, o qual irá ser organizado num livro.

Relativamente às conclusões finais, estas não teriam sido alcançadas se não tivéssemos envolvido todas as nossas investigações, análises e reflexões sobre conceitos, ideias e metodologias que vieram contribuir para a elaboração deste trabalho final de mestrado. Através de pesquisas realizadas para argumentação teórica, obtivemos um conhecimento das perspetivas dos diversos autores e assim pudemos ponderar sobre as mesmas, chegando por fim a algumas conclusões. Após as conclusões, anunciamos alguns aspetos que julgámos serem importantes para recomendações futuras.

4.1 Organograma

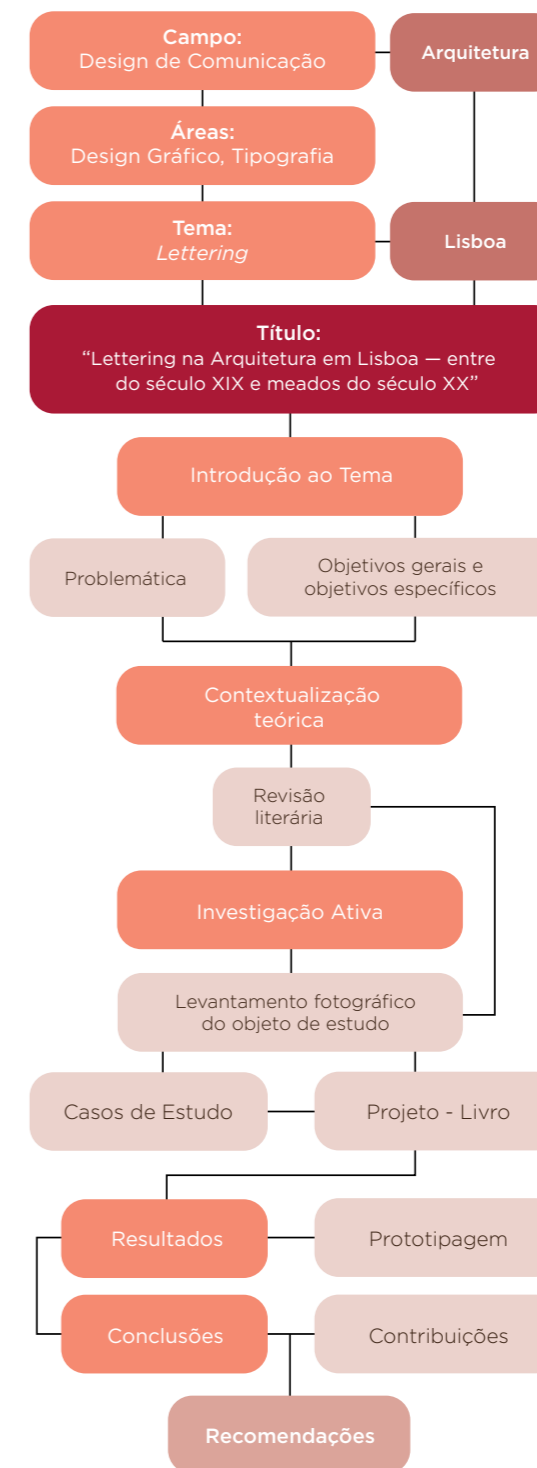


Diagrama 2.
Organograma de Investigação
(Imagem da autora, 2015).

CAPÍTULO II

• Contextualização Teórica

1. Introdução: a letra
no alfabeto latino

1.1 Da escrita manual à
impressão tipográfica

1.2 Do início da imprensa
no Ocidente ao século XX

1.3 Classificações tipográficas
e anatomia da letra

2. Processos construtivos da letra:
caligrafia, tipografia e *lettering*

2.2 O *lettering*: técnicas e materiais

3. A arquitetura em Lisboa
após o terramoto de 1755

1. Introdução: a letra no alfabeto latino

A escrita é um meio de comunicação por excelência que se tem vindo a transformar ao longo da história numa metamorfose da linguagem visual que principiou pela invenção da escrita há cerca de 5.000 anos, que se simplificou enormemente a partir do primeiro alfabeto (na Fenícia, há cerca de 3.000 anos) e que, no ocidente, veio a conhecer um novo impulso e uma maior capacidade de difusão a partir da introdução da imprensa, no século XV.

Nesta fase da investigação iremos fundamentar as principais referências teóricas que tratam as origens, paradigmas e conceitos relacionados com a letra, de forma a perceber como se construíram e desenvolveram as várias letras e as suas formas, os seus estilos, as suas formas de criação, de expressão e de produção. Esta investigação permitiu-nos fazer uma crítica e reflexão adequadas relativamente ao sucedido durante o decorrer da história e da sua relação com o presente.

Iremos analisar e descrever sinteticamente a história do alfabeto latino, desde o alfabeto romano esculpido na pedra e construído apenas por maiúsculas, passando pelas formas do alfabeto carolíngio e da sua relação com a caligrafia, até ao aparecimento da imprensa no Ocidente. Iremos também analisar as fases mais relevantes da evolução tipográfica referentes a determinados pensamentos estéticos, influenciados por diferentes movimentos artísticos e veremos também quais as distintas formas e procedimentos construtivos para assim perceber quais as diferenças entre Caligrafia, Tipografia e *Lettering*.

Autoras como Nicolette Gray (1986) e Catherine Dixon (1995) analisam numa perspetiva histórica os conceitos e características das letras ao longo dos tempos, as práticas e técnicas para as representar visualmente e os estilos e tendências de cada época. Gray (1960) investiga o *lettering* e a sua inserção nos edifícios arquitetónicos através das diferentes formas em que é construído e reproduzido. Dixon (2008) investiga sobre as principais classificações existentes e realiza um novo modelo descritivo de formas das letras explicando a diversidade do desenho de letras em função da sua origem, dos seus atributos formais e padrões.

Baines & Haslam (2005) fazem uma análise sobre tipografia acerca dos seus princípios básicos, analisando a sua história e a sua execução. Descrevem a classificação dos tipos de letras, e a forma como as letras funcionam e especificam ainda os modelos descritivos de formas de letras aplicados por Dixon (1995).

1.1 Da escrita manual à impressão tipográfica

Um alfabeto é um sistema composto por símbolos provenientes de diversas culturas que definem a representação de um determinado som.¹ Muito antes do aparecimento do alfabeto, teriam já dado início outras formas de escrita, como a escrita cuneiforme na Suméria, em 3.400 a.C., os hieróglifos cerca de 3.250 a.C. no Antigo Egipto, a escrita chinesa em 1.400 a.C. e mais tarde perto de 400 a.C. a escrita na civilização Maia.²

Antes de chegarmos ao alfabeto latino iremos primeiro perceber que alterações o alfabeto terá sofrido. Segundo Kane (2012), a invenção da escrita atravessou uma fase de necessidade de criar um alfabeto. Este foi criado pela primeira vez pelo povo fenício cerca de 1.000 a.C. Este alfabeto conseguia expressar representações de todos os sons da língua fenícia a partir vinte e poucos símbolos.

Alguns séculos depois, no século VIII a.C., algumas das letras do alfabeto fenício foram adaptadas pelos gregos, embora as formas e sons de algumas dessas letras tenham sido alterados. O termo “alfabeto” é composto pelas duas primeiras letras do alfabeto grego: alfa e beta.

“É um enorme passo em frente da humanidade, na sua capacidade de abstracção, de síntese, de capacidade de comunicação e de partilha, de abertura e de possibilidade de inovação.”³

Mais tarde, os etruscos e os romanos inspiraram-se no alfabeto grego para criar um novo, alterando as suas formas e acrescentando algumas letras. Conforme a influência de Roma se alastrou, o alfabeto dispersou-se conjuntamente.⁴

As formas primitivas das letras gregas, etruscas e romanas são todas similares. A criação das letras romanas de caixa alta, de acordo com Nicolette Gray (1986), terá sido derivada das letras gregas sob o domínio de Alexandre o Grande. Os romanos apropriaram-se de cerca de vinte e uma letras etruscas, adicionado a letra **G**. Até ao século XVII d.C. foram introduzidas as letras **Y** e **Z** e mais tarde surgiram as letras **U** e **J** (que ainda não tinha sido distinguido do **I**) (Gray, 1986). A verdade é que, de acordo com a coluna romana de Trajano



na **Figura 1**, podemos constatar que os desenhos das letras maiúsculas são extremamente aproximados dos atuais.

Figura 1.
Pormenor da base da coluna de Trajano, (séc I d.C.).

No século I a.C., as suas formas básicas aparentam ser esbeltas e proporcionadas, com diversas espessuras nos traços que conduzem ao aparecimento de letras serifadas.⁵ Os detalhes rematados no final de cada letra são denominados de serifas, são utilizados como um meio técnico ou até mesmo estilístico.

É importante referir também, o aparecimento de uma outra forma de escrita em maiúsculas, a letra uncial, nas quais as suas proporções eram demasiado grandes, do tamanho de uma polegada (Bacelar, *op. cit.*, pg. 14). Até ao século VIII d.C., as letras começaram a sofrer algumas alterações, onde se começou a aperceber que havia uma certa dificuldade em escrever as letras maiúsculas, pois ocupavam bastante espaço e demoravam mais tempo a serem escritas. Através de gestos manuais mais fluídos e velozes, o desenho das letras maiúsculas começou a desfigurar-se, dando origem àquilo que viriam a ser as letras minúsculas. Nessa altura, Carlos Magno (século VIII), determinou que deveria ser criado um padrão que fizesse melhorar e uniformizar a escrita nos manuscritos⁶, definindo novas formas de letra que facilitavam a escrita, classificadas como letras de caixa baixa ou minúsculas Carolíngias. Surgiu então a partir daqui um novo modelo de alfabeto com letras de caixa alta e baixa.

1] John Kane, *Manual dos Tipos*. Barcelona: Gustavo Gilli, 2012, p. 16. [Edição original em língua inglesa: *A type primer*, 2002].

2] Teresa Cabral, *Tipos de Sucesso*. 2014, p. 20.

3] *idem*, p. 25.

4] John Kane, *Manual dos Tipos*. Barcelona: Gustavo Gilli, 2012, p. 16. [Edição original em língua inglesa: *A type primer*, 2002].

5] Teresa Cabral, *Tipos de Sucesso*. 2014, p. 28.

6] John Kane, *Manual dos Tipos*. Barcelona: Gustavo Gilli, 2012, p. 19. [Edição original em língua inglesa: *A type primer*, 2002].

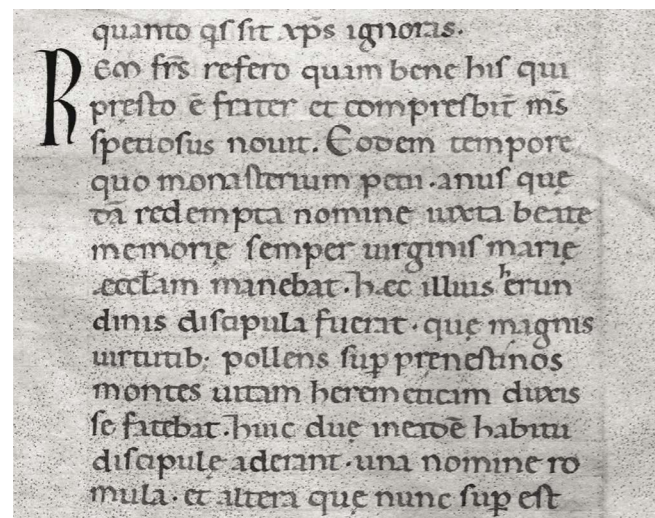


Figura 2.
Detalhe de um manuscrito em minúsculas Carolíngias, Norte de Itália.

Ainda antes do Renascimento, no norte da Europa, surgiu um tipo de caligrafia mais estreita e angulosa, a caligrafia gótica, e as letras iniciais das frases começaram a ser maiúsculas no início de cada parágrafo de texto. Ainda na Idade Média, “a separação das palavras umas das outras”⁷ também foi um grande passo que facilitou a leitura.

Em 1455 foi introduzida a Tipografia na Europa por Johannes Gutenberg, (apesar de esta já ter sido inventada anteriormente pelos chineses). Foi através das suas competências técnicas que Gutenberg definiu um molde onde pudesse imitar rigorosamente a caligrafia dos escribas. A partir de uma matriz de metal com diferentes letras, criou cerca de 270 moldes distintos com variações de letras e diferentes ligaturas.⁸ A área do molde que permite a impressão contém um alto-relevo, de forma a receber a tinta e quando esta é pressionada sobre o papel, é transferida. Deste modo Gutenberg conseguiu que os seus moldes impressos fossem aproximadamente iguais às letras caligráficas.

As primeiras fontes foram modeladas diretamente sobre as formas de caligrafia. No caso da Bíblia de Gutenberg a sua escrita era densa e escura tal como a escrita gótica manual dos manuscritos, embora tenha produzido uma textura “errática”⁹ com diversas variações em cada letra.

7] Teresa Cabral, *Tipos de Sucesso*. 2014, p. 28.

8] John Kane, *Manual dos Tipos*. Barcelona: Gustavo Gilli, 2012, p. 20. [Edição original em língua inglesa: *A type primer*, 2002].

9] Ellen Lupton, *Pensar com tipos: guia para designers, escritores, editores e estudantes*. Tradução de André Stolarski. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 13. [Edição original em Língua Inglesa: *Thinking with Type: A Critical Guide for Designers, Writers, Editors, & Students*. United States: Princeton Architectural Press, 2004].



Figura 3.
Bíblia de Gutenberg ou Bíblia de 42 linhas, 1455.

A tipografia tornou-se “arte e processo de trabalho com impressão a partir de tipos.”¹⁰ Ao contrário da caligrafia em que as letras são exclusivas devido aos gestos únicos da mão, na imprensa passam a ser repetidas. O processo caligráfico passou a ser substituído pelo uso da máquina, facilitando uma maior produção em massa.

Quando a imprensa surgiu no sul da Itália, os caracteres inspiram-se nessas formas, dando origem aos chamados tipos romanos, que são ainda os tipos que usamos hoje em dia.¹¹

10] James Craig, *Produção Gráfica: para planejador gráfico, editor, director de arte, produtor, estudante*. Tradução de Alfredo G. Galliano, João J. Noro e Edmilson O. Conceição. São Paulo: Mosaico, 1980, p. 199.

11] Phil Baines, Andrew Haslam, *Type and Typography*. London: Laurence King Publishing, 2005, p.48.

Outro tipo de letra começou também a surgir por volta de 1500 d.C. em Itália. Essa letra apresentava um padrão mais estreito baseado na caligrafia “chanceleresca” e possibilitava a inserção de um maior número de palavras numa página. Desenhado por Francesco Griffo de Bolonha e introduzido pelo grande especialista em impressão da Europa, o editor Aldo Manúcio, surgiu o tipo itálico,¹² inicialmente adaptado às letras carolíngias de caixa-baixa e mais tarde ajustando-se às romanas de caixa-alta.

*P abula parua legens, nidiſq; loquacibus eſcas,
E t nunc porticibus uacuis, nunc humida circum
S tagna ſonat, ſimilis medios Iuturna per hoſtes
F ertur equis, rapidoq; uolans obit omnia curru.
I amq; hic germanum, iamq; hic oſtendit ouantem
N ec conferre manum patitur, uolat auia longe.*

Figura 4.
A introdução do itálico
desenhado por Francesco
Griffo.

Na transição da Idade Média para o Renascimento, surgiram relações sociais e culturais cada vez mais complexas que levaram à difusão e dispersão da impressão com tipos móveis em vários países da Europa e que vieram inspirar diversos criadores tipográficos. Nesta época, as formas dos tipos de letra foram influenciadas – como as formas da caligrafia – pelos princípios do racionalismo renascentista estipulados por artistas estudiosos, como Leonardo da Vinci, Fra Luca Pacioli, Geoffrey Tory ou Albrecht Dürer, que procuravam relacionar as formas das letras maiúsculas com padrões de beleza do corpo humano (Bacelar, 1998). Vejamos o exemplo de Tory, na Figura 5, que terá estabelecido padrões anatômicos das letras, que se baseavam no corpo humano ideal.¹³

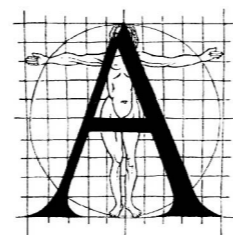


Figura 5.
Letra A de Geoffrey Tory,
1529 – Anatomia das letras
baseada nos humanos.

Segundo Craig (1980), a terminologia empregue em todas as formas de composição tem origem no tipo de metal. Os processos de composição não vieram a sofrer grandes transformações, as ferramentas

para a composição manual utilizadas foram sempre as mesmas que os tipógrafos empregavam desde a época de Gutenberg. No próximo sub-capítulo, iremos analisar muito brevemente os diferentes métodos empregues.

A evolução da tipografia desenvolveu-se ao longo dos séculos, como qualquer outra área artística, relacionando-se com as ideias e as formas predominantes em cada época. Tal como na pintura e arquitetura, na tipografia também se aplicam termos histórico-artísticos que marcaram épocas, como Renascimento, Barroco, Neoclassicismo, Romantismo, Realismo, Modernismo, Expressionismo, *Arts & Crafts*, entre outros (Bringhurst, 2005), dos quais iremos averiguar de seguida.

12]John Kane, *Manual dos Tipos*. Barcelona: Gustavo Gilli, 2012, p. 24. [Edição original em língua inglesa: *A type primer*, 2002].

13] Ellen Lupton, *Pensar com tipos: guia para designers, escritores, editores e estudantes*. Tradução de André Stolarski. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 17. [Edição original em Língua Inglesa: *Thinking with Type: A Critical Guide for Designers, Writers, Editors, & Students*. United States: Princeton Architectural Press, 2004].

1.2 Do início da imprensa no Ocidente ao século XX

O período seguinte foi fortemente marcado pelo estilo Barroco, guiado por um gosto excessivo de ornamentos. Um pouco mais tarde a monarquia francesa dá início a um projeto criado pela “editora” *Imprimerie Royale* pertencente ao Estado Francês e que, com a cooperação da *Academie des Sciences*, desenvolveu um novo tipo oficial romano, particularmente destinado à casa real, chamado de *Romain du Roi* (Figura 6). De acordo com Bringhurst (2005), a *Romain du Roi* foi a primeira fonte Neoclássica que surgiu na época, adotando um padrão mais rigoroso relativamente ao que as artes Renascentista e Barroca seguiam. Os padrões das letras Neoclássicas correspondem a formas mais esbeltas e serenas e são na generalidade mais racionais e geométricas relativamente às referidas anteriormente.

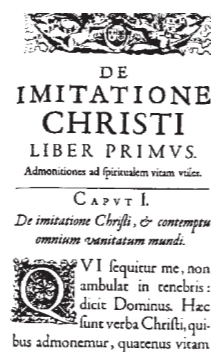


Figura 6.
De Imitatione Christi -
Imprimerie Royale, 1640.

Durante o século XVIII na Grã-Bretanha, os tipógrafos William Caslon e John Baskerville experimentam recorrer a padrões muito similares aos das *Romains du Roi*, embora com aspetos mais clássicos e mais sóbrios, comparativamente aos tipos implementados pelos tipógrafos Claude Garamond e Robert Granjon no século anterior (Bacelar, 1998).

Segundo Lupton (2006), Caslon e Baskerville optaram por trocar a pena rígida humanista por uma metálica mais flexível e pela pena de ave, tornando assim, um traço mais fluído e ondulante (Figura 7). No entanto, as fontes criadas por Baskerville eram acusadas de cegar os leitores devido ao contraste das linhas das letras. (Lupton, *op. cit.*, pg. 17).

No decorrer da passagem para o século XIX, o conceito de contraste entre linhas estreitas e grossas tornou-se ainda mais exagerado, quando os tipógrafos Giambattista Bodoni e Firmin Didot se inspiraram nos tipos Neoclássicos de Baskerville. De acordo com Lupton, (2006), terá sido uma passagem para uma tipografia desassociada da caligrafia, devido ao novo eixo de contraste completamente vertical, e ainda pelas suas seri-

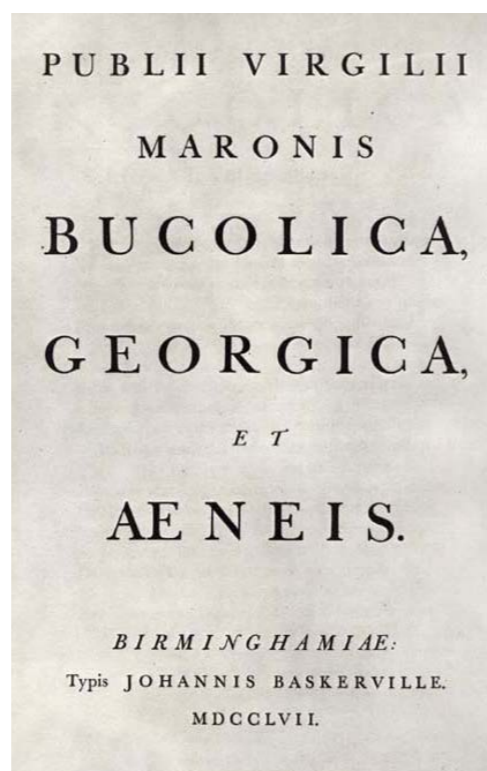


Figura 7.
Primeira composição e impressão
de Baskerville – Bucolica de
Virgílio – a que se seguiram
outros clássicos (aqueles que o
mereciam, como se expressava
Baskerville), 1757.

fas afiadas e não apoiadas (Figura 8). Segundo Bringhurst (2005), são considerados tipos de letra Romântica, muito embora tenham sido conduzidas por um ritmo fluído e firme Renascentista e não deixam de ser “extraordinariamente belas”.

Com a chegada das escolas e dos movimentos artísticos que se sucederam entre os séculos XIX e XX, houveram inúmeras alterações não só na Pintura e na Arquitectura, mas também na Tipografia. Segundo Bringhurst (2005), o Realismo tipográfico terá surgido nesta altura e mostrou prolongar-se por muito mais tempo. Consiste na representação de tipos simplificados e abertos que remetem para a mesma forma básica das letras Neoclássicas e Românticas, embora a maioria contenha serifa egípcias ou até não contenha nenhuma.

No século XIX, o aparecimento da industrialização e do consumo de massas veio igualmente contribuir para uma nova forma de aplicar a tipografia: através da propaganda. A utilização de fontes pesadas com formatos grandes, que começaram a representar a comunicação publicitária e comercial, recorriam a outras representações de serifa e a formas distorcidas que assumiam uma anatomia da letra diferente das clássicas (Lupton, 2006).

O cartaz publicitário da Figura 9 reflete bastante esse aspeto – formas com alturas e larguras expandidas ou condensadas, alguns elementos ornamentais e sombreados, a utilização de serifa pesadas e achatadas ou mesmo sem a utilização de serifa, a mudança de escalas e a disposição vertical do anúncio.

“Na segunda metade do século XIX, as transformações sentidas na tipografia e no design tipográfico ligavam-se às novas tecnologias de fundição, composição e impressão. (...) O período seguinte (1880-1920) foi, pelo contrário uma época de fomento artístico que afetou as artes e o design de um modo irreversível.”¹⁴

14] Jorge Bacelar, *A letra: Comunicação e Expressão*. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 1998, p. 42.

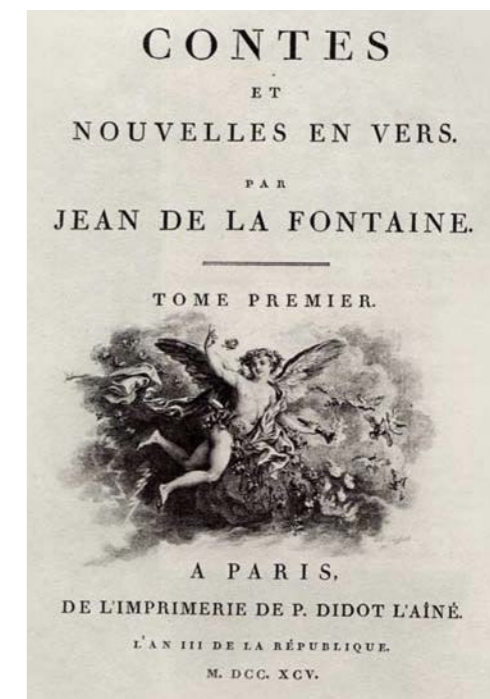


Figura 8.
Impressão de Didot –
Contes et Nouvelles en
Vers., 1795.

FULL MOON.

**ST. MICHAEL'S
TEMPERANCE BAND!**

Prof. V. Yeager, Leader, will give a

**GRAND
MOONLIGHT
EXCURSION**

On the Steamer

BELLE!

**To Osbrook and Watch Hill,
On Saturday Evening, July 17th,**
Leaving Wharf at 7½ o'clock. Returning to Westerly
at 10½ o'clock. Kenneth will be at Osbrook.

TICKETS, - FORTY CENTS.

G. B. & J. H. Utter, Steam Printers, Westerly, R. I.

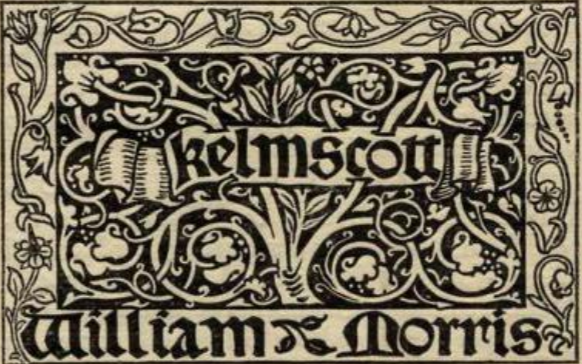
Figura 9.
Cartaz Tipográfico –
Full Moon, 1875.

O movimento das *Arts & Crafts*, defendido pelas posições de John Ruskin e pelas iniciativas de William Morris, pretendia utilizar técnicas manuais, e defendia que as máquinas produziam objetos sem alma (Bacelar, 1998). Morris, artista designer e tipógrafo, esteve ligado às transformações políticas e econômicas que levaram a uma reação contra a revolução industrial, sobretudo, à aproximação dos objetos industriais à arte. Ele próprio, produziu livros feitos à mão em alta qualidade e fundou uma editora chamada de *Kelmscott Press*, inspirada em manuscritos medievais¹⁵ (Figura 10).

KELMSCOTT PRESS, UPPER
MALL, HAMMERSMITH.

February 16th, 1897.

Note. This is the Golden type.
This is the Troy type.
This is the Chaucer type.



Secretary:
S. C. Cockerell, Kelmscott Press, Upper Mall,
Hammersmith, London, W., to whom all
letters should be addressed.

Figura 10.
Kelmscott -
Página Impressa, 1897

15] John MacTaggart, William Morris - The Arts And Crafts Movement [Em linha] Artyfactory, 2015 [Consult. em Maio de 2015] Disponível em WWW:<URL:http://www.artfactory.com/art_appreciation/graphic_designers/william_morris.html>

Quanto à *Art Nouveau*, esta terá tido maior predominância na arquitetura, no design de objetos, nas artes gráficas, nos têxteis e encadernações, mas também relevante no design das letras. Para Bacelar (1998), este foi o reaparecimento do estilo Barroco com uma visão Romântica.

O arquiteto Antoni Gaudi e o ilustrador Alphonse Mucha, são alguns nomes que nos dão o exemplo de como a *Art Nouveau* veio influenciar as nossas vivências, embora o mais relevante deste movimento tenha sido a verdadeira reconciliação entre o método manual e a indústria. Esta arte foi influenciada pela caligrafia japonesa, pelas linhas ondulantes de Van Gogh, pelos ornamentos da época Medieval ao Barroco, entre outros (Bacelar, 1998). Os artistas gráficos deste movimento provocaram a ligação entre as belas-artes e a indústria gráfica, melhorando “a qualidade das ilustrações e do design tipográfico, numa época em que a comunicação se tornava rapidamente massiva”.¹⁶

No início do século XX, a geometria veio a assumir-se nas formas das letras, surgindo um novo movimento, o Modernismo Geométrico. O novo paradigma, não faz distinção entre os traços principais e as serifas, ou seja, estas mantêm o mesmo peso dos traços ou então deixam de aparecer. Bringhurst (2005) designa este movimento como sendo a “destilação da função” mas por outro lado considera que estas letras modernistas vão em busca da pureza. Em sequência a este movimento, emergiu outro designado de Modernismo Lírico, reencontrando a forma humanista das letras da Renascença e que recorre novamente à caligrafia (Bringhurst, 2005).

A letra expressionista é também explorada no início do século XX, trazendo-nos formas mais determinadas e rigorosas do que propriamente aspetos mais sonhadores e abstratos inspirados nos pintores da época, como Vincent Van Gogh e Oskar Kokoschka (Bringhurst, 2005). Segundo Bacelar (1998), o expressionismo usava como exemplo o realismo de forma a retratar emoções, enquanto que a *Art Nouveau* focava-se principalmente na utilização de ornamentos.

Em oposição ao movimento das *Arts & Crafts*, a escola de belas-artes e ofícios conhecida como *Bauhaus*, veio estabelecer fundamentos relacionados com o design industrial, assumindo a máquina como objeto da construção interminável de produtos essenciais para o conforto

16] Jorge Bacelar, *A letra: Comunicação e Expressão*. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 1998, p. 51.

do homem. Com estes princípios extremistas e pensamentos rígidos, a *Bauhaus* “atribuiu à função dos objetos a primazia sobre a forma” (Bacelar, 1998). A disciplina de Tipografia terá sido então, o ponto de partida para o desenvolvimento das letras das seguintes décadas.

Pela coerência entre uma representação perceptível e precisa na tipografia, principalmente na produção de publicações e cartazes, a *Bauhaus* substituiu então o ornamento e a fantasia medieval das *Arts & Crafts*. Conforme Lupton (2006), designers como Herbert Bayer e Josef Albers, implementaram uma tipografia básica e geométrica, baseada em círculos, quadrados e triângulos, com o objetivo de criar um sistema de interpretação visual universal.

“Tais experimentos entendiam o alfabeto como um sistema de relações abstratas.”¹⁷

Sendo a *Bauhaus* o centro de novas ideias e formas do design tipográfico, onde novos métodos de sistema teórico-práticos de comunicação terão surgido, Jan Tshichold, advogado da *Bauhaus*, estipulou mandamentos da nova tipografia funcionalista – *Die Neue Typographie* – um género de “livro de estilo do movimento tipográfico modernista”, publicado em 1928 (Bacelar, 1998). O objetivo de Tshichold seria fazer uma análise crítica do panorama tipográfico, na Alemanha durante os anos 20, criticando desenhos de letra mal feitos e combinações gráficas mal executadas. (Bacelar, *op. cit.*, pg. 97).

“É urgente a criação de um sistema tipográfico novo que não dependa de layouts pré-fabricados, que expresse o espírito, a vida e a sensibilidade visual destes tempos”.¹⁸

O propósito que Tshichold pretendia alcançar, passava por um processo de definição de soluções mais soltas para o *layout* de páginas, na forma como as grelhas e as letras estavam dispostas e tivera ainda um papel relevante no design de novos tipos. Com o objetivo de tornar a leitura clara e acessível, retirou-se o ornamento em troca da simplicidade. Recorreu ao uso de tipos sem serifas, contrariou espaçamentos forçados, justificou linhas e retirou ao máximo caracteres em caixa-alta. Contudo, este apelo para uma tentativa de melhoramento da tipografia não teve o sucesso por ele pretendido. (Bacelar, 1998).

17] Ellen Lupton, *Pensar com tipos: guia para designers, escritores, editores e estudantes*. Tradução de André Stolarski. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 25. [Edição original em Língua Inglesa: *Thinking with Type: A Critical Guide for Designers, Writers, Editors, & Students*. United States: Princeton Architectural Press, 2004].

18] Bacelar, *op. cit.*, pg. 97.



Figura 11.
Capa da Revista Bauhaus,
editada por Herbert Bayer,
1968.

Mais tarde Tschichold, reconheceu o seu erro como imaturo e precipitado face aos arranjos gráficos e alterações rigorosas em relação à tipografia. Ao refletir sobre o assunto, acabou por mudar a sua opinião e optou por novos parâmetros, considerados mais sensatos e prudentes relativamente aos que anteriormente defendia (*idem*, pp. 100-101).

Todas estas formas de produção e composição tipográficas utilizadas nestes períodos e movimentos anteriores, terão durado até aos anos 50, quando finalmente emergiu um novo instrumento de ofício de impressão: a fotogravura. Embora não fosse um recurso que substituisse a composição tipográfica, devido às proporções distorcidas e os contornos danificados devido aos banhos químicos, a fotocomposição não foi uma tecnologia que comprometesse modificações que influenciassem o design de letras (*idem*, p. 107).

Na última metade do século XX, começou-se a perceber um afastamento do modernismo na tipografia, o qual permaneceu bastante vivo nas últimas décadas, mas que acabou por expirar. Deste modo, surgiu a primeira fase do Pós-Modernismo, nomeado por Bringhurst (2005), de Elegiaco, que vai ao encontro de formas Neoclássicas, Românticas e Pré-Modernistas e recuperando-as com algum “sentido de humor”.

Bringhurst (2005) designa a segunda fase como Pós-Modernismo Geométrico, voltando a introduzir, mais uma vez, as formas geométricas. Contrariamente ao Pós-Modernismo Elegiaco, o Geométrico não reciclava as formas Neoclássicas nem Românticas, mas sim formas Realistas. Segundo Bringhurst (2005), esta fase enfatizou-se bastante no domínio da impressão rápida em *offset* e subsequentemente na arte digital, em oposição ao movimento Modernista, onde esta atuação era escassa.

Nos finais do século XX, a chegada do computador pessoal, em conjunto com impressoras de baixa resolução, levou a tipografia a um público mais abrangente, implementando fontes digitais estabelecidas por uma malha de *pixels*. Com o avançar das tecnologias, novos processos de design de fontes foram aperfeiçoados e melhorados – a substituição do *pixel* pelo vetor, bem como a impressão em alta resolução – a substituição do *offset* pelo laser.

Este avanço digital, levou à insatisfação de alguns designers tipógrafos que tentavam alcançar a perfeição, tornando um design de letras cada vez mais “decadente”. Ainda assim, continuam-se a construir cada vez mais fontes, algumas que não contam nenhuma história, mas que amplificam o “repertório de fontes do uso comum” (Lupton, 2006).

Além disso, Kane (2002) defende que o desenvolvimento da tecnologia digital, tornou o próprio designer mais autónomo, pois o uso do computador era mais acessível através das suas ferramentas que compunham e ilustravam.

*“O campo do design de tipos continuou crescendo, junto com os avanços da tecnologia digital. Os designers jamais tiveram tantos tipos – e tantos bons – à sua disposição”.*¹⁹

Em termos tecnológicos, no fim do século XIX, a tipografia funcionava de um modo mais industrial. Na composição mecânica este processo passava pela fundição de tipos a partir de ligas metálicas que tornavam este método mais rápido e mais económico que o manual. Eram utilizadas quatro tipos de máquinas de composição mecânica²⁰: **Linótipo** (1886), **Monotipo** (1887), **Ludlow** (1906) e **Intertype** (1911).

A composição por impressão direta era chamada de Máquina de Escrever, ideal para qualquer tipo de texto de trabalhos de orçamento reduzido. A variedade de corpos era limitada, mas era considerado o método mais simples para a composição, pois compunha diretamente para um papel. Existiam variados tipos de máquinas, cada uma com procedimentos diferentes mas era através de um teclado composto por tipos que o tipógrafo compunha. Outro tipo de composição que recorria ao uso do teclado era a fotocomposição, mas este processo antes de chegar ao papel, era processado através do computador. O seu procedimento passava por três estágios²¹: a entrada de dados através do teclado (*input*), o processamento da fita para justificar o original através da utilização do computador e, por fim, a fotounidade, onde dava a saída do papel para o produto final (*output*).

19] John Kane, *Manual dos Tipos*. Barcelona: Gustavo Gilli, 2012, p. 46. [Edição original em língua inglesa: *A type primer*, 2002].

20] James Craig, *Produção Gráfica: para planeador gráfico, editor, director de arte, produtor, estudante*. Tradução de Alfredo G. Galliano, João J. Noro e Edmilson O. Conceição. São Paulo: Mosaico, 1980, pp. 12-24.

21] *idem*, pp. 25-29.

1.3 Classificações tipográficas e anatomia da letra

Nesta fase do trabalho iremos falar um pouco das classificações tipográficas, descrever algumas das principais características da anatomia da letra e analisar as suas terminologias. Para nos enquadrarmos melhor neste assunto, vamos primeiro tentar perceber a diferença entre os termos tipo e fonte.

Ambrose e Harris distinguem-nos através do livro de James Felici, *The Complete Manual of Typography*, com uma breve explicação muito precisa para cada:

*“Tipo é um conjunto de caracteres, letras, números, símbolos, pontuação (e assim por diante) que tem um design muito comum e distinto. Uma Fonte é um meio físico utilizado para criar o tipo, seja ele código de computador, fotolito, metal ou gravação em madeira”.*²²

Classificações Tipográficas

No início do século XX, com a variedade de tipos de letra a aumentar constantemente sentiu-se a necessidade de classificar e organizar as diferentes formas de letra. Existem diversas classificações de tipos que se diferenciam entre si, ou que podem ser aplicados em diferentes estilos, mas cada um corresponde individualmente aos movimentos de cada época ou simplesmente adaptam-se de acordo com as necessidades comerciais a que se destinam.²³

Hoje em dia existem vários sistemas de classificação de tipos que facilitam a comunicação tipográfica. No artigo de Silva & Farias (2005), é feita uma seleção das principais classificações existentes e uma pequena explicação da sua história e das suas relações.

Através deste artigo, conseguimos compreender que existe uma vasta classificação de sistemas estabelecidos, começando pelo tipógrafo parisiense Francis Thibaudeau, em 1921 e pelo tipógrafo e educador francês Maximilien Vox, em 1954, passando por outros sistemas importantes utilizados recentemente tais como **Vox-ATypI** (*Association Typographique Internationale*), **BS 2961** (*British Standards 2961*) e **CLR** (*Central Lettering Record*).

22] Gavin Ambrose e Paul Harris, *Tipografia*. Tradução de Priscila Lena Farias. São Paulo: Bookman, 2011, p. 17. [Edição original em Língua Inglesa: *Typography*, 2005].

23] John Kane, *Manual dos Tipos*. Barcelona: Gustavo Gilli, 2012, p. 48. [Edição original em língua inglesa: *A type primer*, 2002].

Em 1921, Francis Thibaudeau determina quatro classes distintas que dividem as famílias dos tipos em observações baseadas apenas no desenho das serifas: *Antiques/Batôn* (“Sem-Serifas”); *Elzévir* (“Serifas Triangulares”); *Didot* (“Serifas Filiformes”) e as *Egyptiennes* (“Serifas Quadradas”).

Mais tarde, em 1954, Maximilien Vox determina nove classes com um sistema mais elaborado que se baseia em personalidades e circunstâncias relevantes da história da tipografia e também em aspectos formais das letras: *Humanes*, *Garaldes*, *Réales*, *Didones*, *Mécanes*, *Linéales*, *Incises*, *Manuaires* e *Scriptes*. Em 1962, a *ATypI* adota as classificações de Vox, acrescentando mais duas: *Black Letter* e *Orientales*.²⁴

Para a análise do objeto de estudo, pretendemos analisar *letterings* e não letras tipográficas. Embora as classificações tipográficas sejam importantes por influenciarem o desenho das letras, optou-se por escolher uma classificação que mais se adequasse à análise de *letterings*. Por esta razão iremos seguir o sistema de classificação proposto por Catherine Dixon para o *Central Lettering Record*.

Elaborado na década de 60, este projeto tem como objetivo colecionar levantamentos fotográficos que incluam todo o tipo de demonstrações de *lettering*.²⁵ Em 1994 em colaboração com o *CLR*, Dixon (2008) realiza um estudo investigativo para obtenção do grau de Doutor, no qual propõe estabelecer um novo modelo descritivo de formas das letras cujo objetivo seria mapear visualmente a diversidade dos desenhos de letras.

Tendo como base o sistema *BS*, Dixon (2008) pretende tornar claro que este sistema não é completamente satisfatório para a diferenciação dos tipos que foram adquiridos na coleção do *CLR*, e por isso é através das suas pesquisas que vem propor um melhoramento que seja capaz de completar este sistema.

O sistema de classificação de tipos *BS*, foi proposto em 1967 pela *British Standards Institution*, que também tem como base as classificações de Maximilien Vox.²⁶

De acordo com o artigo de Catherine Dixon para a revista *InfoDesign* (2008), o sistema *BS* é composto por nove categorias e quatro subcategorias: *Humanist* (“**Humanistas**”); *Garalde* (“**Garaldes**”); *Transitional* (“**Transicionais**”); *Didone* (“**Didones**”); *Slab-Serif* (“**Serifas Quadradas**”); *Lineale* (“**Linéales**”) – com as suas subcategorias *Grotesque* (“**Grotescas**”), *Neo-Grotesque* (“**Neo-Grotescas**”), *Geometric* (“**Geométricas**”) e *Humanist* (“**Humanistas**”) – e as restantes categorias: *Glyphic* (“**Glíficas**”); *Script* (“**Escriturais**”) e por fim *Graphic* (“**Gráficas**”).

No artigo de Silva & Farias (2005) esclarece-nos que, algumas das categorias do sistema *BS* foram renomeadas em relação aos termos utilizados por Vox, quatro dos quais foram substituídos de acordo com o seguinte diagrama:



Diagrama 1. Alterações dos nomes das classificações dos tipos de VOX para BS. (Imagem da Autora, 2015).

24] Fabio Luiz Carneiro Mourilhe Silva e Priscila Lena Farias, “Um panorama das classificações tipográficas.” in Estudos em Design, 2005, v.11, n.2, pp. 67-81.

25] Catherine Dixon, “Describing Typeforms: a designer’s response”, in InfoDesign, Revista Brasileira de Design de Informação 5, vol.2, 2008, pp. 21-35.

26] Fabio Luiz Carneiro Mourilhe Silva e Priscila Lena Farias, “Um panorama das classificações tipográficas.” in Estudos em Design, 2005, vol.11, n.2, pp. 67-81.

E finalmente, nas alterações que Dixon (2008) propõe para o *CLR*, vejamos como foram substituídos os termos e melhorado o sistema a partir do *BS* através do seguinte diagrama:

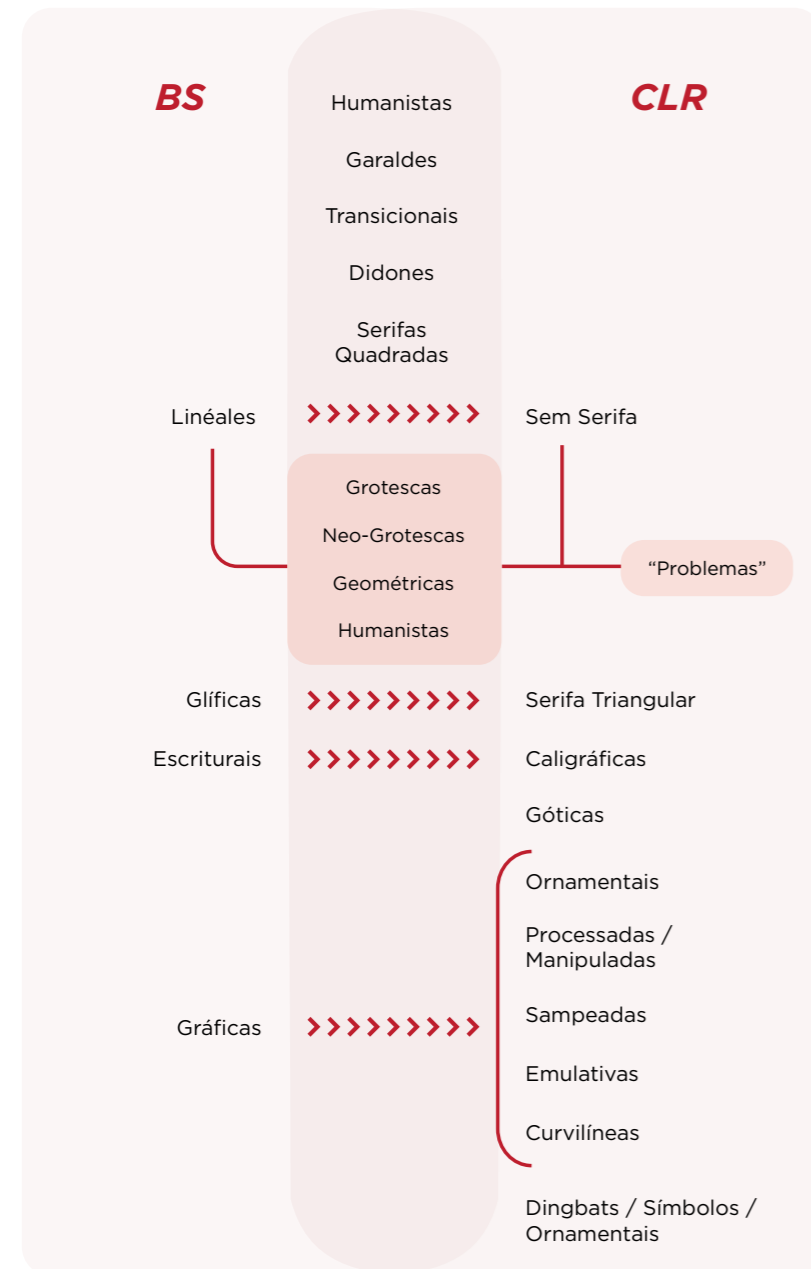


Diagrama 2. Alterações dos nomes por Catherine Dixon das classificações dos tipos de BS para CLR. (Imagem da autora, 2015).

A seguinte tabela demonstra uma representação adaptada dos exemplos que Catherine Dixon propôs para a Revista *Eye* (1995) dos quais iremos tirar partido para fazer a análise para os casos de estudo:

	Góticas FF Broken Script, 1991. Just Van Rossum		Sem Serifas: Grotescas FF Haarlem, 1993. Neville Brody		Ornamentais Missionary, 1991. Miles Newlyn
	Humanistas ITC Legacy, 1992. Ronald Arnholm		Sem Serifas: Neo-Grotescas Argo, 1991. Gerard Unger		Processadas/Manipuladas Caustic, Biomorph, 1992. Barry Deck
	Garaldes Swift, 1985. Gerard Unger		Sem Serifas: Geométricas Varlex, 1988. Rudy Vanderlans. Zuzana Licko		Sampeadas Lushus, 1992. Jeffery Keedy
	Transicionais Bitstream Charter, 1987. Matthew Carter		Sem Serifas: Humanistas Charlotte Sans, 1992. Micahel Gils		Emulativas FF Trixie, 1991. Erick Van Blockland
	Didones Archtype Bayer 1993, The Foundry. David Quay, Freda Sack		Sem Serifas: Problemas Lithos, 1989. Carol Twombly		Curvilíneas ITC Benguiat, 1977. Ed Benguiat
	Serifas Quadradas Calvert, 1960. Margaret Calvert		Serifas Triangulares Matrix, 1986. Zuzana Licko		Dingbats/Símbolos/Ornamentos Adobe Wood Ornaments, 1990. Bucker, Lind, Redick
			Caligráficas Tekton, 1989. David Siegel		

Tabela 1. Tabela adaptada a partir da Classificação de letras de Catherine Dixon para a Revista *Eye*, 1995. (Imagem da autora, 2015).

De acordo com a análise feita através do artigo de Silva & Farias (2005), examinaremos as descrições explicativas para alguns dos termos classificatórios que são atribuídos a cada tipo de letra por meio da seguinte listagem:

“HUMANISTAS” e “GARALDES” (*HUMANIST*, *GARALD*)

Tanto as “Humanistas” como as “Garaldes”, são tipos originais dos séculos XV e XVI, em homenagem aos tipógrafos Claude Garamond e Aldo Manuzio. Esta classificação engloba as seguintes características: serifa apoiada, ou seja, existe uma curva que liga a haste à ponta da serifa; o eixo de inclinação, no qual o eixo entre os traços mais espesso e o mais estreito da linha do *o* encontra-se inclinado e um contraste moderado, caracterizado pela diferença entre as espessuras dos traços numa mesma letra. A principal diferença entre si está no *e* em que nas “Humanistas” a sua barra encontra-se inclinada e nas “Garaldes” encontra-se reta.

“TRANSICIONAIS” (*TRANSITIONAL*)

Antes “Reais” de Vox, termo que tem origem nas *Romains du Roi*, foram desenvolvidas pelo tipógrafo Philippe Grandjean. Esta classificação caracteriza-se por ter as serifas apoiadas e um eixo vertical. O contraste entre os traços torna-se mais acentuado. O termo transicional substitui então o termo “real” e é assim indicado como sendo um passo intermédio entre as serifas antigas, as “Humanistas” ou “Garaldes” e as modernas, as “Didones”.

“DIDONES” (*DIDONE*)

As “Didones” caracterizam-se pelas serifas não apoiadas, neste caso já não existe a curvatura entre a serifa e a haste. São uma homenagem aos tipógrafos Firmin Didot e Giovanni Bodoni. Esta é uma classificação já anteriormente atribuída por Thibaudeau.

“SERIFAS QUADRADAS” (*SLAB SERIF*)

Anteriormente “Mecânicas” de Vox. Esta classificação corresponde à família de letras com serifas não transicionais com hastes tão ou mais espessas que as *Egyptiennes* de Thibaudeau.

“SEM SERIFAS” (*SANS SERIF*)

Antes “Linéales” de Vox e igualmente do BS, esta classificação de letras não serifadas corresponde às *Antiques* de Thibaudeau. É uma classificação que se divide por subcategorias as quais abrangem as “Grotescas”, as “Neo-Grotescas”, as “Geométricas”, as “Humanistas” e as “Problemas”.

“SEM SERIFAS – GROTESCAS” (*SANS SERIF – GROTESQUE*)

Foi produzida durante o século XIX e é uma classificação que mais se adequa à utilização de títulos e não propriamente para textos devido às suas proporções e ao seu peso, isto porque a sua espessura é muito aproximada dos tipos com “Serifa Quadrada”. Foi um tipo de classificação que foi bastante usado em cartazes publicitários durante a revolução industrial.

“SEM SERIFAS – NEO-GROTESCAS” (*SANS SERIF – NEO-GROTESQUE*)

Esta subcategoria é uma versão mais leve e regular, ou seja, mais aproximada das “Geométricas”. São mais adequadas para utilização

em textos, pois não são muito extensas. Surge durante o início do século XX e contém uma versão inclinada do estilo romano, embora não seja considerada como itálico.

“SEM SERIFAS – GEOMÉTRICAS” (*SANS SERIF – GEOMETRIC*)

As suas formas são modulares, são constituídas a partir de grelhas rigorosamente geométricas. Surgem durante o início do século XX. A cauda do **g** e o gancho do **a** são eliminados.

“SEM SERIFAS – HUMANISTAS” (*SANS SERIF – HUMANIST*)

As suas proporções e pesos são semelhantes aos das letras serifadas “Humanistas” e “Garaldes”, embora sem conter serifas. A sua altura-x é ligeiramente mais baixa em relação ao corpo. Esta classificação é bastante adequada para textos.

“SERIFA TRIANGULAR” (*WEDGE SERIF*)

Anteriormente “Insisas” por Vox e mais tarde “Glíficas” do BS. Esta classificação caracteriza-se por ter letras com serifas pontiagudas, remetendo para as inscritas em pedra antigamente.

“CALIGRÁFICAS” (*CALLIGRAPHIC*)

Anteriormente “Escriturais” por Vox e igualmente pelo BS.

“GRÁFICAS” (*GRAPHIC*)

Anteriormente “Manuais” por Vox. Esta classificação divide-se totalmente em cinco categorias: As “Ornamentais”, as “Processadas” ou “Manipuladas”, as “Sampeadas”, as “Emulativas” e as “Curvilíneas”.

“ORNAMENTAIS” (*ORNAMENTAL*)

São constituídas por floreados e/ou ornamentos relacionados com a natureza.

“PROCESSADAS/MANIPULADAS” (*PROCESSED/MANIPULATED*)

São o resultado de uma manipulação tecnológica através de um processo de distorção da sua aparência.

“SAMPEADAS” (*SAMPED*)

São lhes atribuídos elementos que provém de outras fontes, originando uma combinação dos mesmos.

“**EMULATIVAS**” (*INDUSTRIAL VERNACULAR*)

São uma simulação da representação de uma impressão.

“**CURVILÍNEAS**” (*CURVI-LINEAR*)

Com ou sem serifas, esta categoria estiliza bastante o delineamento das linhas com curvaturas acentuadas.

Verificamos, no entanto, que qualquer classificação tipográfica descrita até agora não é suficiente para analisar e descrever o *lettering* na arquitetura. Para complementar este estudo, Dixon (Baines & Haslam, 2005) acrescenta à sua classificação um sistema que descreve os “**Atributos Formais das Letras**” (*Formal Attributes*), as suas “**Fontes**” (origens históricas, *Sources*) e ainda os seus “**Padrões**” (*Patterns*).²⁷

Segundo Baines & Haslam (2005), são considerados “atributos formais das letras” “as unidades básicas individuais de qualquer design tipográfico e a sua construção”.²⁸ Mais à frente iremos perceber como se dividem os seus “Atributos”: Construção, Forma, Proporções, Modelação, Peso, Terminações, Caracteres-Chave e Decoração.

Relativamente às suas origens históricas, as “Fontes” são as influências genéricas que inspiram uma forma de letra e cujas classificações sugeriram como consequência da análise dos seus antecedentes (Baines & Haslam, 2005). Estas compreendem as seguintes categorias: “Fontes Manuscritas”, “Fontes Romanas”, “Fontes Vernaculares do Século XIX”, “Fontes Decorativas/Pictóricas” e “Fontes Adicionais”.

O cruzamento das “Fontes” em conjunto com os “Atributos Formais” resulta por fim naquilo a que Dixon denomina por “Padrões”. Ou seja, situam-se os “Padrões” no tempo (“Fontes”) e analisam-se os seus “Atributos” para se dar um sentido da história e do contexto.²⁹

Para percebermos melhor um pouco sobre este assunto, iremos agora analisar alguns dos “Atributos” que são utilizados para identificar os diferentes desenhos dos elementos de cada carácter que serão fundamentais para a análise investigativa desde trabalho. Foi então concebida uma análise a partir do esquema ilustrado por Baines & Haslam (2005), com exemplos aproximados dos que se encontram no livro:

27] Phil Baines e Andrew Haslam, *Type and typography*. London: Laurence King Publishing, 2005, p.48.

28] *idem, ibidem*.

29] *idem, ibidem*.

A sua **Construção** – cada carácter de um tipo contém um traçado específico, como por exemplo, quando a forma de um carácter é derivada da escrita manuscrita. Mas este componente pode ser construído em diferentes formas, por isso analisaremos o seguinte:



A sua construção pode ser contínua, ou melhor, neste caso não existem pontos de transição acentuados, não existem quebras entre os elementos;



A sua construção pode também ser quebrada ou interrompida. Os seus pontos são salientes entre os contornos, existem quebras entre os elementos. As suas formas podem ser moldáveis, podendo estas também serem feitas de elementos individuais ou desagregados;



Existem outras aproximações de construções;



Existem as que fazem referência a determinadas ferramentas (ex: tesouras);



E existem outras que fazem referência a conjuntos de caracteres (ex: caixa-alta ou caixa-baixa).

A sua **Forma** – as formas básicas incorporadas no alfabeto latino, evoluídas das inscrições da Roma antiga, contém linhas curvas e estreitas. A abordagem de cada um destes componentes e as suas possíveis variações podem ser empregues como sendo uma descrição de ponto de partida para todos os elementos do design de letras:



Podem ser derivadas das formas tradicionais, como por exemplo, linhas curvas e estreitas, cantos arredondados, elementos irregulares dos caracteres;



Existe um tratamento das curvas, sejam elas angulares, com linhas direitas ou com curvas quebradas, ou então curvas contínuas;

O Existe uma preocupação com o aspeto das curvas, (exemplo: oval, redondas ou circulares, quadradas arredondadas);

R Podem haver alguns detalhes nas curvas, (ex. tratamento exagerados dos laços, laços abertos, laços aproximados);

I As hastes podem ter diversas formas, podem ser paralelas, irregulares, feitas com elementos côncavos, podem ser convexas ou irregulares;

H Existem também outros tipos de detalhes, tais como por exemplo, o posicionamento das travessuras.

As suas **Proporções** – as proporções são usadas para descrever relações entre dimensões de tipos de letra e a utilização dos espaços. Estas podem distinguir-se por:

EEE Conforme a largura, enquanto existem tipos determinados apenas por uma largura, existem outros que têm uma família de variações mais largas ou mais estreitas. (ex. as mais comuns são as condensadas, as médias ou normais, ou as expandidas);

LLL De acordo com proporções relativas: Maiúsculas. Estas podem seguir as proporções das Romanas, podem ser maiúsculas com larguras frequentemente regulares ou maiúsculas com larguras regulares e com espaçamentos;

Jl Jl Consoante as suas proporções internas relativas: com ascendentes maiores ou iguais às alturas das maiúsculas, com alturas-x altas ou com alturas-x baixas.

A sua **Modelação** – o aspecto visual de um tipo é determinado pelo seu peso conforme a variação da linha usada na forma. Pode ser definida:

OOOO Pelo contraste, o qual descreve a diferença relativa entre a forma mais espessa e a mais estreita da linha. (ex. nenhuma, média, alta ou exagerada);

OOOO Pelo eixo do contraste, o qual identifica onde o traço mais grosso e o mais fino da linha estão posicionados. (ex. vertical, angular, horizontal);

OOOO Ou através da transição, onde é descrito o momento em que o traço mais grosso e o traço mais fino se relacionam entre si. (ex. regular, gradual, brusco, imediato).

O **Peso** – os “Atributos” do peso descrevem a espessura das formas ou a figura do traço ao longo de todo o corpo do carácter em determinada fonte, criando um impacto na mancha da cor. A única diferença que existe relativamente ao traço da linha em cada carácter individual está descrita de acordo com os seus atributos de modelação. É possível determinar o peso através de:

SSS Da cor, relativamente ao seu peso em termos de mancha de cor. (claro, médio ou escuro);

SSS Dos diferentes pesos entre as várias fontes de uma mesma família, ou seja, existem diversos tipos que se encontram disponíveis com vários pesos, leves ou pesados. Os médios são definidos como sendo pesos “normais” ou “regulares”. (ex. *light*, médio, negrito);

As suas **Terminações** – a variedade dos contornos, como e onde foram aplicados. Pode ser descrita:

Pelas terminações da base. No caso das derivadas das escritas à mão, podem ter diversas formas: curvas quebradas, oblíquas, retangulares e com lajes. Ao desenvolvimento das serifas afuniladas das maiúsculas das inscrições Romanas dá-se o nome de serifas “romanas”. Podem aparentar ser ríspidas ou pouco refinadas, aguçadas ou refinadas, muito afiadas e aperfeiçoadas ou podem conter apenas linhas. Existem também outras variedades de terminações que incluem as serifas de laje, serifas de laje quadradas, serifas vestigiais, serifas entaladas, serifas toscanas (bifurcadas) ou sem serifas;



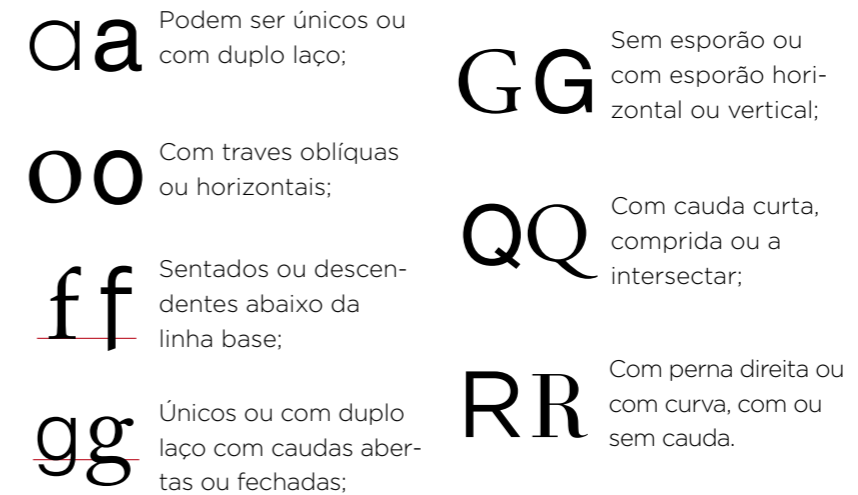
Através das terminações ascendentes. As que são derivadas das escritas à mão normalmente contém um topo mais brusco ou podem ter serifas afuniladas, já as “romanas” podem ter serifas ríspidas ou serifas mais afiadas e refinadas;



Pelas terminações de caracteres específicos, tais como **c**, **e**, a orelha do **r** e a curva do **a**, pois contém terminações distintas as quais são acrescentos úteis que permitem distinguir os respetivos tipos. As outras variedades são planas, afuniladas, ríspidas, com lágrimas suaves ou completamente redondas. Em relação às terminações do topo dos caracteres **E**, **F** e **T** ou dos braços do **E**, **F** e **L** são também distinguíveis. Podem conter serifas oblíquas, simétricas e afastadas ou simétricas verticais;



Os **Caracteres-chave** – cujos tratamentos dos tipos são consideravelmente e distinguíveis:



A **Decoração** – poderá ser considerada como uma particularidade para o design de tipos. É um detalhe que serve de acrescento ao design dos tipos, tais como por exemplo:



Como já vimos anteriormente, existe um conjunto de cinco categorias de “Fontes” que constituem o sistema de Catherine Dixon. Entre elas, a “Fonte Vernacular do século XIX”, parece-nos ser a mais pertinente e destinada ao nosso objeto de estudo. Iremos de seguida perceber a sua origem e descrever os seus diferentes padrões.

Durante o século XIX, no decorrer da industrialização, provocou-se um efeito na sociedade dando origem a novos e diversos padrões de utilização de tipos. Foi de acordo com as necessidades da imprensa industrial que apareceram essas novas formas tipográficas, que normalmente apareciam em escalas maiores e seguiam mais propriamente influências de *letterings* do que em tipos romanos.³⁰

Surgiram então novos tipos de impressão para fins comerciais e novas formas tipográficas, por vezes com formas bizarras e estranhas, com o objectivo de chamar a atenção a todo o custo. Eram chamados de *Display* a estes novos tipos de grandes dimensões usados em títulos.³¹ Vejamos os seguintes “Padrões de Fontes Vernaculares” que surgiram nesta época de acordo com Dixon (Baines & Haslam, 2005):

“Padrão Negro” (BOLD OU FAT FACE) As suas características são:

Construção: contínua e não cursiva;

Forma: normalmente arredondada;

Modelação: contraste extremo, eixo vertical de contraste, contraste gradual do traço fino para o grosso;

Terminações: serifas com formas triangulares;

Proporções: as suas formas são normalmente quadradas.

“Padrão Toscano” As suas características são:

Forma: elementos comuns que incluem normalmente a curvatura de linhas rectas;

Terminações: serifas forçadas, bifurcadas ou trifurcadas;

Proporções: tipos volumosos e quadrangulares.

“Padrão Egípcio” Com referência às “Mecânicas” de Vox e às “Serifas Quadradas” do BS. As suas características são:

Forma: curvas contínuas que normalmente continham um aspeto arredondado;

30] Phil Baines e Andrew Haslam, *Type and Typography*. London: Laurence King Publishing, 2005, p.63.

31] *idem*, p. 48.

Modelação: continham um forte contraste, eixos verticais e transições graduais do traço mais grosso para o mais fino;

Terminações: serifas com bases retangulares médias ou espessas;

Proporções: formas grandes e quadrangulares, as suas proporções fazem lembrar exemplos arquitetónicos;

Peso: normalmente com mancha muito escura de cor;

Caracteres-chave: *u* e *b* com linhas base horizontais, *A* com o topo quebrado, *E* e *F* sem serifa no braço do meio. *G* com o queixo comprido.

“Padrão Iónico” (CLARENDON) Com referência às “Mecânicas” de Vox e às “Serifas Quadradas” do BS. Muito idênticas às “Egípcias” exceto por:

Modelação: têm um contraste médio-baixo, eixos verticais de contraste e transição gradual do traço grosso para o fino;

Terminações: completamente quebradas com serifas de bases retangulares médias ou pesadas;

Proporções: formações estreitas, ascendentes e descendentes curtos e com alturas-x largas.

“Padrão Grego” I e II (GRECIAN) Existem em dois designs diferentes, mas ambos têm a mesma ideia de remover os cantos arredondados das letras. As suas características são:

Forma: “Grego I” – curvas angulares com aspetos quadrangulares, hastes direitas ou paralelas; “Grego II” – curvas angulares, curvas com aspeto quadrangular, hastes construídas a partir de segmentos de curvas;

Terminações: “Grego I” – pesadas, quebradas e serifas de bases retangulares horizontais; “Grego II” – sem serifas com terminações côncavas;

Proporções: Formas normalmente estreitas;

Caracteres-chave: *A* com o topo cortado, *G* com queixo comprido, *J* alinhado à linha de base e *R* com perna curva.

“Padrão Latino” (LATIN OU RUNIC) As suas características são:

Forma: com curvas contínuas e com aspeto quadrangular ligeiramente arredondado;

Modelação: contraste baixo e leve, eixos de contraste verticais e

transições graduais do traço mais grosso para o mais fino;

Terminações: as *Latin* com serifas triangulares médias ou pesadas e as *Runic* com serifas pequenas e pontiagudas;

Proporções: as suas formas eram normalmente grandes e estreitas;

Caracteres-chave: *A* com serifas pontiagudas, *G* com queixo comprido, *J* alinhado à linha base, *R* com perna encurvada.

“Padrão Italiano e Francês Antigo” As suas características são semelhantes às “Egípcias”, exceto por:

Modelação: O seu eixo de contraste é horizontal.

“Padrão Sem Serifas” (ou “Grotescas”) Com referência às “Linéales” de Vox, as suas características são:

Forma: Curvas contínuas com aspeto arredondado e/ou ligeiramente quadrado;

Modelação: Exemplos mais antigos demonstram contraste leve ou baixo, exemplos mais recentes não contém. Quando o seu contraste é então evidente, o seu eixo é vertical e a transição é gradual;

Terminações: Não existem;

Proporções: Exemplos mais antigos contém proporções mais condensadas ou estreitas, exemplos mais recentes demonstram ter proporções médias ou largas;

Peso: Exemplos mais antigos são pesados em mancha de cor enquanto os mais recentes são muito mais leves.

Caracteres-chave: *A* com o topo cortado, *G* com espora, *J* alinhado à linha base, *R* com perna encurvada.

Anatomia dos tipos

Depois de analisarmos as classificações dos tipos e os seus respetivos sistemas descritivos, iremos agora averiguar os pormenores e características da constituição dos caracteres do nosso alfabeto. Será feita uma análise da anatomia dos tipos, nos seus aspectos mais relevantes.

“Uma família tipográfica contém uma série de diferentes estilos de caracteres, que podem ser aplicados ao tipo romano básico.”³²

32] Gavin Ambrose e Paul Harris, *Tipografia*. Tradução de Priscila Lena Farias. São Paulo: Bookman, 2011, p. 18. [Edição original em Língua Inglesa: *Typography*, 2005].

Ou seja, um corpo de texto é composto pelo tipo romano inicial e, a partir deste, estende-se uma família tipográfica que contém outros estilos que classificam distintas variações. Estes estilos podem ser classificados por: **Book (Romano)**, **Itálico**, **Condensado**, **Expandido**, **Negrito** e **Claro** ou **Fino**.

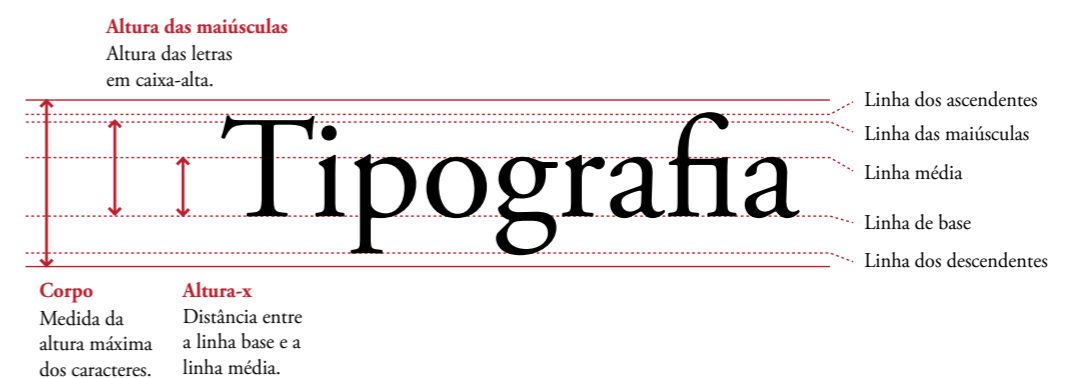
Em paralelo ao Itálico, existe também o Oblíquo. Eles aparentam ser iguais, mas que o que os distingue para além da distribuição entre o peso das espessuras e dos traços curvilíneos, são sobretudo os seus eixos de inclinação. O Itálico contém um eixo de inclinação entre os 7 e 20 graus e baseiam-se normalmente em tipos serifados, enquanto os Oblíquos são versões inclinadas das suas versões romanas nomeadamente sem serifas.³³ Vejamos o seguinte exemplo:



Figura 12. Diferenças entre Itálico e Oblíquo. Fonte utilizada: Ambrose & Harris, 2011. (Imagem da autora, 2015).

Antes de analisarmos pormenorizadamente a anatomia dos tipos (Figura 33), as medidas tipográficas são também essenciais para o desenho e análise de uma fonte tipográfica, são feitas através de cinco linhas horizontais imaginárias que correspondem a uma característica específica tal como podemos verificar a seguir (Figura 13):

Figura 13. Medidas Tipográficas. Fonte utilizada: Teresa Cabral, 2014. (Imagem da autora, 2015).



33] Gavin Ambrose e Paul Harris, *Tipografia*. Tradução de Priscila Lena Farias. São Paulo: Bookman, 2011, p. 20. [Edição original em Língua Inglesa: *Typography*, 2005].

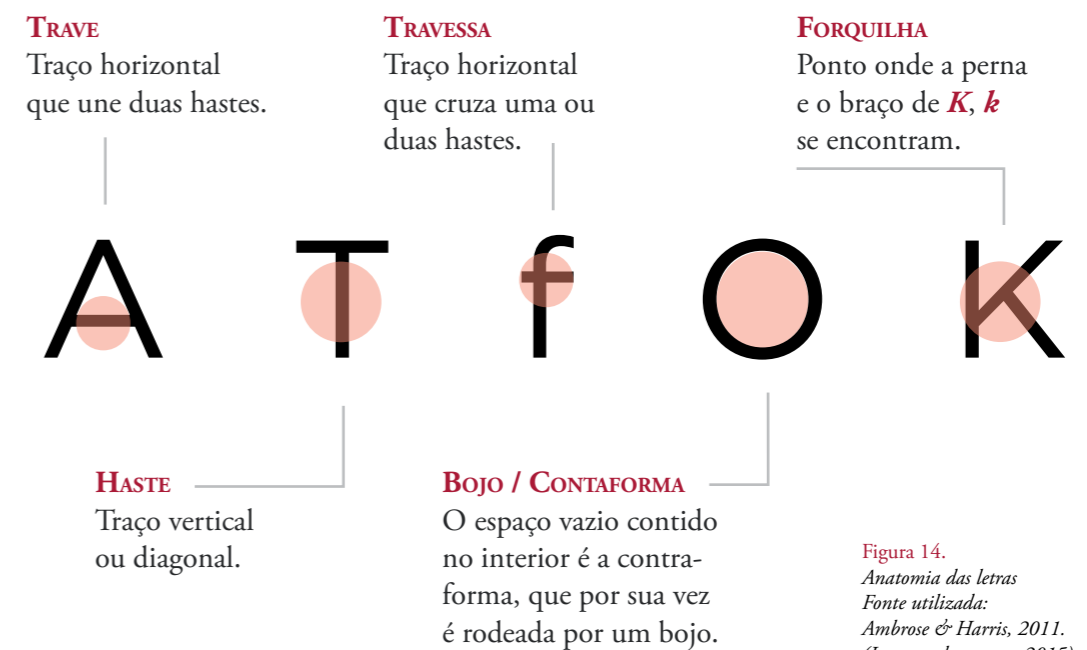
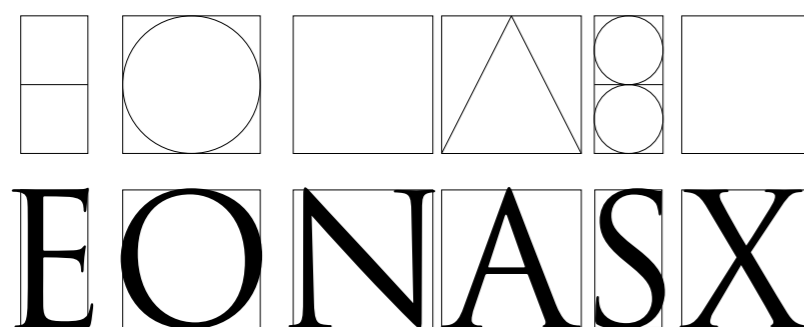


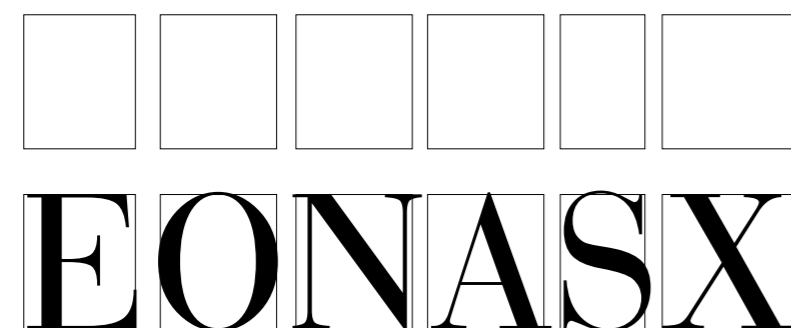
Figura 14.
Anatomia das letras
Fonte utilizada:
Ambrose & Harris, 2011.
(Imagem da autora, 2015).

Antes de avançarmos para o próximo capítulo, resta-nos apenas averiguar um último elemento correspondente à análise da anatomia dos caracteres, que nos parece ser relevante para completarmos o nosso estudo das letras.

O esquema que iremos ver de seguida (Figura 34), mostra-nos as formas utilizadas para desenhar as letras maiúsculas serifadas, fazendo referência a dois tipos de sistemas de maiúsculas geometricamente proporcionais: as Clássicas (baseadas nas inscrições romanas) e as Modernas.



Trajan Pro • (Proporções Maiúsculas Clássicas)



Bauer Bodoni • (Proporções Maiúsculas Modernas)

Figura 15.
Proporções das maiúsculas.
Fonte utilizada: Cheng,
2006. (Imagem
da autora, 2015).

Ao observarmos este esquema, percebemos que existe uma organização das maiúsculas serifadas por consequência da sua forma geométrica, entre elas, circular, triangular ou quadrangular. Existem para além destas, outras combinações um pouco mais complexas.

Para percebermos melhor todas essas combinações, podemos organizar os caracteres de acordo com os seguintes grupos através da análise de Cheng (2006):

- O Q C G S** Formas redondas
- B P R D J U** Formas redondas quadrangulares
- E F L H I T** Formas quadrangulares
- V A W X** Formas diagonais
- M N K Z Y** Formas quadrangulares diagonais
- E F H B P R S K X Y** Letras com dois níveis
- L T X K Z J** Letras com lados abertos
- M W** Letras extra largas
- I J** Letras extra finas

2. Processos construtivos da letra: caligrafia, tipografia e *lettering*

Depois de termos analisado a história da letra desde a escrita manual à impressão tipográfica, anatomia e classificações, iremos averiguar neste subcapítulo os três processos construtivos que se distinguem em relação à forma de como as letras são realizadas. Executadas de diferentes maneiras, conseguimos perceber que a realização do processo das letras se divide em diferentes áreas, entre elas a **Caligrafia**, a **Tipografia** e o **Lettering**.

CALIGRAFIA

Trata-se da escrita manual implementada apenas por traços únicos de uma ou várias letras em seguida, não sendo possível corrigir ou voltar atrás. Normalmente a escrita não é interrompida e o gesto da mão só se levanta quando é imprescindível. É de notar que a caligrafia é uma forma de escrever única, traçada de uma só vez e quando repetida, nunca será igual à anterior. O nosso gesto manual nunca será igual, por mais que o tentemos repetir, ao contrário da tipografia.

O princípio caligráfico primário, no Norte da Europa, passou pela fase gótica, com diversas formas de escrita do alfabeto, entre elas as seguintes: *Textura*, *Bastarda*, *Rotunda*, *Schawbacher* e *Fraktur*.

“Caracterizam-se pelos traços principais de larguras grossas e traços verticais que criam espaços brancos em forma elíptica entre os caracteres”.³⁴ Este tipo de caligrafia era escrito com uma caneta de ponta cortada, possibilitando esse tipo de traço.

Outra forma de escrever era através de uma placa de cobre ou com um aparato, a que se dá o nome de escrita *Cooperplate* ou “Letra Inglesa”. Haslam (2011) considera esta técnica como uma das mais difíceis de dominar por exigir uma habilidade muito diferente das outras escrituras caligráficas, pois a espessura do traço vai depender da pressão que se fizer com o aparato contra o papel.

A Caligrafia também pode ser livre, independentemente do tipo de caneta que se use. Também existe a possibilidade de se acrescentar ornamentos, isto é, adicionar diversos traços decorativos com formas curvilíneas e florais que dão realce às letras. Hoje em dia também já nos é possível criar caligrafia em formato digital através de programas que contêm uma matriz vetorial, possibilitando o manuseamento das linhas através de pontos.

34] T.L. de “Se caracterizan por tener trazos principales de anchura generosa y trazos verticales curvos que crean blancos de forma elíptica entre los caracteres.” Andrew Haslam, *Lettering. Manual de producción y diseño*. Tradução em Língua Espanhola de Sergio Jiménez. Barcelona: Gustavo Gilli, 2011, p.16 [Edição original em Língua Inglesa: *Lettering. A Manual of process*, 2011].

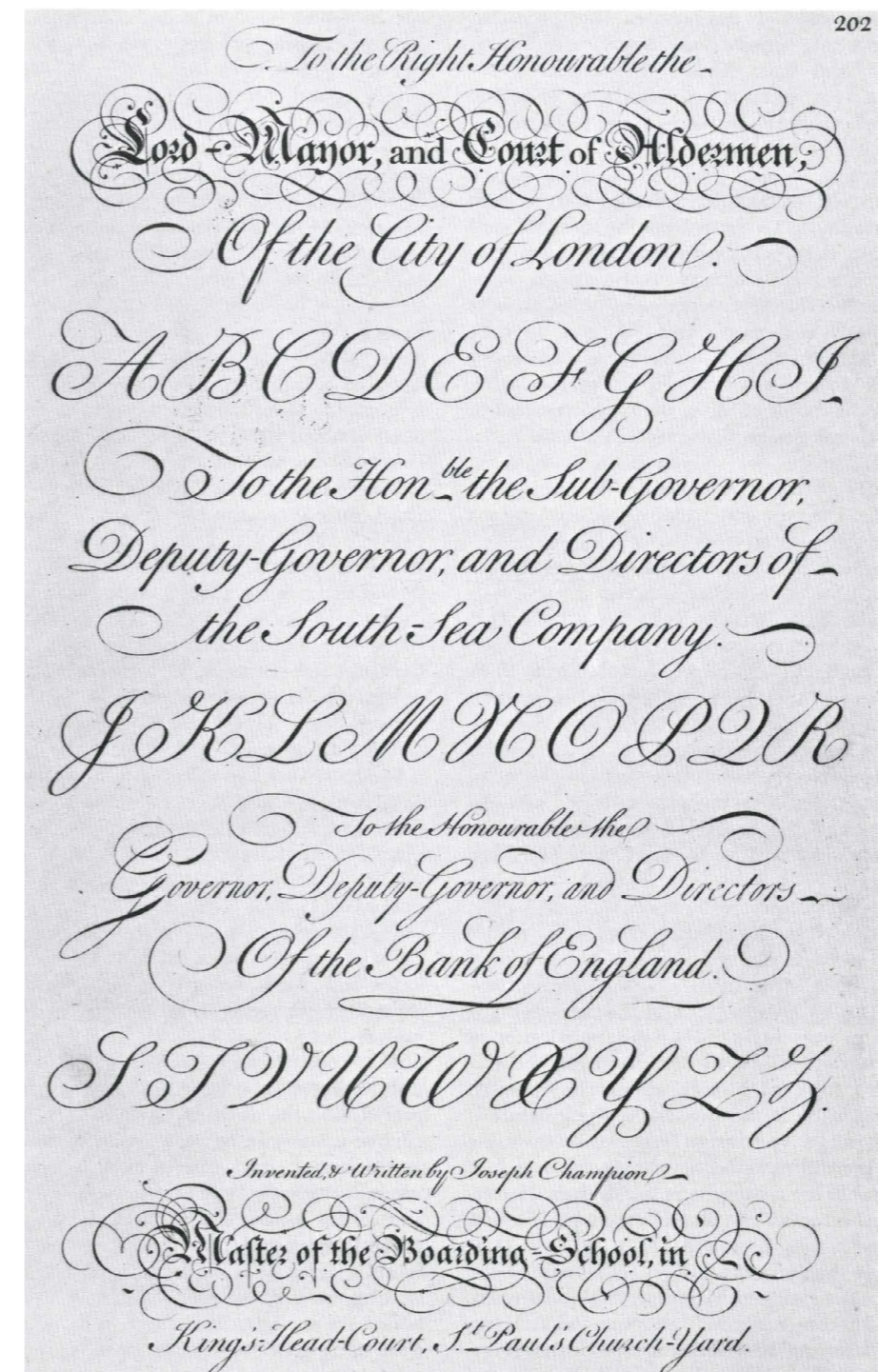


Figura 16.
Uma página do livro
“The Universal Penman”
de Bickham, 1743.

TIPOGRAFIA

Tal como já analisamos no primeiro sub-capítulo do **Capítulo II**, a tipografia passou a substituir o método manual através da impressão com o objetivo de se repetir igualmente e inúmeras vezes. Embora atualmente digital, não deixa de ser um processo técnico de reprodução em série através da utilização de tipos.

Os tipos podem ser retratados de forma a representarem ideais diferentes a partir da forma como as letras são formadas. Neste caso, Ambrose e Harris (2005) explicam que a tipografia tem uma variedade de tipos com maneiras distintas de serem usados, entre eles os seguintes: **Moderno**, **Manuscrito**, **Ornamentado**, **Simples**, **Futurista** e **Histórico**.

“Uma família tipográfica contém uma série de diferentes estilos de caracteres, que podem ser aplicados ao tipo romano básico.”³⁵ Ou seja, um corpo de texto é composto pelo tipo romano inicial e, a partir deste, estende-se uma família tipográfica que contém outros estilos que classificam distintas variações. Estes estilos podem ser classificados por: **Book (Romano)**, **Itálico**, **Condensado**, **Estendido**, **Negrito** e **Claro** ou **Fino**.

Existe também uma variedade de classificações de tipos que definem determinadas épocas históricas ou que correspondem a necessidades comerciais, tal como vimos no **Sub-capítulo 1.3** através da investigação de Catherine Dixon (1995), onde verificámos de forma mais aprofundada as classificações existentes e qual a sua importância para a tipografia bem como para a análise do nosso objeto de estudo.

LETTERING

Relativamente ao procedimento de desenho de letra construído a partir de diversos traços e diferentes formas que se relacionam entre si, é designado de *lettering*. De acordo com Nicolette Gray (1960), deve ser definido como escrita em que a forma visual, pela forma como as letras são construídas e combinadas, tem importância para além da sua legibilidade. O *lettering* tem uma finalidade diferente da caligrafia e da tipografia, em que tem um objetivo específico destinado a algo único e irrepetível.

“O *lettering* é a sub-divisão da escrita”.³⁶

35] Gavin Ambrose e Paul Harris, *Tipografia*. Tradução de Priscila Lena Farias. São Paulo: Bookman, 2011. [Edição original em Língua Inglesa: *Typography*, 2005], p. 18.

36] T.L. de “*Lettering is the subdivision of writing. I should define it as a writing in which the visual form, that is the letters and the way in which these are shaped and combined, has a formality and importance over and above bare legibility.*” Nicolette Gray, *A History of Lettering: Creative Experiment and Letter Identity*. Boston: David R. Godine Publisher, 1986, p. 9.

É sobretudo no espaço arquitetónico que iremos analisar este assunto e identificar não só as especificidades formais das letras, bem como a sua materialidade. Antes do *lettering* ser aplicado na arquitetura, o desenho das letras passa por um processo de pensamento que irá permitir chegar à articulação do design com as técnicas e os materiais construtivos.

Todas estas formas, embora como na tipografia, representam diferentes ideais na construção das letras. Existe uma variedade de estilos associados a épocas históricas ou baseadas em classificações de letras que distinguem os grafismos do *lettering*.³⁷ Entre eles podemos encontrar as seguintes classificações teóricas entre os séculos XIX e XX (Gray, 1960): as “**Romanas**”; “**Sem Serifas**”; “**Egípcias**”; **Ionic** ou **Clarendon**; “**Toscanas**”; “**Caixa-baixa**” ou “**Minúsculas**”, “**Cursivas**”, “**Expressionistas**” e as do “**Movimento Moderno**”.

Existem diversos tipos de materiais onde o *lettering* poderá ser realizado, de modo a que este se adeque ao espaço onde está inserido. Contudo, será apenas no próximo subcapítulo que iremos averiguar a sua exposição e disposição ao longo do espaço urbano Lisboa, cujo tema é o principal na nossa investigação.

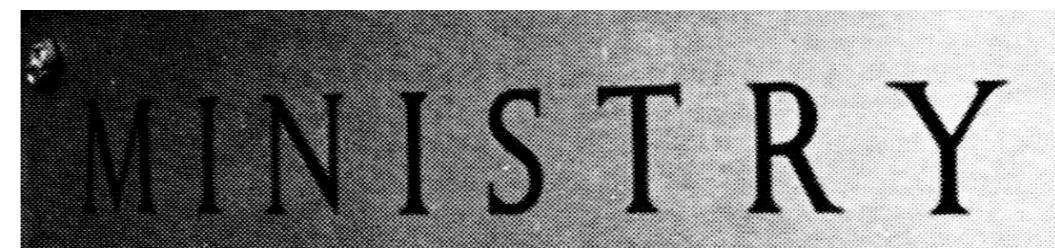
Primeiro iremos começar pela análise das classificações de *letterings* em alguns edifícios, de modo a sabermos distinguir os seus estilos ao perceber as suas diferenças. Vejamos alguns exemplos de Nicolette Gray (1960). Em baixo, o estilo utilizado nestes exemplos é o “**Romano**”, estabelecido pelas maiúsculas romanas.

Figura 17.
Lettering “Romano”,
século XIX (Gray, 1960).

Figura 18.
Lettering “Romano”,
século XX (Gray, 1960).

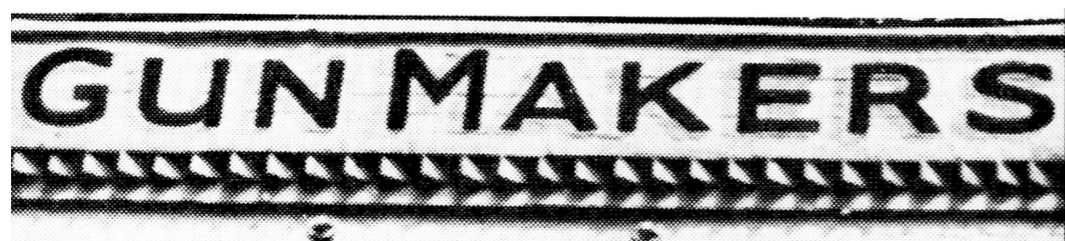


17.



18.

37] Nicolette Gray, *Lettering on Buildings*. London: The Architectural Press, 1960, p. 9.



19.



20.

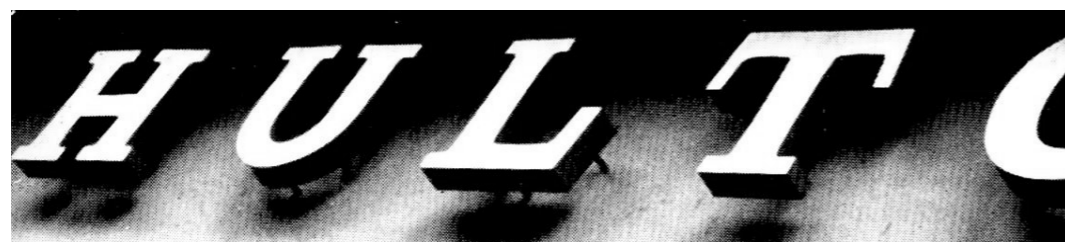
Figura 19.
Lettering “Sem Serifas”, século XIX (Gray, 1960).

Figura 20.
Lettering “Sem Serifas”, século XX (Gray, 1960).

Acima, como podemos visualizar nestas duas últimas imagens, as letras já não contém serifas. Ao contrário do Romano, neste estilo não existe traço que finalize o traço principal da letra. Neste caso, a classificação deste desenho de letras é chamado de “Sem Serifa” (Gray, 1960).



21.

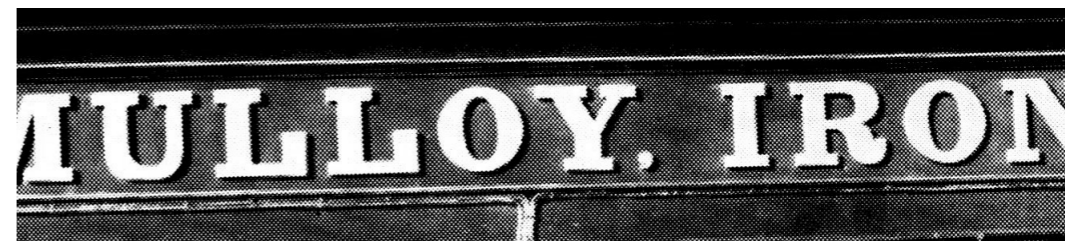


22.

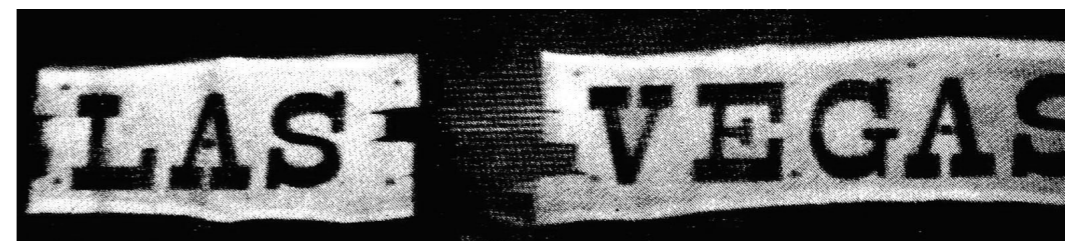
Figura 21.
Ionic Lettering, século XIX (Gray, 1960).

Figura 22.
Ionic Lettering, século XX (Gray, 1960).

Ionic lettering (em cima) é um cruzamento entre as “Egípcias” e as “Romanas”. Este estilo é identificável devido à individualidade do seu grafismo. As suas serifas arredondam ligeiramente quando se encontram com os traços principais (Gray, 1960).



23.



24.

Figura 23.
Lettering “Egípcio”, século XIX (Gray, 1960).

Figura 24.
Lettering “Egípcio”, século XX (Gray, 1960).

O *lettering* “Egípcio” contém as suas serifas mais pesadas e quadradas, embora a sua escala e proporção sejam bastante similares às anteriores. Segundo Gray, (1960) é considerada como uma letra arquitetónica, tenta transmitir algum relevo e sombra.



25.



26.

Figura 25.
“Toscana”, século XIX (Gray, 1960).

Figura 26.
“Toscana”, século XX (Gray, 1960).

As suas serifas contém formas curvas em diferentes direções. Esta ideia surgiu das letras Gregas cujas terminações relembram as barbatanas de peixes, mas em conjunto com as “Maiúsculas Quadratas”, surgiu então este estilo designado de designado de “Toscano” (Gray, 1960).



27.



28.

Figura 27.
Lettering com “Minúsculas”, século XIX (Gray, 1960).

Figura 28.
Lettering com “Minúsculas”, século XX (Gray, 1960).

Como *lettering* arquitetónico, a estas letras desenhadas com “**Minúsculas**” são lhes atribuídas três características: são desprentensiosas, adaptam-se a todos os tipos de materiais e contém formas fluidas (Gray, 1960). Tal como o próprio nome indica, são letras de caixa-baixa.



29.



30.

Figura 29.
Lettering “Expressionista”, século XIX (Gray, 1960).

Figura 30.
Lettering “Expressionista”, século XIX (Gray, 1960).

O *lettering* “**Expressionista**” associa-se à pintura expressionista. Conforme Gray (1960), tenta eliminar a pausa entre o olhar e a leitura, ao criar um impacto de autoanulação. Os seus efeitos são criados fora das formas das letras, fogem aos modelos *standard*.



31.



32.

Figura 31.
Lettering “Cursivo”, século XX (Gray, 1960).

Figura 32.
Lettering “Cursivo”, século XX (Gray, 1960).

Representam a escrita à mão com traços finos e fluidos, os seus caracteres são unidos e estão ligeiramente inclinados para a direita. Tal como na escrita humana, este *lettering* é designado de “**Cursivo**” (Gray, 1960).



33.



34.

Figura 33.
Lettering do “Movimento Moderno”, século XX (Gray, 1960).

Figura 34.
Lettering do “Movimento Moderno”, século XX (Gray, 1960).

Letras “**Modernistas**”, relacionadas com o movimento das *Arts & Crafts* ou a formas geométricas, por vezes sem serifas. Algumas delas desenhadas por grandes arquitetos modernistas do século XX (Gray, 1960).

2.2 O *lettering*: técnicas e materiais

Ao observarmos à nossa volta, o espaço público que nos rodeia está repleto de mensagens e identificações, que se destacam umas mais do que as outras, impressas ou inscritas em distintos locais.

Antes de avançarmos para o próximo sub-capítulo sobre arquitetura, iremos previamente averiguar algumas das técnicas com as quais o *lettering* poderá ser construído, desde suportes bidimensionais, como tinta sobre papel ou estampagens, às tridimensionais (com relevo) como por exemplo as esculpidas em pedra ou gravadas em chapas metálicas. Na arquitetura, podemos encontrar os seguintes materiais onde o *lettering* pode ser aplicado:

LETTERING EM MOSAICO OU AZULEJOS DE CERÂMICA

Em finais do século XIX, junto com o movimento da *Art Nouveau*, algumas cidades europeias passam a utilizar o mosaico em fachadas de edifícios comerciais. Existem dois tipos de técnicas: o método direto, onde se colocam as peças diretamente na fachada do edifício e o método indireto, onde o mosaico é feito posteriormente numa oficina e depois colocado por partes sobre as fachadas (Haslam, 2011). (Ver Apêndice 1 e Apêndice 2).

LETTERING EM SERIGRAFIA

Este processo de impressão consiste em fazer com que o *lettering* seja transferido para uma superfície limpa por meio de tinta, definido por um molde, através de uma malha esticada sobre uma armação (Haslam, 2011). (Ver Apêndice 3 e Apêndice 4).

LETTERING EM ESMALTE VIDRADO

O esmalte vidrado forma-se a partir da fundição de vidro e soldando-o a uma superfície de metal para se obter um acabamento muito duro e resistente ao desgaste. Apresenta propriedades tais como uma boa saturação de cor, resistente à água e fácil de limpar (Haslam, 2011). (Ver Apêndice 5 e Apêndice 6).

LETTERING ESCULPIDO EM PEDRA

O desenho de cada letra requer uma enorme agilidade, as suas técnicas variam conforme os escultores. O princípio que rege o desenho de letras é a busca de homogeneidade do padrão da letra, da uniformidade na espessura de cada traço, o espaço e a sua modulação e uma repartição lógica das palavras (Haslam, 2011). (Ver Apêndice 7 e Apêndice 8).

LETTERING TALHADO EM MADEIRA

A talha em madeira compartilhou sempre princípios muito idênticos aos da pedra esculpida, embora a madeira seja um material mais apto para se trabalhar com letras góticas, permitindo definir com maior clareza os traços mais grossos e os mais finos das maiúsculas e o espaçamento das minúsculas das letras (Haslam, 2011). (Ver Apêndice 9 e Apêndice 10).

LETTERING CORTADO À MÁQUINA

Para se cortar letras, utiliza-se uma máquina com uma lâmina giratória que permite cortar superfícies finas de materiais como metal, madeira, acrílico, plástico ou *náilon*. Esta técnica é usada para se cortar letras de grandes formatos, estas podem ser planas ou tridimensionais (Haslam, 2011). (Ver Apêndice 11 e Apêndice 12).

LETTERING EM REBOCO

Para a realização desta técnica nas fachadas dos edifícios, é preciso primeiro criar um molde inverso do *lettering*, normalmente feito em madeira, e de seguida é aplicada a argamassa para criar o relevo pretendido. O desenho das letras irá depender do molde em madeira, independentemente da profundidade ou altura que se deseja talhar (Haslam, 2011). (Ver Apêndice 13 e Apêndice 14).

LETTERING FUNDIDO EM ALUMÍNIO

Os *letterings* em alumínio não se oxidam, levam uma película protetora que cobre a chapa e a mantém intacta (Haslam, 2011). (Ver Apêndice 15).

LETTERING ILUMINADO EM METAL E PLEXIGLASS

Lettering iluminado é feito a partir de chapas de metal. Antigamente, os perfis das letras eram cortados à mão, hoje em dia já são cortados à máquina. No contorno da base da forma da letra é soldada uma borda lateral, depois pode-se deixar a face frontal aberta ou pode-se cobrir com uma placa de *Plexiglass*, recordada com o mesmo molde da base da letra. A iluminação pode ser feita através de lâmpadas de tungsténio, lâmpadas fluorescentes ou tubos de *néon* e no interior da sua base, pode ser pintado de branco ou prateado para criar um efeito refletor das luzes (Haslam, 2011). (Ver Apêndice 16).

LETTERING EM CAIXAS DE LUZ

Este tipo de *lettering* consiste numa bandeja de metal que contém a iluminação no seu interior e está coberta com uma placa de *Plexiglass* translúcido branco. Sobre esta placa está uma película de vinil impressa em *offset* ou em impressoras de grande formato. Este método pode ser facilmente trocado, uma vez que manter a caixa de luz e retirar apenas o vinil. (Haslam, 2011).

LETTERING EM NÉON

A iluminação de *letterings* em *néon* é produzida graças a uma corrente elétrica que passa um gás fechado num tubo de vidro fino. *Néon* significa “novo gás”. O primeiro tubo luminoso surgiu por volta de 1902, pelo inventor francês George Claude, baseando-se nos princípios de lâmpadas a vapor luzes (Haslam, 2011). (Ver Apêndice 17).

~

CAPÍTULO III

• *Lettering* em Lisboa —
entre finais do século XIX
e meados do século XX

1. Enquadramento

2. Mapa de Lisboa e Análise
dos Casos de Estudo

3. Sumário

1. Enquadramento

Através de nove levantamentos fotográficos registados pela autora, nesta fase iremos estudar e analisar cada *lettering* desenhado, bem como cada técnica e materialidade escolhida e aplicada. Para percebermos o seu estado de conservação, procuraremos analisar alguns levantamentos fotográficos de José Brandão (1993) e de Manuel Paula (2003), relatados em décadas passadas e compararemos com imagens da atualidade.

O *lettering* na arquitetura define-nos espaços, nomeia-nos lugares, identifica-nos edifícios. Quando olhamos para o campo do *lettering*, os seus critérios de avaliação não poderão ser limitados a uma só reflexão sobre as letras. Trata-se de uma relação entre quatro elementos principais: a forma das letras, a relação com a fachada, o material empregue e o seu estado de conservação/legibilidade. A sua utilização na arquitetura vai mais além do âmbito comum, pois procura responder às funções do próprio edifício, identificando-os e distinguindo-os uns dos outros.¹

“Para o lettering arquitectónico, não poderá ser reduzida a função no sentido de legibilidade, pois a sua função é transmitir uma impressão, bem como para ajudar a soletrar palavras; é também parte de um todo e deve estar relacionada com essa mesma função e estrutura do referido conjunto”²

Muitos países possuem vastas tradições perceptíveis de *lettering* arquitetónico (a Grã-Bretanha ou a Itália, bem como Espanha ou Portugal), embora ao longo do tempo esse *lettering* tenha vindo a sofrer uma enorme perda de qualidade. Há cada vez mais falta de trabalho artesanal, substituindo-o por materiais plásticos, de baixo custo,³ gerando uma escassez de apelo visual de uma identidade e mostrando uma indiferença em relação ao património cultural. O objetivo da comunicação gráfica na arquitetura é criar impacto visual sobre as suas fachadas e deve ser demonstrada como uma mais-valia.

1] Phill Baines, Catherine Dixon, *Señales, rotulación en el entorno*. Tradução em Língua Espanhola de Remedios Diéguez Diéguez. Barcelona: BLUME, 2004, p. 96-99. [Edição original em Língua Inglesa: *Signs, Lettering in the environment*, 2003].

2] T.L. de “*For architectural lettering cannot be reduced to function in the sense of legibility. Its function is to convey an impression, as well as to spell out words; also it is part of a whole, and must be related to the function and design of that whole.*” Nicolette Gray, *Lettering on Buildings*. London: The Architectural Press, 1960, p. 39.

3] Phill Baines, Catherine Dixon, *Señales, rotulación en el entorno*. Tradução em Língua Espanhola de Remedios Diéguez Diéguez. Barcelona: BLUME, 2004, p. 100-101. [Edição original em Língua Inglesa: *Signs, Lettering in the environment*, 2003].

Segundo a revista *Eye*, a investigação que Baines e Dixon (2004) fazem acerca do levantamento de Nicolette Gray (1960) relativamente a Lisboa, não deixa de nos lembrar a época em que a nossa capital esteve isolada durante quatro décadas sob o domínio autoritário de Salazar. Após a Revolução do 25 de Abril, em 1974, Lisboa, com uma economia enfraquecida, prepara o advento de uma sociedade de consumo que vai prosperando até cerca de 1980. A capital tinha sido salvaguardada da homogeneidade visual que caracterizava muitos dos centros urbanos, mas a mudança chegou num momento favorável, chamando a atenção para o valor do ambiente visual da cidade na qual o *lettering* estava desaparecido.⁴

4] Phill Baines, Catherine Dixon, “*Letter Rich Lisbon*”, in *Eye Magazine*, Vol.14, Winter 2004. p. 26-35.

1. Mapa de Lisboa e Análise dos Casos de Estudo

Vejam agora em seguida, o mapa de Lisboa com pontos numerados correspondentes a uma lista de fotografias identificadas com os respetivos estabelecimentos e cujos *letterings* foram selecionados para a presente análise investigativa. É importante referir que a ordem em que se encontram organizadas as seguintes fotografias vai ao encontro da leitura visual do mapa. (Desdobrar a folha da direita, s.f.f.)



Figuras de 1 a 9
Levantamentos fotográficos
dos *letterings* referentes aos
casos de estudo - Lisboa
(Imagens da autora, 2015).

- 1. Estação Central do Rossio
- 2. Espingardaria Central
- 3. Joalheria Ferreira Marques
- 4. Sapataria Helio
- 5. Leitaria A Camponeza
- 6. Retrosaria Bijou
- 7. Loja Paris em Lisboa
- 8. Barbearia Campos Cabelleirero
- 9. Casa dos Parafusos



Figura 10.
Mapa de Lisboa e
respetivas identificações
de *letterings*.
(Imagem da autora, 2015).

Análise dos Casos de Estudo

Na nossa presente investigação iremos analisar quer os aspetos formais de desenho das letras, quer os aspetos tecnológicos da produção dos diversos *letterings*, na sua relação com cada edifício e com as suas características específicas. Nesta fase, serão demonstrados os nove exemplos de casos de estudo escolhidos que irão ser profundamente investigados ao longo deste capítulo.

Pretende-se recorrer às classificações tipográficas e de desenhos de letra do *CLR*,⁵ propostos por Catherine Dixon na Revista *Eye* (1995), bem como os seus “Atributos”, “Fontes” e “Padrões” que complementam o processo de análise descritos por Dixon no livro “*Type and Typography*” de Baines & Haslam (2005). Ainda para complementar, em alguns dos casos iremos recorrer também às categorias que Nicolette Gray (1960) apresenta para descrever os diferentes *letterings* existentes.

A importância desta avaliação da conservação será uma contribuição para a perceção da sua legibilidade na atualidade e, uma vez que o *lettering* é um atributo expressivo da arquitetura, este contribui não só para a construção de uma identidade cultural, mas também para a valorização do nosso património.

5] Ver Capítulo II, 1.3 – Classificações Tipográficas e Anatomia das Letras.

ESTAÇÃO CENTRAL DO ROSSIO



Figura 11.
Estação Central do Rossio.
(Imagem da autora, 2015).

Na Estação Ferroviária do Rossio, construída entre os séculos XIX e XX, destaca-se a sua grandiosa fachada decorada em estilo Neo-Manuelino, construída em cantaria de calcário de liós, com os dois arcos simétricos em forma de ferradura e a estátua de D. Sebastião ao centro.⁶ É nesta estação situada no centro de Lisboa que partem os comboios da linha de Sintra, encontrando-se bem conservada devido à preocupação e cuidado tomados desde o seu último restauro.

Avaliando o *lettering* esculpido sobre os dois arcos em ferradura que dão entrada para o seu interior, o mesmo aparenta ter sido desenhado com letras inspiradas na escrita uncial. Acompanhando a forma em arco, as letras assumem formas curvas de modo a adaptarem-se à estrutura. Estão divididas entre si numa grelha de sete quadrados.

6] Paula Figueiredo, *Estação Ferroviária do Rossio*. [Em linha] 2008 [Consult. em Julho de 2015] Disponível em WWW:<URL:http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=4979>

As unciais foram usadas durante a fase arcaica entre os séculos IV e VII em documentos de pergaminho ou manuscritos.⁷ Modificada e com formas mais arredondadas, as unciais provém da Capitalis Quadrata Romana em que, segundo Heitlinger (2012), são consideradas como versais redondas. O seu traço é mais fluido, o que facilitava a escrita nos manuscritos. Além de considerarmos como sendo utilizada a letra uncial, a classificação que podemos atribuir de acordo com o CLR (Dixon, 1995) será decididamente a “Caligráfica”.

A sua forma arredondada é uma forma de transição que no princípio da Idade Média prenuncia já a forma das letras minúsculas (ou de caixa-baixa). Mais tarde são utilizadas sobretudo em títulos ou em capitulares.



11.2



11.1

Figuras 11.1 e 11.2
Pormenor do lettering da Estação Central do Rossio. (Imagem da autora, 2015).

7] Paulo Heitlinger, *Uncialis, a versal redonda, digitalizada*. [Em linha] Tipógrafos: Letras Unciais, p. 4, Junho de 2012 [Consult. em Junho de 2015] Disponível em WWW:<URL:http://www.tipografos.net/fonts/Unciais.PH.pdf>

Derivadas da escrita manuscrita, a sua **Construção** é contínua, ou seja, não apresenta quebras diante dos seus elementos. As suas **Proporções** apresentam-se quadradas, sem variações estreitas entre si (Figura 11.3).

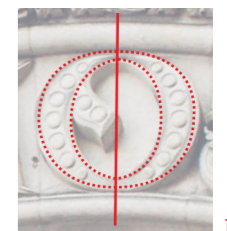
Demonstram um grande **Contraste** na diferença das linhas, determinado pela transição entre o traço mais espesso e o fino entre o seu eixo de contraste, o qual verificamos que é vertical. A espessura das formas descreve um enorme peso que mostra grande impacto devido à largura do traço mais volumoso das suas linhas (Figura 11.4).

As suas **Terminações** contêm serifas que se aperfeiçoam, contendo curvaturas e acrescentos nas pontas em forma de lágrima redonda (Figura 11.5). Conseguimos visualizar ainda que a letra Ç contém uma cedilha e o Á um til (Figura 11.6).

Alguns caracteres, como por exemplo o E e o C, são muito particulares. As suas pontas unem-se no lado direito do carácter e o mesmo acontece com o N, o A e o R que se unem nas terminações da base (Figura 11.7). Normalmente estamos acostumados a vê-los abertos.



11.3



11.4

Figura 11.3
Proporção de uma das letras. (Imagem da autora, 2015).

Figura 11.4
Contraste e eixo determinado pela letra O. (Imagem da autora, 2015).

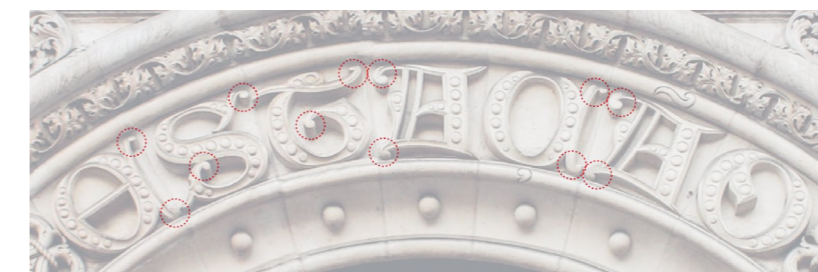


Figura 11.5
Serifas da palavra Estação. (Imagem da autora, 2015).

11.5



Figura 11.6
Pormenor do Ç e do A: Cedilha do C e Til do A. (Imagem da autora, 2015).

Figura 11.7
Pormenor do Ç e do Á: Junção das serifas. (Imagem da autora, 2015).

11.6

11.7

Relativamente ao seu conteúdo interior, podemos observar que existem alguns detalhes decorativos circulares que adicionam às letras uma certa elegância (Figura 11.8).

Quanto ao seu estado de conservação, verificamos através de Manuel Paula (2003), que desde há uma década atrás à atualidade, o *lettering* da Estação Central do Rossio encontra-se conservado e em condições visualmente favoráveis. Como podemos verificar, a técnica utilizada nesta fachada tem longa durabilidade não requerendo restauro em curtos espaços de tempo.



11.8

Figura 11.8
Decoração: Pormenor da letra O. (Imagem da autora, 2015).



Figura 11.9
Estação Central do Rossio. (Paula, 2003).

11.9

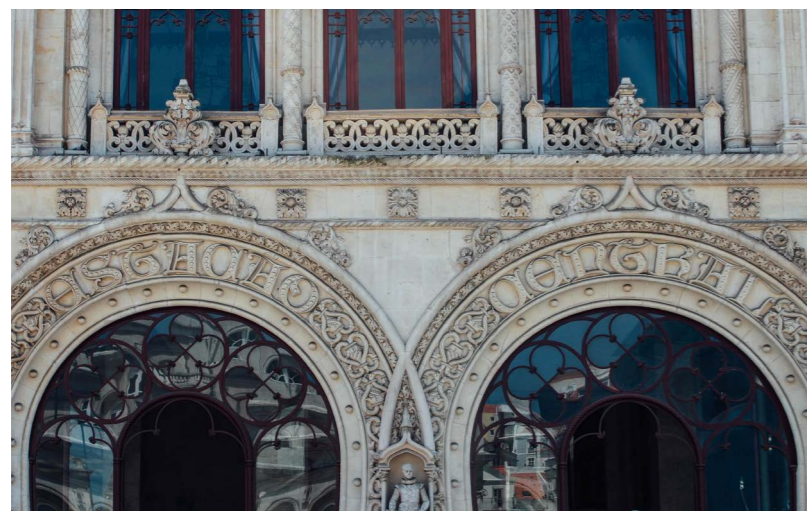


Figura 11.9
Estação Central do Rossio. (Imagem da autora, 2015).

11.10

ESPINGARDARIA CENTRAL A. MONTEZ



Figura 12.
Espingardaria Central A. Montez. (Imagem da autora, 2015).

Neste edifício situado na Praça Dom João da Câmara, junto à Estação Central do Rossio, deparamo-nos com a Espingardaria Central, fundada em 1902. Com duas entradas de cada lado separadas por um cunhal em pedra no centro da fachada, é precisamente neste espaço que podemos encontrar pintado este *lettering* bastante interessante.

Reparamos com evidência que são utilizadas letras pertencentes a diversas classificações, entre elas as “Serifas Triangulares”, as “Sem Serifas”, as “Serifas Quadradas” e ainda as “Didones”.

Observando as palavras *Espingardas*, *E*, *Todos os acessórios*, *Para*, *Esgrima*, coincidem com as classificações das “Serifas Triangulares” por conterem as suas serifas pontiagudas.

A palavra **Espingardas** encontra-se em caixa-alta, em forma de arco sobre todas as outras palavras.

A **Construção** do seu traço é contínua, nos seus pontos de transição não existem quebras mas sim curvas. O mesmo se aplica para as palavras **Todos os acessórios**, **Para** e **Esgrima** que apresentam as suas curvas com uma forma oval e contínua.

As palavras **Todos os acessórios** encontram-se em caixa-baixa (Figura 12.1).

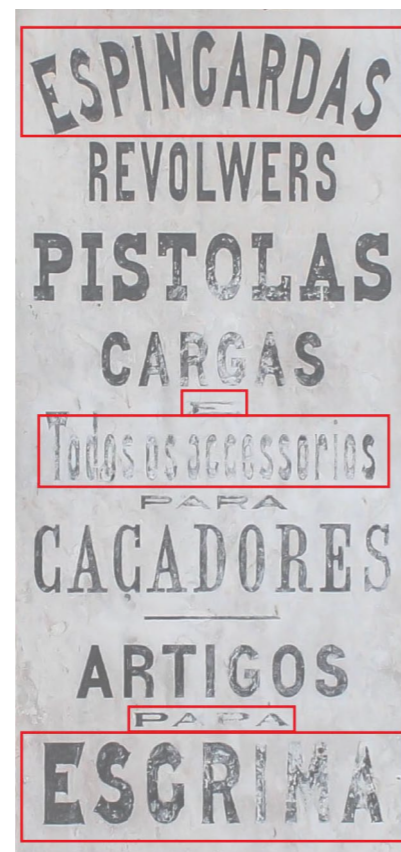
As **Proporções** deste conjunto de palavras com “Serifas Triangulares” são retangulares e também podem ser distinguidas por outros aspetos. Se repararmos com atenção, as palavras **Espingardas** e **Todos os acessórios**, mostram uma largura muito estreita, isto para se poderem encaixar dentro do espaço do cunhal (Figuras 12.1.2 e 12.1.3). Tiveram que ser “apertadas”, quase “espremidas” ao ponto de se tornarem condensadas. Já as palavras **E** e **Para**, foram também apertadas, embora no sentido relativo à sua altura (Figuras 12.1.4 e 12.1.5). Por outro lado, **Esgrima** apresenta as suas **Proporções** corretas, comparativamente às anteriormente descritas. No entanto, a mancha de **Cor** de **Esgrima** é a mais escura de todas as anteriores (Figura 12.1.6).



12.1.1



12.1.2



12.1

Figura 12.1
Pormenor do lettering da Espingardaria Central - Classificação das “Serifas Triangulares”. (Imagem da autora, 2015).

Figura 12.1.1
Proporções de Espingardas da Espingardaria Central. (Imagem da autora, 2015).

Figura 12.1.2
Proporções de Todos os acessórios da Espingardaria Central. (Imagem da autora, 2015).



12.1.4

12.1.5

Figuras 12.1.4 e 12.1.5
Proporções de E e Para da Espingardaria Central. (Imagens da autora, 2015).



12.1.6



12.1.7



12.1.8

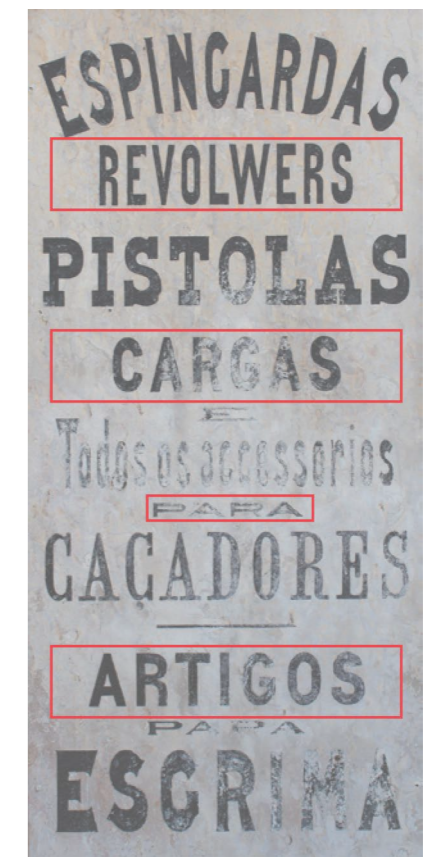
Figura 12.1.6
Proporções e Cor de Esgrima da Espingardaria Central. (Imagem da autora, 2015).

Figuras 12.1.7 e 12.1.8
Modelação – Letra S da palavra Esgrima e Caracter-Chave – Letra G da palavra Espingardas. (Imagem da autora, 2015).

Relativamente à sua **Modelação**, demonstra haver muito pouco contraste entre as suas linhas, o traço tenta manter sempre a mesma espessura e o seu eixo é vertical (Figura 12.1.7).

Um pormenor importante que também podemos reparar, é o caracter-chave **G** que não contém esporão e encontra-se com um queixo muito pequeno, sendo mais facilmente confundido com um **C** (Figura 12.1.8).

As palavras **Revolwers**, **Cargas**, **Para** e **Artigos** fazem parte das “Sem Serifas”. Uma vez que todas elas se encontram em caixa-alta, torna-se complexo perceber a que subdivisão pertencem relativamente às subcategorias das “Sem Serifas”. Para isso iremos recorrer ao “Padrão Sem Serifas” das “Fontes Vernaculares do Século XIX” e perceber através dos seus “Atributos” quais as suas características específicas (Figura 12.2). Entendemos que a sua **Construção** é contínua, sem quaisquer pontos de transição acentuados e que a sua forma demonstra conter linhas curvas ovalizadas.



12.2

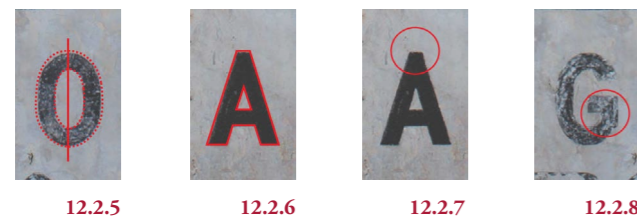
Figura 12.1
Pormenor do lettering da Espingardaria Central - Classificação das “Sem Serifas”. (Imagem da autora, 2015).

Quanto às suas **Proporções**, as palavras **Cargas** e **Artigos** apresentam-se retangulares, com uma largura mais normalizada em relação à palavra **Revolvers**, que nos parece mais condensada, e à palavra **Para**, que apresenta uma altura mais baixa e apertada (Figuras 12.2.1, 12.2.2, 12.2.3 e 12.2.4).

Já a sua **Modelação**, demonstra um eixo de contraste vertical sem nenhum contraste evidente entre linhas (Figura 12.2.5).

O seu **Peso** é grande e as letras são escuras, pois apresentam uma espessura de linha com alguma mancha de cor, embora este tipo de proporções e peso seja o mais adequado para este tipo de publicidade e não para textos (Figura 12.2.6).

Por fim, contém dois **Caracteres-chave**, onde o **A** tem o topo quebrado e o **G** que não contém espora (Figuras 12.2.7 e 12.2.8).



Figuras 12.2.1, 12.2.2, 12.2.3 e 12.2.4
Proporções do lettering “Sem Serifas” da Espingardaria Central. (Imagem da autora, 2015).

Figura 12.2.5
Modelação – Letra O da palavra Artigos. (Imagem da autora, 2015).

Figura 12.1.6
Peso – Letra A da palavra Artigos. (Imagem da autora, 2015).

Figura 12.1.7 e 12.2.8
Caracter-Chave – Letras A e G da palavra Artigos. (Imagem da autora, 2015).

Pistolas correspondem à classificação das Serifas Quadradas. Segundo Nicolette Gray (1960) e na classificação de “Padrões das Fontes Vernaculares do Século XIX” de Catherine Dixon (Baines & Haslam 2005), correspondem à categoria das “Egípcias” (Figura 12.3). Distinguem-se principalmente pelas suas serifas. São retangulares e espessas, parecendo-se com lajes.

As suas **Formas** contêm curvas contínuas com uma aparência arredondada e a sua **Modelação** passa por um forte contraste, contendo um eixo vertical e transição gradual do traço mais grosso para o mais fino (Figura 12.3.1).



Figura 12.3
Pormenor do lettering da Espingardaria Central - Classificação das “Serifas Quadradas”. (Imagem da autora, 2015).

Esta classificação demonstra formatos com **Proporções** quadrangulares (Figura 12.3.2) e o **Peso** da palavra apresenta-se com uma mancha muito escura de cor. Um dos **Caracteres-chave** que podemos também evidenciar é o **A** pelo seu topo quebrado (Figura 12.33).



Figura 12.3.1
Forma e Modelação – Letra O da palavra Pistolas. (Imagem da autora, 2015).

Figura 12.3.2
Proporção – Letra A da palavra Pistolas. (Imagem da autora, 2015).

Figura 12.3.3
Caracter-Chave – Letra A da palavra Pistolas. (Imagem da autora, 2015).

Por fim, vejamos a palavra que nos resta: **Caçadores**. Considerando que as suas serifas não se apresentam apoiadas, ou seja, que não têm uma curvatura entre a haste e a serifa, podemos definir que este **lettering** pertence à classificação das “Didones” (Figura 12.4).

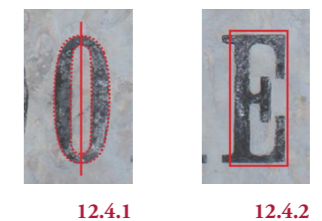


Figura 12.4
Pormenor do lettering da Espingardaria Central - Classificação das “Didones”. (Imagem da autora, 2015).

Figura 12.4.1
Letra E da palavra Caçadores. (Imagem da autora, 2015).

Figura 12.4.2
Modelação – Letra O da palavra Caçadores. (Imagem da autora, 2015).

Figura 12.4.3
Pormenor da serifa da palavra Caçadores. (Imagem da autora, 2015).

Figura 12.4.4
Caracter-Chave – Letra R da palavra Caçadores. (Imagem da autora, 2015).

A **Construção** do traço é homogénea e muito cuidada, (Figura 12.4.1) com pontos de transição contínuos e as suas **Proporções** são retangulares e muito condensadas.

A sua **Modelação** demonstra ter um alto contraste com eixo vertical, onde o momento de transição é pouco acentuado (Figura 12.4.2).

As suas **Terminações** (Figura 12.4.3) são quebradas, pontiagudas e ríspidas. Apresentam-se retas, com alguma espessura.

Um dos seus **Caracteres-chave** é o **R**, com a sua perna encurvada e que termina com uma forma próxima das suas serifas (Figura 12.4.4).

Para terminarmos a análise deste levantamento, iremos averiguar o seu estado de conservação relativamente aos levantamentos fotográficos de José Brandão (1993) e de Manuel Paula (2003) relatados em décadas passadas e comparando-os com o registo atual.

Deparamo-nos com três situações diferentes ao longo das três décadas registadas: Na primeira fotografia (Brandão, 1993) (Figura 12.5), o cunhal situado no centro da fachada aparenta estar com algumas manchas de sujidade, embora o *lettering* pareça ter sido pintado há relativamente pouco tempo antes do seu registo. Na segunda fotografia (Paula, 2003) (Figura 12.6), deparamo-nos com uma grande mudança. Foi feito um restauro da fachada, onde foi feita uma limpeza à pedra sem que se perdesse o desenho do *lettering* e ainda foi feita uma nova abertura no lado esquerdo do cunhal. O *lettering* terá sido novamente pintado pouco tempo antes deste segundo registo. Comparativamente ao último e terceiro registo realizado (Figura 12.7), captado no início do ano de 2015, podemos reparar que a pintura do *lettering* parece estar a desaparecer e a vir a perder a sua legibilidade.

Figura 12.5
Espingardaria
Central A. Montez.
(Brandão, 1993).

Figura 12.6
Espingardaria
Central A. Montez.
(Paula, 2003).



12.5



12.6



Figura 12.5
Espingardaria
Central A. Montez.
(Imagem da autora, 2015).

Assim, de acordo com estes registos fotográficos realizados entre 1993 e 2003, percebemos que o *lettering* desta fachada ainda permanece com alguma clareza e perceptibilidade, embora hoje, 2015, demonstre uma certa perda da sua legibilidade. Recomenda-se que seja feito rapidamente um restauro.

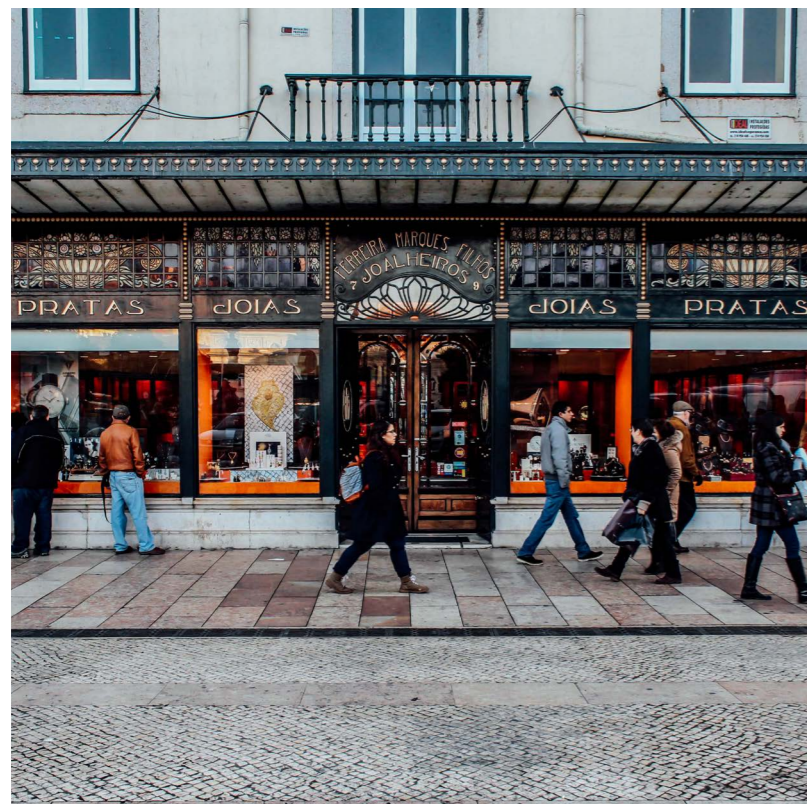


Figura 13.
Joalheria Ferreira Marques.
(Imagem da autora, 2015).



13.1



13.2

13.3

Figuras 13.1, 13.2 e 13.3
Pormenor do lettering da
Joalheria Ferreira Marques
(Imagens da autora, 2015).

Na Praça D. Pedro IV, deparamo-nos com a Joalheria Ferreira Marques, fundada em 1926, com a sua fachada verde em ferro forjado, vidros decorados por cima das montras e um *lettering* confeccionado em latão dourado, que nos relembram a *Art Nouveau*.

Joias, Pratas, Ferreira Marques, Filhos e *Joalheiros* são as palavras inscritas que apresentam um *lettering* que, segundo Nicolette Gray (1960) demonstram características relacionadas com o “Movimento Moderno”. Atribuímos-lhe a classificação de “Serifas Triangulares” das classificações do *CLR* (Dixon, 1995).

Começando pela sua **Construção**, podemos constatar que as suas curvas são contínuas, sem quebras acentuadas, especialmente na palavra *Joalheiros*, que contém curvas extremamente arredondadas em comparação com as bases de *Joias* e *Pratas* que mostram ter sido ajustadas e achatadas, criando um aspeto mais quadrangular mas sem deixar de ser arredondado (Figuras 13.1.1, 13.2.1 e 13.3.1).

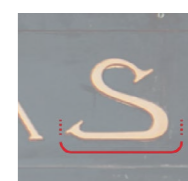
Podemos também reparar em alguns detalhes das suas **Formas**. As suas curvas ora são circulares, ora são ovais (Figuras 13.1.2, 13.1.3 e 13.2.2). No caso das palavras *Ferreira Marques, Filhos* mostram-se ovais embora se pareça que as suas **Proporções** tenham sido condensadas de forma a caber no espaço. Curvam-se em arco convexo sobre *Joalheiros*, para que ambos os *letterings* se ajustem à curvatura do vidro (Figura 13.1.2).



13.1.1

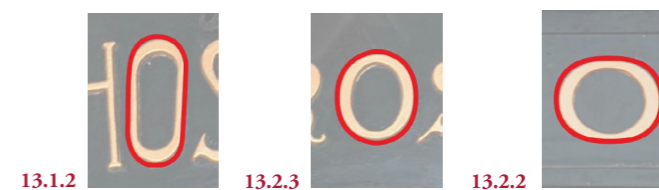


13.2.1



13.3.1

Figuras 13.1.1,
13.2.1 e 13.3.1
Construção – Pormenores do
lettering da Joalheria Ferreira
Marques. (Imagem da autora,
2015).



13.1.2

13.2.3

13.2.2

Figuras 13.1.2,
13.2.3 e 13.2.2
Formas – Letras O do lettering
da Joalheria Ferreira Marques
(Imagem da autora, 2015).



13.1.4

Figura 13.1.4
Proporções – Lettering da
Joalheria Ferreira Marques –
Joias e Pratas (Investigador, 2015).

As palavras *Jóias* e *Pratas* demonstram uma **Proporção** mais expandida e quadrada, em comparação à palavra *Joalheiros* que parece ter proporções normalizadas (Figuras 13.2.3 e 13.3.2).



Figuras 13.2.3 e 13.3.2
Proporções – Lettering da Joalheria Ferreira Marques – *Jóias e Pratas* (Imagem da autora, 2015).

Uma vez que a espessura do traço é leve, atribuímos um **Peso** claro, pois a sua mancha de cor não é muito escura (Figura 13.3.3).

Quanto ao aspecto visual deste *lettering*, podemos determinar a **Modelação** de *Jóias* e *Pratas* (Figuras 13.1.5, 13.1.6 e 13.2.4): estas letras apresentam um contraste leve ou quase nenhum, pois não existe muita diferença entre a transição do traço mais grosso para o mais fino. A posição do seu eixo de contraste evidencia-se como sendo vertical.

As suas **Terminações** contêm serifa no topo e na base. São serifa apoiadas, muito ríspidas e pouco refinadas, são “Serifa Triangulares” (Figura 13.2.4).



Figura 13.3.3
Peso – Letras A do lettering da Joalheria Ferreira Marques (Imagem da autora, 2015).



Figuras 13.1.5, 13.1.6 e 13.2.4
Modelação – Letras O do lettering da Joalheria Ferreira Marques (Imagens da autora, 2015).



Figura 13.2.4
Terminações – Lettering da Joalheria Ferreira Marques (Imagem da autora, 2015).

Existem alguns **Caracteres-chave**, tais como o *A*, que contém uma terminação no topo com uma serifa e ainda o pormenor da sua trave que se dobra ao meio, ligeiramente encurvada. O *J* de *Joalheiros* que se curva totalmente e termina com uma lágrima redonda. A mesma terminação aplica-se ao *J* de *Jóias* (Figuras 13.1.7 e 13.2.6). Ainda outro Caractere-chave é o *R*, onde existem três variações. O *R* de *Ferreira Marques, Filhos*, em que a terminação do laço e a sua perna encontra-se direita e inclinada. O *R* de *Joalheiros* que contém o laço ao centro encurva-se sem se fechar, contendo uma perna, também ela curva a terminar com uma cauda. Por fim, o *R* de *Pratas*, no qual o laço se encontra por baixo do centro da haste, e contém uma terminação com uma lágrima redonda, idêntica ao *P*, mas contendo uma perna muito curta e arredondada com uma pequena cauda (Figuras 13.1.8, 13.1.9 e 13.3.4). As hastes destes *letterings Jóias* e *Pratas* encontram-se a baixo do centro da altura das maiúsculas (Figura 13.3.5).



Figuras 13.2.5, 13.1.7 e 13.2.6
Caracteres-Chave – Letras A e J do lettering da Joalheria Ferreira Marques (Imagens da autora, 2015).



Figuras 13.1.8, 13.1.9 e 13.3.4
Caracteres-Chave – Letra R do lettering da Joalheria Ferreira Marques (Imagens da autora, 2015).



Figura 13.3.5
Terminações – Lettering da Joalheria Ferreira Marques (Imagem da autora, 2015).

No que toca à sua conservação, o *lettering* da Joalheria Ferreira Marques demonstra-se preservado, mantendo o brilho dourado que o faz sobressair, bem como há doze anos atrás segundo o registo de Manuel Paula (2003) (Figura 13.4), como podemos verificar na seguinte figura e comparando-a com o registo actual (Figura 13.5):



Figura 13.4
Joalheria Ferreira Marques
(Paula, 2003).

13.4



Figura 13.5
Joalheria Ferreira Marques
(Imagem da autora, 2015).

13.5

SAPATARIA HELIO



Figura 14.
Sapataria Helio (Imagem
da autora, 2015).

Na Sapataria Hélio na Rua do Carmo, fundada em 1980, é muito evidente o seu letreiro⁸, não só pelo tamanho das letras ou pelo *neon* que faz sobressair o contorno, mas também pela característica das formas das letras que terminam com uma “Serifa Quadrada”. Este tipo de serifas adiciona à letra uma estrutura muito pesada, que nos parece ideal para este tipo de funcionalidade comercial. Podemos chamá-las também de “Egípcias”, de acordo a classificação das “Fontes Vernaculares do Século XIX” de Dixon (Baines & Haslam 2005) e em consonância com as características que Nicolette Gray (1960) especifica.



Figura 14.1
Pormenor do lettering da
Sapataria Helio (Imagem
da autora, 2015).

14.1

⁸ O letreiro da Sapataria Hélio encontra-se quase no limite do nosso arco temporal, embora se possa considerar que o *lettering* utilizado seja ainda bastante alusivo ao das “Fontes Vernaculares do Século XIX”.

A sua **Construção** é contínua, (Figura 14.1.1) contém formas com aspeto arredondado, mas as **Proporções** das suas maiúsculas são quadradas (Figura 14.1.2).

A sua **Modelação** apresenta um contraste leve, com eixo vertical e transição gradual (Figura 14.1.3).

As suas **Terminações** contêm serifa quadradas (Figura 14.1.4), bastante grossas e pesadas e seu **Peso** é bastante escuro (Figura 14.1.5), contém uma mancha de cor extremamente grossa e exagerada.

Algumas letras são muito específicas, reparemos no **Caractere-chave E**, as suas traves de topo e base contêm serifa que se dobram para o interior, quase que tocam uma na outra. Já a trave central, encaixa-se no centro das outras duas, sem ter espaço para crescer, tornando-se mais pequena e curta. A serifa da base do **L** mantém-se igual à trave inferior do **E**, em que se encurva para o lado de dentro. A letra **O** não é completamente redonda, contém uma base e um topo achatados, mas mantendo a curvatura da letra com os seus cantos arredondados (Figuras 13.1.5, 13.1.6 e 13.2.4).

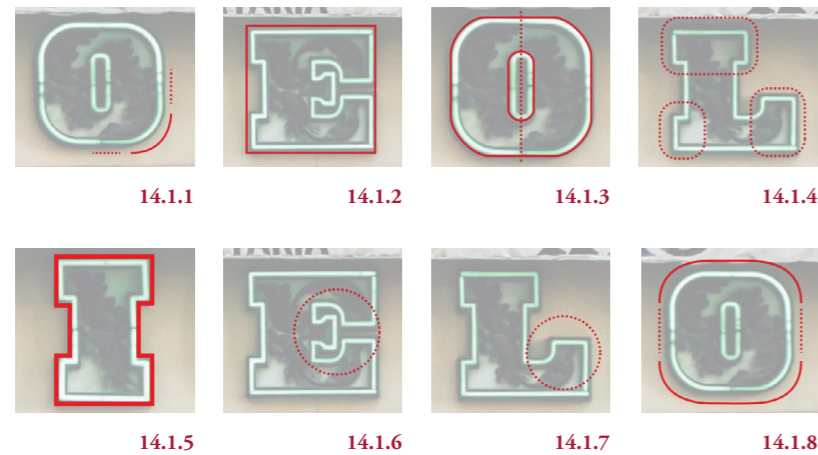


Figura 14.1.1
Construção – letra O do
lettering da Sapataria Helio
(Imagem da autora, 2015).

Figura 14.1.2
Proporções – letra E do
lettering da Sapataria Helio
(Imagem da autora, 2015).

Figura 14.1.3
Modelação – letra O do
lettering da Sapataria Helio
(Imagem da autora, 2015).

Figura 14.1.4
Terminações – letra L do
lettering da Sapataria Helio
(Imagem da autora, 2015).

Figura 14.1.5
Peso – letra I do lettering da
Sapataria Helio (Imagem
da autora, 2015).

Figura 14.1.6
14.1.7 e 14.1.8
Caracteres-chave – Lettering
da Sapataria Helio (Imagem
da autora, 2015).

Por fim, podemos ainda reparar no seu interior decorado com alguns elementos ornamentais que representam floreados. Sem estes elementos apenas haveria um contorno luminoso e espaço vazio no seu interior. Reconhecemos ainda que este *lettering* encontra-se em muito bom estado.

LEITARIA E PASTELARIA A CAMPONEZA



Figura 15.
Leitaria A Camponeza
(Imagem da autora, 2015).

Com a sua fachada em *Art Nouveau*, decorada com azulejos azuis de José António Jorge Pinto, a Leitaria A Camponeza fundada em 1907 por Domingos Pinto⁹ é hoje em dia um Restaurante na Rua dos Sapateiros. Pintado no verso de um vidro e já com algumas falhas na tinta, estão desenhados os *letterings* **Leitaria e Pastelaria** e **Cervejaria e Tabacos** ambos a vermelho contornados por uma moldura e um fundo branco.

A classificação que podemos atribuir neste caso será a de “Sem Serifa” a partir da classificação as “Fontes Vernaculares do Século XIX” (Baines & Haslam, 2005). Ainda podemos acrescentar a categoria do “Movimento Moderno” mencionado por Nicolette Gray (1960) pelo fato deste *lettering* se inserir dentro do estilo da *Art Nouveau*.

⁹] Arte Pública, *Painel Arte Nova - A Camponeza*. [Em linha] 2008 [Consult. em Julho de 2015] Disponível em WWW:<URL:http://www.lisboapatrimoniocultural.pt/ARTEPUBLICA/AZULEJARIA/PECAS/Paginas/PainelArteNova-ACamponeza.aspx>

Para além deste *lettering* “Sem Serifas” destacamos também outro completamente diferente, pintado no azulejo central onde diz A Camponeza. Em baixo, a figura da camponesa com alguns elementos ornamentais que remetem para o movimento artístico da *Art Nouveau*. Este *lettering* parece-nos uma mistura de vários elementos que constituem outros desenhos de letras e por isso a classificação mais adequada que podemos atribuir será a subcategoria das “Sampeadas”, da categoria das “Gráficas”. No entanto, ainda assim conseguimos perceber que este desenho de letra tem também motivos que correspondem ao “Movimento Moderno” das classificações teóricas de Gray (1960).



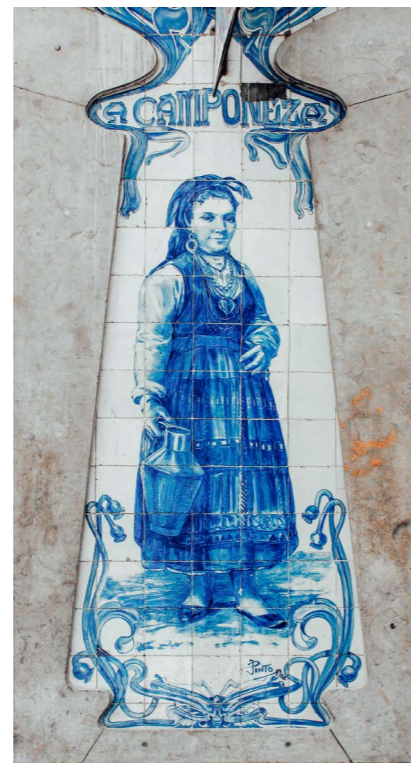
15.1



15.2

Relativamente ao primeiro *lettering*, entendemos que existem elementos curvilíneos, logo a sua **Construção** é contínua.

As suas **Proporções** são retangulares e adaptam-se ao espaço do letreiro com o topo em arco convexo, exceto a letra **E** que se encontra no meio de **Leitaria** e de **Pastelaria** e ligeiramente desviado do centro da moldura. O mesmo se aplica a **Cervejaria e Tabacos** (Figura 15.1.1).



15.3

Figura 15.1 e 15.2
Pormenor dos letterings da
Leitaria A Camponeza
(Imagem da autora, 2015).

Figura 15.3
Azulejos da Leitaria A
Camponeza (Imagem
da autora, 2015).

As suas **Formas** revelam uma sensação de altura, pois as suas traves estão colocadas muito a cima ou a baixo do centro da altura das maiúsculas e por serem muito curtas e finas em relação às hastes, o que tornam o *lettering* muito estreito (Figura 15.1.2).



15.1.1



altura das maiúsculas

15.1.2

Na sua **Modelação**, o seu contraste é muito pouco e a transição é gradual, de tal forma que quase que a sua contraforma desaparece e o seu eixo de contraste é vertical (Figura 15.1.3).

Em relação ao seu **Peso**, podemos determinar que é médio. Uma vez que os seus traços são grossos mas contêm uma estrutura alta e estreita, a sua mancha de cor torna-se desequilibrada (Figura 15.1.4).

Se repararmos com atenção, existe um **Caracter-chave** que se encontra em caixa-baixa, mas foi desenhado de forma a que não fizesse grande diferença visual. A letra **i** contém uma interrupção no seu traço como sendo uma haste e um ponto, tal como o **i** da caixa-baixa, embora não contenha uma “pinta” redonda, mas sim quadrada (Figura 15.1.5). Por fim, podemos ainda determinar que os caracteres mantêm-se muito próximos uns dos outros, mas que embora todos sejam em caixa-alta, facilmente se encaixam na perfeição.

Contém ainda uma **Decoração** composta por uma sombra que cria um relevo ilusório tridimensional (Figura 15.1.6).



Figura 15.1.3
Proporções – Letra O de
Cervejaria e Tabacos da
Leitaria A Camponeza
(Imagem da autora, 2015).

16.1.1



Figura 15.1.4
Peso – Letra A de Leitaria
e Pastelaria da Leitaria
A Camponeza (Imagem
da autora, 2015).

16.1.2



Figura 15.1.5
Caracter-chave – Letra R
de Leitaria e Pastelaria
da Leitaria A Camponeza
(Imagem da autora, 2015).

16.1.3



Figura 15.1.6
Decoração – Letra T de
Leitaria e Pastelaria da
Leitaria A Camponeza
(Imagem da autora, 2015).

16.1.4

Quanto ao *lettering* de **A Camponeza**, desenhado por José António Jorge Pinto¹⁰, apresenta uma construção deformada que acompanha o delineamento da ombreira e adapta-se ao espaço interno de forma convexa. Mostra-se já quebrado e com algumas fissuras, embora ainda seja praticamente legível.

O desenho das letras é bastante indeterminado, com terminações de diversas formas que acabam por ser confusas e mistas. Assim, de acordo com a definição descrita por Silva & Farias (2005) relativamente à subcategoria das “Sampeadas” da classificação das “Gráficas”, atribuímos a este *lettering* essa qualificação uma vez que contém formas combinadas e indefinidas.



Figura 15.3.1
Azulejos da Letaria A
Camponeza (Imagem da
autora, 2015).

15.3.1

Constatamos que contém uma **Construção** contínua (Figura 15.3.2), sem quebras entre os seus elementos e que as suas **Proporções** ora são quadradas ora são retangulares, conforme estejam desenhadas, pois encontram-se estendidas no centro e achatadas nas extremidades laterais do desenho.

A sua **Forma** também varia conforme as **Proporções**, neste caso temos a letra **C** com proporções mais quadradas e formas mais circulares, ao contrário do **O** com proporções mais retangulares e formas ovais (Figuras 15.3.3 e 15.3.4).

Por outro lado, a sua **Modelação** não contém contraste tem um eixo vertical (Figura 15.3.5).

10] Arte Pública, *Painel Arte Nova - A Camponeza*. [Em linha] 2008 [Consult. em Julho de 2015] Disponível em WWW:<URL:http://www.lisboapatrimoniocultural.pt/ARTEPUBLICA/AZULEJARIA/PECAS/Paginas/PainelArteNova-ACamponeza.aspx>

O **Peso** é médio, sem grandes exageros nem suavidades (Figura 15.3.6). Contém **Terminações** com serifas indefinidas, não são certas. Aparentam ser quadradas, triangulares ou até pontiagudas, parecendo-se com folhas ou caules de plantas (Figura 15.3.7).

Como **Decoração** tem um contorno exterior que dá a sensação de espessura lateral (Figura 15.3.8).

Tem **Caracteres-chave** tais como o **A** com serifa no topo e hastes curvas e o **E** com uma terminação na trave inferior mais comprida que a terminação superior. (Figuras 15.3.9 e 15.3.10).

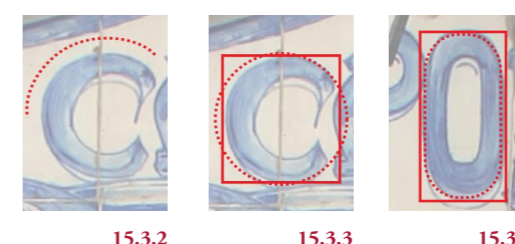


Figura 15.3.2
Construção – Letra C
do lettering A Camponeza
(Imagem da autora, 2015).

Figuras 15.3.3 e 15.3.4
Proporções – Letras O e C
do lettering A Camponeza
(Imagem da autora, 2015).

15.3.2

15.3.3

15.3.4

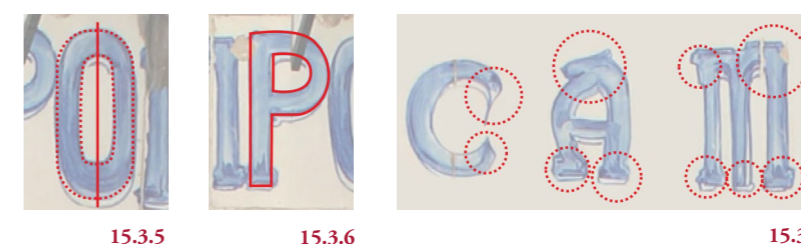


Figura 15.3.5
Modelação – Letra O
do lettering A Camponeza
(Imagem da autora, 2015).

Figura 15.3.6
Peso – Letra P do lettering
A Camponeza (Imagem da
autora, 2015).

15.3.5

15.3.6

15.3.7



Figura 15.3.7
Terminações – Letras
C, A e M do lettering
A Camponeza (Imagem
da autora, 2015).

Figura 15.3.8
Modelação – Letra O
do lettering A Camponeza
(Imagem da autora, 2015).

Figura 15.3.9 e 15.3.10
Decoração – Letra P do
lettering A Camponeza
(Imagem da autora, 2015).

15.3.8

15.3.9

15.3.10

A conservação deste *lettering* da *Leitaria A Camponeza* já se encontra com alguma degradação, principalmente no letreiro em vidro sobre as portas. A tinta encontra-se escamada e parte dela já terá sido removida com o passar do tempo. Seria recomendável a sua restauração para que não se perca a sua visibilidade. Quanto ao *lettering* em azulejo, recomenda-se igualmente um restauro, especialmente uma recuperação do fragmento em falta entre as letras *N* e *E* que se encontram cortadas. Verificamos de acordo com o registo de Manuel Paula (2003) (Figura 15.3.4) que este já se encontrava danificado, ao contrário do letreiro em vidro que nos parece estar em bom estado de conservação.



15.3.4

Figura 15.4
Leitaria A Camponeza
(Paula, 2003).



15.3.1

Figura 15.5
Leitaria A Camponeza
(Imagem da autora, 2015).

RETROZARIA BIJOU



Figura 16.
Retrozaria Bijou
Imagem da autora, 2015).



Figura 16.1
Pormenor do lettering
da Retrozaria Bijou
(Imagem da autora, 2015).

16.1

Na Rua da Conceição, a Retrozaria Bijou fundada em 1915, caracteriza-se pela sua elegante fachada recentemente pintada de azul-turquesa, com motivos que denunciam a *Art Nouveau*. A sua estrutura em madeira com formas curvilíneas e vidros com desenhos de ornamentos florais que acompanham o contorno interno relembram vivamente este estilo artístico.

O seu *lettering* devidamente ajustado no centro do vidro, está pintado de branco no seu inverso, embora no registo fotográfico – devido ao reflexo no vidro – pareça pintado com uma metade cinzenta. Poder-se-á dizer que pertence à classificação de *lettering* das “Serifas Triangulares”, que não sendo muito evidentes, se encontram na forma da letra.

A sua **Construção** é contínua (Figura 16.1.1), as suas curvas não contêm pontos de transição quebrados. As suas **Formas** são diferentes das tradicionais, com linhas ovais e elementos convexos a meio das hastes (Figura 16.1.2).

Na sua **Modelação** não existe contraste, o eixo é vertical mas a transição entre linhas é gradual. Os laços e as traves são bastante exagerados, grossos e aproximados, com contraformas muito pequenas (Figura 16.1.3).

A espessura da forma determina o **Peso** que neste caso é escuro, pois contém uma mancha de cor pesada (Figura 16.1.4).

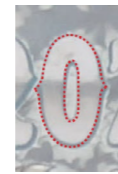
Ao observarmos as suas **Terminações**, verificamos que estas são pontiagudas, podendo ser consideradas como “Serifas Triangulares”, mas muito pequenas. Tanto na base como no topo, elas fazem questão de lá assentar (Figura 16.1.5).

Verificamos que as suas **Proporções** são bastante normais, retangulares, e que se adaptam à moldura com efeito de arco côncavo no topo muito subtil. Os espaços entre as letras são bastante apertados, mas é bastante notório o espaço entre as duas palavras (Figura 16.1.6).



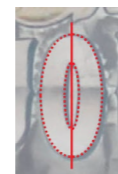
16.1.1

Figura 16.1.1
Construção – Letra R de
Retrozaria Bijou (Imagem
da autora, 2015).



16.1.2

Figura 16.1.2
Formas – Letra O de
Retrozaria Bijou (Imagem
da autora, 2015).



16.1.3

Figura 16.1.3
Modelação – Letra O de
Retrozaria Bijou (Imagem
da autora, 2015).



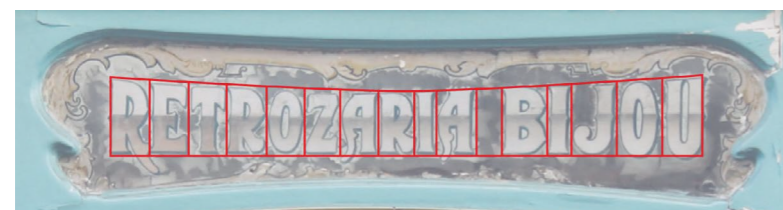
16.1.4

Figura 16.1.4
Peso – Letra B de Retrozaria
Bijou (Imagem da autora,
2015).



16.1.5

Figura 16.1.5
Terminações – Letra A de
Retrozaria Bijou (Imagem
da autora, 2015).



16.1.6

Figura 16.1.6
Proporções – Lettering da
Retrozaria Bijou (Imagem
da autora, 2015).

Quanto aos **Caracteres-chave**, o **R** inicial contém uma perna cuja cauda se prolonga abaixo da linha base, sendo bastante notório onde deveria terminar. A travessa da letra **T** tem as suas terminações descaídas e pontiagudas, desde o início da intersecção da trave com a sua ponta inferior, onde termina a travessa. O **Z** já parece não conter serifas pontiagudas mas terá sido da pintura, pois as terminações continuam lá embora sejam mais arredondadas. A letra **A** também é extraordinariamente característica, verificamos que o seu ápice é quebrado com uma serifa mas o que a torna mais especial é o fato de conter uma haste vertical (do lado direito) e a outra completamente ondulada (do lado esquerdo). Tanto a terminação esquerda do **A** como a cauda do **R** lembram-nos os desenhos florais dos ornamentos do estilo da *Art Nouveau*. Por fim, o **J** acaba a sua cauda com uma lágrima completamente redonda (Figuras 16.1.7, 16.1.8, 16.1.9 e 16.1.10).

Na sua **Decoração** existe ainda uma sombra que dá a sensação de relevo (Figura 16.11).



16.1.7

16.1.8



16.1.9

16.1.10

Figuras 16.1.7, 16.1.8,
16.1.9 e 16.1.10
Caracteres-chave – Pormenores
do Lettering de Retrozaria Bijou
(Imagem da autora, 2015).



16.1.11

Figura 16.1.11
Decoração – Letra J de
Retrozaria Bijou (Imagem
da autora, 2015).

Sem esquecermos ainda da forma como estão dispostos os algarismos da montra, verificamos que estão colocados em cada lado da porta e ajustados conforme o espaço disponível do vidro. A escala dos algarismos diminui de fora para dentro, onde no lado esquerdo da montra o **9** encontra-se maior que o **1** e no lado direito vice-versa (Figuras 16.2 e 16.3).



16.2



16.3

Figuras 16.2 e 16.3
Numeração – Disposição
dos algarismos na montra
(Imagem da autora, 2015).

De acordo com os registos fotográficos de José Brandão (1993) e Manuel Paula (2003) podemos avaliar o estado de conservação do *lettering* da Retrozaria Bijou comparativamente ao estado atual. Verificamos que a legibilidade se manteve, pois não existem falhas na tinta ou quaisquer outros tipos de danos que tornem o *lettering* ilegível. Relativamente ao registo de José Brandão (Figura 16.5) não nos é possível determinar qual a sua cor, uma vez que a fotografia se encontra a preto e branco. O que podemos reparar de diferente é há doze anos atrás, no registo a cores de Manuel Paula (2003) (Figura 16.6), cuja cor da fachada encontrava-se com uma cor acinzentada.



Figura 16.5
Retrozaria Bijou
(Brandão, 1993).

16.1.9



Figura 16.6
Retrozaria Bijou
(Paula, 2003).

16.1.11

PARIS EM LISBOA



Figura 17.
Paris em Lisboa (Imagem
da autora, 2015).

Figuras 17.1 e 17.2
Pormenor do *lettering*
da loja Paris em Lisboa
e do *lettering* Confecções
(Imagens da autora, 2015).



17.1



17.2

Fundada em 1888, a loja de decorações para interiores com uma das fachadas mais requintadas da capital lisboeta, Paris em Lisboa não passa despercebida pela grandeza do seu *lettering* característico exposto na sua montra. Confeccionadas em latão através de um molde com relevo convexo, o letreiro *Paris em Lisboa* encontra-se afixado na pedra rebocada na parte superior da fachada e *Novidades* e *Confecções* em latão dourado com relevo côncavo, abaixo do *lettering* anterior e no interior dos vidros da montra.

Inicialmente, podemos considerar que a categoria utilizada para descrever este *lettering* pertence às “Serifas Quadradas”. Relembramos que, tal como já analisamos anteriormente no **Capítulo II**¹¹, nem sempre as classificações são suficientes para descrever os todos os *letterings* existentes, e por isso podemos considerar que os “Atributos” e as “Fontes” servem também como objeto de estudo e análise dos desenhos de letras que temos vindo a avaliar ao longo deste trabalho. Deste modo, afirmamos que existe necessidade de recorrer à análise descrita no livro de Baines & Haslam (2005) onde reparamos destacado como exemplo o presente *lettering* Paris em Lisboa, dentro das “Fontes Vernaculares do século XIX”, indicando que pertence ao “Padrão Grego I” (Grecian I).

Para além das suas serifas quadradas, relembramos que o “Padrão Grego I” assim traduzido, tem como grande particularidade os cantos quebrados, onde nos modelos romanos as transições contínuas por norma encontram-se encurvadas (Figura 17.1.1). Mais do que desta característica principal, vejamos quais são também os “Atributos” que se qualificam nos *letterings* *Paris em Lisboa*, *Novidades* e *Confecções*.

11] Ver Capítulo II, 1.3 – Classificações Tipográficas e Anatomia das Letras.

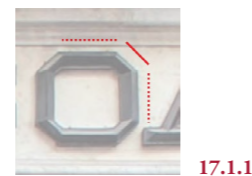


Figura 17.1.1
Pormenor da letra O do
lettering Paris em Lisboa
(Imagem da autora, 2015).

As suas **Formas** apresentam-se angulares e as suas hastes são direitas e paralelas entre si (Figura 17.1.2).

Quanto às suas **Terminações** podemos determinar que são serifas pesadas com bases retangulares horizontais e verticais, na mesma proporção das hastes (Figura 17.2.1).

As **Proporções** descritas no *lettering* *Paris em Lisboa*, encontram-se expandidas contrariamente às proporções de *Novidades* e *Confecções*, que se demonstram estreitas e retangulares (Figuras 17.1.3 e 17.2.2).

Para terminar a avaliação deste *lettering*, resta-nos apenas concordar que o **Caracter-chave A** descrito por Baines & Haslam (2005) no “Padrão Grego I”, segue as correspondências apenas das palavras *Paris em Lisboa*, cujo topo se encontra cortado. Ao contrário da palavra *Novidades*, em que a letra **A** mantém o seu vértice pontiagudo (Figuras 17.1.4 e 17.2.3).



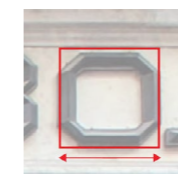
17.1.2



17.2.1

Figura 17.1.2
Formas - Letra O do
lettering Paris em Lisboa
(Imagem da autora, 2015).

Figura 17.2.1
Terminações - Letra F
do *lettering* Confecções
(Imagem da autora, 2015).



17.1.3



17.2.2

Figuras 17.1.3 e 17.2.2
Proporções - Comparação
das letras O do *lettering*
da loja Paris em Lisboa
e do *lettering* Confecções
(Imagem da autora, 2015).



17.1.4



17.2.3

Figuras 17.1.4 e 17.2.3
Caracteres-chave -
Comparação das letras
A do *lettering* da loja
Paris em Lisboa e do
lettering Confecções
(Imagem da autora, 2015).



Figura 18.
Barbearia Campos
Cabelleireiro (Imagem
da autora, 2015).

Situada no largo do Chiado, no início da Rua Paiva de Andrada, deparamo-nos com a Barbearia mais antiga da Europa, fundada em 1886. *Cabelleireiro* é a palavra que encobre o topo da entrada, sobre uma enorme faixa negra com as suas letras confeccionadas em chapa de altura baixa e pintadas de branco sem relevo na face. Tirando partido da análise de Catherine Dixon (1995), a classificação que mais se adequa a este *lettering* é a categoria das “Curvilíneas”.

Os delineamentos dos traços mostram-se bastante acentuados e, embora as terminações contenham serifas, estas não se encaixam em nenhuma das descrições das classificações do *CLR* (Dixon, 1995). Deste modo, teremos que recorrer ao estudo das “Fontes” e dos seus “Atributos” (Baines & Haslam, 2005). Podemos notar que a característica principal deste *lettering* são as suas terminações, as serifas

dividem-se ao meio e que enrolam-se, chamando-se por isso serifas bifurcadas. A partir daqui, reconhecemos de imediato que pertencem ao “Padrão Toscano” segundo a classificação das “Fontes Vernaculares do Século XIX” (Baines & Haslam, 2005).

Figura 18.1
Cabelleireiro - Pormenor
do lettering da Barbearia
Campos (Imagem da autora,
2015).



18.1

Podemos reparar que a **Construção** é contínua e que as **Formas** apresentam uma curvatura interrompida no centro das hastes do lado esquerdo (Figura 18.1.1 e 18.1.2).

Este *lettering* contém **Proporções** volumosas retangulares, com espaçamentos regulares entre cada letra (Figura 18.1.3).

A sua **Modelação** demonstra um forte contraste com eixo vertical e transição gradual e o seu **Peso** não é muito negro, embora a sua mancha de cor seja um pouco mais escura que o normal (Figura 18.1.4 e 18.1.5).

Segundo Nicolette Gray (1960), as **Terminações** “Toscanas” relembram as barbatanas dos peixes. Esta autora supõe que esta ideia tivesse surgido a partir das letras Gregas com serifas que se dividiam em diferentes direções (Figura 18.1.6).



18.1.1



18.1.2



18.1.3

Figuras 18.1.1 e 18.1.2
Construção e Forma –
Cabelleireiro Barbearia
Campos (Imagem da autora,
2015).

Figura 18.1.3
Proporções – Letra E do
Cabelleireiro Barbearia
Campos (Imagem da autora,
2015).



18.1.4



18.1.5



18.1.6

Figuras 18.1.4 e 18.1.5
Modelação e Peso –
Cabelleireiro Barbearia
Campos (Imagem da autora,
2015).

Figura 18.1.6
Terminações – Letra A do
Cabelleireiro Barbearia
Campos (Imagem da autora,
2015).

O registo fotográfico de Manuel Paula (2003) (Figura 18.2) mostra-nos como há uma década atrás se encontrava o *lettering* desta barbearia, o qual terá permanecido exatamente igual e intacto até ao último registo conseguido em Janeiro de 2015 (Figura 18.3), uma vez que este tenha sido retirado temporariamente para a requalificação e restauração do edifício onde se encontrava.



Figura 18.2
Barbearia Campos
Cabelleireiro (Paula, 2003).



Figura 18.3
Barbearia Campos
Cabelleireiro (Imagem da autora, 2015).

CASA DOS PARAFUSOS



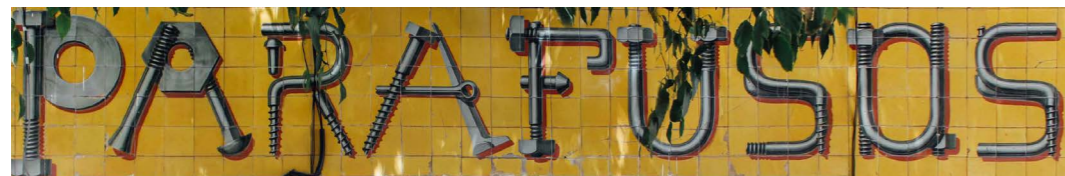
Figura 19.
Casa dos Parafusos
(Imagem da autora, 2015).

Por último e para terminarmos a nossa análise, que nos mostrou diferentes tipos de *letterings* e diversas materialidades aplicadas, resta-nos avaliar o *lettering* inscrito numa das fachadas mais características da capital Lisboa. Repleta de azulejos amarelos, a Casa dos Parafusos da Fábrica Florescente, situa-se na Rua da Boavista, entre Santos e o Cais do Sodré.

Com desenhos de parafusos, porcas e outras ferramentas relacionadas com o tema, visualizamos a palavra *Parafusos* ocupando o topo da fachada. Podemos inserir este *lettering* na categoria das “Fontes Decorativas Pictóricas”, que Dixon (Baines & Haslam, 2005) complementa juntamente com as classificações e os “Atributos” propostos no *CRL* (Dixon, 1995). No entanto, uma vez que no *lettering* são desenhados utensílios que equivalem a objetos realistas e não um tipo de letra, torna-se complicado e inapropriado atribuir quaisquer classificações, para além da já referida.

Verificamos que os parafusos e os outros objetos estão organizados e posicionados de forma a que se assemelhem a tipos romanos de caixa-alta. Com ou sem terminações, alguns contêm elementos que se parecem com serifas, outros sem serifas. Todos os objetos formam uma aproximação bastante aperfeiçoada de cada carácter que pretende representar.

Figura 19.1
Pormenor do lettering da Casa dos Parafusos (Imagem da autora, 2015).



19.1

Além da palavra *Parafusos*, existe ainda o lettering *Casa Dos* (tapado pelas árvores) e, abaixo do lado direito, junto ao portão *Da, Fabrica, Florescente e Tel.ne T. 4544* (Figura 19.2). Às palavras *Casa Dos* e *Fabrica* atribuímos a classificação das “Serifas Triangulares”, nota-se com clareza que são bastante pontiagudas. Não esquecendo a avaliação dos elementos dos caracteres, vejamos agora em seguida os seus “Atributos”.



Figura 19.2
Pormenor do lettering da Casa dos Parafusos (Imagem da autora, 2015).

19.2

Com uma **Construção** contínua sem quebras nos seus elementos, vemos que as palavras *Casa Dos* e *Fabrica* contêm uma **Forma** com variações básicas romanas, com curvas arredondadas e cuidadosamente tratadas (Figura 19.2.1).

Mantêm as suas **Proporções** normais e quadradas e no que toca à sua **Modelação**, percebemos que tem um forte contraste com uma transição brusca relativamente à diferença entre o traço mais fino e o mais espesso onde é situado o seu eixo de contraste em que neste caso é vertical (Figuras 19.2.2 e 19.2.3).

Ao determinarmos o seu contraste, verificamos que a espessura das letras demonstra um **Peso** com mancha de cor escura (Figura 19.2.4).

As suas **Terminações** com tal já avaliamos anteriormente, contêm serifas bem afiadas com formas triangulares (Figura 19.2.5).

Os **Caracteres-chave** que se destacam são a letra *A* em que a haste esquerda é muito mais fina que a haste direita e no seu ápice é aplicada uma serifa triangular, a letra *R* com perna curva e de cauda curta e ainda a letra *C* que só contém serifa na terminação ascendente (Figuras 19.2.6, 19.2.7 e 19.2.8).

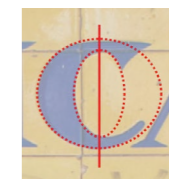


19.2.1

Figura 19.2.1
Construção – Letra C do lettering Fabrica da Casa dos Parafusos (Imagem da autora, 2015).



19.2.2

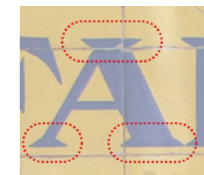


19.2.3

Figuras 19.2.2 e 19.2.3
Proporções e Modelação – letra C do lettering da Casa dos Parafusos (Imagem da autora, 2015).



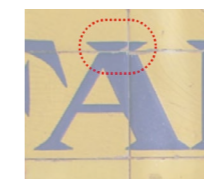
19.2.4



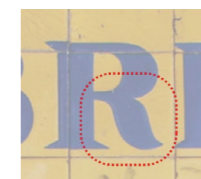
19.2.5

Figura 19.2.5
Terminações – Letra A do lettering à direita na Casa dos Parafusos (Imagem da autora, 2015).

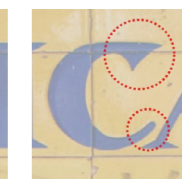
Figura 19.2.4
Peso – Letra C do lettering à direita na Casa dos Parafusos (Imagem da autora, 2015).



19.2.6



19.2.7



19.2.8

Figuras 19.2.6, 19.2.7 e 19.2.8
Caracteres-chave – Letras A, R e C do lettering à direita na Casa dos Parafusos (Imagem da autora, 2015).

Vejamos agora a palavra **Da**, que nos parece bastante interessante. As suas curvas deformadas remetem-nos para a *Arte Nouveau* e nada se podem igualar às anteriormente analisadas nesta fachada. Introduzimo-las nas classificações das “Curvilíneas” e averiguaremos em seguida os seus “Atributos”.

No caso da sua **Construção**, aparentam ter as suas curvas deformadas e levemente quebradas, as letras parecem-nos distorcidas, de forma a que se aproximem do estilo artístico do “Movimento Moderno” (Figura 19.2.9).

Conseguimos perceber que as suas **Formas** provêm dos formatos tradicionais mas as suas curvas são completamente irregulares (Figura 19.2.10).

Quanto ao seu **Peso** (Figura 19.2.11), verificamos que é escuro, pois a sua mancha de cor contém um traço espesso.

As suas **Proporções** são quadradas com larguras médias e a sua **Modelação** requer um aspecto visual que descreve um contraste elevado e com um eixo vertical no qual a sua transição é brusca (Figuras 19.2.12 e 19.1.13).

As suas **Terminações** são variadas (Figura 19.2.14). Verificamos que tanto existe uma serifa triangular nos descendentes como também uma não apoiada no ascendente do lado esquerdo. A letra **A** ainda apresenta uma outra terminação ascendente no lado direito com uma serifa ríspida muito afiada. Ambas as hastes do **A** são espessas, embora uma delas completamente redonda e a outra toda torcida.



19.2.12



19.2.13

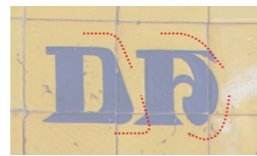


19.2.14



19.2.9

Figura 19.2.9
Peso – Letra C do lettering à direita na Casa dos Parafusos (Imagem da autora, 2015).



19.2.10

Figura 19.2.10
Peso – Letra C do lettering à direita na Casa dos Parafusos (Imagem da autora, 2015).



19.2.11

Figura 19.2.11
Peso – Letra C do lettering à direita na Casa dos Parafusos (Imagem da autora, 2015).

Figuras 19.2.12 e 19.2.13
Peso – Letra C do lettering à direita na Casa dos Parafusos (Imagem da autora, 2015).

Figura 19.2.14
Peso – Letra C do lettering à direita na Casa dos Parafusos (Imagem da autora, 2015).

A palavra **Florescente** pertence à classe das “Sem Serifas”. Uma vez que as suas subcategorias avaliam-se mais facilmente através das letras em caixa-baixa, não podemos determinar com certeza a qual pertence este *lettering*. Por isso podemos avaliar os seus “Atributos” e perceber a que “Fonte” originária pertence através dos complementos atribuídos por Catherine Dixon (Baines & Haslam, 2005). Em relação às “Fontes Vernaculares do Século XIX”, podemos determinar que este *lettering* pertence ao “Padrão das Sem Serifas”.

Nos seus “Atributos” apresentam-se **Formas** com curvas contínuas com aspeto arredondado e quadrado (Figura 19.2.15) e a sua **Modelação** não apresenta contraste nenhum, embora consigamos verificar que o seu eixo é vertical (Figura 19.2.16).



19.2.17

Figura 19.2.17
Proporções – Lettering Fluorescente da Casa dos Parafusos (Imagem da autora, 2015).

Relativamente às suas **Proporções** (Figura 19.2.17), são retangulares e condensadas e o seu **Peso** em termos de mancha de cor é médio (Figura 19.2.18).

Um dos seus **Caracteres-chave** é o **R** pois o seu laço é ligeiramente mais baixo e a sua perna é completamente reta (Figura 19.2.19).

Por fim, as últimas letras a vermelho, **Tel.ne T. 4544**, atribuímos igualmente o “Padrão Sem Serifas” das “Fontes Vernaculares do Século XIX” e os mesmos “Atributos” anteriores, exceto o fato deste *lettering* ser mais expandido em relação ao anterior, contendo proporções mais quadradas (Figura 19.2.20).



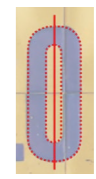
19.2.9

Figura 19.2.20
Pormenor do lettering na fachada da Casa dos Parafusos (Imagem da autora, 2015).



19.2.15

Figura 19.2.15
Formas – Letra S do lettering Fluorescente da Casa dos Parafusos (Imagem da autora, 2015).



19.2.16

Figura 19.2.16
Modelação – Letra O do lettering Fluorescente da Casa dos Parafusos (Imagem da autora, 2015).

Figura 19.2.17
Proporções – Lettering Fluorescente da Casa dos Parafusos (Imagem da autora, 2015).



19.2.18

Figura 19.2.18
Peso – letra F do lettering Fluorescente da Casa dos Parafusos (Imagem da autora, 2015).



19.2.19

Figura 19.2.19
Caracter-chave – Letra R do lettering Fluorescente da Casa dos Parafusos (Imagem da autora, 2015).

Pela forma como este *lettering* de desenhos de parafusos está executado, dá-nos a ideia de que terá sido realizado por alguém com conhecimentos aptos para desenhar letras, sobretudo de letras maiúsculas. A configuração e a disposição dos parafusos mostra-nos a vulnerabilidade e a capacidade de representação de cada uma das letras, tornando este *lettering* bem-sucedido como um exemplo de originalidade.

No ano 2003, a fotografia registada por Manuel Paula (2003), mostra-nos como estava o estado de conservação da Casa dos Parafusos (Figura 19.3). Bem preservado e sem quaisquer malfeitorias em comparação ao registo fotográfico de Janeiro de 2015 (Figura 19.4), que nos mostra como mal preservada se encontrava a sua fachada no decorrer de uma obra de requalificação de um dos andares. No entanto, numa fotografia registada em Julho de 2015 (Figura 19.5) já nos mostra que a fachada foi limpa e recuperada em função daquilo que era. Esperemos que se mantenha sempre limpa preservada pois é notável a facilidade de hoje em dia existirem cada vez mais atos de vandalismo que levam à deterioração do património cultural.



Figura 19.3
Casa dos Parafusos
(Paula, 2003).

19.3



Figura 19.4
Casa dos Parafusos,
Janeiro 2015 (Imagem
da autora, 2015).

19.3

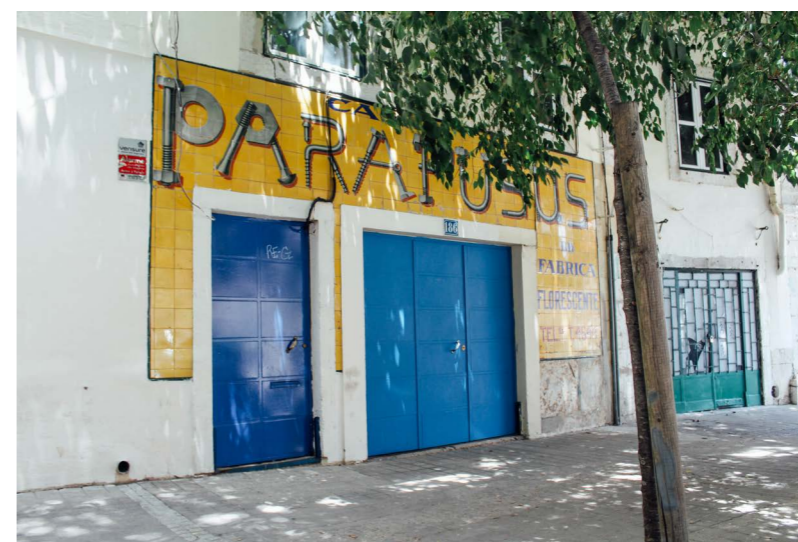


Figura 19.5
Casa dos Parafusos,
Julho 2015 (Imagem
da autora, 2015).

19.3

3. Sumário

Ao longo deste capítulo procurámos fazer uma análise acerca dos *letterings* recolhidos, afim de percebermos que desenhos de letras eram empregues na arquitetura entre os inícios do século XIX e meados do século XX em Lisboa.

Dada como concluída essa análise, podemos constatar que existe uma enorme variedade de formas e maneiras de criar letreiros para os estabelecimentos, e que conforme a sua função comercial, o seu *lettering* procura demonstrar características que remetem para cada funcionalidade correspondente. Reparamos também na diversidade de proporções que tentam acompanhar o desenho das montras e, além do mais, das materialidades e técnicas construtivas que combinam com as respetivas fachadas.

Constatamos que os *letterings* escolhidos abrangem as seguintes categorias de desenho de letra: as “Caligráficas” unciais, da **Estação do Rossio**; as “Serifas Triangulares”, “Serifas Quadradas”, “Didones” e “Sem Serifas” a combinarem entre si na **Espingardaria Central**; “Serifas Triangulares” do Movimento Moderno na **Joalheria Ferreira Marques** e na **Retrozaria Bijou**; as “Egípcias” caracterizadas como “Serifas Quadradas” na **Sapataria Hélio**; “Sem Serifas” e “Gráficas – Sampeadas” com indícios de *Art Nouveau* na **Leitaria e Pastelaria A Camponeza**; “Padrão Grego I” que também pertence às “Serifas Quadradas” na loja **Paris em Lisboa**; as “Curvilíneas” “Toscanas” da **Barbearia Campos Cabelleireiro** e, por fim, as “Fontes Decorativas Pictóricas” da **Casa dos Parafusos**, juntamente com mais três categorias, as “Serifas Triangulares”, “Curvilíneas” e “Sem Serifas”. Por outro lado, vimos que os materiais utilizados nestes *letterings* variam desde a pedra esculpida e pintada, ao vidro pintado, ao latão polido ou o azulejo pintado.

A recolha de alguns registos fotográficos mais antigos, como os de José Brandão (1993) e de Manuel Paula (2003) para além de servirem como registos dos *letterings* existentes no período de há duas décadas atrás, vieram também contribuir para facilitar o estudo sobre este tema, pois sem estas recolhas, não poderíamos realizar uma comparação relativamente ao estado antigo e ao atual dos *letterings*.

~

CAPÍTULO IV

• Investigação Ativa

1. Argumento

2. Estruturação do livro
e prototipagem

1. Argumento

Com base na investigação da contextualização teórica, na análise dos casos de estudo baseados nos levantamentos fotográficos realizados no decorrer da presente dissertação e respetivos registos, foi-nos possível construir o seguinte argumento:

O *Lettering* aplicado na Arquitetura em Lisboa, entre finais do século XIX e meados do século XX, surge como real contributo para a qualidade visual da paisagem urbana, constituindo-se como uma mais-valia na orientação e na construção de uma identidade cultural forte.

~

2. Estruturação do livro e prototipagem

A realização deste projeto consiste na criação de um livro de fotografias, organizado as diferentes técnicas e materiais o levantamento do objeto de estudo. Tem como estratégia alcançar um público alvo que venha a abranjer designers, tipógrafos, arquitetos, futuros estudantes nas áreas, turistas e outros interessados. Este projeto desenvolve-se a partir dos seguintes pontos focais: *missão, visão e valores*.



Atributos Importantes referentes ao objeto de Estudo: Qualidade; Elegância; Expressividade; Utilidade; Funcionalidade; Duração; Talento; Sabedoria; Dedicção.

Tabela 1.
Pontos focais
(Imagem da autora, 2015).

O principal objetivo da realização deste livro será demonstrar o valor e o contributo que o *lettering* atribui à arquitetura por meio da sua expressividade, de forma que seja uma mais-valia para a construção de uma identidade cultural e sobretudo para a valorização do nosso património. Para além de pretender ser um incentivo para a preservação dos *letterings* já existentes, tem também como objetivo alertar os designers e arquitetos, para que tomem em consideração as suas futuras representações, uma vez que poderão vir a contribuir para a visualização de uma Lisboa bela, que todos desejamos ter.

Será através dessas fotografias que iremos visualizar os diferentes *letterings* aplicados na Arquitetura em Lisboa, sobretudo entre os finais do século XIX e a primeira metade do século XX, organizados de acordo com os seus aspectos tecnológicos de produção e em função da sua relação com cada edifício.

Para a realização deste livro, decidimos pensar em alguns aspetos de planificação que contribuíssem para um aspeto visualmente atrativo e funcional. Deste modo, o formato que decidimos escolher pretende

incluir as dimensões exactas de um quadrado (1:1), com o objetivo de colocar no seu interior as fotografias precisamente com o mesmo formato. Assim, optou-se por escolher estas dimensões de forma a que houvesse uma coerência entre imagens horizontais e verticais, acabando por se definir um padrão universal para todas.

Planificação do livro:

Proporções: 190 x 190 mm

Margens: 35 x 35 mm

Nº de colunas: 1

A paleta de cores que determinamos como mais adequada para o nosso livro será a seguinte:



Figura 1.
Paleta de cores escolhida.
(Imagem da autora, 2015).

A utilização da tipografia selecionada pretende combinar apropriadamente duas fontes que sejam capazes de se encaixar entre si e que façam sentido em relação ao conteúdo projetual que se pretende tratar (Lupton, 2006). Deste modo, decidimos escolher as fontes Adobe Garamond Pro¹ e Gotham² para aplicar no nosso trabalho. As Garamond são letras humanistas, muito elegantes e bastante funcionais para texto. Contudo, a Gotham, independentemente dos seus desenhos de letra se inspirarem nas paragens de autocarros em Nova Iorque, representam igualmente uma “atitude direta e utilitária”³, assumindo a revitalização dos antigos costumes.

perfeição SABEDORIA
Elegância EQUILÍBRIO
FUNCIONALIDADE

(Adobe Garamond Pro)

ATITUDE **UTILIDADE**
REVITALIZAÇÃO
Caráter **QUALIDADE**

(Gotham)

Figura 2.
Tipografia escolhida.
(Imagem da autora, 2015).

1] Desenhada pelo designer Robert Slimbach, a Adobe Garamond Pro é uma reinterpretação digital dos tipos romanos do tipógrafo Claude Garamond e dos tipos itálicos de Robert Granjon.

2] A Gotham foi desenhada, em 2000, pelo designer americano Tobias Frere-Jones.

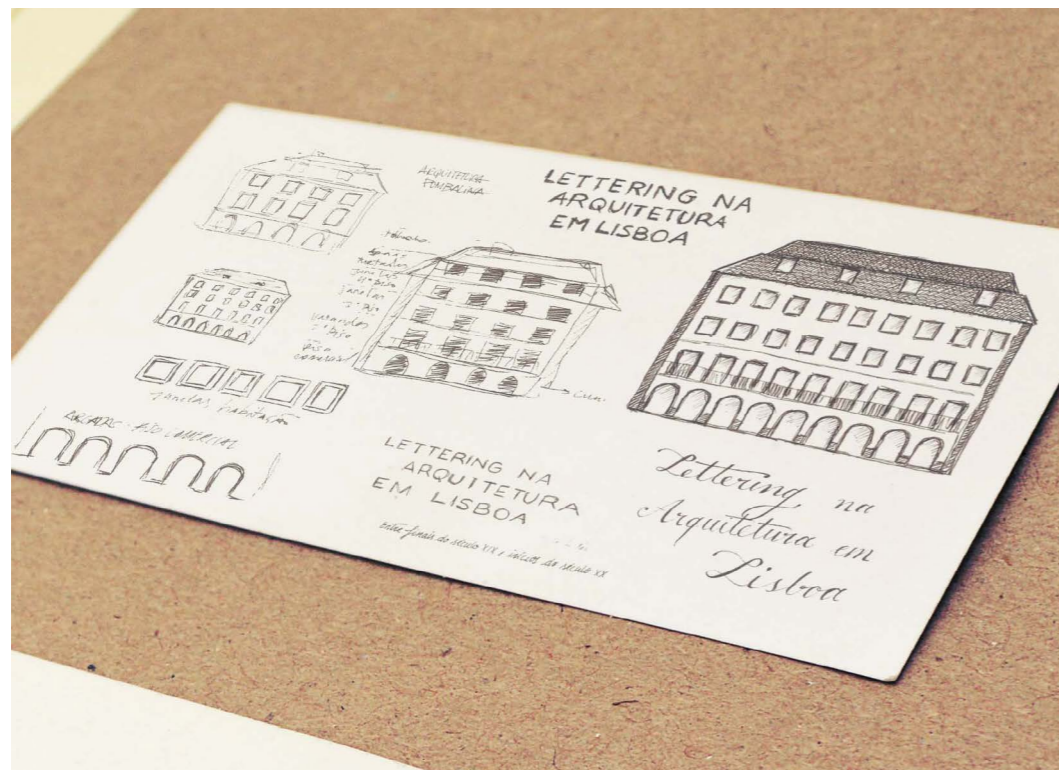
3] Ellen Lupton, *Pensar com tipos: guia para designers, escritores, editores e estudantes*. Tradução de André Stolarski. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 30. [Edição original em Língua Inglesa: *Thinking with Type: A Critical Guide for Designers, Writers, Editors, & Students*. United States: Princeton Architectural Press, 2004].

A estruturação do livro pretende seguir a seguinte ordem: capa, folha de rosto, epígrafe, prefácio, mapa de Lisboa, fotografias (divididas e organizadas através de onze separadores), observações e, por fim, uma ficha técnica.

CAPA

Começou-se com a ideia de criar uma capa simples, branca e limpa, sem recorrer a cores ou padrões de fundo. Assim, decidiu-se colocar uma imagem ao centro, junto com o título do livro, para se fazerem acompanhar. A imagem que se optou colocar pretendia ser uma que pudesse estar relacionada com a cidade de Lisboa, não propriamente um símbolo, mas algo que a representasse como elemento característico do passado e que tenha a ver com a cidade. Neste caso, decidiu-se escolher uma imagem de um modelo de edifício Pombalino, mais aproximado possível do qual foi estudado anteriormente no **Capítulo II** (página 61, Figura 35). Foram realizados alguns esboços para uma melhor compreensão da sua estrutura arquitetónica e ainda foram desenhados alguns exemplos de letras para o título (Figura 3).

Figura 3.
Esboço - Desenhos.
(Imagem da autora, 2015).



Seguidamente, colocou-se o título, sub-título e o nome da autora do livro. Face à existente diversidade de *letterings* e por não haver algum especificamente simbólico que pudesse representar o nosso trabalho, acabámos por decidir não o conceber. Assim, resolvemos investir em fontes digitais, mantendo a simplicidade que se pretendia inicialmente. Podemos visualizar o resultado final através da figura 4.

Figura 4.
Maquete do livro - Capa.
(Imagem da autora, 2015).



FOLHA DE ROSTO

A folha de rosto irá conter apenas o título, sub-título e o nome da autora.

EPÍGRAFE

Foi escolhida uma citação que transmitisse uma mensagem ao leitor.

PREFÁCIO

Será feito um comentário explicativo da mensagem que se pretende transmitir na citação e, em seguida, será ainda incluída uma breve abordagem sobre a função e os objetivos do livro (Figura 5).

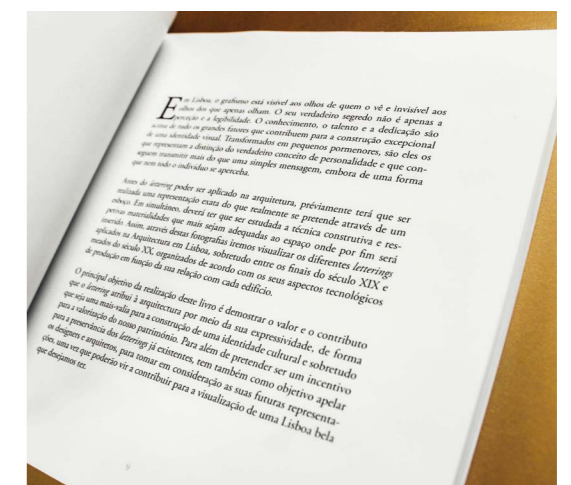


Figura 5.
Maquete do livro - Epígrafe.
(Imagem da autora, 2015).

MAPA

Relativamente ao mapa, achou-se que seria necessário tornar claro que foi feito a partir de uma planta fornecida pelo Centro de Cartografia da Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa, com informação geográfica digital relativa ao ano de 2014. A partir desse documento, pudemos realizar o nosso mapa de Lisboa, com os contornos dos edifícios e espaços públicos ao ar livre, como praças, rotundas, parques, etc.

É de salientar ainda que, o mapa apresentado no **Capítulo III (Página 69, Figura 10)** pertence ao mesmo que foi elaborado para o livro, trandando-se apenas de uma aproximação da zona específica onde se encontravam os *letterings* do caso de estudo (ver anexo 1).

No que respeita à estrutura do livro, ainda antes de iniciar a organização dos levantamentos fotográficos, pretende-se mostrar através desse mapa quais os pontos onde foram realizadas as fotografias através de um preenchimento colorido do espaço interior dos edifícios fotografados (Figuras 6 e 7). O mapa será colado na página do livro, com o objetivo de dobrar ao meio, em forma de quadrado, respeitando os mesmos formatos das fotografias. Para abrir, basta levantar uma das extremidades da folha apenas com uma mão.

Figuras 6 e 7.
Maquete do livro - Mapa.
(Imagens da autora, 2015).



FOTOGRAFIAS

Damos início aos levantamentos fotográficos através de separadores que indicam a técnica ou o material utilizado. De acordo com os levantamentos realizados, decidiu-se que os separadores iriam ser divididos através das seguintes técnicas e materiais, pela respetiva ordem: azulejo, vidro, esmalte vidrado, pintura em pedra rebocada, letras em latão I, letras em latão II, cortado à máquina, *neón* ou caixa de luz, molde em pedra rebocada I, molde em pedra rebocada II e por fim, um separador que incluísse os restantes *letterings* que achamos que seriam insuficientes para criar exclusivamente um separador, nomenado-o de “outros”.

Outro aspeto que iremos ter em conta, são as proporções das fotografias. Pretende-se que estas respeitem o formato quadrado do livro, obedecendo às seguintes medidas: 120 x 120 mm. Abaixo de todas elas, colocaram-se as respetivas moradas onde estão localizados os *letterings* e, em seguida, o número de página.

Figura 8.
Maquete do livro -
Separador.
(Imagem da autora, 2015).





Figuras 9 a 12.
Maquete do livro -
Fotografias e pormenores.
(Imagens da autora, 2015).



OBSERVAÇÕES

Iremos especificar as datas das realizações dos levantamentos fotográficos, indicando que máquina fotográfica e que lente foram utilizadas e terminando com as respetivas explicações de edição de imagem.

FICHA TÉCNICA

Será indicada a terminologia de produção e edição do livro.

Figura 13.
Maquete do livro -
Ficha Técnica
(Imagem da autora, 2015).



Este protótipo foi desenvolvido com o objetivo de se perceber o seu aspeto físico e compreender como poderia resultar a dinâmica e o comportamento funcional da maquete.

Através deste livro, deu-se a conhecer por meio das suas fotografias a variedade de *letterings* existentes em Lisboa, pelas suas diversas materialidades e diferentes técnicas. Pretendeu-se também através do mapa perceber as diferentes zonas onde estavam localizados os letreiros, para assim obtermos uma melhor percepção espacial ao longo da cidade onde se encontram inseridos.

CAPÍTULO V

• Conclusões

1. Considerações Finais

2. Recomendações

1. Considerações Finais

No decorrer da presente investigação, procurámos analisar, descrever e refletir sobre metodologias, ideias e conceitos relacionados com o desenho das letras, desde o aparecimento do alfabeto latino ao tipo digital, mostrando-nos as diferentes relações sociais e culturais referentes a diferentes épocas. Sobretudo, procurámos perceber o conceito de *lettering* como processo construtivo das letras nas fachadas, bem como averiguar que técnicas e materiais poderiam ser aplicados no contexto do espaço urbano.

Procurámos obter conhecimento e argumentos teóricos através de diversos autores, como Nicolette Gray, Catherine Dixon, Phil Baines e Andrew Haslam, que nos serviram de contributo para a análise dos *letterings*. Constatámos que existem diferentes classificações de desenhos de letra e que, entre estas, a que mais se relaciona com o nosso objeto de estudo revelou ser o sistema proposto por Dixon (1995) para o *CLR* conjuntamente com os “Atributos”, “Fontes” e “Padrões”, que nos serviram de apoio para a perceção dos aspetos formais dos *letterings* analisados no caso de estudo.

Ainda de acordo com os estudos realizados acerca da arquitetura em Lisboa após o terramoto de 1755, que mudou para sempre a construção urbanística da cidade, obtivemos uma visão geral das principais influências artísticas que contribuíram para o desenho das letras nas fachadas. As construções modernistas, especialmente aquelas que tiveram lugar durante a passagem do século XIX para o século XX, tal como o advento da *Art Nouveau* e o predomínio do Estado Novo, foram igualmente marcantes para a história da cidade de Lisboa.

Após realizada a análise teórica relativamente aos casos de estudo selecionados, verificamos a existência de um enorme cuidado na execução dos desenhos das letras, a imensa preocupação na relação entre o *lettering* e a fachada do edifício, bem como um processo racional ponderado da escolha do material que melhor se adequava à sua finalidade.

De certa forma, acredita-se que toda essa preocupação se justifica devido à profissão exercida pelo artista que desenhava as letras. Apenas profissionais com conhecimentos de tipografia e desenhos de

~

letra teriam a sensibilidade para conceber *letterings* com qualidade e visualmente apelativos. A dedicação e o esforço são bastante visíveis, sobretudo a delicadeza dos traços e a precisão das formas que levaram a alguns resultados excepcionais. Podemos considerar que estes autores de letreiros eram artistas de muito talento e rigor. Mesmo não tendo ainda acesso às atuais tecnologias digitais, concebiam manualmente com extremo rigor grelhas para diversos formatos de letras, respeitando visualmente os formatos e as disposições das diversas fachadas.

Uma vez que o design de letras surge como contributo para a qualidade visual da paisagem urbana, é lamentável repararmos que, de fato, começou a haver, sobretudo nas últimas décadas, uma enorme falta de preocupação relativamente à composição de *letterings* na arquitetura. É sobretudo hoje em dia que nos deparamos cada vez mais com letreiros pouco cuidados e de fraca qualidade. Talvez sejam considerados letreiros por apenas conterem letras que nos comunicam a entidade do estabelecimento, não sendo possível designá-los de *letterings*.

A chegada da proeminente era digital trouxe-nos outra forma de “escrever” através dos computadores que, ao longo da sua evolução, nos fez encaminhar para um aumento de uma autónoma manipulação. A liberdade de escolha de uma fonte, da disposição da mensagem, da escala e da cor que o comerciante podia optar para colocar no seu letreiro levou a uma perda de controlo sobre a produção manual de *letterings* por um profissional. Assim como na tipografia, a facilidade da composição de textos veio a aumentar devido às funcionalidades de adaptação feitas e visualizadas no mesmo instante.

O único inconveniente é que, ao recorrer ao processo digital, esta prática também deixou de ser destinada apenas aos tipógrafos. “A tecnologia digital alterou a natureza da tipografia ao torná-la uma prática que quase faz parte do quotidiano de toda a gente”.¹ Isto significa que o uso da tipografia na atualidade pode ser usado por qualquer um e como quiser, sendo apenas um ato de “escrita” digital. No entanto, para os profissionais, no uso da tipografia não se trata apenas do que uma simples mensagem pretende transmitir, mas sim primeiro de uma reflexão sobre como e de que forma irá ser trans-

1] David Jury, *O que é a Tipografia?* Tradução em Língua Portuguesa de Armanda Rodrigues. Barcelona: Gustavo Gilli, 2007, p.4 [Edição original em Língua Inglesa: *What is Typography?* 2006].

mitida. Mas para isso não deixa de ser imprescindível perceber quais as práticas e normas que levam ao sucesso de uma boa mensagem. “A boa tipografia requer não apenas um conhecimento do tipo em si mesmo, mas também uma compreensão da relação entre as letras e todas as outras coisas criadas e realizadas pelo homem”.² Isto não significa que as novas tecnologias sejam inoportunas e prejudiciais, antes pelo contrário, podem ser muito úteis se bem utilizadas, mas a facilidade fez com que, frequentemente, se perdesse o cuidado e o rigor que existia na era pré-digital.

A boa composição de um letreiro, seja manual ou digitalmente realizado, deverá oferecer qualidade visual, força comunicativa, impacto visual e ser esteticamente apelativo dentro do espaço público. É o caso dos levantamentos que introduzimos no livro, assim como os que investigámos sobretudo nos casos de estudo, que nos demonstram com bastante evidência precisamente estas características qualitativas e nos servem de exemplo de desenhos de letra com capacidades de representação gráfica e visual.

Deste modo, esta avaliação permitiu-nos refletir acerca dos parâmetros que se relacionam com a função da legibilidade. Cada forma da letra, cada relação com o edifício, cada materialidade empregue, cada técnica utilizada e, acima de tudo, todo o seu estado de conservação, são elementos fundamentais que nos permitem constatar que, efetivamente, o *lettering* na arquitetura revela particular importância para a orientação em ambientes urbanos, pois é através destes elementos que podemos definir espaços, lugares e edifícios.

Finalizado o estudo, pudemos chegar à conclusão que se torna pertinente louvar a autenticidade e a exclusividade assumida nos *letterings* realizados durante os finais do século XIX até meados do século XX, aplicados na arquitetura em Lisboa. Nesse sentido, consideramo-los como uma mais-valia e acreditamos que revelam grande importância como elemento de uma identidade cultural, sobretudo para a valorização do nosso património.

2] Robert Bringhurst, *Elementos do estilo tipográfico: versão 3.0*. Tradução em Língua Portuguesa de André Stolarski. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p.136 [Edição original em Língua Inglesa: *The elements of typographic style*, 1992].

2. Recomendações

Ao longo da presente investigação, deparámo-nos com algumas adversidades que nos dificultaram a realização dos registos fotográficos. A existência de determinados obstáculos, tais como a presença de automóveis, pessoas, toldos ou coberturas, bem como a realização de obras de requalificação nas fachadas dos edifícios, não só impediram a visualização total ou parcial dos *letterings* presencialmente, como também prejudicaram a clareza do levantamento fotográfico.

Ao colocar em hipótese um futuro interesse na realização de novos registos sobre os mesmos ou de diferentes *letterings*, para o caso de surgirem eventuais obstáculos, recomenda-se a repetição da visita ao mesmo local e alerta-se para a necessidade de, por esta mesma razão, ser preciso dispor de um grande período temporal.

Outro aspeto que se poderia considerar, seria a realização de uma comparação entre os *letterings* produzidos ao longo dos séculos passados ou da primeira metade do século XX, com *letterings* mais recentes. Seria igualmente interessante a elaboração de um novo registo fotográfico que viesse confrontar *letterings* da atualidade, que sejam considerados como “lixo visual”, com outros considerados “visualmente apelativos”.

Bibliografia

- ARAÚJO, Ana Cristina, *O Terramoto de 1775: Lisboa e a Europa*. Porto: Clube do Coleccionador dos Correiros, 2005.
- AMBROSE, Gavin; Harris, Paul, *Tipografia*. Tradução de Priscila Lena Farias. São Paulo: Bookman, 2011. [Edição original em Língua Inglesa: *Typography*, 2005].
- BACELAR, Jorge, *A letra: Comunicação e Expressão*. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 1998.
- BAINES, Phil; Andrew Haslam, *Type and Typography*. London: Laurence King Publishing, 2005.
- BAINES, Phill; Dixon, Catherine, *Señales, rotulación en el entorno*. Tradução em Língua Espanhola de Remedios Diéguez Diéguez. Barcelona: BLUME, 2004. [Edição original em Língua Inglesa: *Signs, Lettering in the environment*, 2003].
- BAINES, Phill; Dixon, Catherine, “Letter Rich Lisbon”, in *Eye Magazine*, Vol.14, Winter 2004. pp. 26-35.
- BARNARD, Malcom, *Graphic Design as Communication*. Oxon: Taylor & Francis, 2005.
- BRANDÃO, José, *Letras de Fachada*. Associação Portuguesa de Designers, 1993.
- BRINGHURST, Robert, *Elementos de estilo tipográfico: versão 3.0*. Tradução de André Stolarski. São Paulo : Cosac Naify, 2005. [Edição original em Língua Inglesa: *The Elements of typographic style*, 1992].
- CABRAL, Teresa, *Tipos de Sucesso. Tradição e Contemporaneidade no Design de Letra de Portugueses [1994-2012]*, Tese de Doutoramento, 2014.
- CASTRO, Laura; Silva, Raquel Henriques da, *História da Arte Portuguesa – Época Contemporânea*. Lisboa: Universidade Aberta, 1997.

CRAIG, James, *Produção Gráfica: para planejador gráfico, editor, director de arte, produtor, estudante*. Tradução de Alfredo G. Galliano, João J. Noro e Edmilson O. Conceição. São Paulo: Mosaico, 1980.

CHENG, Karen, *Designing Type*, London: Laurence King Publishing, 2006.

DIXON, Catherine, “Describing typeforms: a designer’s response”, in *InfoDesign*, Revista Brasileira de Design de Informação, Vol.2, N.5, 2008, pp. 21-35.

DIXON, Catherine, “Why we need to re-classify type”, in *Eye Magazine*, Vol.19, N.5, 1995, pp. 86-87.

FIGUEIREDO, Paula, *Estação Ferroviária do Rossio*. [Em linha] SIPA: 2008 [Consult. em Julho de 2015] Disponível em WWW:<URL:http://www.monumentos.pt/Site/APP_Pages/User/SIPA.aspx?id=4979>

FRANÇA, José-Augusto, *A reconstrução de Lisboa e a arquitetura Pombalina*. Lisboa: Biblioteca Breve, Vol. 12, 3ª edição, 1989.

GALINDO, Michelle, *Signage Design, Architecture in Focus Series*. Salenstein: Braun, 2012.

GRAY, Nicolette, *A History of Lettering: Creative Experiment and Letter Identity*. Boston: David R. Godine Publisher, 1986.

GRAY, Nicolette, *Lettering on Buildings*. London: The Architectural Press, 1960.

HASLAM, Andrew, *Lettering. Manual de producción y diseño*. Tradução em Língua Espanhola de Sergio Jiménez. Barcelona: Gustavo Gilli, 2011. [Edição original em Língua Inglesa: *Lettering. A Manual of process*, 2011].

HEITLINGER, Paulo, *Uncialis, a versal redonda, digitalizada*. [Em linha] Tipógrafos: Junho de 2012 [Consult. em Junho de 2015] Disponível em WWW:<URL:http://www.tipografos.net/fonts/Unciais.PH.pdf>

HELLER, Steven; Gail Anderson, *Typographic Universe*. London: Thames & Hudson, 2014.

HELLER, Steven; Gail Anderson, *New Vintage Type: Classic Fonts for the Digital Age*. London: Thames & Hudson, 2009.

HELLER, Steven; Louise Fili, *Scripts: Elegant Lettering from Design’s Golden Age*. London: Thames & Hudson, 2012.

HOCHULI, Jost, *El Detalle En La Tipografía*. Valência: Campgràfic, 2008.

JURY, David, *O que é a Tipografia?* Tradução de Armanda Rodrigues. Barcelona: Gustavo Gilli, 2007. [Edição original em Língua Inglesa: *What is Typography?*, 2006].

KANE, John, *Manual dos tipos*. Tradução de Rogério Bettoni. Barcelona: Gustavo Gilli, 2012. [Edição original em Língua Inglesa: *Type Primer*, Second edition, 2011].

LUPTON, Ellen, *Pensar com tipos: guia para designers, escritores, editores e estudantes*. Tradução de André Stolarski. São Paulo: Cosac Naify, 2006. [Edição original em Língua Inglesa: *Thinking with Type: A Critical Guide for Designers, Writers, Editors & Students*. United States: Princeton Architectural Press, 2004].

SMEIJERS, Fred, *Counterpunch, 2nd edition: Making Type in the Sixteenth Century Designing Typefaces Now*. New York: Princeton Architectural Press, 2011.

SPIEKERNANN, Erik; Ginger, E. M., *Stop Stealing Sheep & find out how type works*. Second Edition, Berkeley: Adobe Press, 2003.

SUTHERLAND, Martha, *Lettering for Architects and Designers*. New York: Wiley, 1989.

MACTAGGART, John, *William Morris - The Arts And Crafts Movement* [Em linha] Artyfactory, 2015 [Consult. em Maio de 2015] Disponível em WWW:<URL:http://www.artfactory.com/art_appreciation/graphic_designers/william_morris.html>

MEGGS, Philip, *History of Graphic Design. 3rd edition*. New York: Wiley, 1998.

PAULA, Manuel, *Lisboa Gráfica*. Lisboa: Gradiva, 2003.

PEREIRA, Fernando, *História da Arte Portuguesa: época moderna (1500-1800)*. Lisboa: Universidade Aberta, 1999.

ROMÃOZINHO, Mónica, *O Moderno Estylo em Portugal*. [Em linha] Revista Convergências, nº 3. 2009. [Consult. em Agosto de 2015] Disponível em WWW:<URL:<http://convergencias.esart.ipcb.pt/artigo.php?id=46>>

SILVA, Fabio Luiz Carneiro Mourilhe; Farias, Priscila Lena, “Um panorama das classificações tipográficas”, in *Estudos em Design*, Vol. 11, N.2, 2005, pp. 67-81.

Referências Bibliográficas

ARAÚJO, Ana Cristina, *O Terramoto de 1775: Lisboa e a Europa*. Porto: Clube do Coleccionador dos Correiros, 2005.

AMBROSE, Gavin; Harris, Paul, *Tipografia*. Tradução de Priscila Lena Farias. São Paulo: Bookman, 2011. [Edição original em Língua Inglesa: *Typography*, 2005].

BACELAR, Jorge, *A letra: Comunicação e Expressão*. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 1998.

BAINES, Phill; Dixon, Catherine, “Letter Rich Lisbon”, in *Eye Magazine*, Vol.14, Winter 2004. pp. 26-35.

BAINES, Phill; Dixon, Catherine, *Señales, rotulación en el entorno*. Tradução em Língua Espanhola de Remedios Diéguez Diéguez. Barcelona: BLUME, 2004. [Edição original em Língua Inglesa: *Signs, Lettering in the environment*, 2003].

BRANDÃO, José, *Letras de Fachada*. Associação Portuguesa de Designers, 1993.

CABRAL, Teresa, *Tipos de Sucesso. Tradição e Contemporaneidade no Design de Letra de Portugueses [1994-2012]*, Tese de Doutorado, 2014.

CASTRO, Laura; Silva, Raquel Henriques da, *História da Arte Portuguesa – Época Contemporânea*. Lisboa: Universidade Aberta, 1997.

CRAIG, James, *Produção Gráfica: para planejador gráfico, editor, director de arte, produtor, estudante*. Tradução de Alfredo G. Galliano, João J. Noro e Edmilson O. Conceição. São Paulo: Mosaico, 1980.

CHENG, Karen, *Designing Type*, London: Laurence King Publishing, 2006.

DIXON, Catherine, “*Describing typeforms: a designer’s response*”, in *InfoDesign*, Revista Brasileira de Design de Informação, Vol.2, N.5, 2008, pp. 21-35.

DIXON, Catherine, “*Why we need to re-classify type*”, in *Eye Magazine*, Vol.19, N.5, 1995, pp. 86-87.

FIGUEIREDO, Paula, *Estação Ferroviária do Rossio*. [Em linha] SIPA: 2008 [Consult. em Julho de 2015] Disponível em WWW:<URL:http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=4979>

FRANÇA, José-Augusto, *A reconstrução de Lisboa e a arquitetura Pombalina*. Lisboa: Biblioteca Breve, Vol. 12, 3ª edição, 1989.

GRAY, Nicolette, *A History of Lettering: Creative Experiment and Letter Identity*. Boston: David R. Godine Publisher, 1986.

GRAY, Nicolette, *Lettering on Buildings*. London: The Architectural Press, 1960.

HASLAM, Andrew, *Lettering. Manual de producción y diseño*. Tradução em Língua Espanhola de Sergio Jiménez. Barcelona: Gustavo Gilli, 2011. [Edição original em Língua Inglesa: *Lettering. A Manual of process*, 2011].

HEITLINGER, Paulo, *Uncialis, a versal redonda, digitalizada*. [Em linha] Tipógrafos: Junho de 2012 [Consult. em Junho de 2015] Disponível em WWW:<URL:http://www.tipografos.net/fonts/Unciais.PH.pdf>

JURY, David, *O que é a Tipografia?* Tradução de Armanda Rodrigues. Barcelona: Gustavo Gilli, 2007. [Edição original em Língua Inglesa: *What is Typography?*, 2006].

KANE, John, *Manual dos tipos*. Tradução de Rogério Bettoni. Barcelona: Gustavo Gilli, 2012. [Edição original em Língua Inglesa: *Type Primer*, Second edition, 2011].

LUPTON, Ellen, *Pensar com tipos: guia para designers, escritores, editores e estudantes*. Tradução de André Stolarski. São Paulo: Cosac Naify, 2006. [Edição original em Língua Inglesa: *Thinking with Type: A Critical Guide for Designers, Writers, Editors & Students*. United States: Princeton Architectural Press, 2004].

MACTAGGART, John, *William Morris - The Arts And Crafts Movement* [Em linha] Artyfactory, 2015 [Consult. em Maio de 2015] Disponível em WWW:<URL:http://www.artfactory.com/art_appreciation/graphic_designers/william_morris.html>

MEGGS, Philip, *History of Graphic Design. 3rd edition*. New York: Wiley, 1998.

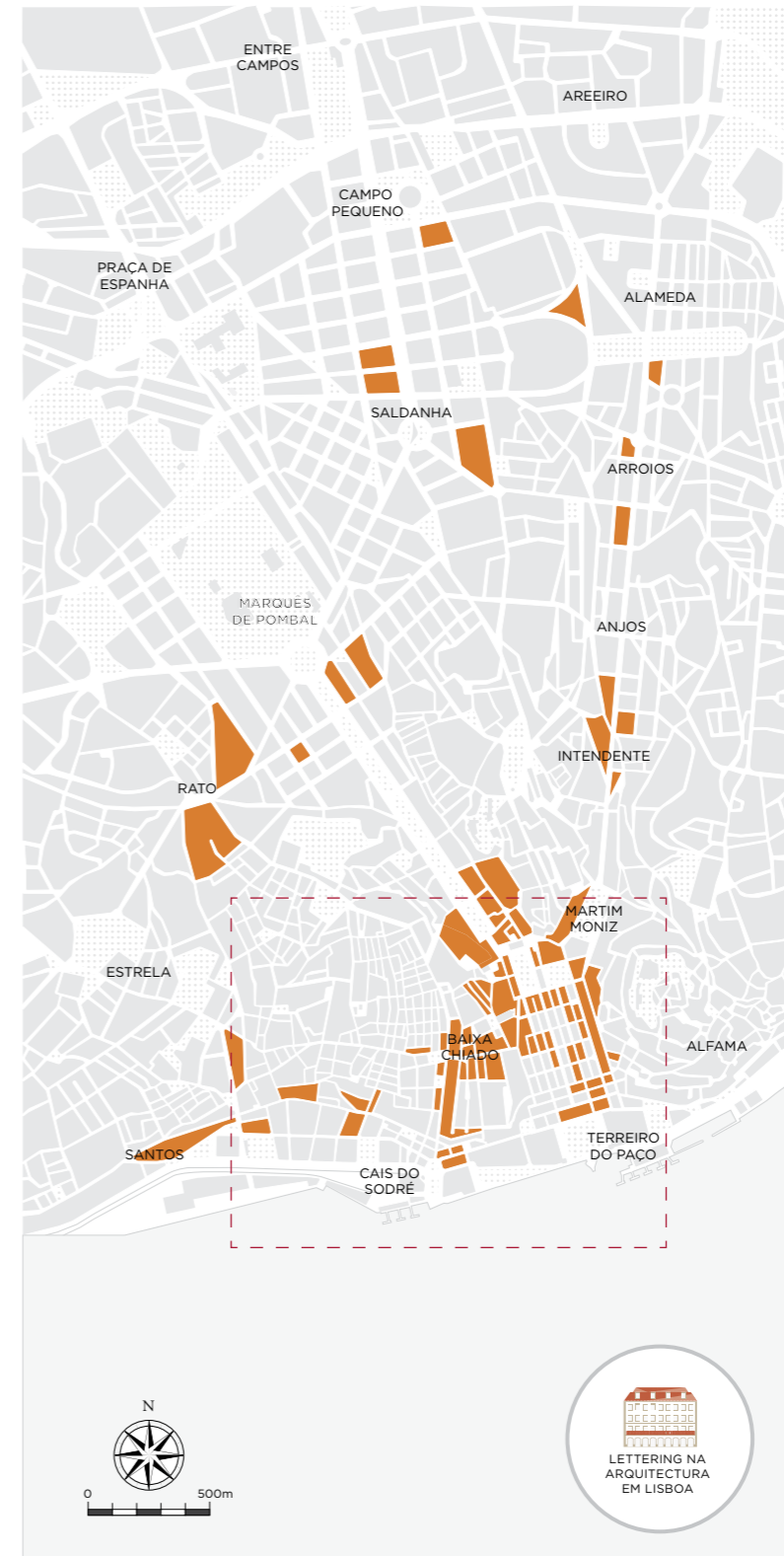
PAULA, Manuel, *Lisboa Gráfica*. Lisboa: Gradiva, 2003.

PEREIRA, Fernando, *História da Arte Portuguesa: época moderna (1500-1800)*. Lisboa: Universidade Aberta, 1999.

ROMÃOZINHO, Mónica, *O Moderno Estylo em Portugal*. [Em linha] Revista Convergências, nº 3. 2009. [Consult. em Agosto de 2015] Disponível em WWW:<URL:http://convergencias.esart.ipcb.pt/artigo.php?id=46>

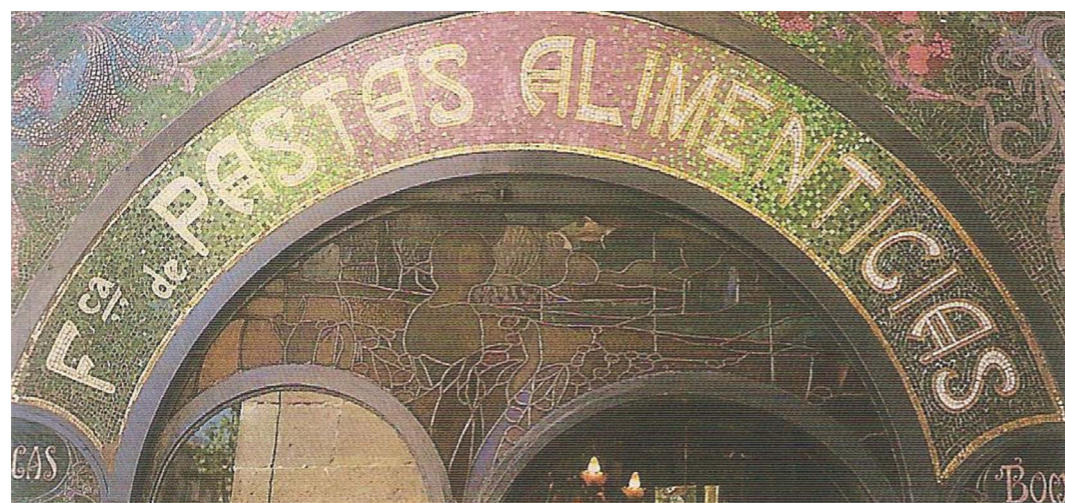
SILVA, Fabio Luiz Carneiro Mourilhe; Farias, Priscila Lena, “*Um panorama das classificações tipográficas*”, in *Estudos em Design*, Vol. 11, N.2, 2005, pp. 67-81.

Anexos



Anexo 1.
Mapa do Livro.
Zona assinalada a tracejado
corresponde ao mapa dos ca-
sos de estudo na página 69.
(Imagem da autora, 2015).

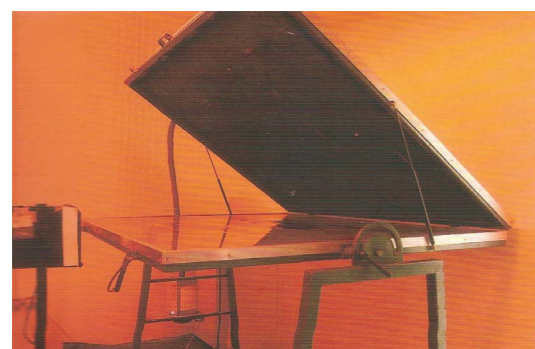
Apêndices



Apêndice 1. Letting decorativo sobre o arco da entrada de uma pastelaria de Barcelona, em Espanha.
Fonte: Andrew Haslam, *Lettering. Manual de producción y diseño*. Tradução em Língua Espanhola de Sergio Jiménez. Barcelona: Gustavo Gilli, 2011, p. 49. [Edição original em Língua Inglesa: *Lettering. A Manual of process*, 2011].



Apêndice 2. O letting de mosaico neste restaurante teve o seu momento de glória até ao momento que teve que ser retirado, pois houve uma mudança de gerência.
Fonte: Andrew Haslam, *Lettering. Manual de producción y diseño*. Tradução em Língua Espanhola de Sergio Jiménez. Barcelona: Gustavo Gilli, 2011, p. 50. [Edição original em Língua Inglesa: *Lettering. A Manual of process*, 2011].



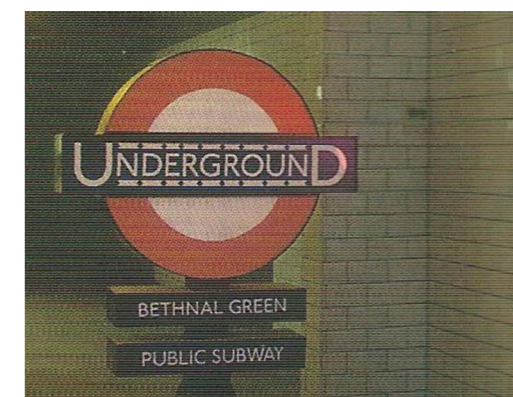
Apêndice 3. Um sinal para o exterior onde foi aplicado o método serigráfico e plastificado e moldado posteriormente.
Fonte: Andrew Haslam, *Lettering. Manual de producción y diseño*. Tradução em Língua Espanhola de Sergio Jiménez. Barcelona: Gustavo Gilli, 2011, p. 106. [Edição original em Língua Inglesa: *Lettering. A Manual of process*, 2011].



Apêndice 4. Uma tela de impressão serigráfica.
Fonte: Andrew Haslam, *Lettering. Manual de producción y diseño*. Tradução em Língua Espanhola de Sergio Jiménez. Barcelona: Gustavo Gilli, 2011, p. 107. [Edição original em Língua Inglesa: *Lettering. A Manual of process*, 2011].



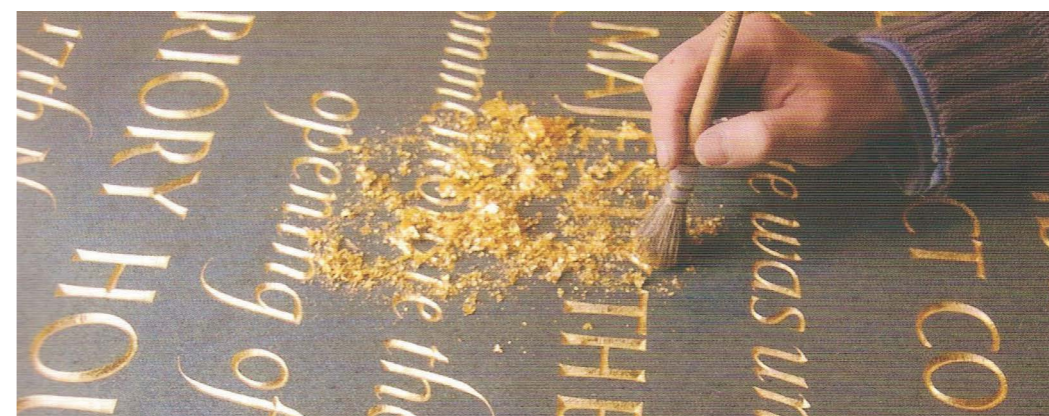
Apêndice 5. Um sinal feito em esmalte vidrado para a sinalização de uma estação do Metro na Alemanha.
Fonte: Andrew Haslam, *Lettering. Manual de producción y diseño*. Tradução em Língua Espanhola de Sergio Jiménez. Barcelona: Gustavo Gilli, 2011, p. 110. [Edição original em Língua Inglesa: *Lettering. A Manual of process*, 2011].



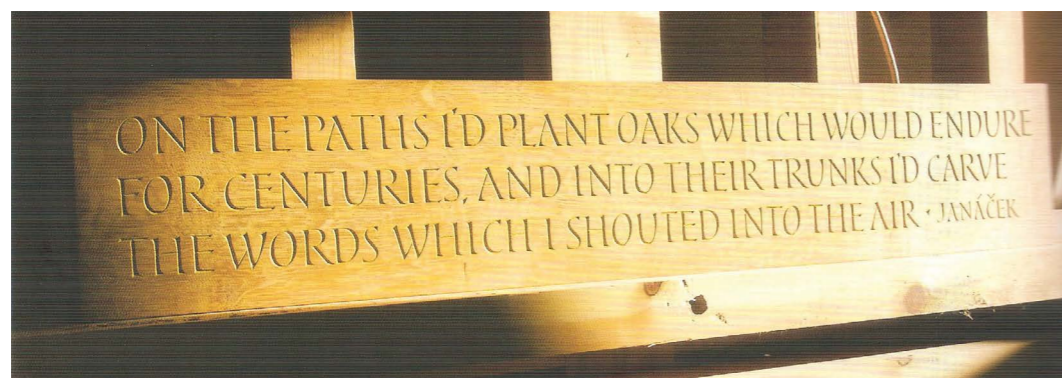
Apêndice 6. A sinalização do Metro de Londres.
Fonte: Andrew Haslam, *Lettering. Manual de producción y diseño*. Tradução em Língua Espanhola de Sergio Jiménez. Barcelona: Gustavo Gilli, 2011, p. 110. [Edição original em Língua Inglesa: *Lettering. A Manual of process*, 2011].



Apêndice 7. Letting esculpido com relevo acima da superfície da pedra.
Fonte: Andrew Haslam, *Lettering. Manual de producción y diseño*. Tradução em Língua Espanhola de Sergio Jiménez. Barcelona: Gustavo Gilli, 2011, p. 137. [Edição original em Língua Inglesa: *Lettering. A Manual of process*, 2011].



Apêndice 8. Aplicação de uma folha de ouro nas cavidades das letras esculpidas na pedra.
Fonte: Andrew Haslam, *Lettering. Manual de producción y diseño*. Tradução em Língua Espanhola de Sergio Jiménez. Barcelona: Gustavo Gilli, 2011, p. 139. [Edição original em Língua Inglesa: *Lettering. A Manual of process*, 2011].



Apêndice 9. Lettering talhado sob uma viga de madeira de carvalho.

Fonte: Andrew Haslam, *Lettering. Manual de producción y diseño*. Tradução em Língua Espanhola de Sergio Jiménez. Barcelona: Gustavo Gilli, 2011, p. 132. [Edição original em Língua Inglesa: *Lettering. A Manual of process*, 2011].



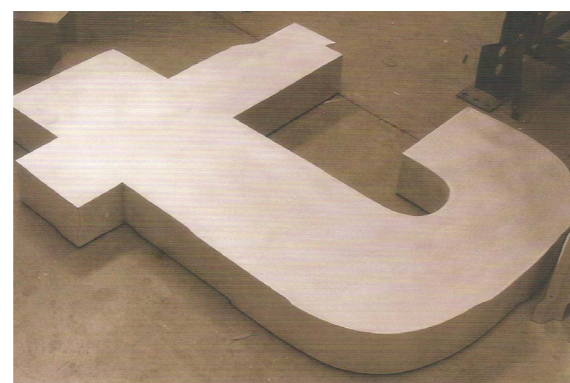
Apêndice 10. Neste lettering talhado em madeira podemos ver uma boa qualidade de linhas e a possibilidade de variação de profundidade do seu corte.

Fonte: Andrew Haslam, *Lettering. Manual de producción y diseño*. Tradução em Língua Espanhola de Sergio Jiménez. Barcelona: Gustavo Gilli, 2011, p. 133. [Edição original em Língua Inglesa: *Lettering. A Manual of process*, 2011].



Apêndice 11. Conjunto de letras em aço inoxidável cortadas com uma altura de 0,80 metros.

Fonte: Andrew Haslam, *Lettering. Manual de producción y diseño*. Tradução em Língua Espanhola de Sergio Jiménez. Barcelona: Gustavo Gilli, 2011, p. 149. [Edição original em Língua Inglesa: *Lettering. A Manual of process*, 2011].



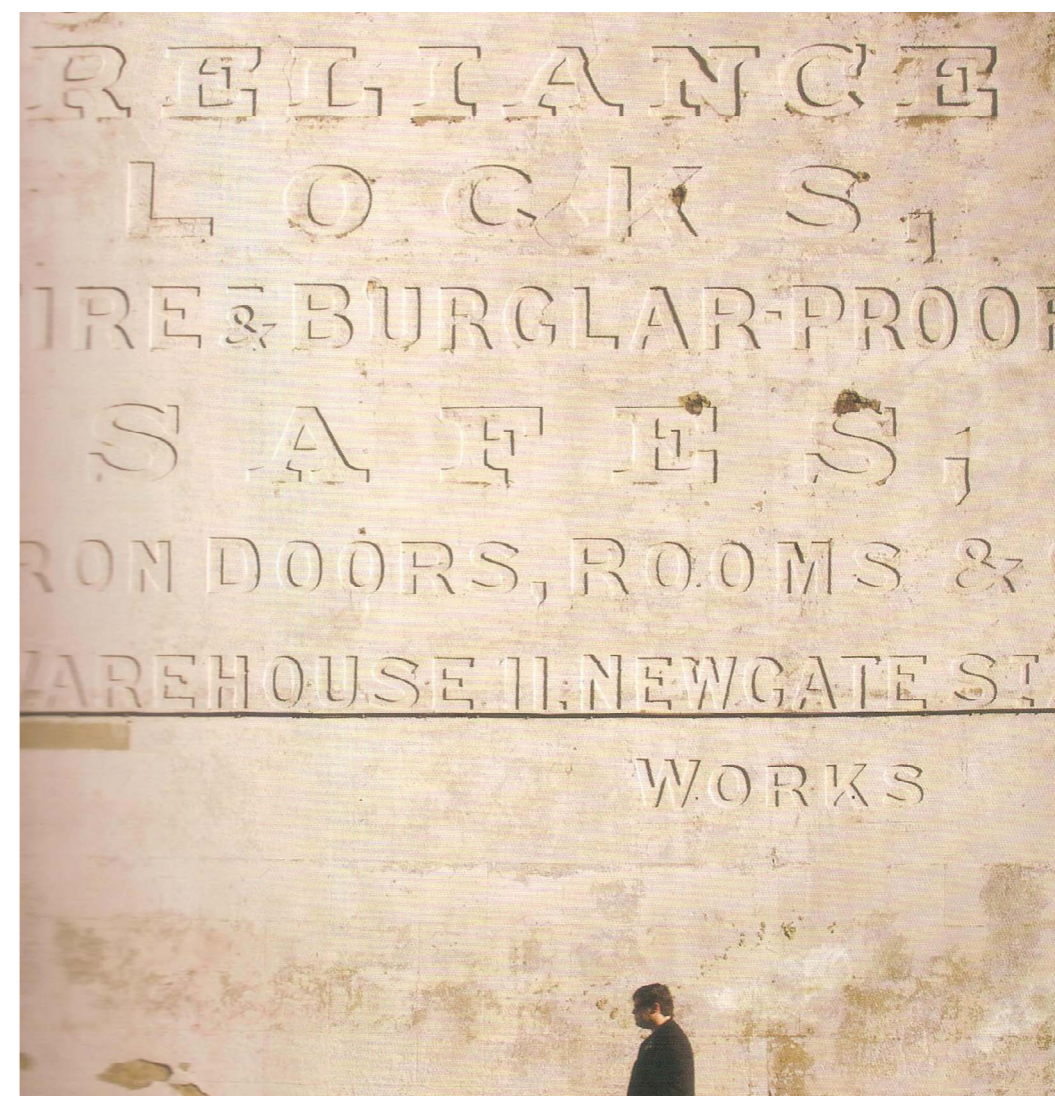
Apêndice 12. Letra "T" com 1,20 metros de altura e 0,20 metros de profundidade.

Fonte: Andrew Haslam, *Lettering. Manual de producción y diseño*. Tradução em Língua Espanhola de Sergio Jiménez. Barcelona: Gustavo Gilli, 2011, p. 149. [Edição original em Língua Inglesa: *Lettering. A Manual of process*, 2011].



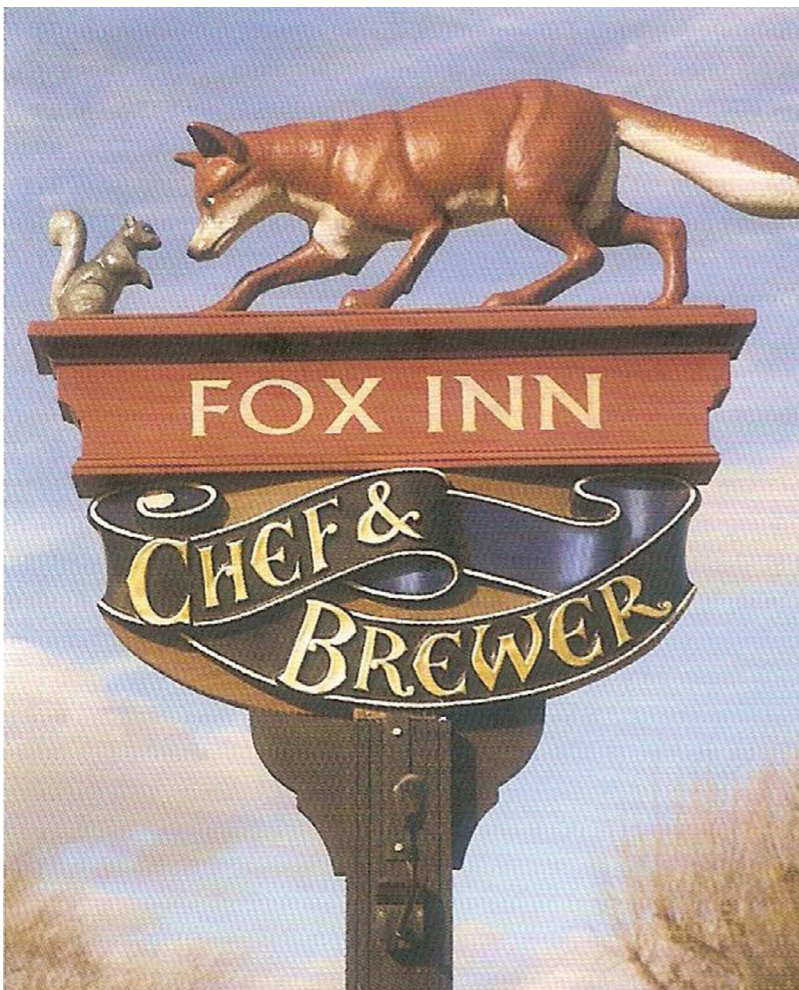
Apêndice 13. Lettering de uma porta de uma associação cultural de um edifício em Bucareste, România.

Fonte: Andrew Haslam, *Lettering. Manual de producción y diseño*. Tradução em Língua Espanhola de Sergio Jiménez. Barcelona: Gustavo Gilli, 2011, p. 172. [Edição original em Língua Inglesa: *Lettering. A Manual of process*, 2011].



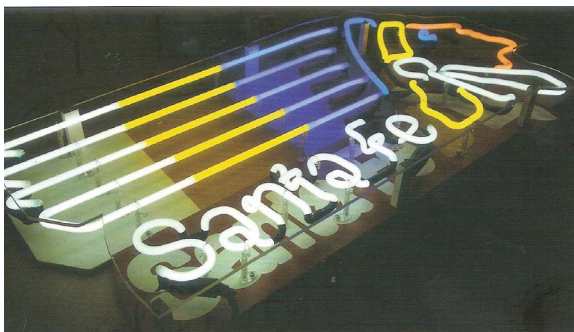
Apêndice 14. Podemos a possibilidade da realização de letterings em reboco através das dimensões deste muro, em Londres.

Fonte: Andrew Haslam, *Lettering. Manual de producción y diseño*. Tradução em Língua Espanhola de Sergio Jiménez. Barcelona: Gustavo Gilli, 2011, p. 173. [Edição original em Língua Inglesa: *Lettering. A Manual of process*, 2011].



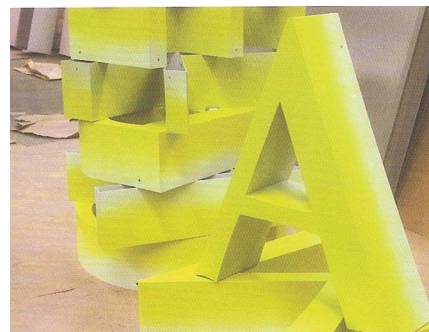
Apêndice 15. Placa publicitária que combina fundição de lettering em alumínio com figuras de animais feitas em fibra de vidro.

Fonte: Andrew Haslam, *Lettering. Manual de producción y diseño*. Tradução em Língua Espanhola de Sergio Jiménez. Barcelona: Gustavo Gilli, 2011, p. 188. [Edição original em Língua Inglesa: *Lettering. A Manual of process*, 2011].



Apêndice 17. Lettering feito a partir de tubos de vidro. As suas cores são possíveis através do revestimento de um plástico colorido.

Fonte: Andrew Haslam, *Lettering. Manual de producción y diseño*. Tradução em Língua Espanhola de Sergio Jiménez. Barcelona: Gustavo Gilli, 2011, p. 218. [Edição original em Língua Inglesa: *Lettering. A Manual of process*, 2011].



Apêndice 16. Face frontal de um conjunto de letras.

Fonte: Andrew Haslam, *Lettering. Manual de producción y diseño*. Tradução em Língua Espanhola de Sergio Jiménez. Barcelona: Gustavo Gilli, 2011, p. 212. [Edição original em Língua Inglesa: *Lettering. A Manual of process*, 2011].