

Poveira

*Sistema tipográfico baseado
nas siglas da Póvoa de Varzim*

Tatiana Sofia Sampaio Luís

Mestrado em Design Gráfico

Dissertação para obtenção do Grau de
Mestre em Design Gráfico

Instituto Politécnico de Leiria: Escola
Superior de Arte e Design

Caldas da Rainha / 2018

Poveira

*Sistema tipográfico baseado
nas siglas da Póvoa de Varzim*

Tatiana Sofia Sampaio Luís

Mestrado em Design Gráfico

Dissertação de Mestrado realizada sob
a orientação do Professora Doutor
Aprígio Morgado, docente da Escola
Superior Artes e Design do Instituto
Politécnico de Leiria.

Caldas da Rainha / 2018

Agradecimentos

Ao professor Doutor Aprígio Morgado, meu orientador, a quem estou extremamente agradecida, pelas vezes que me ajudou a focar o pensamento, pela dedicação ao projecto e por me indicar sempre o melhor caminho.

Às bibliotecárias da Biblioteca Municipal Rocha Peixoto da Póvoa de Varzim, pela colaboração na colecta de informação e pelo auxílio com as questões referentes à escrita poveira.

Aos professores, João Santos, Marco Balesteros e Teresa Fradique cujos diálogos foram enriquecedores, proporcionando novas perspectivas daquela que seria uma proposta inicial.

À minha família, por acreditarem em mim, incentivando-me sempre a lutar pela concretização dos meus objectivos. Por todo o apoio, dedicação, carinho e paciência que têm prestado ao longo de todo o meu percurso académico. Agradeço especialmente aos meus pais, pelos esforços que tornaram possível este trabalho e todo o percurso para chegar até ele.

Gostaria de agradecer igualmente ao Miguel. Pelo apoio em todos os momentos e pelas palavras que me incentivaram a ser mais e melhor.

Aos meus amigos, pela amizade, pela troca de ideias e pelos incentivos.

A todos que, de um modo ou de outro, contribuíram para que fosse possível concretizar esta dissertação.

Resumo

A partir do entendimento de como os utensílios e as técnicas de registo modelaram a forma dos sinais escritos, a presente investigação na área do design gráfico analisa as siglas poveiras, com o propósito da construção de um sistema tipográfico multiforme com base no léxico de formas da escrita poveira.

A dissertação realiza um breve enquadramento histórico e etnográfico das marcas poveiras, incidindo sobre a questão da influência da ferramenta na construção e definição da forma dos sinais alfabéticos e não alfabéticos, designadamente dos arquétipos da letra latina e, em particular, das siglas poveiras. A partir da informação recolhida, reflecte-se sobre o registo das siglas sobre os diversos suportes.

Através da construção de um alfabeto tipográfico, que ao apropriar-se do léxico de formas das siglas, prossegue a investigação com uma componente prática, culminando com o desenvolvimento de um tipo de letra *display* de inspiração Poveira.

Palavras Chave:

Siglas Poveiras

Design gráfico

Design de tipografia

Tipo de letra

Traço

Abstract

Understanding how tools and techniques modeled the shape of the written signs, the present investigation on the area of graphic design analyses the writing system with origin in Póvoa de Varzim: *siglas poveiras*. With the purpose of construction of a multiform typographic system, based on the lexicon of shapes of this writing.

This thesis realizes a historical and ethnographic background of the *poveira* writing, focusing on the influence of tools and resulting shape in alphabetic and non-alphabetic signs, namely the archetypes from the latin handwriting, and particularly the writing system of Póvoa de Varzim. From the information collected, we reflect about the signs final result on varied supports.

Through the designing of a typographic system which appropriates the lexicon of forms, pursuing this research with a practical component, that consists on the development of a display font inspired on the *siglas poveiras*.

Key-words:

Siglas Poveiras

Graphic design

Typography design

Font

Stroke

Índice de imagens

Figura 1 "Póvoa Antiga" por Artur Pastor.
3

Figura 2 Evolução da escrita latina, do hieroglifo ao actual fonema A. (Frutiger, 2007).
9

Figura 3 3100 a.C. Tabúia com pictogramas sumérios. Estrutura segundo uma grelha horizontal e vertical: de cima para baixo e da direita para a esquerda.
10

Figura 4 Tabúia arcaica. Os pictogramas representam números e animais.
10

Figura 5 3100 a.C. Tabúia com símbolos sumérios, onde se denota a evolução dos pictogramas anteriores. Estrutura em linhas horizontais de cima para baixo e da esquerda para a direita.
10

Figura 6 Escoriação na argila. Frutiger (2007).
10

Figura 7 Prefuração na argila. Substitui a técnica de escoriação, permitindo uma escrita mais rápida e sem lascas. Frutiger (2007).
19

Figura 8 Evolução da escrita Cuneiforme. (Megg's, 1992).
11

Figura 9 Capitalis monumentalis na coluna Trajano.
12

Figura 10 Manuscrito iluminado com *litterae antiquae*. Século XIV.
12

Figura 11 Sinais abstratos e codificados, porém pictoricamente compreensíveis. Frutiger (2007).
13

Figura 12 3100 a.C. Lista com 41 títulos e profissões. No verso encontramos a assinatura do escriba. Schoyen, afirma que poderá ser a assinatura mais antiga do mundo.
13

Figura 13 Marca familiar. Alemanha, 1591.
14

Figura 14 Siglas entalhadas na porta da capela de Santa Trega.
15

Figura 15 Interpretação das Sigas poveiras por Santos Graça.
17

Figura 16 Agulhas de entalhar rede.
18

Figura 17 Regras usadas pelos descendentes.
18

Figura 18 Siglas Poveiras na Capela de Santa Trega.
19

- Figura 19** Siglas Poveiras na porta da Capela de Santa Trega. (Santos Graça, 1932).
19
- Figura 20** Marcas de peixe. (Santos Graça, 1932).
19
- Figura 21** Siglas Poveiras na porta da Capela de Santa Cruz Balazar. (Santos Graça, 1932).
20
- Figura 22** Sigla Sanselimão gravada à porta de uma casa na Rua Poveira Quingosta.
20
- Figura 23** Divisas das antigas embarcações poveiras. (Santos Graça, 1932).
21
- Figura 24** Barco Poveiro.
22
- Figura 25** Marcas de casas agrícolas de Funen. (Octávio Lixa Felgueiras, 1965).
23
- Figura 26** Exemplos de regras de sucessão das marcas de Funen. (Octávio Lixa Felgueiras, 1965).
23
- Figura 27** Siglas de Viana do Castelo e Caminha. (Santos Graça, 1932).
24
- Figura 28** Agulhas de entalhar rede.
25
- Figura 28** Pormenor das terminações dos traços gravados.
26
- Figura 28** Agulhas de entalhar rede.
26
- Figura 29** Barco Poveiro.
26
- Figura 30** O intransigente. 3 de Dezembro de 1917.
27
- Figura 31** Jornal de Notícias. 17 de Janeiro de 2009.
28
- Figura 32** Classificações históricas da letra A por ordem cronológica.
31
- Figura 33** Diagrama da ordem de desenho dos caracteres. (Cheng 2006).
32
- Figura 34** Proporção da letra maiúscula clássica: Tipo Trajan (Cheng, 2006).
33
- Figura 35** Proporção da letra maiúscula moderna: Tipo Bauer Bodoni (Cheng, 2006).
34

Figura 36 Poster Full Moon, produzido com tipos de madeira. 1874.
36

Figura 37 Stylistic sets do tipo de letra Adios Script Pro.
37

Figura 38 Programação OpenType.
38

Figura 39 "Póvoa Antiga" por Artur Pastor.
40

Figura 40 Pesos do tipo de letra Stolz Display.
43

Figura 41 Tipo Stolz Display.
44

Figura 42 Versão de madeira. Letras maiúsculas
46

Figura 43 Versão de ferro. Letras minúsculas.
46

Figura 44 Tipo de letra Sol. Versão de madeira.
47

Figura 45 Tipo de letra Sol.
48

Figura 46 Tipo de letra Euclid
50

Figura 47 Siglas entalhadas com navalha na madeira.
57

Figura 48 Estudos iniciais apenas com formas rectas.
58

Figura 49 Esqueleto letras com formas redondas
59

Figura 50 Esqueleto letras com formas rectas
59

Figura 51 Piques do tipo de letra Poveira.
60

Figura 52 Promenores de desenho do traço da letra.
60

Figura 53 Duplexed letters. Ilustração da matriz dos tipos romanos e itálicos.
63

Índice

Agradecimentos iii

Resumo iv

Abstract v

Índice de Imagens vi

Índice ix

1. *Introdução* 2

2. *Metodologias* 4

2.2 Questões e objectivos 5

2.3 Metodologias 6

2.4 Estrutura da Investigação 7

3. *Estado da arte* 8

3.1 Ferramentas que modelaram a letra ocidental 9

3.1.1 Arquetipos da letra latina 12

3.2 Sinais não alfabéticos 13

3.3 As siglas Poveiras 17

3.3.1 Marcas de Peixe 19

3.3.2 As Divisas 20

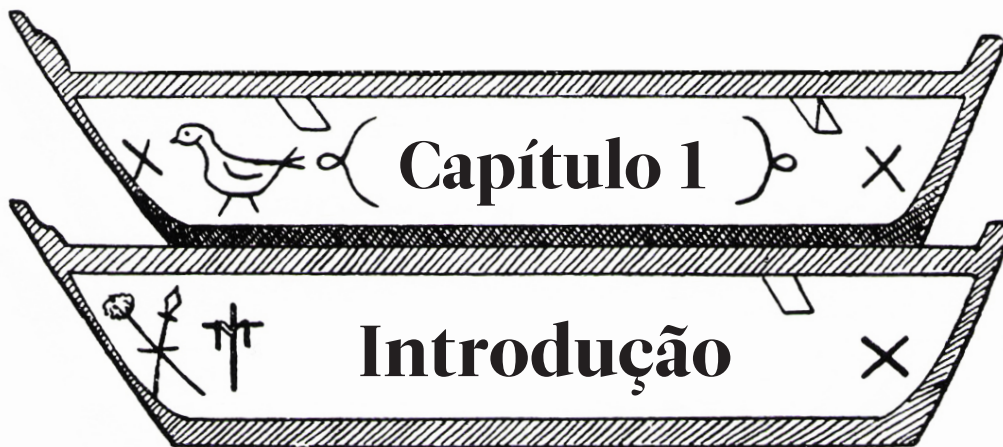
3.3.3 Origem 22

3.3.4 Ferramentas que modelaram as siglas 25

3.4 Design de tipografia 29

3.4.1 Classificação dos tipos de letra 30

3.4.2	Relação formal entre letras	32
3.4.3	Proporção da letra maiúscula	33
3.4.4	Tipos de letra <i>display</i>	35
3.4.3	<i>OpenType</i>	37
3.5	Conclusão de capítulo	39
4.	<i>Estudo de casos</i>	41
4.1.	<i>Stolz display</i>	42
4.2	<i>Sol</i>	46
4.3	<i>Euclide Flex</i>	50
4.4	Conclusão de capítulo	55
5.	<i>Aplicação prática</i>	56
5.1	Poveira	57
5.2	Desenvolvimento do projecto	58
5.3	Análise da forma	60
5.4	<i>Sthylistics Sets</i>	63
5.5	Apresentação do tipo de letra	67
6.	<i>Conclusão</i>	74
7.	<i>Referências bibliográficas</i>	77
8.	<i>Anexos</i>	82



Capítulo 1



Introdução

1.

Introdução

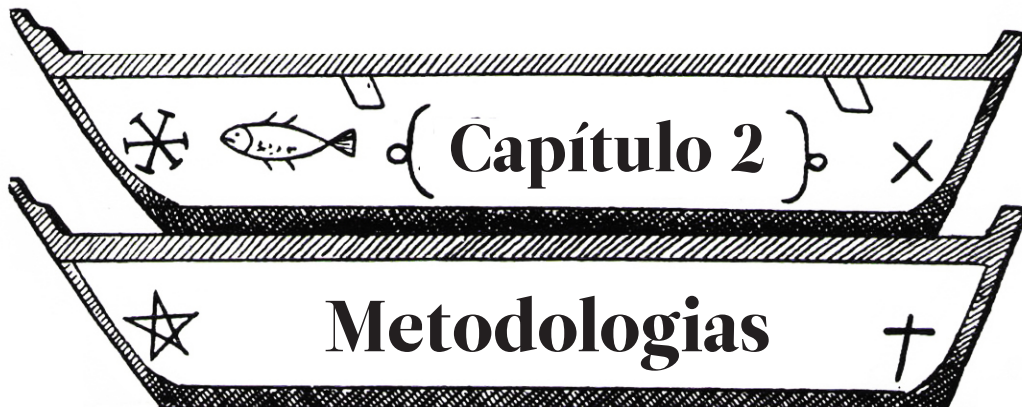
O alfabeto como nós o conhecemos, passou por diferentes estruturas adaptando-se aos suportes e materiais utilizados. A escrita tornou-se parte gráfica do discurso. Juntamente com a evolução da capacidade de comunicar, o ser humano desenvolveu ferramentas para registar pensamentos. Essas ferramentas evoluíram, moldando a forma da escrita, desde os sinais não alfabéticos aos arquétipos da letra que definiram o alfabeto latino utilizado.

Não obstante, a comunicação com sinais abstratos ser um subproduto da evolução pictórica, a escrita surge no momento em que o ser humano começa a transmitir pensamentos através de sinais organizados e alinhados, lado a lado, ou um sobre outro. No entanto, as formas destes sinais alfabéticos e não alfabéticos, evoluiu de acordo com a técnica e ferramentas utilizadas no seu registo. Partindo desse entendimento, propõe-se nesta investigação na área do design gráfico, analisar a forma e a modelação do traço da escrita poveira: as siglas.

As siglas são consideradas a escrita do Poveiro analfabeto, são marcas individuais, de propriedade e de família. Segundo Santos Graça (1932) encontram-se gravadas, como registo de propriedade em todos os pertences dos Poveiros. Eram registadas, geralmente com materiais cortantes como a navalha, entalhadas na madeira ou cortiça mas também pintadas, por exemplo, em barcos. Destacam-se pela sua simplicidade, através de traços geométricos e sem formas curvilíneas. Nesse sentido, esta investigação estuda o léxico de formas destes sinais abstratos e, como a técnica e ferramentas utilizadas na modulação do traço definiram a natureza gráfica desta escrita.

A partir da informação recolhida, reflectimos sobre o aspecto rudimentar e geométrico dos sinais poveiros. Posteriormente, é realizado um enquadramento ao nível do design de tipografia, que permitiu não só desenhar e implementar um tipo de letra mas também, adaptar em conformidade as siglas à tipografia. Tornando evidente a intenção de literacia das formas, na medida em que se trata de criar um sistema alfabético, a partir de uma escrita não alfabética. Dessa forma, estudamos como estes aspectos se adaptam e comportam na alfabetização das marcas poveiras, através da construção da caixa alta de um tipo de letra *display*.





2.1

Questões e objectivos

Propomos na presente investigação, um olhar sobre a influência das ferramentas na modulação do traço dos sinais sobre a superfície, designadamente, na gravação das siglas poveiras sobre a madeira. Estudando a forma como as suas formas geométricas definidas pela ferramenta no suporte, se comportam para a construção de um sistema tipográfico.

Desta forma propomos na seguinte investigação a resposta às seguintes questões: a) *De que forma as ferramentas e a técnica modelaram a forma dos sinais alfabéticos e não alfabéticos, designadamente a letra ocidental e, em particular, as siglas poveiras?* e b) *É possível a construção de um sistema tipográfico multiforme e coerente com base no léxico de formas das siglas poveiras?*

As questões formuladas levam-nos ao seguinte objectivo:
Construção de um tipo de letra de inspiração Poveira.

2.2

Metodologias

A presente investigação, tomou a forma de uma investigação teórico-prática, contanto que, para o seu desenvolvimento, foi utilizada uma metodologia qualitativa intervencionista e não intervencionista.

Numa primeira fase, a metodologia segue uma abordagem não intervencionista, através de métodos de investigação qualitativos: de levantamento e registo fotográfico das marcas poveiras no Museu Municipal de Etnografia e História da Póvoa de Varzim, de investigação da escrita poveira no Arquivo Municipal e Biblioteca Municipal Rocha Peixoto da Póvoa de Varzim, crítica literária e estudos de caso. Da crítica literária e análise dos casos de estudo foi possível enquadrar conceptualmente o tema, permitindo elucidar o percurso projectual.

Posteriormente, após o levantamento gráfico das siglas poveiras, é utilizada uma metodologia intervencionista. O processo começa pelo desenho exploratório manual, seguindo-se do desenho digital vectorial e, terminando, com todos os procedimentos técnicos envolvidos na construção de um tipo de letra: espacejamento, *kerning* e programação. Por meio de métodos qualitativos foram realizados testes e uma avaliação de possíveis soluções, segundo a opinião do orientador.

2.4

Estrutura da Investigação

A presente investigação está organizada em oito capítulos: introdução, metodologias, estado da arte, estudo de casos, aplicação prática, conclusão, referências bibliográficas e anexos.

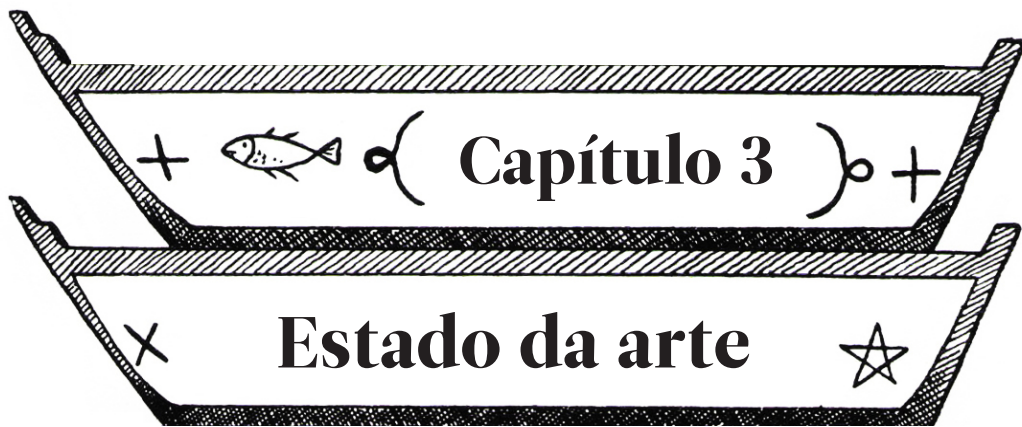
O capítulo um, é composto pela introdução, abordando a motivação para a realização desta investigação e respectivos objectivos. O capítulo dois apresenta as metodologias, questões e objectivos da dissertação.

No capítulo três e, respectivos sub-capítulos, é abordado o estado da arte, reflectindo sobre as ferramentas que influenciaram a escrita ocidental, concentrando-nos nos arquétipos da letra latina. Em seguida, analisamos as siglas poveiras. Por fim, estudamos o design de tipografia, classificação das letras e a relação entre elas, tipos *display* e programação *opentype*.

O capítulo quatro é composto pelos estudos de caso, onde são apresentados três tipos de letra: *stolz display*, *sol* e *euclid flex*. São estudadas as características e particularidades destes sistemas tipográficos.

Após o enquadramento do estado da arte, passamos à aplicação prática. Explorando o léxico de formas das siglas e como se comportam na alfabetização da escrita poveira, através da construção de um sistema tipográfico.

Encerramos o estudo, com a conclusão e considerações finais de forma a responder às questões inicialmente formuladas. Seguidas das referências bibliográficas e anexos.



+



(

Capítulo 3

)

+

x

Estado da arte



3.1

Ferramentas que modelaram a letra ocidental

A capacidade de produzir um discurso e sons com o fim de comunicar foi, segundo Megg's (1992), decisiva para a evolução da espécie humana. A escrita tornou-se parte gráfica do discurso, facilitou a organização em comunidade e o desenvolvimento da capacidade de comunicar e registar conhecimentos, experiências e pensamentos. Símbolos, marcas e desenhos ou letras desenhadas, registaram o discurso das palavras faladas ou pensadas.

As regiões onde se verificam vestígios de sinais primários com formas idênticas são várias, Megg's (1992) afirma que, os utensílios criados e utilizados pelo ser humano revelam capacidades de pensamento abstracto, que foram essenciais para o desenvolvimento da linguagem através de formas. Sinais e símbolos, como pontos e quadrados que aparecem nas pinturas rupestres demonstram uma capacidade primitiva de criação de sinais abstratos.

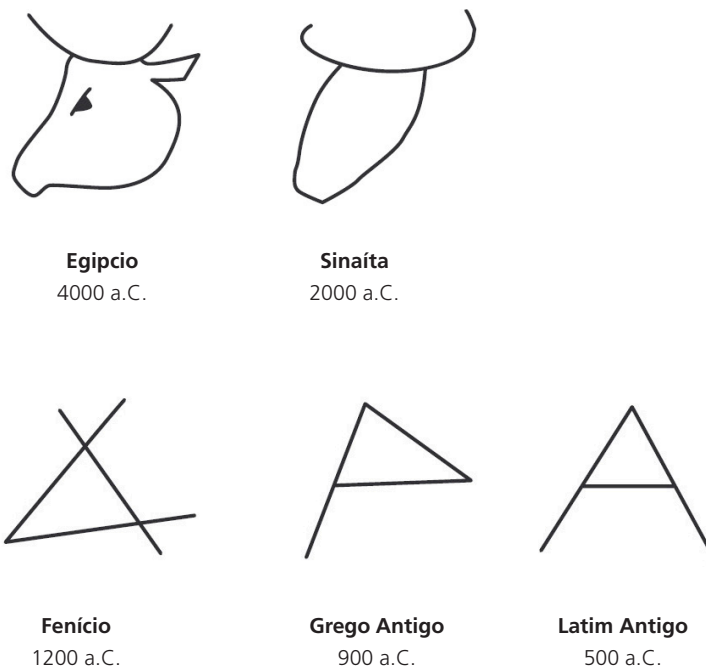


Figura 2 Evolução da escrita latina, do hieroglifo ao actual fonema A. (Frutiger, 2007).



Figura 3 3100 a.C. Tabua com pictogramas sumérios. Estrutura segundo uma grelha horizontal e vertical: de cima para baixo e da direita para a esquerda.



Figura 4 Tabua arcaica. Os pictogramas representam números e animais.



Figura 5 3100 a.C. Tabua com símbolos sumérios, onde se denota a evolução dos pictogramas anteriores. Estrutura em linhas horizontais de cima para baixo e da esquerda para a direita.

Os primeiros desenhos de figuras aparecem no continente africano há 200 000 anos atrás. Existem registos desde os primeiros povos do Paleolítico e Neolítico; Americanos e Europeus deixaram registos em cavernas, de pinturas feitas com dedos ou com pincéis construídos através de pelos ou juncos. As primeiras inscrições foram registadas, segundo Frutiger (2007), por meio de sulcos ou cortes, em pedras e madeira. Este tipo de incisão permitia que o sinal fosse percebido através da leitura e do tacto, sendo uma técnica ainda hoje utilizada em inscrições lapidares permitindo que os sinais se mantenham conservados.

Megg's (1992), afirma que a evolução da escrita, passou por diferentes estruturas adaptando-se aos suportes e materiais utilizados. O desenho bidimensional e a pintura sobre suportes como tábuas, peles e folhas ampliou as possibilidades de expressão, permitindo mais rapidez do traçado. Os primeiros registos escritos, surgem em tábuas de argila gravadas através de juncos afiados, que produzem formas finas e curvilíneas. Em 2500 a.C., na Suméria, surge o estilete afiado em forma de cunha que altera a natureza da escrita, aumentando a velocidade da escrita pictográfica, provocando um processo de abstracção na forma dos sinais escritos. Surge a escrita Cuneiforme que, segundo Frutiger ilustra como a forma de escrever se desenvolveu, não apenas a partir da reflexão intelectual, mas também a partir do material disponível. É uma escrita caracterizada pelos seus traços rectos que devido a inclinação do estilete adquiriram uma forma alongada e triangular.

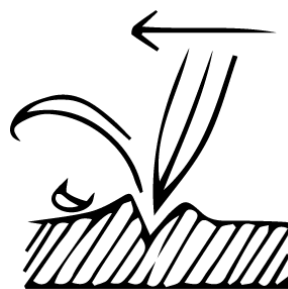


Figura 6 Escoriação na argila. Frutiger (2007).

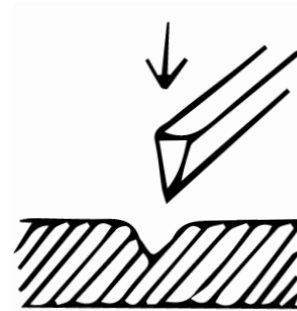


Figura 7 Perfuração na argila. Substitui a técnica de escoriação, permitindo uma escrita mais rápida e sem lascas. Frutiger (2007).

Figura 8 Evolução da escrita Cuneiforme. (Meggs, 1992).



2050 a.C.



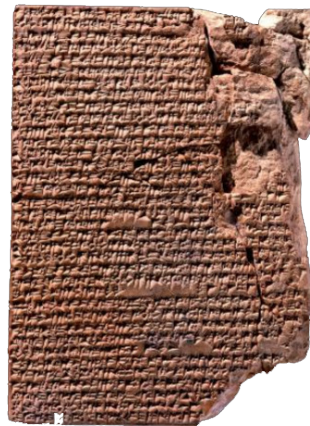
2040 a.C.



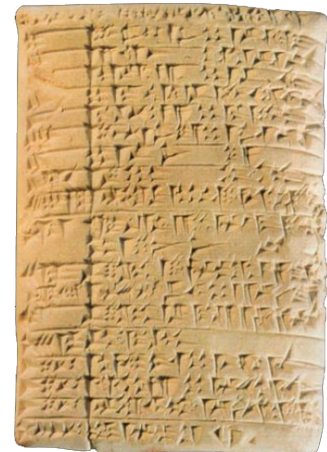
2039 a.C.



1850 a.C.



1850 a.C.



1245-1233 a.C.

Segundo Meggs, a evolução da escrita é um subproduto da evolução pictórica. Se por um lado os eventos e os objectos foram representados ao longo dos anos cada vez mais com fidelidade e rigor; por outro ocorreu a abstração da forma dos sinais. Contudo, a escrita, propriamente dita, surge no momento em que começam a transmitir pensamentos, com sinais organizados e alinhados lado a lado ou um sobre outro.

A expressão figurativa das diferentes épocas foram influenciadas por dois fatores importantes, segundo Frutiger (2007), em primeiro lugar a escolha da ferramenta adequada e, em segundo, os materiais disponíveis.

3.1.1 Arquétipos da letra latina

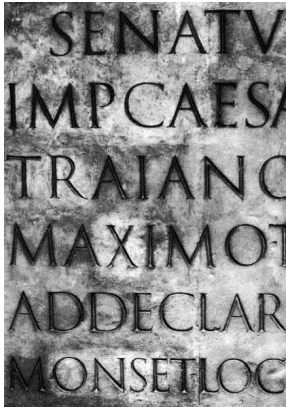


Figura 9 Capitalis monumentalis na coluna Trajano.

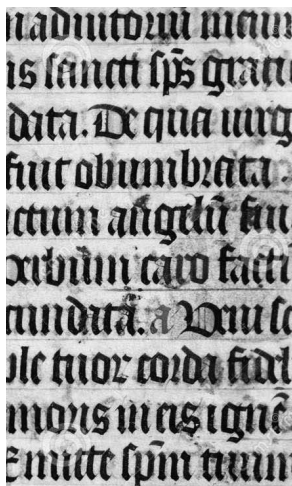


Figura 10 Manuscrito iluminado com *litterae antiquae*. Século XIV.

No séc.I, o ser humano dá um passo em frente na comunicação, o império Romano apoderou-se das formas simplificadas da escrita grega, atribuindo um aspecto monumental à letra maiúscula.

Inicialmente construída através de formas simples e com os traços da mesma espessura, a letra capitular Romana, em latim, *capitalis monumentalis*, foi adquirindo características que até hoje se verifica nas letras maiúsculas dos tipos Romanos. Segundo Megg's (1992), para gravar as letras em pedra, os artesãos Romanos pintavam os traços com um pincel, talvez com auxílio de régua e compasso, mas, sem o rigor dos esquemas geométricos, provocando assim diferentes espessuras no traçado que serviria como base de entalhe. Durante o cinzelamento da letra capitular Romana, a terminação do traço era levemente realçada para reforçar o efeito de luz e sombra nesse local. Segundo Megg's, os Romanos não só desenvolveram as letras do alfabeto latino utilizado por nós, hoje em dia, com os seus valores fonéticos, mas também a forma das letras, a sua estética e espaçamento, que hoje são denominados de *tracking* e *kerning*. Deste modo, a *capitalis monumentalis* constitui o arquétipo da letra maiúscula latina.

A forma da letra minúscula foi modelada, sobretudo, por duas ferramentas: a caneta de aparo de ponta facetada e a caneta de aparo de ponta fina. No século XIV, segundo Megg's (1992) no Sul de Itália, o humanismo trazido pela Renascença Italiana levou a uma busca pelos valores clássicos da Roma Antiga. Na escrita a letra humanista, em latim, *litterae antiquae*, resultou da união entre as capitulares Romanas e as minúsculas carolíngias. Desaparece a inclinação da minúscula corilíngia e, segundo Frutiger, as letras tornavam-se mais estáveis. Noordjiz (2006), afirma que a translação é contraste dominante da escrita humanista, os traços da minúscula resultam assim, da escrita por meio do aparo de ponta facetada, em movimentos de translação num ângulo de aproximadamente 30°, permitindo os traços ascendentes e descendentes, com espessuras grossas e finas, realçando as extremidades da letra.

3.2

Sinais não Alfabéticos

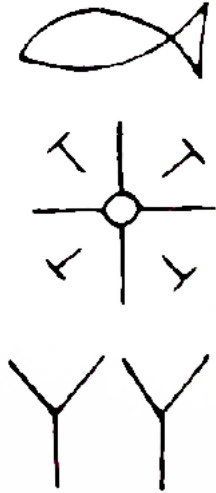


Figura 11 Sinais abstratos e codificados, porém pictoricamente compreensíveis. Frutiger (2007).

Os meios expressivos para a compreensão mútua, entre os membros de um grupo ou sociedade, foram sempre uma das condições mais importantes para a sobrevivência e para o crescimento da civilização humana. Segundo Frutiger (2007), ao longo da evolução intelectual, a compreensão entre indivíduos culminou na comunicação verbal.

Até há poucos séculos atrás, a leitura e a escrita era mantida como privilégio da elite clerical. A população analfabeta dispunha de meios de comunicação como imagens, símbolos, sinais, sinalizações e métodos próprios de escrita. Segundo Frutiger (2007), as imagens e sinais podiam ser totalmente compreensíveis ou possuir um significado oculto e codificado.

Atualmente, é difícil imaginar que já existiram pessoas sem nomes e impossibilitadas de se distinguirem como indivíduos. Frutiger, afirma que a nomeação verbal de um indivíduo tem as suas raízes na pré história, muito antes de qualquer tradição escrita. Supõe-se que estes sinais, tenham surgido como assinaturas pessoais em tempos remotos entre tribos, para identificar o rebanho e alguns objectos. Essas marcas de propriedade, tem os seus primeiros registos em chifres de animais e peças de argila.

Figura 12 3100 a.C. Lista com 41 títulos e profissões. No verso encontramos a assinatura do escriba. Schoyen, afirma que poderá ser a assinatura mais antiga do mundo.





Figura 13 Marca familiar.
Alemanhã, 1591.

Através da difusão da escrita alfabética e a racionalização do modo de pensar, a utilização e compreensão dessas fontes primitivas quase se perdeu por completo. No entanto, o desenvolvimento do registo escrito não substituiu o uso de assinaturas ou insígnias familiares. Ainda hoje, existem pessoas analfabetas e ainda podemos encontrar registos de documentos assinados com um X. Essa necessidade de sinais como assinaturas difundiu-se, sobretudo, entre as famílias camponesas, aplicando os sinais em paredes e muros de casa, utensílios, túmulos e, posteriormente, em documentos.

É neste sentido que surge, na Póvoa de Varzim, a escrita poveira: as siglas. Trata-se de um sistema de comunicação com sinais gráficos simples e abstratos, que surgem através da necessidade de comunicação entre a comunidade piscatória analfabeta, da Póvoa de Varzim. Considera-se que as siglas terão evoluído a partir da colonização da civilização Viking, funcionando como marcas familiares e de propriedade.





3.3

As Siglas Poveiras

sigla *s.f.* sinal gráfico convencional; letra inicial que se usava como abreviatura nos manuscritos e monumentos antigos; monograma; expressão abreviada de uma firma; geralmente de composição anadramática (Do lat. sigla, “abreviaturas”)

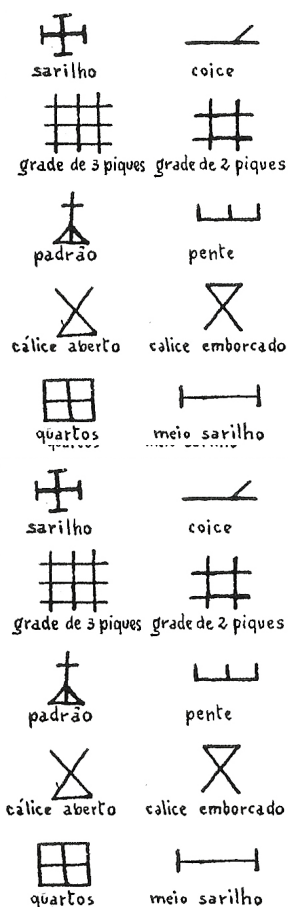


Figura 15 Interpretação das Siglas poveiras por Santos Graça.

As siglas são consideradas, por muitos, a escrita do Poveiro, da Póvoa de Varzim, que por sua vez são marcas individuais, de propriedade e de família. Encontram-se gravadas como registo de propriedade em velas, mastros, mesas, cadeiras e em todos os objectos, quer no mar, na praia ou em casa. Segundo Santos Graça (1932), estão relacionadas com a escrita egípcia, porque constituem pictogramas de objetos como o sarilho, coice, arpão, pé de galinha, grade, lancina, calhorda, pena, etc. Destacam-se pela sua simplicidade de traços geométricos, sem formas curvilíneas de forma a facilitar o registo com a navalha.

Não são marcas organizadas de forma aleatória, são descritas como símbolos ou brasões de família que passam de geração em geração. Santos Graça (1932) afirma que os Poveiros lêem estas marcas com a mesma facilidade que nós procedemos à leitura do alfabeto. O chefe de família utiliza a marca brasão, o filho mais velho acrescenta um traço ao lado, ao qual se dá o nome de pique, o segundo filho acrescenta dois piques e assim sucessivamente, até ao filho mais novo que volta a usar a marca de família porque é o seu legítimo herdeiro. Estes traços, ou piques, eram organizados e agrupados de formas diferentes, uns aparecem alinhados, outros formam estrelas, grades ou cruces que rodeiam a marca brasão. Estas estrelas, grades e cruces podem ser utilizadas, também, como brasões quando por si só, constituem uma marca ou, quando se encontram rodeadas de piques representantes dos vários descendentes.



Figura 16 Agulhas de entalhar rede.

Pae	1º FILHO	2º FILHO	3º FILHO	4º FILHO	FILHO MAIS NOVO: HERDEIRO
⊥	⊥	⊥	⊥	⊥	⊥
☆	☆	☆	☆ #	☆ #	☆
⊗	⊗	⊗ +	⊗ *	⊗ *	⊗
⋈	⋈	⋈	⋈	⋈	⋈

Figura 17 Regras utilizadas pelos descendentes.

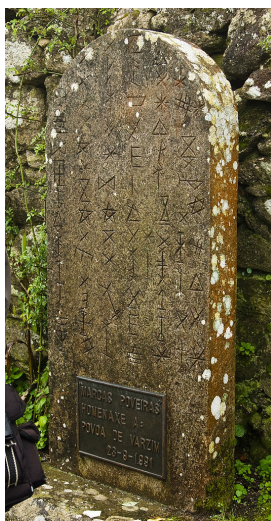


Figura 18 Siglas Poveiras na Capela de Santa Trega.

As siglas serviam também de registo do matrimónio. O Poveiro, ao casar-se, registava a sua marca na mesa da sacristia, podendo ainda hoje se encontrar algumas dessas gravações nas mesas das sacristias da matriz e da igreja da Lapa. Consta-se também que, os vendedores analfabetos serviam-se das marcas para saberem de quem era a conta fiada e, antes das rodelas e riscos com o que representavam os vinténs e os tostões, assinalavam a marca do devedor.

Santos Graça (1932) registou a presença de siglas gravadas nas portas das capelas mais destacadas, durante as navegações à costa norte, duas dessas capelas são: Trega (Santa Tecla), em Espanha, e Nossa Senhora da Bonança, em Esposende. No entanto os Poveiros, não assinalavam apenas as suas passagens com a sigla, servia também como registo de cumprimentos das suas promessas nas capelas ou mosteiros e eram utilizadas nos cemitérios identificando quem jazia no túmulo.

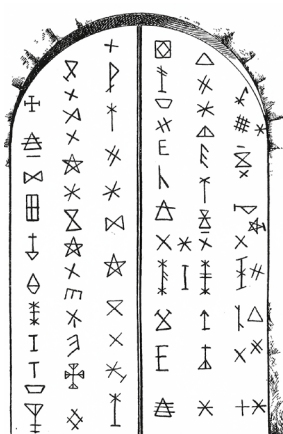


Figura 19 Siglas Poveiras na porta da Capela de Santa Trega. (Santos Graça, 1932).

3.3.1 Marcas de peixe

Tudo estava organizado na comunidade piscatória Poveira e, por essa razão, surgiu a necessidade da criação de outras marcas que não são individuais nem de família, mas sim da tripulação de cada barco. Chamam-lhes marcas de peixe.

Estas marcas consistem em pequenos golpes em diferentes pontos nos peixes que eram pescados, de forma a que quando chegados a terra fossem entregues às respectivas esposas dos donos.

Figura 20 Marcas de peixe. (Santos Graça, 1932).

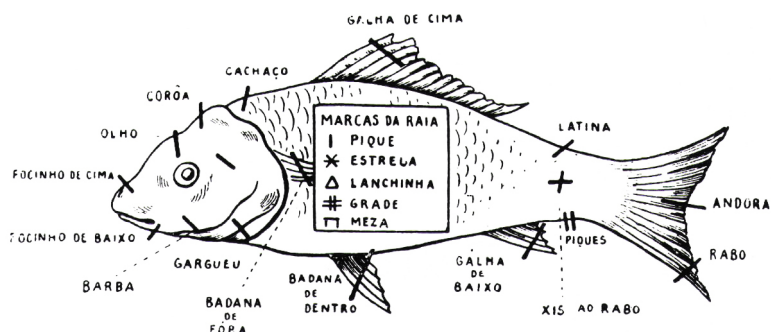
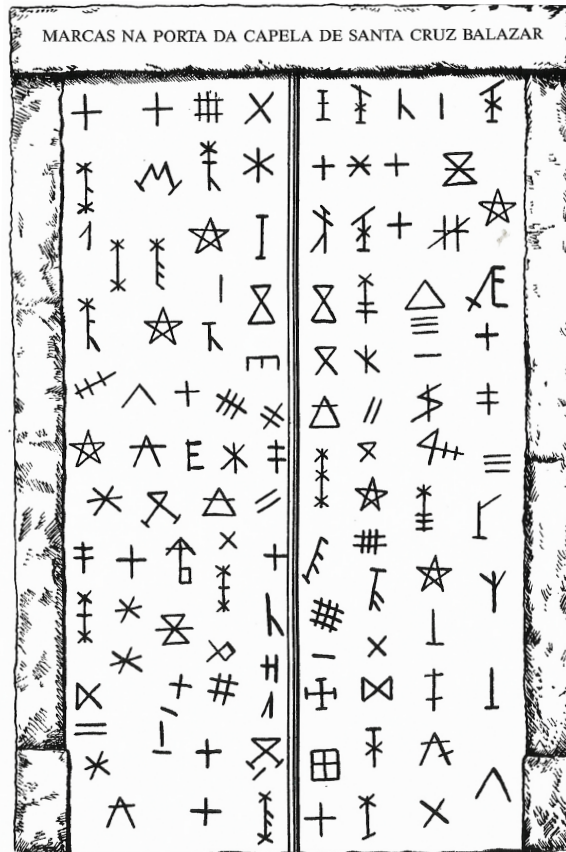


Figura 21 Siglas
Poveiras na porta da
Capela de Santa Cruz
Balazar. (Santos Graça,
1932).



3.3.2 As Divisas



Figura 22 Sigla Sanselimão
gravada à porta de uma
casa na Rua Poveira
Quingosta.

A arte popular Poveira tem das suas expressões mais belas, segundo António Lino (1990), na decoração dos seus barcos, nomes e legendas, siglas e brasões de famílias que lembram os famosos Vikings, Gregos ou Romanos. Surgem, então, as divisas, organizadas com desenhos de peixes, cruces, sanselimões¹, sarilhos, aves, lança e coroa de espinhos pintadas à proa e à ré do barco, ficando o nome deste ao centro. Para além de registarem a propriedade, servem para serem facilmente reconhecidas pelas mulheres, quando esperavam as embarcações na praia. As divisas eram utilizadas, em tempos passados, quando os barcos eram crenados e não pintados. Eram os próprios pescadores que os crenavam, com a sua grafia, respectivos erros e desenhos rudimentares.

¹ A sigla Sanselimão era uma sigla mágico-religiosa, particularmente popular, e usada como símbolo protector e bruxaria.



Figura 23 Divisas das antigas embarcações poveiras. (Santos Graça, 1932).

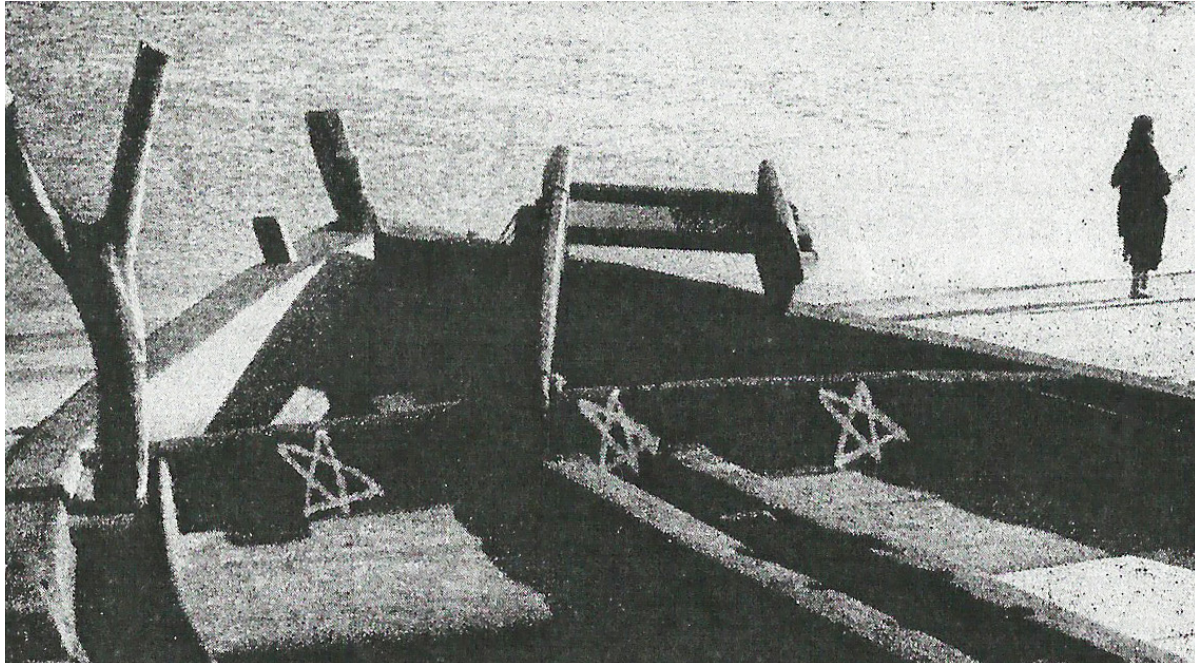


Figura 24 Barco Poveiro.

Segundo Santos Graça, o Poveiro utilizava o pincel escopeiro para crenar² as embarcações. Este consistia num grande pau com um rodilhão de pele de cordeiro e lã na ponta, que mergulhavam num pote de ferro onde se fervia a resina e o breu, utilizando-o para mexer e pintar. As crenas apareciam com apenas três cores, a cor natural da resina (branco amarelado), vermelho e preto. Se o centro fosse branco, as bordas e linhas de água eram, regra geral, em preto, se o centro fosse vermelho, o resto era branco ou preto. Ao longo do tempo e com o surgimento dos barcos modernos, as embarcações pintadas substituíram as crenadas que deixaram de existir.

3.3.3 Origem

Considera-se que as siglas terão evoluído através da colonização da civilização Viking, originária da Escandinávia, entre os séculos IX e X. Octávio Lixa Felgueiras (1965), comparou as siglas às runas e verificou caracteres similares aos pictogramas da escrita poveira. Na região da Escandinávia existem registos da utilização das marcas familiares e de propriedade para assinar os pertences.

² Desbastar os caracteres, em torno da crena do barco.



Figura 25 Marcas de casas agrícolas de Funen. (Octávio Lixa Felgueiras, 1965).

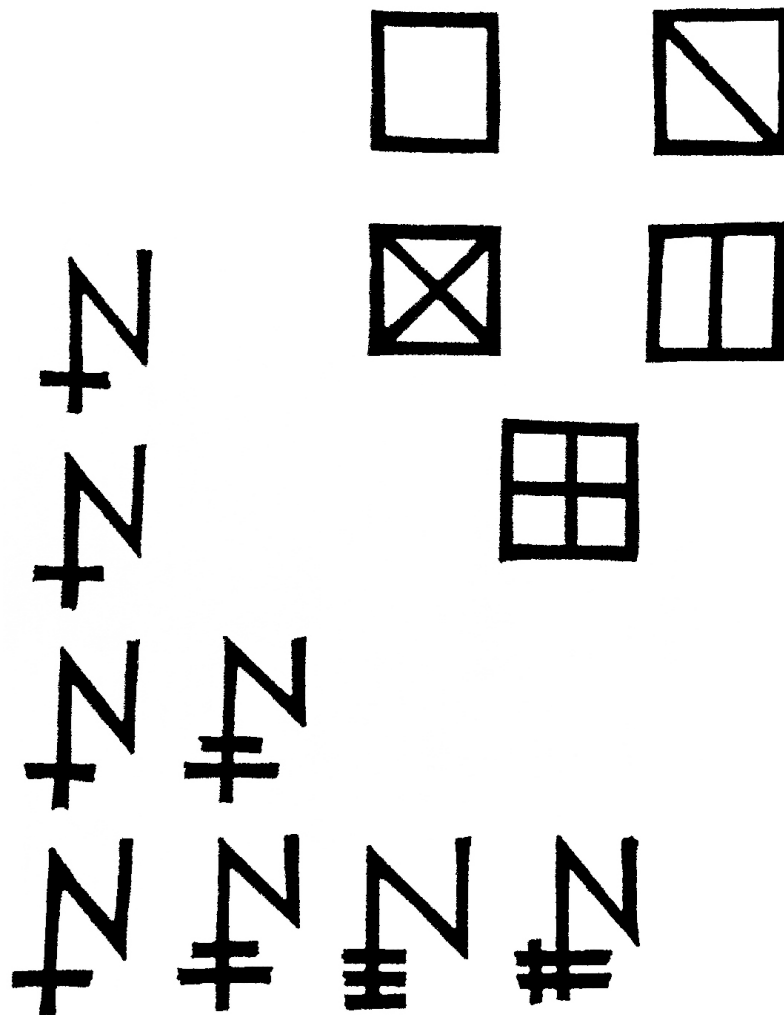


Figura 26 Exemplos de regras de sucessão das marcas de Funen. (Octávio Lixa Felgueiras, 1965).

Santos Graça (1943), admite que as siglas estavam relacionadas com a escrita ibérica usada por outras comunidades piscatórias. Durante uma visita ao *National Museet* de Copenhaga, Octávio Lixa Felgueiras, registou peças com marcas de propriedade originárias da ilha de Fiónia da Dinamarca, denominadas marcas de *Funen*. Estas marcas, apresentam o mesmo sistema de sucessão das siglas.

Outros agregados piscatórios em Portugal ou até mesmo a população do litoral, em que a pesca não constituía a ocupação normal ou característica, utilizavam um meio semelhante de sinalização às marcas poveiras. Os autores Santos Graça e Octávio Lixa Felgueiras, registaram outras comunidades com sistemas de escrita semelhantes à poveira. Foram encontradas marcas em Viana do Castelo, Continhais, Aguçadoura e Buarcos.

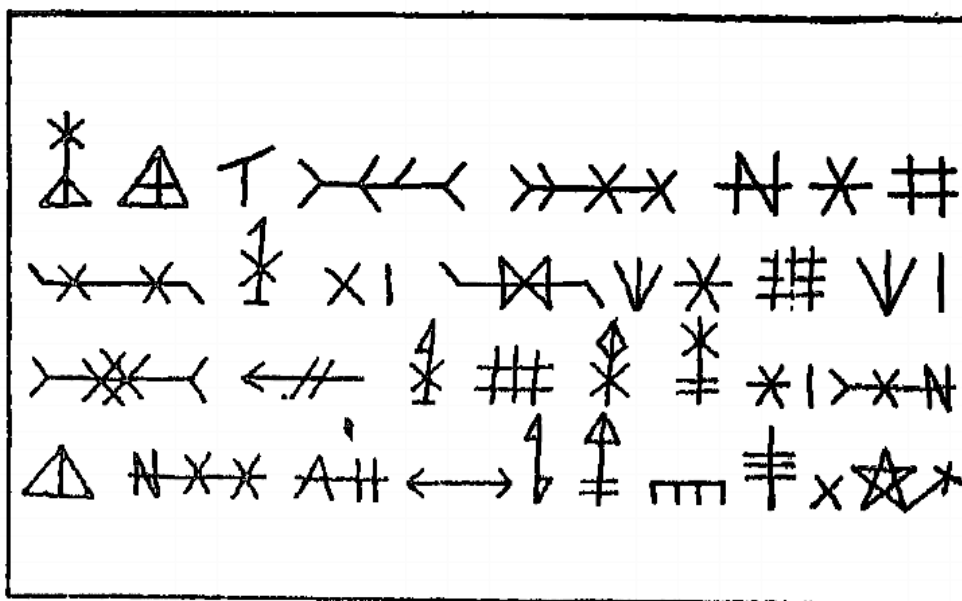


Figura 27 Siglas de Viana do Castelo e Caminha. (Santos Graça, 1932).

Todas as marcas têm a mesma simplicidade do traçado e motivos das siglas Poveiras, algumas marcas com traçado curvilíneo coexistem com as de traçado linear, mas consta-se que sejam de origem mais tardia. Porém, a origem das siglas carece de provas, os autores escreveram as suas teorias com base nas semelhanças entre as escritas dos povos piscatórios.



Figura 28 Agulhas de entalhar rede.

3.3.4 Ferramentas que modelaram as Siglas

As referências visuais para a construção das siglas, estão associadas com simplificações de referências do quotidiano como imagens de objetos como o sarilho, coice, arpão, pé de galinha, grade, lancina, calhorda, pena, etc. Eram gravadas em madeira, mas também pintadas, por exemplo, em barcos. As características gráficas mais marcantes são a concisão e simplicidade dos traços, sempre retos e com poucos detalhes. Esta característica deve-se a forma como as marcas eram registadas, geralmente com materiais cortantes como a navalha, entalhadas na madeira ou cortiça. A forma resultante destas marcas, é dada pela maneira como são gravadas, os traços retos podem ultrapassar o limite do ponto de intersecção, devido à resistência da madeira.



Figura 28 Pormenor das terminações dos traços gravados.

Contudo nas embarcações, o Poveiro utilizava o pincel escopeiro, acima mencionado, para crenar as embarcações, um grande pau com um rodilhão de pele de cordeiro e lã na ponta, que era mergulhado num pote de ferro onde se fervia a resina e o breu e utilizavam para mexer e pintar com apenas três cores, a cor natural da resina (branco amarelado), vermelho e preto.



Figura 28 Agulhas de entalhar rede.

Podemos verificar que a escolha da ferramenta e dos materiais disponíveis, definiram a natureza gráfica desta escrita Poveira, a simplicidade e as linhas geométricas permitiam que os pescadores, pudessem gravar com rapidez a sua marca nos locais onde as suas embarcações passavam, identificando os seus diversos pertences tanto no mar como em casa.



Figura 29 Barco Poveiro.

Filiado no

DA POVOA DE VARZIM

Semanao

PARTIDO REPUBLICANO EVOLUCIONISTA

BAPTISTA DE LIMA
DIRECTOR, PROPRIETARIO E EDITOR

DEFENSOR DOS INTERESSES DA POVOA

Redacção, tipografia e impressões

Quinta-feira, 13 de Dezembro de 1917

Assinatura, annuncios e communicações

Praça M. de Pombal, 58

Ver na quarta página

AS MARCAS DOS POVEIROS

Nas barracas de banho (1) e nos apetrechos da arte dos pescadores tais como: leme, boiréis, remos, etc., notava há muito tempo umas figuras curiosas que este ano examinei com mais atenção.

Por meio de traços dispostos singelamente, variando as composições de proprietário para proprietário, conseguem os banheiros e pescadores distinguir rapidamente os objectos que lhes pertencem.

Depois de reunir algumas dezenas de marcas, encontrei na Biblioteca da Póvoa-de-Varzim o Sr. Cândido Landolt, que teve a amabilidade de me oferecer o seu livro «Folk-lore Varzino» (2). onde o assunto é tratado de pág. 133 a 142, vendo-se a pág. 135 representadas 54 marcas, que o Sr. Landolt teve a boa ideia de reproduzir em bilhete-postal.

Desde tempos remotos existe o costume, hoje um pouco apagado, de registrar as diferentes marcas sobre os armários das sacristias.

Os templos preferidos eram o da Misericórdia, onde reformas modernas fizeram apagar de cima do armário o trabalho curiosíssimo e cuidadoso de muitas gerações de pescadores, e a Igreja Matriz, em cuja sacristia pude ver gravadas, tãoicamente e em desordem, centenas de marcas, muitas já um tanto disfarçadas e algumas acusando indícios de trabalho recente.

Informou-me o Sr. coadjutor da paróquia que, não obstante certa vigilância exercida sobre os pescadores, estes ainda conseguem ás escondidas fazer o registro.

Acrescentou que a propriedade das marcas passava para o filho mais velho, mas vários pescadores e banheiros me garantiram com firmeza herdar a marca do pai o filho mais novo.

Quando os outros filhos deixam de viver em sociedade e adquirem rédes, barcos ou barracas, procuram a marca de qualquer parente sem herdeiros, ou modificam a do pai, acrescentando um pique a um cálice, tirando um pique a uma estrela, pondo um pique por cima de dois, cortando uma ponta do Sam Solimão, etc., etc.

O sr. Landolt cita também

a sacristia da Igreja da Lapa, mas no armário respectivo pouquíssimas marcas encontrei, apesar de essa igreja ser a mais frequentada pelos pescadores (3).

Afirma o sr. Landolt que nas marcas não há «curvas nem circunferências, pois tudo é traçado á faca».

Ora á faca e á navalha esculpem os pastores desenhos lindíssimos e complicados, onde as curvas se enredam, como é de todos sabido.

(Continúa)

Santo Tirso, 10 IX 1917.

AUGUSTO C. PIRES DE LIMA.

(1) Em cada barraca há quatro ou mais dispostos verticalmente, sobre os quais assentam quatro travessas. Dos cantos partem outras quatro travessas dispostas obliquamente, as quais vão encaixar numa peça central terminada numa rodela de madeira a que ouvi dar o nome de **ednado**. Entre os dois **ednados** do lado de trás fica o **lanceiro**.

No chão assenta uma esteira, ou um estrado de madeira (**paneiro**).

(2) (Póvoa-de-Varzim, 1915).

(3) É a Igreja da Lapa que sai a interessante procissão de Nossa Senhora da Assunção.

Na esplanada do castelo assisti ao espectáculo impressionante da passagem dos andores através da praia cheia de barcos embandeirados, enquanto centenares de foguetes estalavam.

De longe a longe parava um andor e os homens que o conduziam voltavam a imagem com o rosto para o mar numa postura de bênção.

Junto da imagem de Santo António, na igreja, vi um quadro, onde, além das promessas costumeiras—animais de cêa—havia terços e algumas chaves pendidas, que os achadores lá costumam colocar.

CRONICA

(Arquivando da «Propaganda» 1908)

Academia Coimbra

A «TUNA ACADEMICA COIMBRA» visitou a Póvoa na segunda-feira. A

duas da tarde, já o povo se acotovelava na Praça do Almada, rua do Príncipe e Estação, apesar de ser dia de semana.

Na gare encontra-se o que há de mais distinto na Póvoa.

São tres horas, e eis que chego o comboio!

Os foguetes cruzam os ares, a Tuna Academica Povoense e uma banda marcial fazem-se ouvir, as palmas sucedem-se delirantes, os vivos chocam-se com Alegria!

Um delírio!

A Póvoa fazia uma recepção brilhantíssima á briosa Academia Coimbra!

Depois dos cumprimentos, organisa-se o cortejo:—uma banda de musica, associações locais com suas riquíssimas bandeiras, Club Naval, Camara, Academia Povoense e sua Tuna, excursionistas, corpo activo dos Bombeiros, etc., e muito povo que ovacionava a Tuna Coimbra, delirante e entusiasmadamente!

MUSA E LIRA

CANTIGAS PARA A MINHA TERRA

Quando noto um doce beijo
Nos teus labios, a brincar,
Sinto em mim, logo, o desejo
De teus labios ir beijar...

Um beijo é bom e consola
Muito coração doente...
Dá-me um só, faz essa esmola
A' minha Alma padecente...

Subi lá cima, ao Convento,
Para vêr Vila do Conde;
Mas só vi tua casita
Que á beira do mar se esconde...

Eu possô um bandolim,
Nenufar de meus Andos;
É' feito dum coração,
As cordas são teus cabelos!

1908.

BAPTISTA DE LIMA.

A's janelas, que ostentavam lindas colchas e bandeiras, viam-se os rostos de gentis damas, que juncavam o cortejo de flores, envolvendo todos nos seus sorrisos feiticeros!... Rua do Príncipe, Praça do Almada e Junqueira foram duma gentileza desmedida: as flores, as sacas de «beijinhos», as palmas, os vivas—eram aos milhares!

E o povo acotovelava-se... os vivas sucediam-se... e as flores caíam como bênçãos do Céol... Um entusiasmo indescritivel...

—O Cronista incorporou-se no cortejo, assistiu á recepção fidalga e teve a dita de apañar um lindo «bouquet» e uma saquinha de «beijinhos». As flores, que se melham a Vida, murcharam... morreram...mas os «beijinhos»...—esses ficam guardados como recordação...como lembrança de tão gloriosa apoteose!

O espectáculo, á noite, foi correndíssimo e esteve animado. O Jceias mostrou ser um digno successor de Manassés!

—Agora a vós, damas gentis, que tivestes flores e tantas coisas para a simpática Tuna,—a vós vai a Gratidão do humilde Cronista, pela fidalguia com que vos distinguistes!

E, se alguma de vós tem o coração envolto na Saudade, por que recebeu, em troca dum sorriso, algum olhar que a magnetizou, que lhe fez incendiar a Alma nas labaredas dum efêmero Amor...—que venha cantar comigo:

Quando a Guitarra suspira,
Diz adeus á Ilusão;
Quando chora a minha Lira,
Que fará meu coração!...

13-5-1908.

B. L.

O GRANDE DESACATO

Em 11 de dezembro de 1552, celebravam-se em Lisboa magníficas festas pelo casamento do príncipe D. João, filho de D. João III, com a princesa D. Joana, filha do imperador Carlos V. Assistia a família real aos officios divinos na sua capela dos

paços da Ribeira; e, quando o padre levaniava a hostia na missa solene, um calvinista inglez lh'a arrebatou das mãos, entornando ao mesmo tempo o calix, que ainda estava por consagrar.

Foi logo preso o calvinista e em poucos dias julgado e sentenciado. Foi arrastado até ao Terreiro do Paço e ali, depois de lhe cortarem as mãos, foi queimado vivo.

Em Lisboa este successo causou grande terror e fez-se logo uma procissão de desagravo, em que El-Rei foi da Sé até á igreja de S. Domingos, a pé, descalço e vestido de luto, sendo acompanhado de todos os fidalgos e cavaleiros, e de todas as corporações religiosas, que igualmente se apresentaram descalços e vestidos de luto.

D. João III foi de todos o que mais sentiu aquele ultraje; esteve muitos dias encerrado no seu quarto sem vêr a luz do dia, nem admitir pessoa alguma á sua presença. Nunca mais o viram alegre, nem despiu o luto, e não tornou a comer senão em louça de barro, até o dia 11 de junho de 1557, em que faleceu.

Fizeram-se igualmente devotas procissões e penitências públicas, por todas as cidades e vilas do reino, em desagravo do mencionado desacato.

Um caturra.

Aos bons amigos

Assinantes e anunciantes, que tanto nos têm auxiliado nesta tão crítica conjuntura, de vida cara e material tipográfico caro—não só se roubam a vida na estrada, mas também roubando ao estomago o precioso— nós vimos aqui, a todos, agradecer essa coadjuvação e pedir-lhes que no-la continuem prestando no ano, que vai entrar, pois que «O Intransigente», que não vive de subsídios ou da graça dos monopolios, mas apenas da sua receita própria, de assinaturas e annuncios permanentes, com difficuldade se gae' avante, tendo na prôa a careza gananciosa do papel e doutros artigos graficos.

Vamos fazer a cobrança e a todos agradeceremos o pronto pagamento.

Muito-obrigado.

EMONEURA

Medicamento-alimento

Com seguros efectos na:

Tuberculose, neurasthenia, anemia, debilidade, palidez e convalescencia.

PREÇO, 1\$20

Depósito geral:

Farmacia Teixeira

R. Poço dos Negros, 101

Depósito central:

Vicente Ribeiro & Carva-

lho da Fonseca

Rua de S. Julião, 91-12

LISBOA

«Folk-lore Varzino»

Por Cândido Landolt

89.

NOTA

Prometi fazer, no fim deste meu humilimo trabalho, umas correções, ainda em desfavor do sr. Landolt,—rectificações necessárias por meus descoloridos comentários serem feitos ao correr da pena e nesta lufa-lufa do Jornalismo; como, porê, precise, para isso, dum pouco de tempo e de saúde, que ao presente não o tenho, suspendo por aqui, provisoriamente, os meus pobres ensaios criticos ao Vocabulário do «Folk-lore Varzino».

Sua Ex.^a, Sr. Oscar de Pratt, illustre Académico—a pedido de quem eu fiz este trabalho—ainda não terminou ás suas preciosíssimas e sábias considerações aos meus ensaios; e é natural que Sua Ex.^a faça, como já fez, algumas correções que eu já mencionava fazer no fim,—pelo que só eu posso agradecer, demais que Sua Ex.^a as faz muito bem e infinitamente melhor do que eu. Aguardo, pois, com grata satisfação, essas doudas considerações, tal o brilho da colaboração de Sua Ex.^a, as suas apreciáveis lições.

A's considerações do Ex.^{mo} Sr. Oscar de Pratt, meu bom Amigo, eu darei, todavia e imediatamente, como já dei, algumas explicações que repute necessárias.

B. L.

SALUS A MELHOR AGUA DE VIDAGO

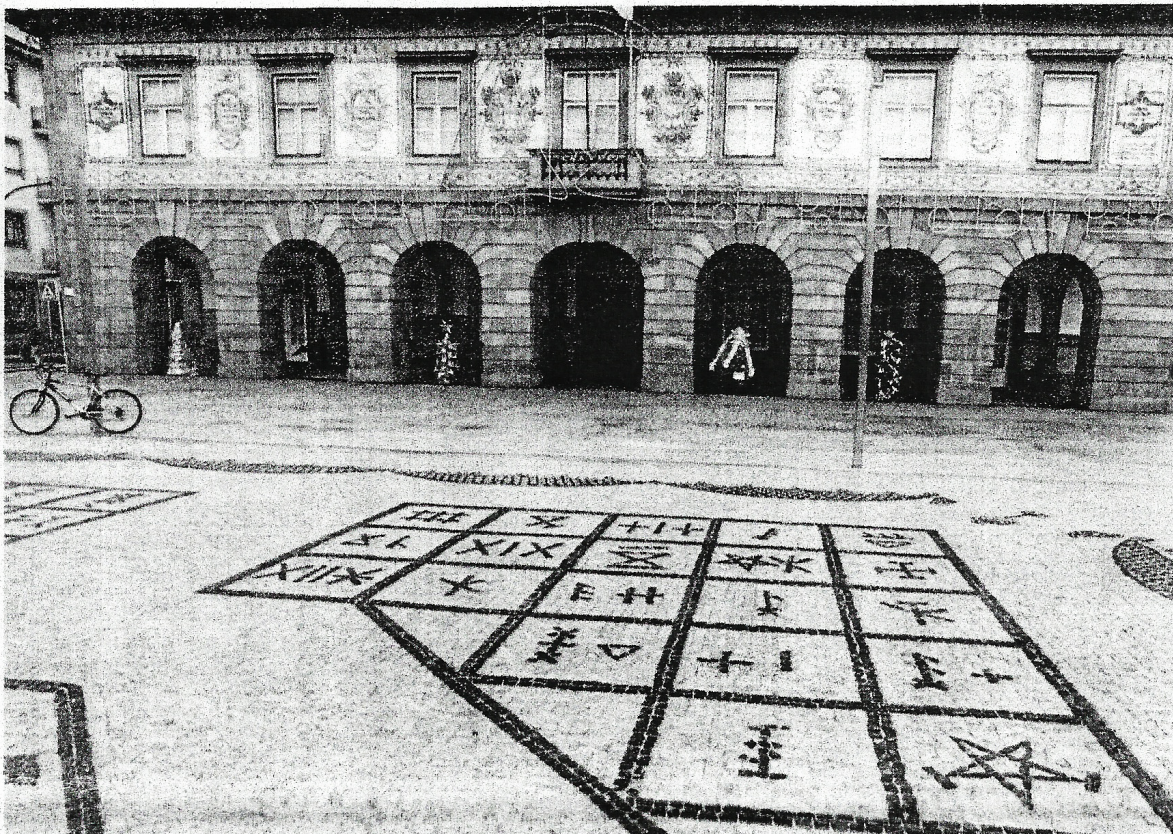
Eficaz nas doenças do estomago e intestinos, congestões, colicas, doenças dos paizes quentes, diabete, gaza, etc.

A' venda no «Armazem do Centro Comercial» de

Joaquim Pereira Sampalo

Praça da Republica—POVOA

FERNANDO OLIVEIRA



Na Praça do Almada, frente aos Paços do Concelho, conserva-se o desenho do arquitecto Rui Calafate, com algumas das siglas marcadas a negro no granito

Pormenores da tradição



■ Símbolos nas siglas
A sigla d' "Os Vianeses", a família de Irene e Susana Costa é constituída por três símbolos: cálix fechado, lanchinha e pique.



■ Identificadas 83
Em "O Poveiro" de Santos Graça estão identificadas 83 siglas, as mais antigas e que mais respeitaram as regras de transmissão. O chefe de família usa a marca brasão, o filho mais velho acrescenta-lhe um pique, o outro a seguir dois piques e, assim, sucessivamente. O mais novo, legítimo herdeiro, volta a usar a marca.

Brasões de pobres enriquecem cidade

Povo de Varzim Tradicionais siglas usadas pelas famílias vão ser imortalizadas em placas toponímicas a colocar nas principais artérias do centro. Fernando Gonçalves será o responsável pelas 287 "obras de arte"

Reportagem

ANA TROCAÇO MARQUES
grandepor@jln.pt

Após a porta da peixaria, na Rua da Caverneira, no coração do Bairro Sul, Povo de Varzim, Irene Costa guarda o velho remo do barco do pai. Mostra com orgulho as siglas poveiras - uma espécie de brasão familiar da classe piscatória - cravadas na madeira. Os símbolos não deixam margem para dúvidas: cálix fechado, lanchinha e pique - "Os Vianeses".

Filha, neta e bisneta de pescadores, explica que a sigla na família vem de longe. O avô da mãe, José Gonçalves Vianez, morreu no naufrágio da lancha "S. José", à entrada da barra poveira, a 2 de Janeiro de 1924. No acidente morreram dez poveiros, perante o olhar desesperado da multidão que, na praia, esperava os homens do mar. Vitoriana da Assunção, mais

tarde conhecida pela "Porquinha" (apelido que, como é tradição, seguiu para as gerações futuras), ficou com oito filhos, entre os quais Ana Assunção, mãe de Susana da Costa e avó de Irene.

A sigla da família Vianez passou de pais para filhos - o pai de Susana adoptou a sigla da mulher com quem casou. Mais tarde, as mulheres, que inicialmente não tinham direito à transmissão do brasão familiar, conquistaram essa prerrogativa pelo trabalho que faziam na venda do peixe, no Ala-Arriba e na feitura de redes.

Seguiu tradição da pesca

De todos os irmãos, apenas Susana seguiu as tradições da pesca, tornando-se na mais popular e conhecida peixeira da Póvoa.

"A minha mãe começou a vender peixe na praia, depois na lota e, mais tarde, no antigo mercado", explica Irene. Aos 11 anos, começou a seguir as pisadas da mãe. Lembra-se de se marcar cada pei-

Assinar com uma navalha

As siglas são a escrita do pescador poveiro, numa comunidade, à época, analfabeta. Um conjunto ordenado de siglas identifica, assim, uma família, uma espécie de "brasão", transmitido de pais para filhos. Como explica o etnógrafo António Santos Graça, no livro "O Poveiro" (1992), esta sigla era usada "nas redes, nas velas, nos mastros, (...) nas mesas, nas cadeiras, em todos os objectos que lhe pertenciam". Para se "escrever", usava-se uma navalha. As siglas eram, normalmente, gravadas na madeira. Ao casar-se, o poveiro registava a sua sigla na mesa da sacristia e, entre os vendedores, serviam para saberem de quem era a conta fiada.

xe e os respectivos cabazes com a sigla da família. Era um "registo de propriedade".

Os "turistas", que chegavam à Póvoa de Varzim em busca do peixe fresco, ainda nos anos 40 e 50 do século XX, admiravam as marcas e, não raras vezes, "pediam para tirar fotografias".

Para Irene e Susana, a sigla familiar continua a ser um motivo de "orgulho"

"Quando acabaram as lanchas e vieram os barcos a motor, as siglas deixaram de ser usadas e as marcas no peixe também", explicou Irene.

Hoje já não se seguem as regras de transmissão de pais para filhos, mas para Irene e Susana, agora com 87 anos, a sigla familiar é, como para muitas outras famílias, "um orgulho", a prova da descendência piscatória, a marca de uma

família centenária, com tradições e com história, que, embora não sendo utilizada para o seu efeito original, continua a passar de pais para filhos, cravada em medalhas, anéis ou pulseiras.

Homenagem da Câmara

Numa homenagem às suas origens piscatórias e à "alma poveira" (o concelho era, recorde-se, uma espécie de lugar de Vila do Conde, onde viviam famílias humildes de pescadores e banheiros, por oposição à classe rica, que habitava a cidade vizinha), a Câmara decidiu adoptar um novo modelo de placa toponímica nas renovadas áreas urbanas: primeiro, na Avenida Mouzinho de Albuquerque (inaugurada em Junho passado), depois, na Praça do Almada, pronta no final do Verão.

"Cada placa é uma obra de arte única, pintada à mão. O azul, a cor da cidade, as siglas poveiras que 'emolduram' a placa, recordando as nossas origens, e as figuras, barcos e apetrechos de pesca, o nosso património", explicou, ao JN, o vereador da Cultura, Luís Diamantino. É do autarca a ideia de imortalizar a "alma poveira" nas novas placas toponímicas.

Fernando Gonçalves (Nando), responsável pelo trabalho, faz um amplo trabalho de pesquisa para criar cada placa, na qual é pintado o nome da rua e o rosto da pessoa em causa (com as datas de nascimento e morte e a profissão) ou, em alternativa, um objecto que identifique o local.

"A Rua do Boído, por exemplo, tem uma poita (âncora de antigas embarcações)", referiu o vereador. A Autarquia já decidiu que serão colocadas 287 placas, em todas as artérias centrais da cidade.

3.4

Design de Tipografia

A escrita, é uma das características humanas mais importantes da humanidade; as ideias são transmitidas através de um sistema complexo de sinais, símbolos, sons, ideias e mensagens. Segundo Karen Cheng (2006), a tipografia é a manifestação visual da linguagem, os caracteres formam palavras e as palavras compõem mensagens escritas.

O que define algo como sendo lettering, tipografia ou caligrafia não é exatamente o resultado, mas sim a finalidade, os métodos e ferramentas utilizados para se chegar até este. Para Noordizj (2006), o design de tipografia resulta da troca de metodologias, ferramentas e materiais disponíveis.

Ao longo do tempo, deu-se um aumento dos tipos de letra disponíveis devido a evolução da tecnologia; são desenhadas para variados suportes, digitais e manuais. Não existe um processo específico para criar um tipo de letra, o método pode ser apenas visual, através de uma ferramenta específica, de um suporte ou até mesmo de um propósito. Segundo Karen Cheng (2006), independentemente da motivação do desenho do tipo de letra, assim que a ideia inicial surge o próximo passo é definir os parâmetros tipográficos. Através do desenho de letras chave, é possível definir a personalidade da letra, as proporções e outras características tipográficas.

3.4.1 Classificação dos tipos de letra

A relação entre as letras é um aspecto importante no design de tipografia, na medida em que o desenho entre letras distintas deve estar de algum modo relacionado entre si, isto é, devendo pertencer ao mesmo estilo. Hoje em dia, existem várias classificações dos sistemas tipográficos, muitos com base no trabalho de Maximilian Vox, historiador Francês de tipografia. Vox estabeleceu as classificações destes tipos de letra, em consequência da grande quantidade dos mesmos e da necessidade dos designers navegarem nessa imensidão. Estudou as características visuais das letras como o contraste do traço, as formas das serifas, assim como a sua evolução histórica, atribuindo classificações aos tipos de letra.

Karen Cheng, começa por ilustrar a distinção de Vox entre o design dos tipos Venezianos e *Garalde*, entre 1400 e 1600. As formas definitivas dos tipos romanos foram estabelecidas pelo desenho de Nicolas Jenson, em Veneza, onde desenvolveu suas técnicas influenciado pelos impressores locais. Os tipos de letra Venezianos, são classificados, por Vox, como humanistas e foram influenciados pela caligrafia. O eixo oblíquo, as suas fortes hastes verticais e acentuada variação entre traços finos e grossos, refletem o caminho de uma pena de bico largo. Nos tipos de letra *Garalde*, as características da caligrafia são adaptadas às novas influências estéticas trazidas pelo Maneirismo e o Barroco. Bringhurst (2005) afirma que estes tipos demonstram formas fluentes, uma maior abertura dos caracteres (maior espaço interno das letras), terminais mais suaves (mais distantes do desenho caligráfico), com médio e alto contraste nas espessuras e com larguras diferentes nas letras.

O período de Transição, em 1700, é caracterizado pela sua evolução cronológica, situando-se entre os estilos *Garalde* e *Didone*. Os tipos de letra deste período foram influenciados, segundo Cheng, pelo racionalismo e filosofia do Neoclassicismo. A variação do eixo de inclinação da pena, no traço das letras, é a característica mais óbvia desse estilo. Caracterizam-se pelo seu eixo vertical ou suavemente

Veneziano
Tipo Centaur

Garalde
Tipo Garamonde

Transição
Tipo Baskerville

Didone
Tipo Bodoni

Sem Serifas
Tipo Univers

Figura 32 Classificações históricas da letra A por ordem cronológica.

inclinado, serifas mais finas e planas, alto contraste no traçado e construção sistemática. Baskerville foi um dos artistas mais importantes deste estilo, segundo Bringhurst (2005), Baskerville altera a composição da página, eliminando grande parte da ornamentação que era usada na época, tornando o texto mais claro.

Vox nomeou os tipos modernos ou *Didones*, através da combinação dos dois tipos mais importantes deste estilo: *Bodoni* e *Didot*. Apesar da influência dos modelos do período de Transição, especialmente Baskerville, ambos os estilos foram populares nos séculos XVII e XIX. No entanto, ao contrário dos tipos de letra de Transição, os tipos *Didone* refletem as ideias expressivas do romantismo. As letras são desenhadas através da proporção moderna, destacando-se pelo seu rígido eixo vertical, larguras uniformes e contraste bastante acentuado.

Por fim, surge a última classificação histórica do início dos anos 80, as letras sem Serifas. Esta inclui subgrupos: Grotescos, Neo-Grotescos, Geométricos e Humanistas. Segundo Cheng, os tipos deste estilo são caracterizados pela simplicidade, modernidade e minimalismo. Com a ascensão do Modernismo, na década de 1920 a tendência das letras sem serifas, anteriormente rejeitada, ganhou novas utilizações devido à sua simplicidade. Esta racionalidade levou ao desenvolvimento do estilo geométrico na construção das letras do alfabeto.

Cheng afirma que, as classificações tipográficas de Vox são importantes para descrever uma progressão linear da evolução tipográfica. No entanto, o design de tipografia continuou a evoluir, dando origem a centenas de tipos de letra. A classificação tipográfica torna-se importante no estudo do design de tipografia, revelando influências históricas, sociais, culturais e funcionais, que modelaram o design das letras desde a invenção da palavra escrita.

3.4.2 Relação formal entre letras

De forma a facilitar o desenho das letras, Karen Cheng (2006), propõe que primeiro sejam organizadas em subgrupos com as formas similares: redondas, triangulares e quadradas. No entanto, há exceções que pertencem a grupos mais complexos.

Cheng (2006), sugere a divisão em cinco grupos: formas curvas, formas mistas curvas e quadradas, formas quadradas, formas diagonais e por fim formas mistas quadradas e diagonais. No grupo das formas curvas inserem-se as letras: O, Q, C, G e S; as formas mistas curvas e quadradas são compostas pelos caracteres: B, P, R, D, J e U; dentro do grupo das formas quadradas estão as letras: E, F, L, H, I e T; as formas diagonais: V, A, W, e X; e por fim no grupo das formas mistas quadradas e diagonais inserem-se as letras: M, N, K, Z e Y.

Estes grupos tornam-se importantes para o desenho criativo, sendo que as letras com estruturas relacionadas devem ser desenhadas como formas relacionadas. Assim, determinam-se características como contraste, altura, largura, serifas, terminais e proporções. De seguida, trabalha-se os caracteres que não se encaixam nos modelos estruturais dos outros, como as letras compostas com traços diagonais. Cheng, propõe uma ordem coerente para o desenho de caracteres, organizada através dos grupos morfológicos:

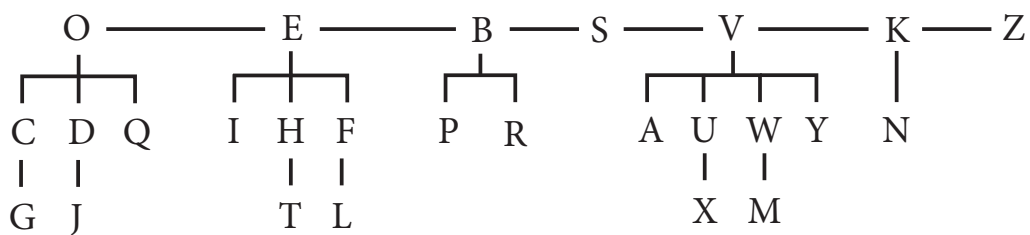


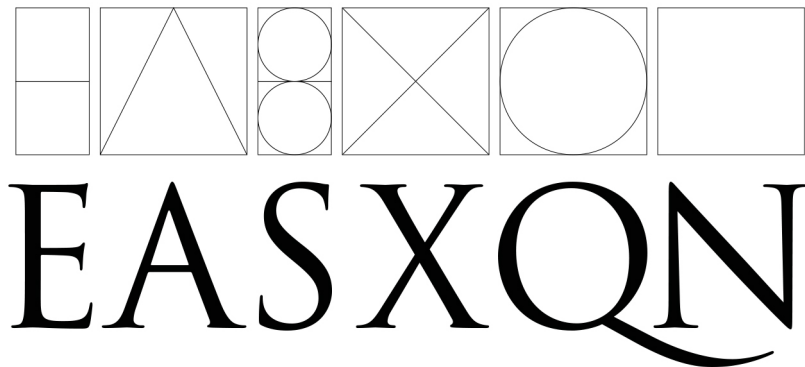
Figura 33 Diagrama da ordem de desenho dos caracteres. (Cheng 2006).

Posteriormente, são desenhados os símbolos não alfabéticos como: números, pontuação e diacríticos; mantendo a coerência gráfica de forma a pertencerem ao mesmo estilo das letras desenhadas.

3.4.3 Proporção da letra maiúscula

Karen Cheng (2006), evidencia dois sistemas de desenho das letras através das suas proporções e da forma como se relacionam: proporção clássica e proporção moderna. A proporção clássica tem origem histórica na letra inscricional romana, *capitalis monumentalis*, do qual o actual alfabeto maiúsculo é descendente. Este sistema é baseado numa matriz geométrica composta por quadrados de forma a definir a largura da letra. À excepção das letras I e M, a proporção clássica continha 14 letras baseadas nas proporções do quadrado: A, C, D, G, H, K, N, O, Q, T, V, X, Y e Z; e 7 letras baseadas na metade da largura do quadrado: B, E, F, L, P, R e S. Letras como o U, J e W tratam-se de invenções posteriores ao alfabeto romano e, por isso, necessitam de um modelo inscricional.

Figura 34 Proporção da letra maiúscula clássica: Tipo Trajan (Cheng, 2006).



No entanto, apesar da graciosidade e beleza da letra romana, as palavras são compostas por letras de proporções largas e estreitas produzindo uma mancha tipográfica irregular. Além disso, tornam-se pouco práticas, necessitando de um espaçamento mais generoso. Sendo que, estas proporções baseadas na forma do quadrado não tornam possível a construção de versões condensadas ou expandidas de um tipo de letra. (Cheng, 2006)

Cheng (2006), afirma que as desvantagens das proporções do sistema clássico, levam à criação do novo sistema no período de transição: proporção da letra moderna. Os tipos desenvolvidos por Pierre Simon Fournier e John Baskerville, alargam os caracteres estreitos da maiúscula romana, de forma a uniformizar a largura da letra, levando à criação do estilo *Didone*.

A letra era desenhada com o mesmo espaço negativo entre os caracteres, procurando uma mancha uniforme do texto. A proporção moderna, permitiu ainda a construção de versões condensadas ou expandidas do mesmo tipo de letra.

Figura 35 Proporção da letra maiúscula moderna: Tipo Bauer Bodoni (Cheng, 2006).



Em suma, a proporção da letra clássica está associada aos tipos de letra Venezianos e Garalde, a letra de Transição varia entre proporções, enquanto que os Didones e os tipos Slab Serif são, maioritariamente, construídos segundo o princípio da proporção moderna. Desta forma, a base para o tipo de letra desenvolvido, durante esta investigação, foi a proporção clássica da letra romana.

3.4.4 Tipos de letra *display*

Antes da revolução industrial, os tipos de letra eram usados predominantemente para a impressão de livros. Com a ascensão da industrialização e do consumo de massas no século XIX, deu-se a expansão da imprensa. Segundo Phill Baines e Andrew Haslam (2005), surgiram então novos tipos de letra para fins comerciais, por vezes com formas bizarras e estranhas, com o objectivo de chamar a atenção. Estes novos tipos de grandes dimensões e utilizados em títulos, foram chamados de *display*. Com o auxílio de lápis, pincel, compasso e giz, desenvolveu-se um novo tipo de ornamentação da escrita, desta vez inventado e executado pela imaginação do desenhista. Repentinamente, os caracteres começaram a aparecer de modo tracejado, pontilhado, expandido ou com efeito tridimensional, provido de inúmeros adornos. (Frutiger, 2007)

Os tipos de letra *display*, são normalmente, utilizados em grande escala para títulos. Ao contrário dos tipos de letra com a escala pequena, usados para corpo de texto, os tipos *display* revelam um design mais expressivo e livre. Bruce Willen e Nolen Strals (2009), afirmam que apesar dos tipos de letra utilizados em texto corrido funcionarem na mesma escala que tipos *display*, as letras são utilizadas para propósitos diferentes.

Alguns destes tipos, são desenhados com ornamentos ou estilos não ortodoxos. São utilizados em cartazes, sinalética, webdesign, manchetes, logótipos e noutros suportes, onde as letras se devem destacar e transmitir uma ideia. As possibilidades destes tipos de letra permitem aos designers e tipógrafos, transmitir ideias apenas com o uso do alfabeto.

Os tipos utilizados para corpo de texto, devem manter os conceitos básicos de legibilidade, enquanto que, os tipos *display* podem ser construídos de uma forma mais criativa e conceptual. Segundo Willen e Strals, para uma pequena quantidade de texto, os limites da legibilidade podem ser comprometidos e, em certos casos, os leitores poderão ser levados a decifrar o conteúdo.

Os designers utilizam os tipos *display*, de forma a criar uma hierarquia com os outros tipos de letra. Muitas vezes são utilizados tipos de letra sem características *display*, em escalas maiores para manter a consistência com o corpo de texto.

Os tipos de letra *display* tornam possível o uso de variados materiais e técnicas, permitindo vários estilos de letras e alfabetos conceptuais. Os designers continuam a explorar as possibilidades do alfabeto, criando uma diversidade de tipos. Posto isto, o tipo de letra desenvolvido trata-se de um tipo de letra *display* baseado nos elementos gráficos de natureza poveira.

Figura 36 Poster Full Moon, produzido com tipos de madeira. 1874.

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.

3.4.5 OpenType

O *OpenType* é um formato de fontes, inicialmente desenvolvido pela Microsoft e mais tarde em cooperação com a Adobe Systems. Um dos principais objetivos do *OpenType* foi fornecer um melhor suporte do que o formato *Post Script* e *True Type*, para os idiomas e sistemas de escrita internacionais. Segundo Martin Wenzel e Christoph Koeberlin, o formato Type1 com 256 caracteres, presente no nosso teclado foi ultrapassado. Os tipos de letra OpenType, podem conter mais de 65 000 caracteres, o que permite que um único tipo possa conter caracteres padrão, caracteres alternativos, alternativas estilísticas e diversas ligaturas. Para isso, o *OpenType* incluiu características que permitem letras alternativas e regras de como estas devem ser introduzidas no texto.

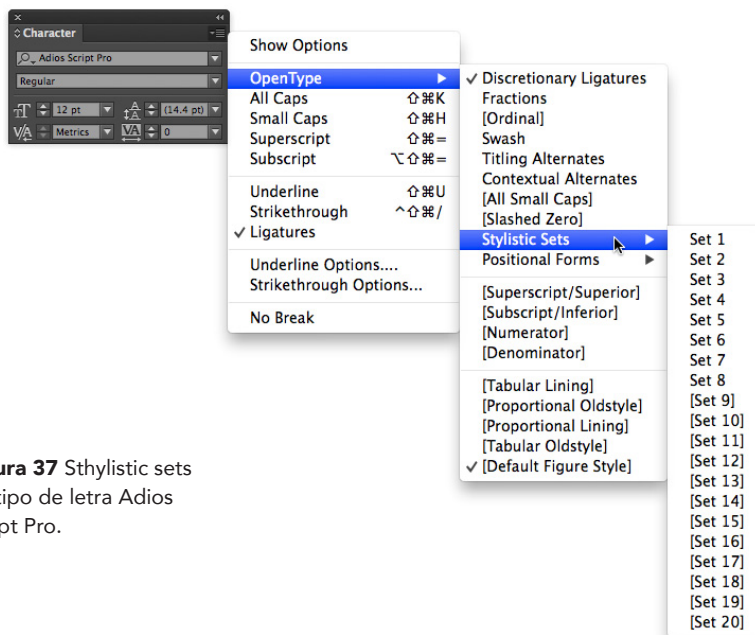


Figura 37 Stylistic sets do tipo de letra Adios Script Pro.

O formato *OpenType* torna possível o intercâmbio entre as várias versões de um caracter de forma automática e permite a inclusão de vários sets: conjuntos estilísticos de variações do alfabeto. Estes sets podem ser programados de várias maneiras, por exemplo, uns podem formar um conjunto de formas alternativas e outros um conjunto de ascendentes ou descendentes alternativos. Segundo Martin Wenzel e Christoph Koeberlin, os caracteres alternativos podem ser desenhados de forma a criar uma harmonia visual, interagir de uma forma particular ou trabalharem em conjunto.

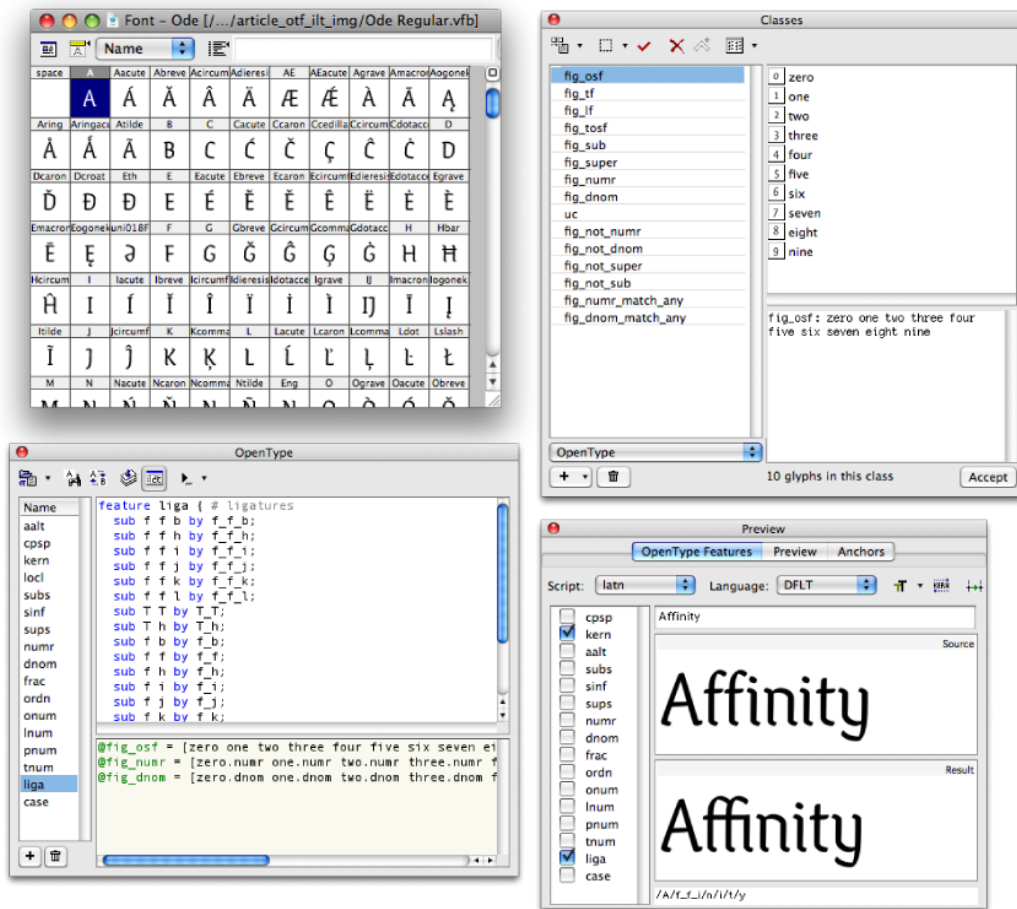


Figura 38 Programação OpenType.

Devido às limitações das tecnologias utilizadas nos tipos de letra anteriores, a utilização de conjuntos de caracteres e vários idiomas exigiam os ficheiros dos tipos separados. Os tipos de letra programados em *OpenType*, fornecem mais recursos tipográficos com acesso a conjuntos de caracteres padrão e alternativos num único ficheiro.

Através da necessidade de mais recursos tipográficos e da inserção de caracteres alternativos, o tipo de letra construído durante esta dissertação possui características *OpenType*, onde foram programados vários sets com caracteres alternativos. Tornando o tipo de letra mais versátil e permitindo explorar as formas gráficas das siglas poveiras.

3.5

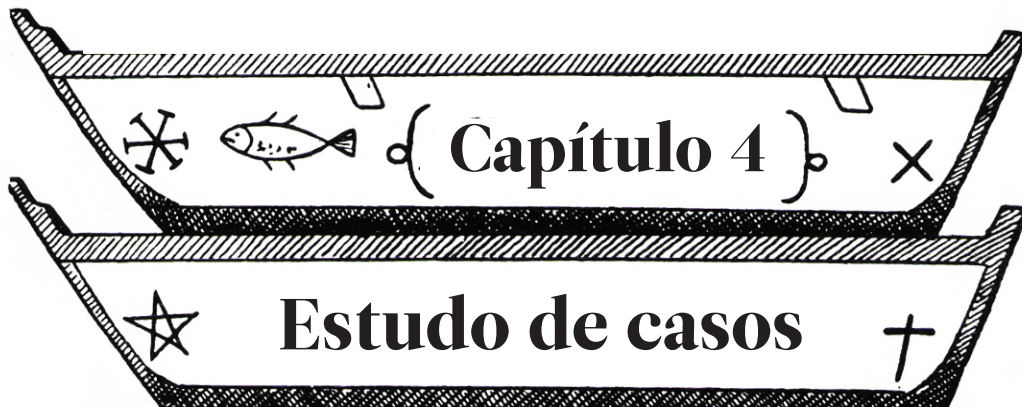
Conclusão de capítulo

O alfabeto, como nós o conhecemos, foi então modelado pelas ferramentas utilizadas no desenho da letra. A evolução da comunicação passou por várias fases, acompanhando o desenvolvimento do ser humano, da sua capacidade de transmitir e de registar pensamentos. Antes do surgimento dos sinais alfabéticos, os sinais não alfabéticos foram utilizados como forma de comunicar, de marcar a propriedade e de assinatura. Através do estudo da forma dos sinais, designadamente a letra ocidental e, particularmente, as siglas poveiras, verificamos que a forma foi definida pela técnica e ferramentas utilizadas.

Posto isto, é possível verificar que a forma da letra ocidental foi definida através das técnicas de cinzelamento da letra maiúscula e, a letra minúscula através do desenho com a caneta de aparo de ponta facetada e de aparo de ponta fina. Porém a escrita poveira, definida como sinais não alfabéticos, transmite um aspecto rudimentar pelo uso da navalha que apenas permite o desenho de traços rectos, com poucos detalhes.

Assim, surge o projecto prático desta dissertação. Após uma introdução ao design de tipografia, a nível de estilos, proporção e tecnologias é desenvolvido um tipo de letra de inspiração poveira, que pretende explorar as ferramentas e técnicas das siglas, transportando as formas geométricas das mesmas, definidas pelo uso da navalha, para um sistema tipográfico *display* com características *OpenType* e caracteres alternativos.





4.1

Stolz Display

O propósito da presente dissertação passa por explorar as limitações e restrições da ferramenta, ponderando-as como potencial criativo, pela apropriação das características do registo tipográfico através da sua materialidade, do seu manuseio e respetiva interação com o suporte e transposição dos traços resultantes para um novo conceito tipográfico. Sendo assim, foi realizado um levantamento de três casos de estudo, trata-se de três sistemas tipográficos, Stolz Display, Sol e Euclid Flex. Caracterizados pela sua abordagem conceptual, explorando as limitações da ferramenta.

O tipo de letra Stolz Display é, segundo Sonja Knetch (2016), o ideal da Bauhaus convertido em letras e movimentos angulares traduzidos em tipografia. As regras básicas da Bauhaus foram ajustadas a este tipo de letra, composto por formas claras, sem ornamentos, mantendo o design o mais simples possível.

O tipo de letra Stolz Display, desenhado por Mariya Pigoulesvskaya, tipógrafa residente no Reino Unido, é dedicado a Gunta Stolz (1897-1983), uma das artistas femininas da Bauhaus e diretora da oficina de tecelagem. Stolz desenvolveu, segundo Knetch (2016), os seus projetos próprios, tapetes, têxteis, coberturas para mobiliário, através do seu colega Marcel Breuer. Em 1928, viajou para Moscovo e participou na escola de arte Russa Vkhutemas. Mariya denota igualmente, influências Russas no seu trabalho e é também apaixonada pelo estilo suíço de Gunta Stolz.

Aqui o princípio migra das limitações da ferramenta para um conjunto de características que regeram a filosofia da Bauhaus. Não se verifica portanto, a existência de um processo mecânico imediato, da exploração propositada das limitações de uma ferramenta e do seu manuseamento, mas sim um processo de transposição de um conjunto de convenções traduzido em forma, procurando apoio complementar nas linhas gerais da composição estética dos têxteis de Gunta Stolz.

O tipo de letra trata-se de uma combinação de formas rectilíneas, com curvas subtis e sem ornamentos, traduzindo o idealismo da Bauhaus e comprometendo-se com as suas abordagens experimentais e conceptuais. Knetch afirma que, as letras são caracterizadas pela sua pouca conformidade, aspeto brincalhão com uma certa alegria e impacto barulhento.

O sistema tipográfico foi concebido para Manchetes, títulos e subtítulos. É composto por seis pesos, 480 caracteres, caracteres alternativos e propriedades *Opentype*. Sonja Knetch menciona também os seus caracteres cirílicos. Estes aparecem em virtude dos antecedentes Russos da designer, que relaciona muito bem com o design da Bauhaus.

Caracterizado por articular as letras curvilíneas e rectilíneas no mesmo sistema, verifica-se que surgem caracteres alternativos como B,C,D,G,J,O,P,Q,R,S e U desenhados geometricamente e, mesmo variando com as outras formas redondas, conseguem manter a coerência tipográfica. Tendo em conta, as siglas poveiras e a ferramenta utilizada no desenho dos traços, o sistema tipográfico desenvolvido durante esta dissertação, assim como o tipo de letra Stolz, reúne letras com formas curvilíneas e rectilíneas sem comprometer a coerência e legibilidade.

Stolz Display
BAUHAUS CURRICULUM
manifesto of 1919
experimental laboratory
ВАСИЛИЙ КАНДИНСКИЙ

Figura 40 Pesos do tipo de letra Stolz Display.

A retrospective traveling
exhibition_04-32.06

**"Gunta Stölzl - Weberei
am Bauhaus und aus
eigener Werkstatt"**

Bauhaus-Archive

Berlin/the Museum für

Gestaltung **Zurich**/the

Gerhard Marcks-Stiftung

Bremen, Germany.

"Gunta Stölzl - Weberei
am Bauhaus und aus
eigener Werkstatt",
Museum für Gestaltung
Zurich 1987

"Gunta Stölzl - Weberei
am Bauhaus und aus
eigener Werkstatt",
Museum für Gestaltung
Zurich 1987





"Gunta Stölzl - Weberei
am Bauhaus und aus
eigener Werkstatt",
Museum für Gestaltung
Zürich 1987

"Gunta Stölzl - Weberei
am Bauhaus und aus
eigener Werkstatt",
Museum für Gestaltung
Zürich 1987



4.2

Sol

Contudo se Mariya recorre a uma abordagem conceptual metódica, conciliando filosofias da Bauhaus com uma interpretação da estética de um registo finalizado, Radim Pesko, vai mais longe e consolida esta visão da instrumentalização das limitações da ferramenta: o cubo. Focando o processo, não no resultado finalizado propriamente dito, mas nas particularidades que o cubo tem sobre esse mesmo resultado, algo que não é tão evidente no processo de Mariya que não explora concretamente as limitações resultantes da ferramenta utilizada e a sua influência no registo resultante, explorando uma análise mais genérica da composição gráfica.

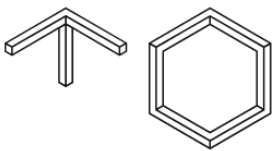


Figura 42 Versão de madeira. Letras maiúsculas

Concentrando o seu trabalho na área a tipografia e do design editorial, Pesko desenvolve tipos de letra conceptualmente distintos e o tipo de letra Sol é disso mesmo exemplo, sendo desenvolvido na continuidade da obra do artista Sol Lewitt, de 1974 - *“Variations on incomplete cubes”*. O projeto de Lewitt consiste numa coleção de 122 cubos inacabados e dispostos através de uma matriz. As esculturas são variações desses cubos inacabados, compostos no mínimo por três e no máximo onze arestas, mantendo-as interligadas e o aspeto tridimensional. Fabrizi (2016), afirma que o exercício começa com a questão “Quantas variações podem ser criadas através da substrução sistemática de um cubo aberto?” Lewitt apropriou-se da forma básica e universal do cubo, para procurar uma composição envolvente de forma a responder a uma ideia e ao seu ideal “A ideia torna-se a máquina que faz arte” Lewitt (1967).



Figura 43 Versão de ferro. Letras minúsculas.

Porém, o mérito da sua obra reside, não no modelo conceptual propriamente dito, mas sim na instrumentalização das limitações impostas pela materialidade da ferramenta: o cubo. O mesmo será dizer, a materialidade como o próprio método. O projeto foi realizado através de um longo processo, envolvendo vários meios.

Numa primeira fase, os cubos eram desenhados e organizados alfabeticamente, matematicamente e numericamente, em seguida realizados modelos em madeira e alumínio, para cada um deles garantindo que nenhuma configuração seria repetida mesmo que a estrutura fosse rodada. As formas são dependentes da imaginação e habilidade de reconhecer e extrair letras, por meio de associação, das linhas estruturais do cubo. É composto por duas versões, uma a simular madeira e outra o ferro. Este tipo de letra é exibido nas manchetes da revista Frieze.

O sistema de caracteres do tipo Sol é, então definido, baseado na restrição do espaço e materialidade de um cubo, trata-se de um sistema tipográfico que se relaciona com a presente dissertação pela apropriação da linguagem visual de Sol Lewitt, da mesma forma que os sinais não alfabéticos poveiros servem de base para construir um sistema alfabético tipográfico.

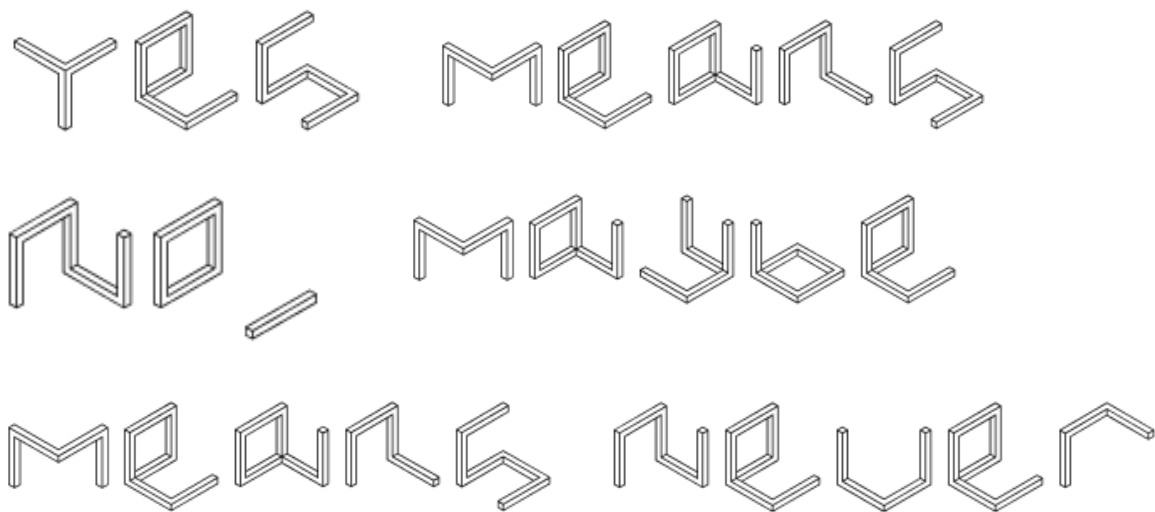
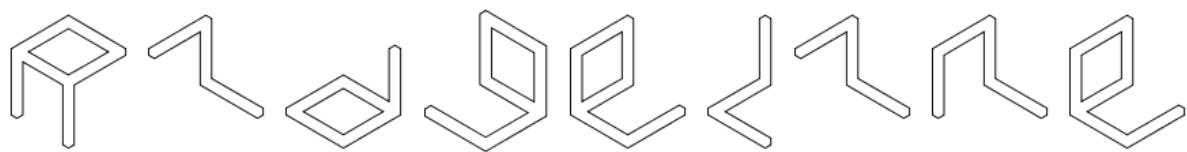


Figura 44 Tipo de letra Sol.
Versão de madeira.

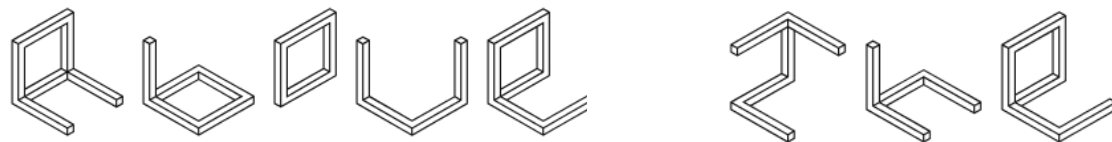
Tipo de letra Sol. Versão de ferro. Letras minúsculas.



Tipo de letra Sol. Versão de ferro. Letras maiúsculas.



Tipo de letra Sol. Versão de madeira. Letras minúsculas.



Tipo de letra Sol. Versão de madeira. Letras maiúsculas.

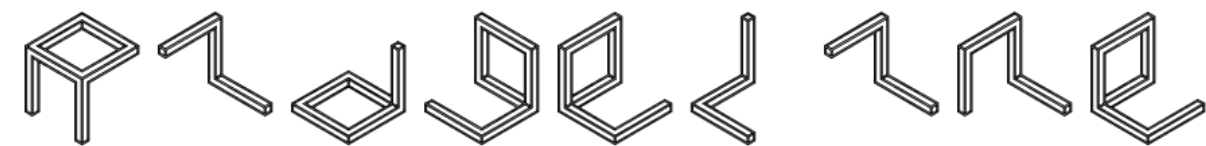


Figura 45 Tipo de letra Sol.

EOLLEAPP↑ :

YS ↑YYS

GUY FOR

PEARL >

PEARL >

4.3

Euclid Flex

O tipo de letra Euclid Flex, desenhado pela equipa Swiss Typefaces, caracteriza-se pela sua geometria assim como o tipo Stolz. O nome deste tipo não foi escolhido aleatoriamente, Euclid era um matemático grego, conhecido por ser o pai da geometria. Caracterizado por ser um tipo de letra geométrico e sem serifas, contém um conjunto de caracteres alternativos e ligaduras que o tornam extremamente flexível para o uso em diversos suportes.

O seu design, não é baseado na história da tipografia, nem foi desenhado através de regras impostas. É inspirado na cultura underground e na sua adrenalina, no grafiti e na juventude do nosso tempo. As variações tipográficas são fora do comum, é um tipo que não se limita apenas a manchetes. Quando usado sem caracteres alternativos e ligaduras, é uma tipografia que permite as configurações padrão. No entanto mantém a sua personalidade, por exemplo através com o seu design único dos caracteres f, g e t.

Apesar de demonstrar uma atitude rebelde, o tipo Euclid Flex não é apenas um tipo de letra *display*, é também eficaz e cuidadoso quando usado em escalas pequenas. Caracteriza-se pela subversão do tradicional sistema tipográfico de formas relacionadas, de modo a obter-se um sistema coerente de leitura. Segundo a Swiss Typeface, o tipo Euclid ultrapassa os limites do design dos tipos criativos e é considerado o pai das *fonts* com caracteres alternativos e com características *open type*. Pode ser usada em dois formatos, *opentype* (.otf) e *truetype* (.ttf), é composta por 11 sets, 375 caracteres e tem uma versão cívica do mesmo sistema. Trata-se de um sistema, que assim como o Stolz, mantém a geometria dentro do mesmo sistema sem comprometer a coerência legibilidade.

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz 1234567890

Figura 46 Tipo de letra Euclid Flex.

Euclid Flex Ultralight *Italic* Сверх Лёгкий

Euclid Flex Light *Italic* Лёгкий

Euclid Flex Regular *Italic* Регулярный

Euclid Flex Medium *Italic* Умеренный

Euclid Flex Bold *Italic* Толстый

Set 1

А В С D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z

a b c d e f g h i j k l m n o p q r s t u v w x y z

А Б В Г Д Е Ё Ж З И Й К Л М Н О П Р С Т У Ф Х Ц Ч Ш Щ

Ъ Ы Ь Э Ю Я а б в г д е ё ж з и й к л м н о п р с т у ф х ц ч

ш щ ъ ы ь э ю я

Set 2

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

a b c d e f g h i j k l m n o p q r s t u v w x y z

А Б В Г Д Е Ё Ж З И Й К Л М Н О П Р С Т У Ф Х Ц Ч Ш Щ Ъ

Ы Ь Э Ю Я а б в г д е ё ж з и й к л м н о п р с т у ф х ц ч ш щ

ъ ы ь э ю я

Set 3

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

a**bcdefghijklmno**q**rst**uvwxyz

АБВГДЕЁЖЗИЙКЛМНОПРСТУФХЦЧШЩЪ

ЫЬЭЮЯа**бвгдеёжзий**к**лмно**п**рст**у**ф**хцчшщ

ъыьэюя

Set 4

△ABCDEF**GHIJK**LMNO**PQR**STUVWXY**Z**

abcdefghijklmno**pqr**stuvwxyz

△БВГ**ДЕЖ**ЗИЙ**КЛМНО**ПР**СТУ**Ф**ХЦЧ**ШЩЪ

ЫЬ**ЭЮ**Яаб**вгдеёжзий**к**лмно**п**рсту**ф**хцчшщ**

ъыьэюя

Set 5

△BCD**ΣFGHIJK**LMNOP**QRS**TUVW**XYZ**

abc**defg**hijkl**mnop**q**rst**uvwxyz

△БВГ**ДΣ**ЁЖЗИЙКЛМНОПР**СТУ**Ф**ХЦЧ**ШЩЪ

ЫЬЭЮ**Λ**аб**вгдеёжзий**к**лмно**п**рсту**ф**хцчшщ**

ъыьэюя

Set 6

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

Set 7

АВСДЕFGHIJ<LMNO>PQRS<UVWX>YZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
АБВГДЕЁЖЗИЙ<КЛМНО>ПРСТУФХЦШЩЪ
ЫЬЭЮЯабвгдеёжзийклмнопрстуфхцчшщ
ъыьэюя

Set 8

ABCDEF<GHIJ<KLMNO>PQRSTU>VWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
АБВГДЕЁЖЗИЙ<КЛМНО>ПРСТУФХЦШЩЪ
ЫЬЭЮЯабвгдеёжзийклмнопрстуфхцчшщ
ъыьэюя

Set 9

АБВГДЕЁЖЗИЙКЛМНОПРСТУФХЦЧШЩЪ
ЫЬЭЮЯабвгдеёжзийклмнопрстуфхцчшщ
ъыьэюя

Set 10

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnpqrstuvwxyz
АБВГДЕЁЖЗИЙКЛМНОПРСТУФХЦЧШЩЪ
ЫЬЭЮЯабвгдеёжзийклмнопрстуфхцчшщ
ъыьэюя

Set 11

ABCDEFGHIJKLMNORQSTUVWXYZ
abcdefghijklmnpqrstuvwxyz
АБВГДЕЁЖЗИЙКЛМНОПРСТУФХЦЧШЩЪ
ЫЬЭЮЯабвгдеёжзийклмнопрстуфхцчшщ
ъыьэюя

4.4

Conclusão de capítulo

O projecto prático, da presente dissertação, tem como objectivo explorar a materialidade e manuseio das ferramentas das siglas poveiras na construção de um tipo de letra. Assim como, o tipo de letra Sol, anteriormente descrito, depois do levantamento gráfico das siglas poveiras, é realizada uma apropriação da linguagem dessa escrita não alfabética que permite criar um sistema alfabético de inspiração poveira.

Considerando que, a forma das siglas poveiras é geométrica em consequência dos traços com a navalha, surge a construção de um sistema tipográfico, que reúne letras com formas curvilíneas e rectilíneas. Características estudadas nos sistemas Stolz e Euclide Flex, que testam limites sem comprometer a legibilidade e, mesmo com uma vasta variedade de formas, conseguem manter a coerência tipográfica.

Os tipos de letra Stolz e Euclid Flex, relacionam-se com a presente investigação pela subversão do tradicional sistema tipográfico de formas relacionadas, de modo a obter-se um sistema coerente de leitura; são ambos tipos de letra *display* e apresentam vários conjuntos de caracteres alternativos. Esses são caracterizados pela sua geometria, coabitando formas curvas com rectas, mantendo a legibilidade tipográfica. Partindo das características acima descritas, surge o tipo de letra desenvolvido como resposta à investigação, um sistema tipográfico multiforme de inspiração poveira e programado em *OpenType*.



5.1

Poveira

Após o enquadramento teórico e levantamento gráfico das siglas poveiras, apresenta-se o processo para a criação do tipo de letra. Poveira é a denominação do tipo, que tem por base a escrita típica dos pescadores da Póvoa de Varzim.

Segundo os capítulos anteriores, podemos verificar que as marcas poveiras se caracterizam pelos traços concisos e rectos, sem formas circulares. São compostas por elementos gráficos como cruces, estrelas, triângulos, setas, traços oblíquos, quadrados e outras formas geométricas.

A partir do entendimento do léxico de formas das siglas poveiras, surge a alfabetização desta escrita, através da construção de um sistema tipográfico display programado em *OpenType* e composto por *stylistic sets* com caracteres alternativos.

Figura 47 Siglas entalhadas com navalha na madeira.



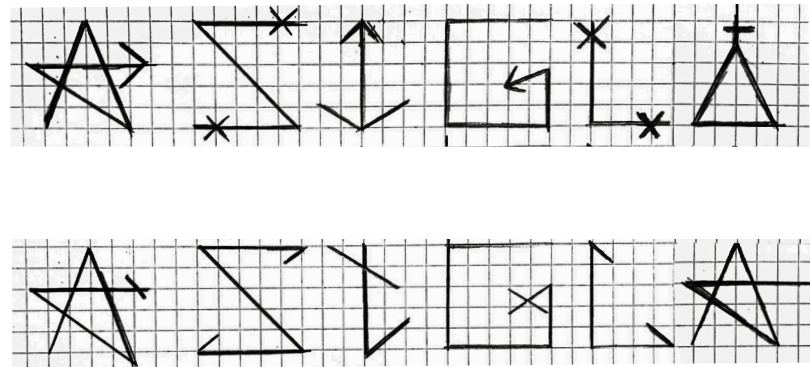
5.2

Desenvolvimento de projecto

Com base no que é discutido nos capítulos anteriores e, após a análise de casos de estudo, procedemos ao desenho exploratório manual do alfabeto. À semelhança do tipo de letra Sol, o desenho das letras começa pela apropriação da linguagem das siglas poveiras. Resultando em letras compostas apenas por traços rectos, sem formas curvilíneas.

No entanto, de forma a responder à questão inicial desta investigação e, à semelhança do tipo Stolz e Euclid Flex surge a necessidade do desenho de letras com formas curvas. Permitindo a coerência do sistema tipográfico, onde é possível a alternância entre os caracteres sem comprometer a legibilidade tipográfica.

Figura 48 Estudos iniciais apenas com formas rectas.

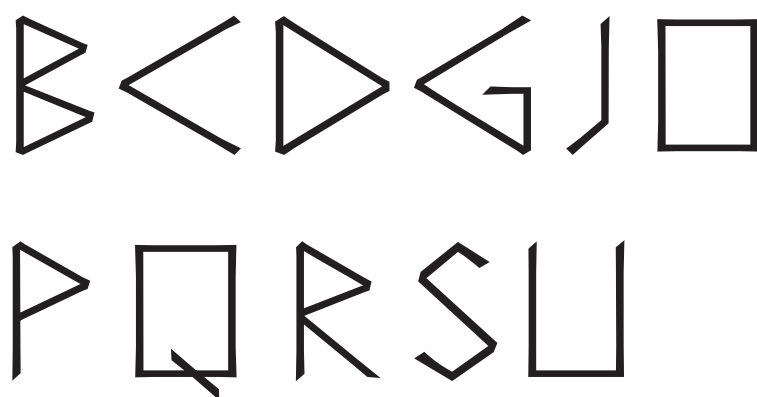


Assim sendo, o tipo de letra Poveira, foi desenhado baseado na proporção clássica. Foram desenhados dois esqueletos, um com formas curvas e outro com formas rectas em letras como B,C,D,G,J,O,P,Q,R,S,U. Permitindo o desenho de um sistema tipográfico que permite a articulação destes caracteres de uma forma coerente.

Figura 49 Esqueleto
letras com formas redondas



Figura 50 Esqueleto
letras com formas rectas



No desenho digital definiu-se os parâmetros básicos para a uniformização dos mesmos: definição da linha de base, espessuras dos traços, curvas. Durante o processo de desenho da letra e após a análise qualitativa das diversas alternativas, concluímos que a introdução das minúsculas poderia comprometer a introdução de serifa de inspiração poveira. Dessa forma, surge um sistema tipográfico display com caracteres alternativos.

Depois dos procedimentos técnicos como: espacejamento, *kerning* e programação, o tipo de letra Poveira, foi programado em *OpenType* para que fosse possível a alternância automática de caracteres.

5.3

Análise da forma



Figura 51 Piques do tipo de letra Poveira.

A modulação dos traços das siglas, definiram particularidades no desenho das letras. Mantendo as características gráficas mais marcantes da escrita poveira, como a concisão e simplicidade dos traços gravados.

Os terminais, os ápices e vértices das letras foram desenhados de forma angular, similar ao traço gravado com a navalha. Foram construídos caracteres alternativos, e serifas distintas que se apropriam da forma das marcas poveiras.

Estas características foram igualmente adaptadas, aos números, diacríticos e sinais de pontuação do tipo de letra. Através da tecnologia *Opentype*, foram programados sets com os caracteres alternativos, de forma a facilitar a alternância entre conjuntos de caracteres estilisticamente relacionados.

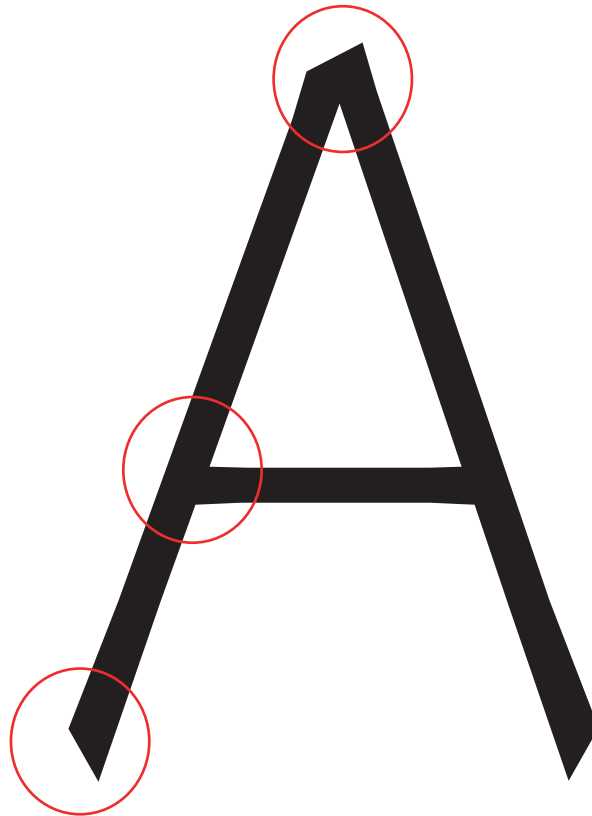


Figura 52 Promenores de desenho do traço da letra.

A B C D E F

G H I J K L

M N O P

Q R S T U

V W X

Y Z

01234

56789

. ; , : ! ? " " _ _ _

_ ' () [] < > / |

5.4

Stylish Sets

O tipo de letra Poveira contém caracteres, que possuem mais de uma versão. Como descrito no capítulo anterior, a programação *Opentype* surge pela necessidade do intercâmbio entre as várias versões de um caracter de forma automática.

De forma, a tornar esse intercâmbio possível, foram programados cinco *sets*, formando cada um conjuntos de caracteres alternativos. Estes conjuntos permitem a alternância automática entre os caracteres com formas curvilíneas e retilíneas e, entre as diferentes versões de serifas.

As letras foram desenhadas como *duplexed letters*. Este método, surgiu após a revolução industrial, na composição automática com caracteres de chumbo através do sistema *linotype*. Segundo Phill Baines e Andrew Haslam (2005), trata-se de uma técnica, que colocava variações dos caracteres no mesmo conjunto de matrizes,

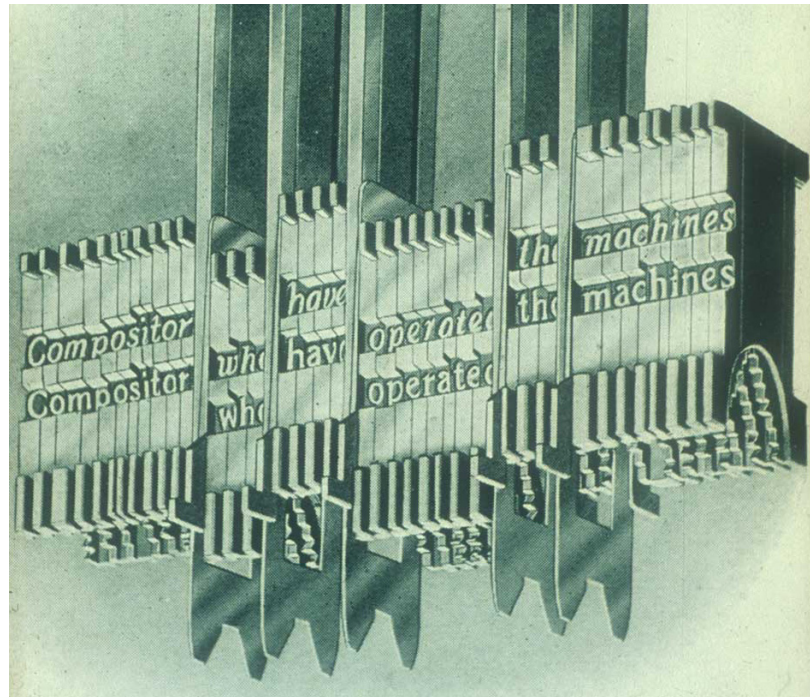


Figura 53 Duplexed letters. Ilustração da matriz dos tipos romanos e itálicos.

onde mantinham a mesma largura entre eles e permitiam que ao mudar de um para o outro, as letras ocupassem exactamente o mesmo espaço. Sendo assim, o conjunto de caracteres alternativos do tipo de letra Poveira, mantém o mesmo espaço, de modo a que sempre que se alterem os sets, o texto mantenha a mesma aparência.

Somados os caracteres alfabéticos padrões, caracteres alternativos, números e pontuação existentes no tipo de letra Poveira, é alcançado um número próximo a 200 caracteres. A aplicação deste tipo de letra sugere uma escrita orgânica, multiforme e coerente.

Set 1



Set 2

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

Set 3

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

Set 4

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

Set 5

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

5.5

Apresentação do tipo de letra

P O V E I R A

P □ V E ↓ R ☆

P O V E I R A

P □ V E I R A

P O V E ↓ R ☆

P O V E ↓ R ☆

M. ALÍVIO

S. N. APRISÃ

SR. ANTONIO

SR. PHILLOMENA

BAMOS CUM DEOS

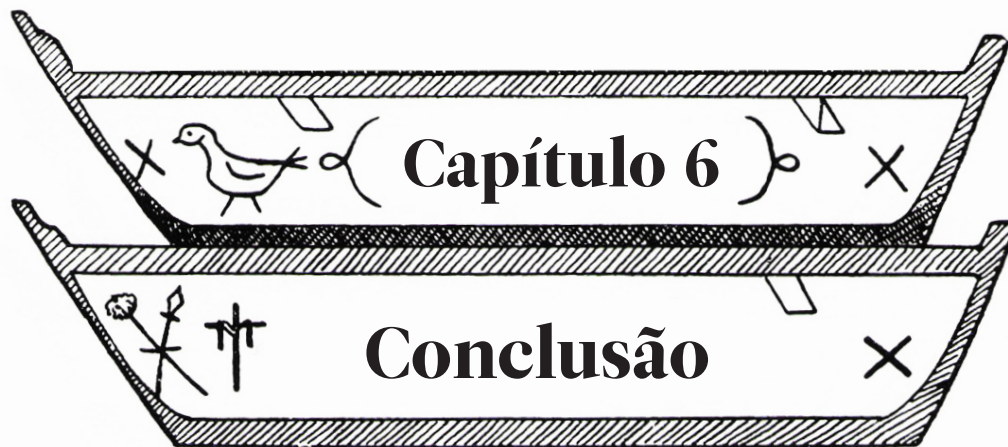
MARIA DAS DORES

DOS FILHOS
AGORA BAI
S. DE SERRATE
ESPERANÇA
DAS ALMAS
BÁ EM GRACÇA

POVEIRO
FORTE, RUDE,
VIVE DO MAR E
PARA O MAR.
A PESCA
SUBJUGA-SE,
DOMINA-SE,
EMBRAGA-SE.

O POVEIRO
ATIRA-SE PELO
MAR DENTRO!
"É A NOSSA
VIDA, VIDA
QUE POR
VEZES É
MORTE."

CINCO DIAS DE
VIRAVANA BARRA
ÓVIA, UMA LAN
NARNADA QUE,
AS SUAS DIVISAS,
RILHO, PEIXE E PA
PROA, PANAL E
RO PIQUES EM
RÉ, SE RECONHE
RA LENDÁRIA LAN



6.

Conclusão e considerações finais

A presente investigação partiu do estudo de como as ferramentas modelaram os sinais alfabéticos e não alfabéticos, designadamente os arquétipos da letra latina e, em particular, as siglas poveiras, constatando que a ferramenta utilizada para o registo destes sinais, foi determinante na definição das suas formas. Permitindo assim, responder a uma das questões iniciais da investigação: *De que forma as ferramentas e a técnica modelaram a forma dos sinais alfabéticos e não alfabéticos, designadamente a letra ocidental e, em particular, as siglas poveiras?*

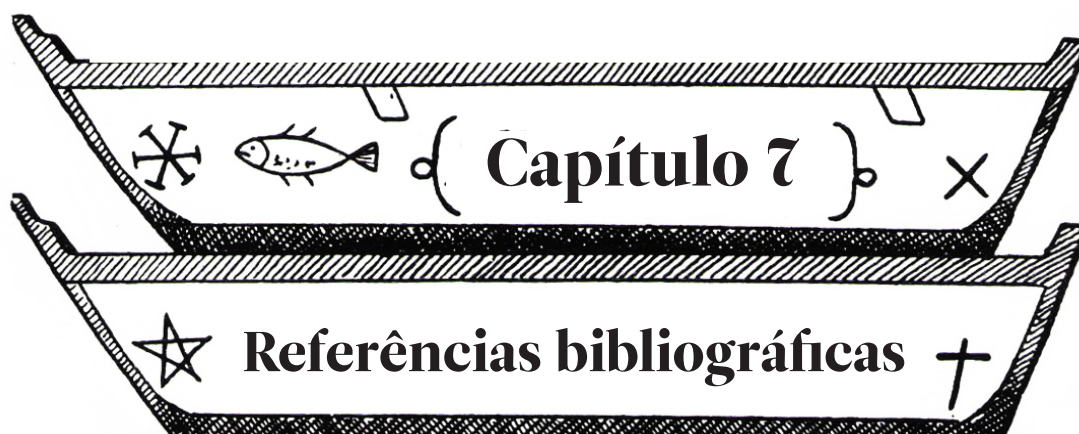
Verificamos que a forma da letra ocidental foi definida através das técnicas de cinzelamento da letra maiúscula e da escrita da letra minúscula, com o aparo de ponta facetada e o aparo de ponta fina. Deste modo, considerando que as técnicas e ferramentas, foram decisivas na modelação do alfabeto ainda hoje utilizado, debruçamo-nos sobre as técnicas e ferramentas utilizadas no registo dos sinais não alfabéticos de natureza poveira, que são definidos pela forma como as marcas são entalhadas pela navalha, permitindo apenas o desenho de traços rectos e com poucos detalhes, evidenciando um aspecto rudimentar.

Partindo da análise das formas que constituem as siglas poveiras, procurou-se responder à segunda questão colocada: *É possível a construção de um sistema tipográfico multiforme e coerente com base no léxico de formas das siglas poveiras?* Para responder, foram analisados três casos de estudo que permitiram desenvolver um tipo de letra geométrico, onde coabitam formas curvilineas com rectilíneas, possibilitando a construção de um sistema tipográfico mantendo a legibilidade e coerência.

O estudo do sistema de piques (traços) e, as características das siglas poveiras, definiram particularidades no tipo de letra, tanto no esqueleto como nas serifas. Resultando no tipo Poveira; composto por caracteres com formas curvas e rectas às quais foram adicionados os piques como elementos decorativos, mantendo assim

as características gráficas mais marcantes da escrita poveira. Com esta solução, interroga-se o conceito de familiaridade, condição necessária para a leitura, equilibrando no mesmo sistema, formas de letras relacionadas com formas não relacionadas entre si. O sistema, apesar de incluir símbolos que só podem ser inferidos ou descodificados como letras no contexto da palavra, mantém um compromisso com a legibilidade. Tal compromisso, juntamente com a interpretação do traço definido pela navalha e a apropriação de elementos gráficos das siglas poveiras, tornou possível a construção de um sistema tipográfico, com caracteres alternativos geométricos e coerentes.

É importante referir, que a sabedoria dos pescadores nativos da Póvoa de Varzim, teve um impacto significativo no enquadramento teórico do trabalho desenvolvido. O percurso desta investigação consistiu no estudo histórico das siglas poveiras, na tipografia e no desenho de tipos de letra, demonstrando-se gratificante pelos conhecimentos e competências adquiridas. O estudo de conceitos com os quais a discente não estava familiarizada, proporcionou-lhe uma aprendizagem a nível histórico e etnográfico, bem como um primeiro contacto com o design de tipografia. Para terminar, consideramos que a conclusão do projeto prático é relevante na medida que resgata para o domínio do design gráfico elementos da iconografia local, contribuindo assim para a construção da identidade e preservação da memória cultural.



7.

Referências Bibliográficas

Adobe Type (n.d.). Opentype. Consultado em 18 Agosto 2017.
Disponível em: <https://www.adobe.com/pt/products/type/opentype.html>

Baines, P.; Haslam A. (2005). *Type and Typography*. Laurence King Publishing.

Bringhurst, R. (2005). *Elementos Do Estilo Tipografico*. Cosac Naify.

Câmara Municipal, (1964). *Póvoa de Varzim Boletim Cultural*. vol. III, nº 2. Póvoa de Varzim.

Câmara Municipal, (1967). *Póvoa de Varzim Boletim Cultural*. vol. VI, nº 1. Póvoa de Varzim.

Câmara Municipal, (1980). *Póvoa de Varzim Boletim Cultural*. vol. XIX, nº 1. Póvoa de Varzim.

Cheng, K. (2006). *Designing Type*. Laurence King Publishing.

Frutiger, A. (2001). *Sinais e símbolos*. (M. Fontes). São Paulo.

Hoefler & Co. (n.d.). Sentinel. Consultado em 2 Dezembro 2017.
Disponível em: <https://www.typography.com/fonts/sentinel/history/>

Lixa Felgueiras, O. (1965). *Àcêrca das Siglas Poveiras. IV Colóquio Portuense de Arqueologia. 3.ª edição*. Publicações Dom Quixote.

Mariabruna Fabrizi (2009). Sol. Consultado em 15 Setembro 2017.
Disponível em: <http://socks-studio.com/2016/06/15/irrational-thoughts-should-be-followed-absolutely-and-logically-sol-lewitts-variations-of-incomplete-open-cubes-1974/>

Martin Wenzel (n.d.). An introduction to OpenType Features. Consultado em 18 Outubro 2017. Disponível em: <http://ilovetypography.com/OpenType/opentype-features.html>

Meggs, P. B., Purvis, A. W., & Pile, J. (2009). *Meggs' History of Graphic Design 4th Edition with History of Interior Design Set*. John Wiley & Sons.

Noordzij, G. (2001). *Letterletter*. Hartley and Marks Publishers .

Noordzij, G. (2006). *The Stroke*. Hyphen Press.

Pires de Lima, A. (1949). *Estudos Etnográficos, filosóficos e Históricos*. Junta de Província do Douro Litoral.

Radim Pesko (2009). Typeface Sol. Consultado em 21 Julho 2017. Disponível em: <https://radimpesko.com/fonts/sol>

Santos Graça, A. (1952). *Epopéia dos Humildes*. Edição de autor, Póvoa de Varzim.

Santos Graça, A. (1942). *Inscrições Tumulares Por Siglas*. Edição de autor, Póvoa de Varzim.

Santos Graça, A. (2005). *O Poveiro*. Publicações Dom Quixote

Sonja Knetch (2016). Stolzl Display. Consultado em 20 Julho 2017. Disponível em: <http://typographica.org/typeface-reviews/stolzl-display/>

Swiss Typefaces (2017). Euclid Flex. Consultado em 18 Dezembro 2017. Disponível em: <https://www.swisstypefaces.com/fonts/euclid/info/>

Willen, Bruce; Strals, N. (2009). *Lettering & Type: Creating Letters and Designing Typefaces*. Nova Iorque: Architectural.

Bibliografia

Adobe Type (n.d.). Opentype. Consultado em 18 Agosto 2017.
Disponível em: <https://www.adobe.com/pt/products/type/opentype.html>

Aguirre, P. , Pethick, E. (2007). *The great method: Casco issues X*.
Utrecht: Casco.

Baines, P.; Haslam A. (2005). *Type and Typography*. Laurence
King Publishing.

Bringhurst, R. (2005). *Elementos Do Estilo Tipografico*.
Cosac Naify.

Cadernos tipográficos (2007) Nr:3 Legibilidade. Consultado em
18 de Abril de 2017. Disponível em: <http://www.tipografos.net/cadernos/cadernos-3.pdf>

Câmara Municipal, (1964). *Póvoa de Varzim Boletim Cultural*.
vol. III, nº 2. Póvoa de Varzim.

Câmara Municipal, (1967). *Póvoa de Varzim Boletim Cultural*.
vol. VI, nº 1. Póvoa de Varzim.

Câmara Municipal, (1980). *Póvoa de Varzim Boletim Cultural*.
vol. XIX, nº 1. Póvoa de Varzim.

Cheng, K. (2006). *Designing Type*. Laurence King Publishing.

Cheung, V. (2007). *Type Addicted: The New Trend of A to Z
Typo-Graphics*. Victionary.

Frutiger, A. (2001). *Sinais e símbolos*. (M. Fontes). São Paulo.

Garner, S. (2008). *Writing on Drawing*. Intellect Books.

Hoefler & Co. (n.d.). Sentinel. Consultado em 2 Dezembro 2017.
Disponível em: <https://www.typography.com/fonts/sentinel/history/>

Hollis, R. (1997) *Graphic Design: A Concise History*. Londres: Thames and Hudson.

Kane, J. (2012). *Manual dos tipos*. Gustavo Gili.

Lev Manovich (2001). The language of New Media. Consultado em 10 Fevereiro 2017. Disponível em: http://dss-edit.com/plu/Manovich-Lev_The_Language_of_the_New_Media.pdf

Lixa Felgueiras, O. (1965). *Àcerca das Siglas Poveiras. IV Colóquio Portuense de Arqueologia. 3.ª edição*. Publicações Dom Quixote.

Meggs, P. B., Purvis, A. W., & Pile, J. (2009). *Meggs' History of Graphic Design 4th Edition with History of Interior Design Set*. John Wiley & Sons.

Lupton, E. (2010). *Thinking with Type: A critical guide for designers, writers, editors, & students*. Princeton Architectural.

Michael, H. (1996). *Creative lettering Today*. A & C Black

Mariabruna Fabrizi (2009). Sol. Consultado em 15 Setembro 2017. Disponível em: <http://socks-studio.com/2016/06/15/irrational-thoughts-should-be-followed-absolutely-and-logically-sol-lewitts-variations-of-incomplete-open-cubes-1974/>

Martin Wenzel (n.d.). An introduction to OpenType Features. Consultado em 18 Outubro 2017. Disponível em: <http://ilovetypography.com/OpenType/opentype-features.html>

Michael, H. (1996). *Creative lettering Today*. A & C Black

Noordzij, G. (2001). *Letterletter*. Hartley and Marks Publishers .

Noordzij, G. (2006). *The Stroke*. Hyphen Press.

Offman, A. (1977) *Manual of Graphic Design: Principles and Practice*. Van Nostrand Reinhold.

Pires de Lima, A. (1949). *Estudos Etnográficos, filosóficos e Históricos*. Junta de Província do Douro Litoral.

Santos Graça, A. (1952). *Epopéia dos Humildes*. Edição de autor, Póvoa de Varzim.

Santos Graça, A. (1942). *Inscrições Tumulares Por Siglas*. Edição de autor, Póvoa de Varzim.

Santos Graça, A. (2005). *O Poveiro*. Publicações Dom Quixote

Samara, T. (2005) *A Guide to Choosing the Perfect Type and Color Palettes*. Rockport Publishers.

Samara, T. (2012). *Drawing for graphic design*. Rockport Publishers.

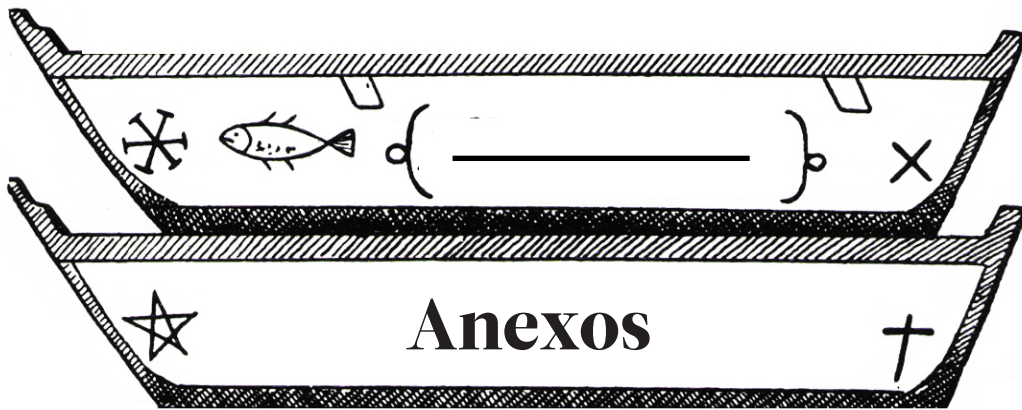
Sonja Knetch (2016). Stolzl Display. Consultado em 20 Julho 2017. Disponível em: <http://typographica.org/typeface-reviews/stolzl-display/>

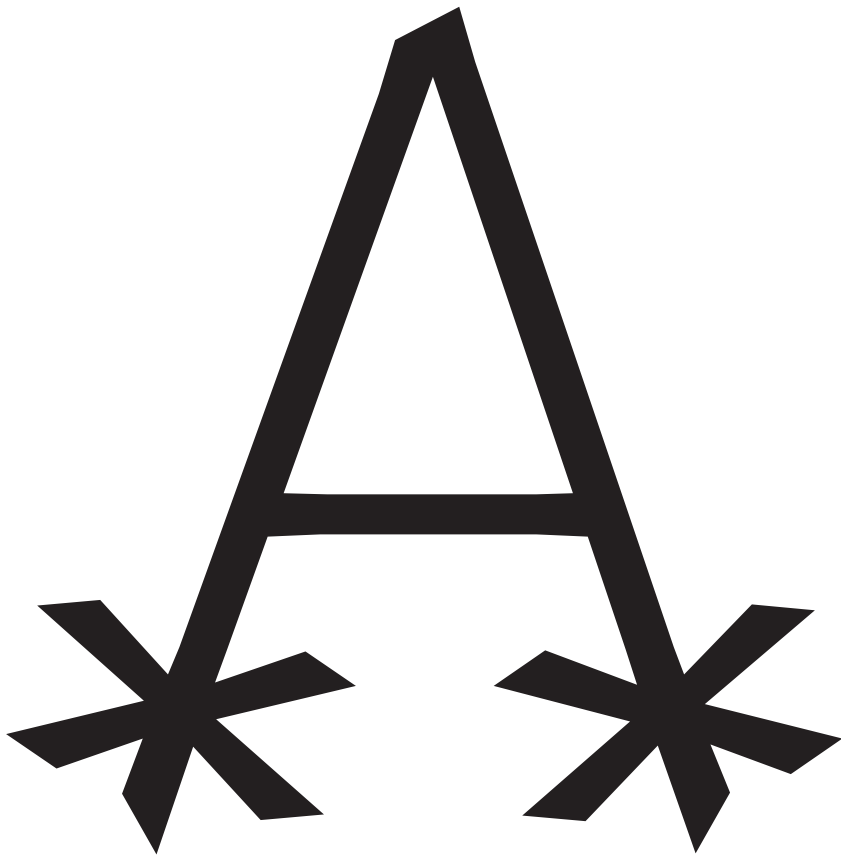
Stout, K. (2015). *Contemporary Drawing: from the 1960's to now*. Tate Publishing.

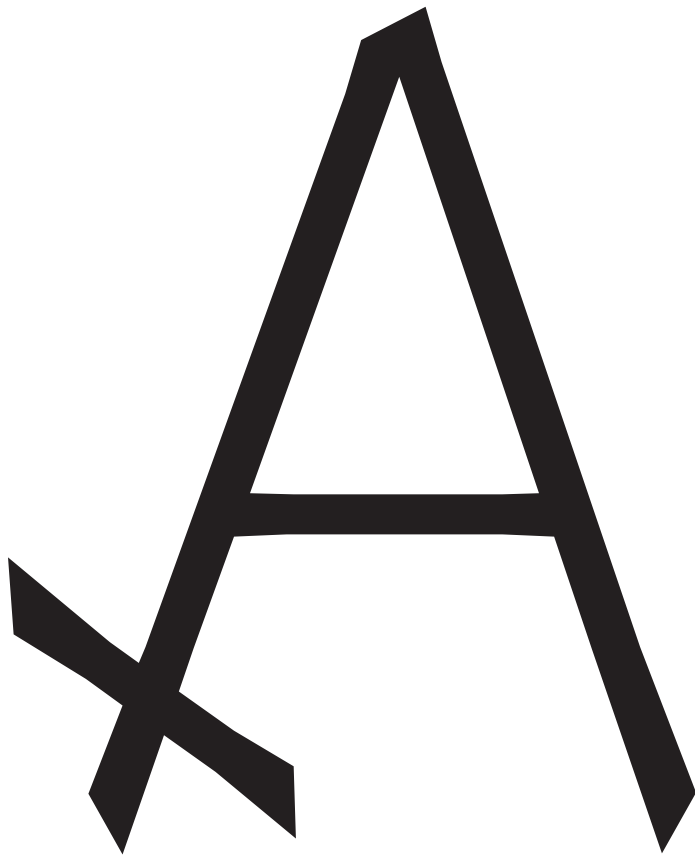
Strizver, I. (2006) *Type Rules! The Designer's Guide to Professional Typography*. John Wiley & Sons.

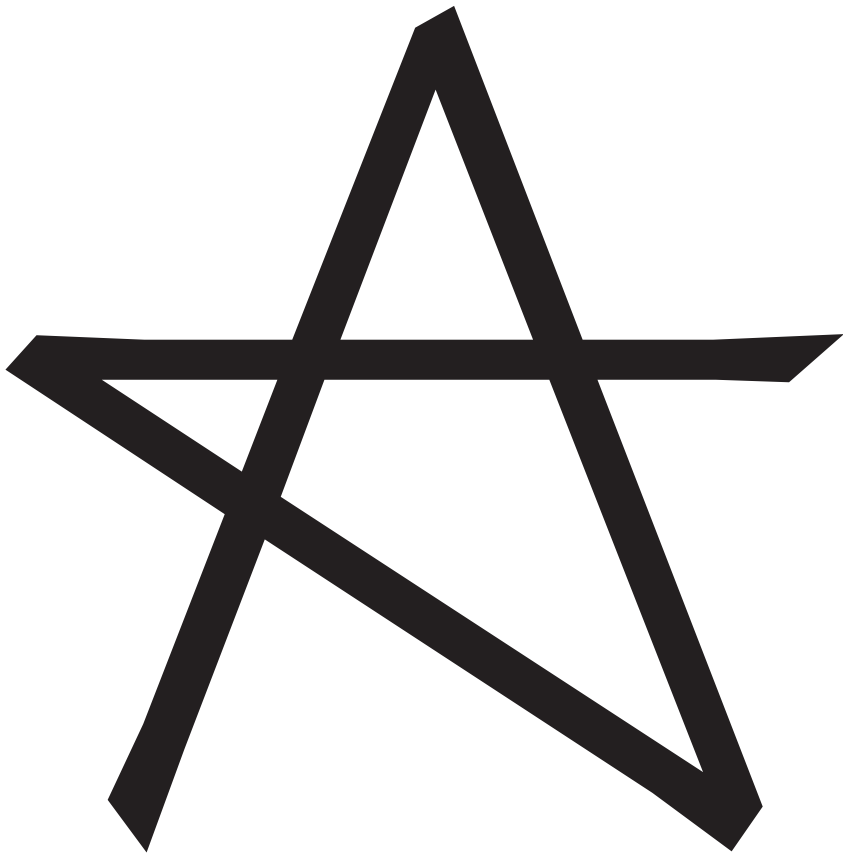
Swiss Typefaces (2017). Euclid Flex. Consultado em 18 Dezembro 2017. Disponível em: <https://www.swisstypefaces.com/fonts/euclid/info/>

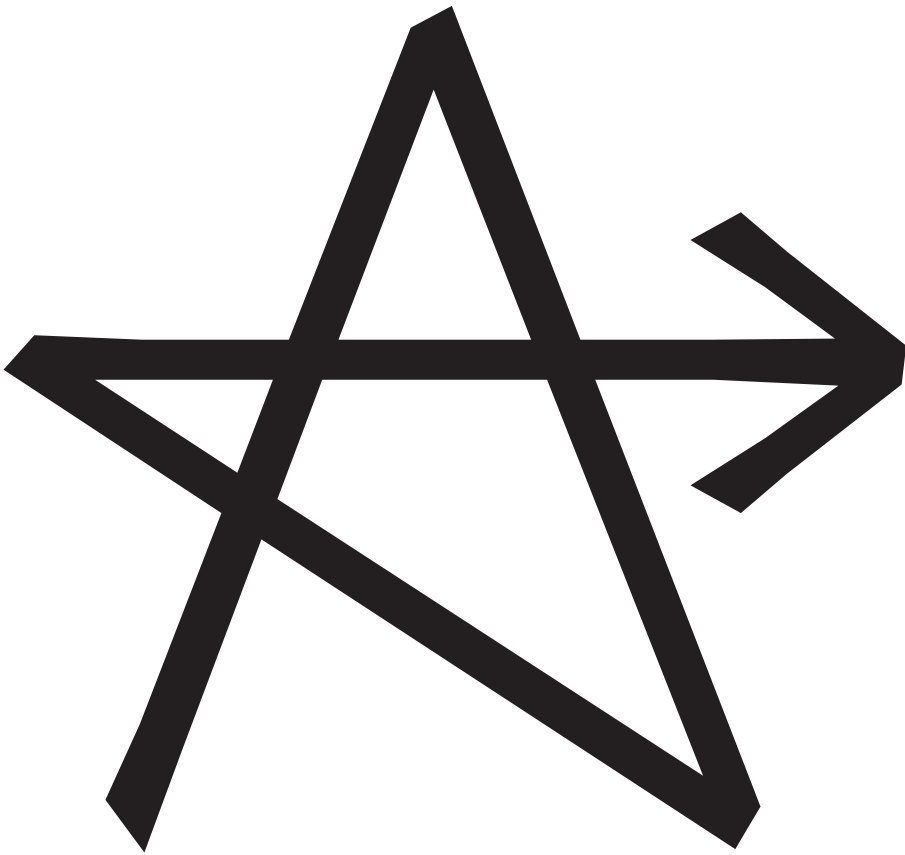
Willen, Bruce; Strals, N. (2009). *Lettering & Type: Creating Letters and Designing Typefaces*. Nova Iorque: Architectural.



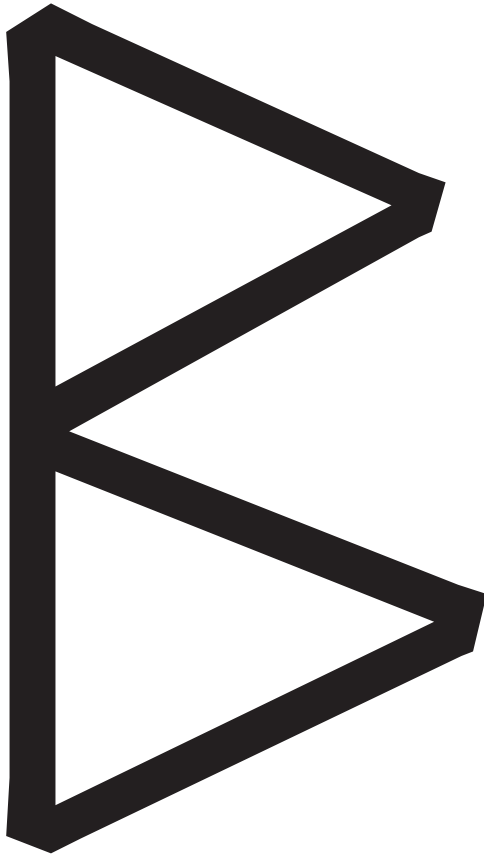


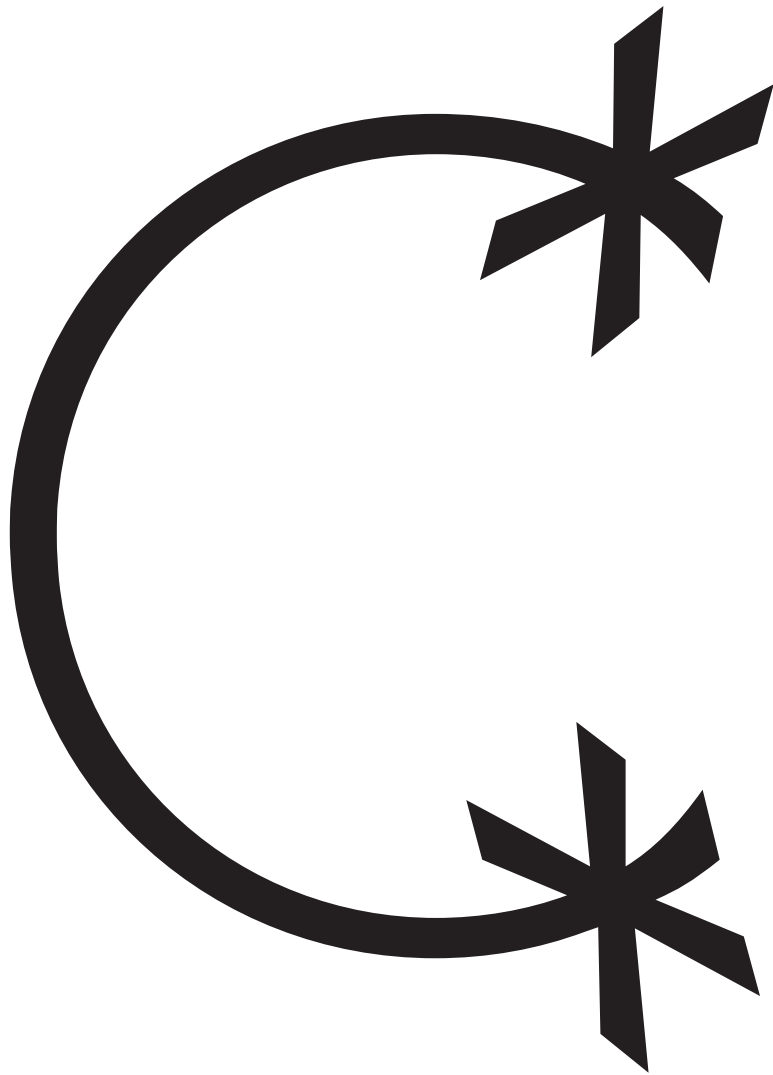






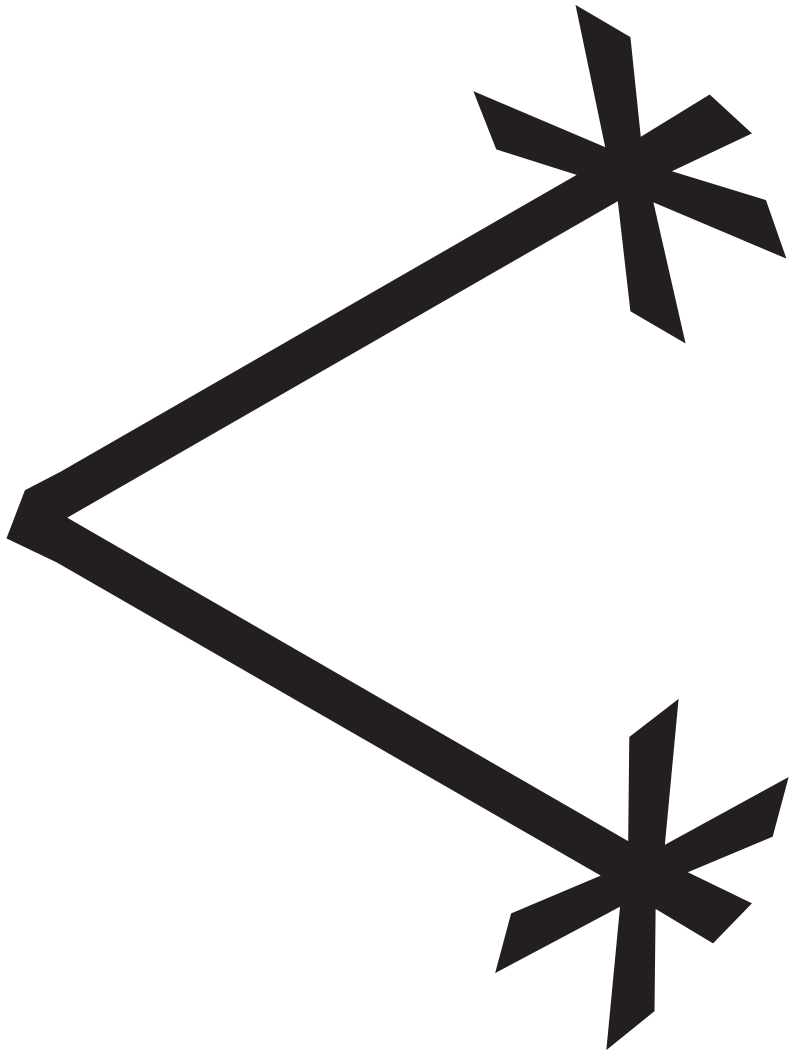
B

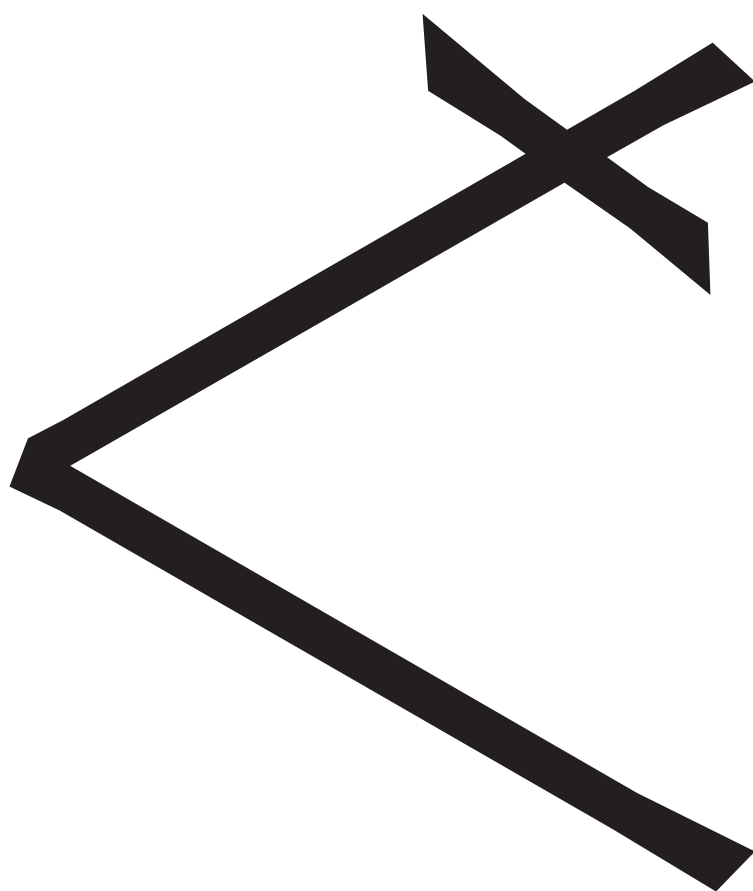


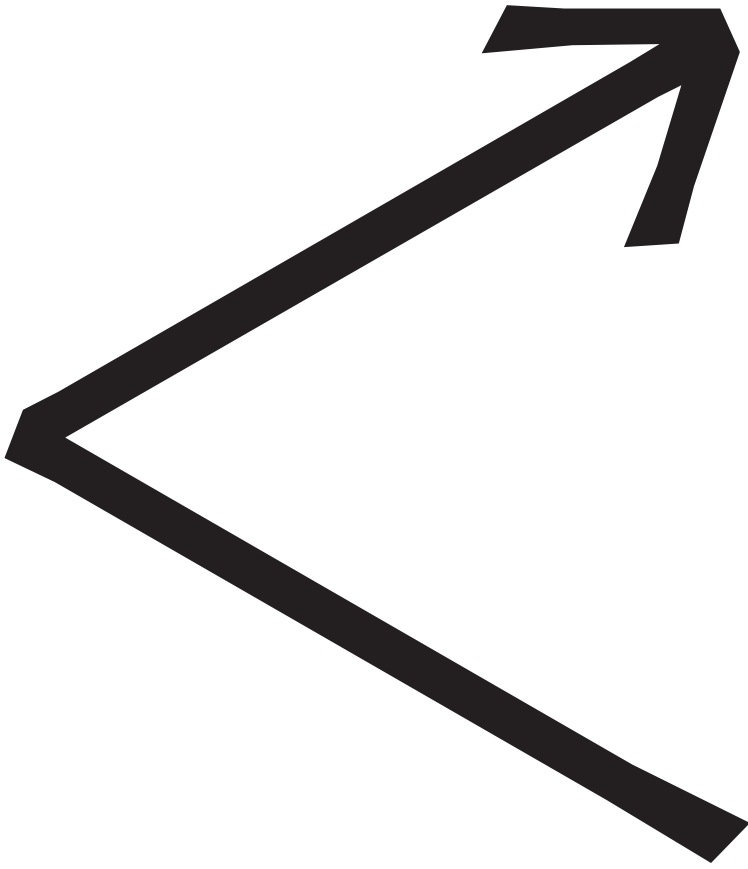


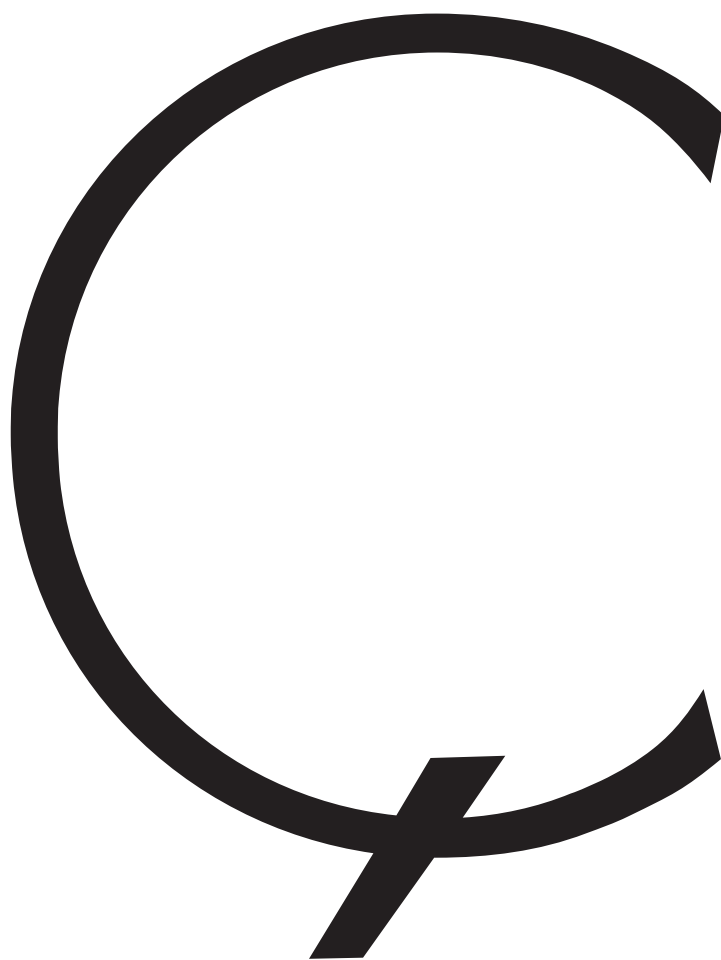


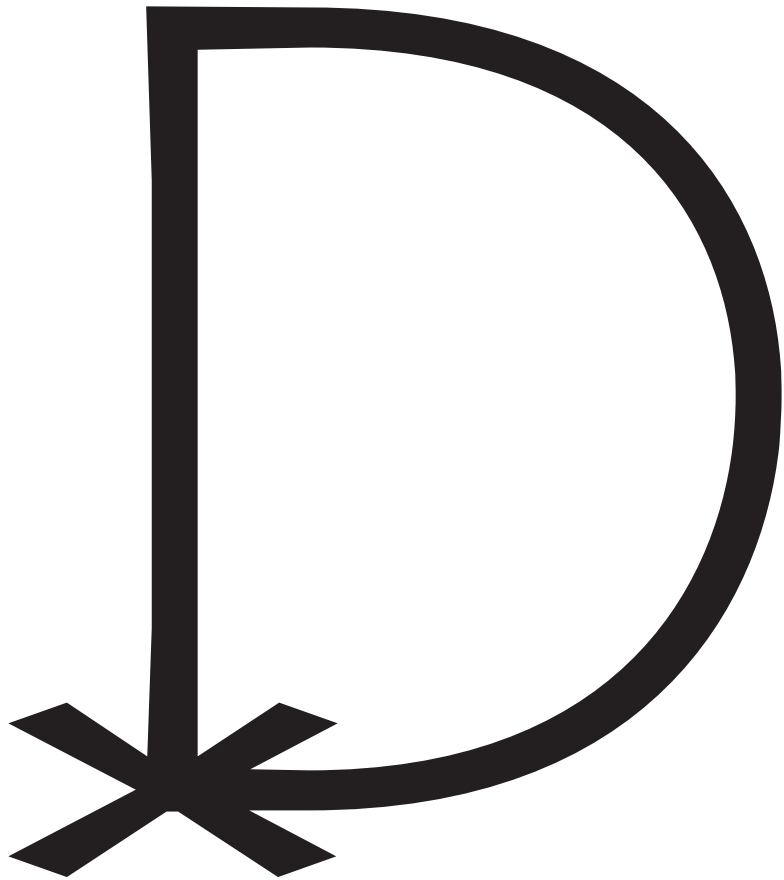


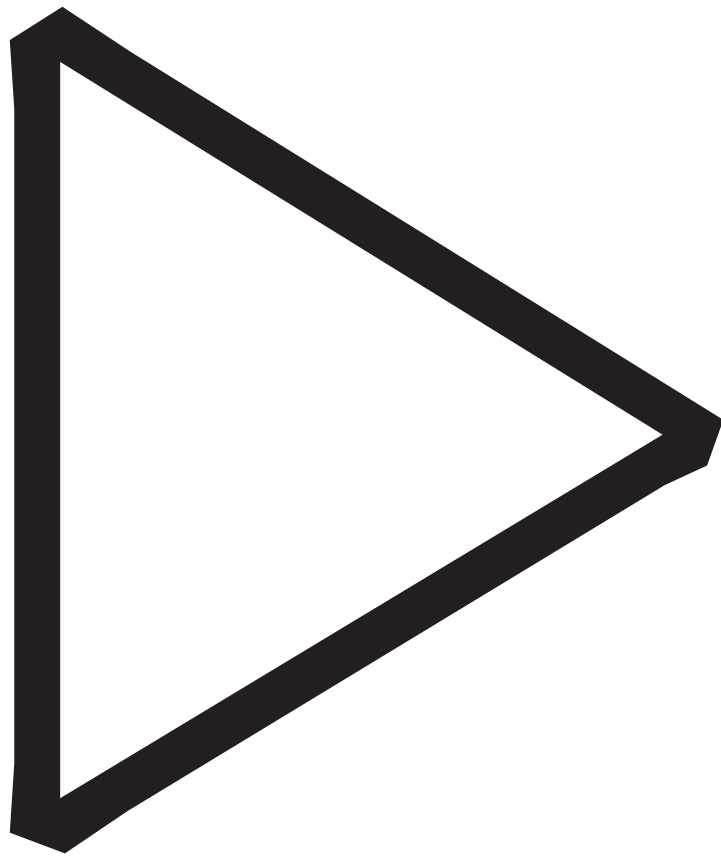






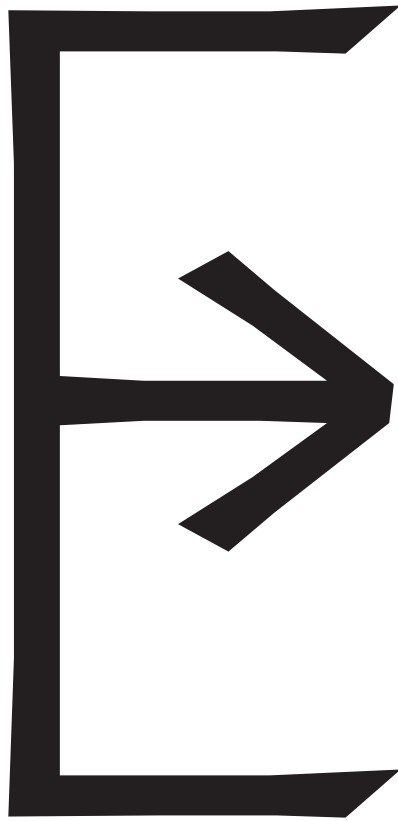


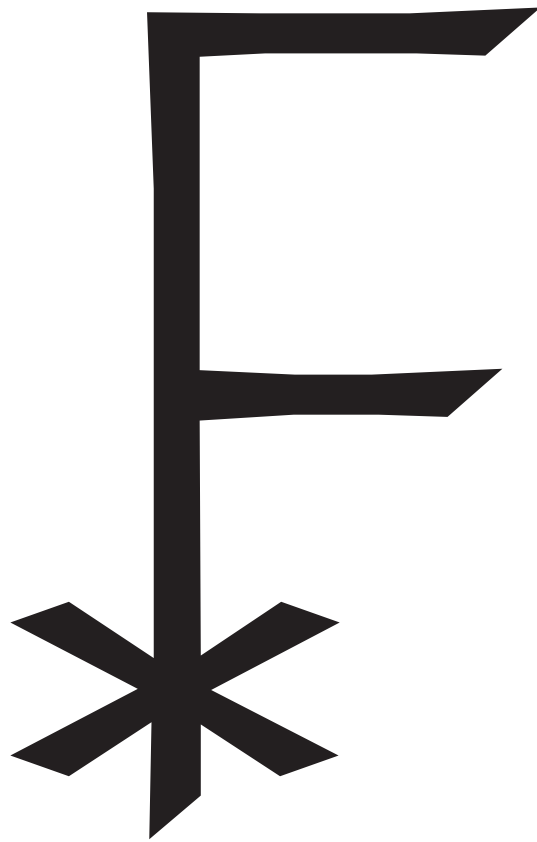


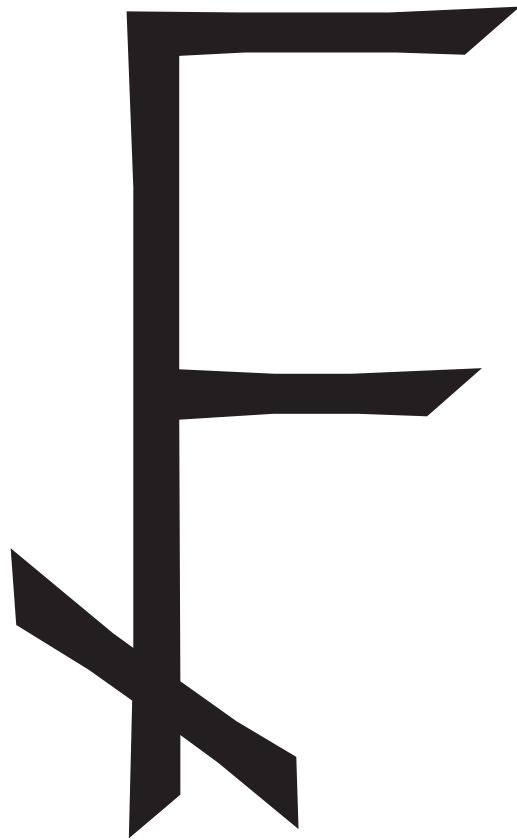


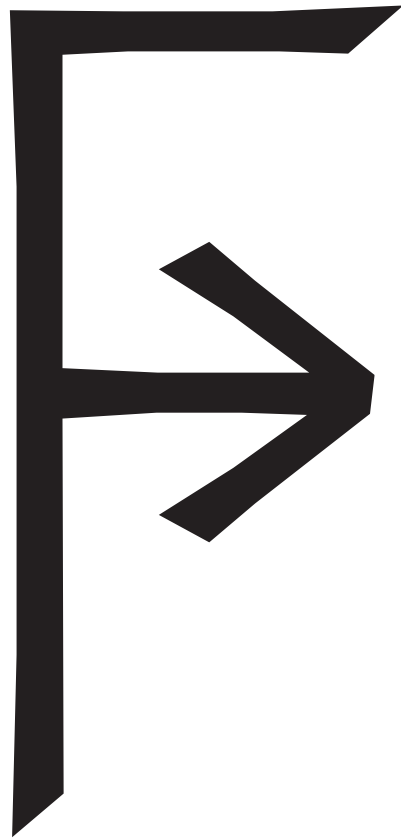
E

E





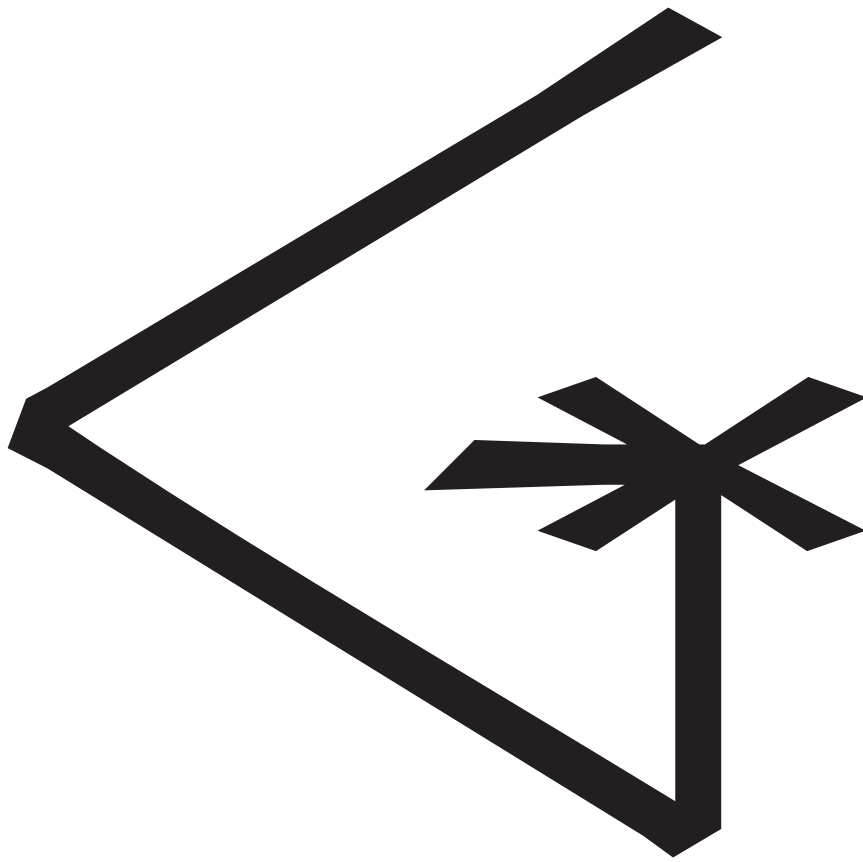


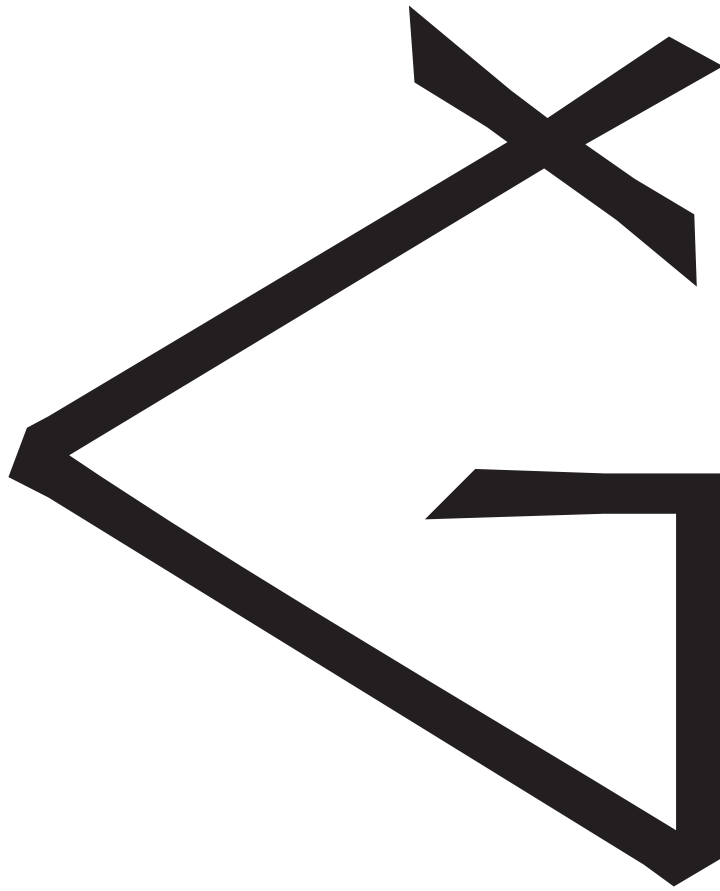




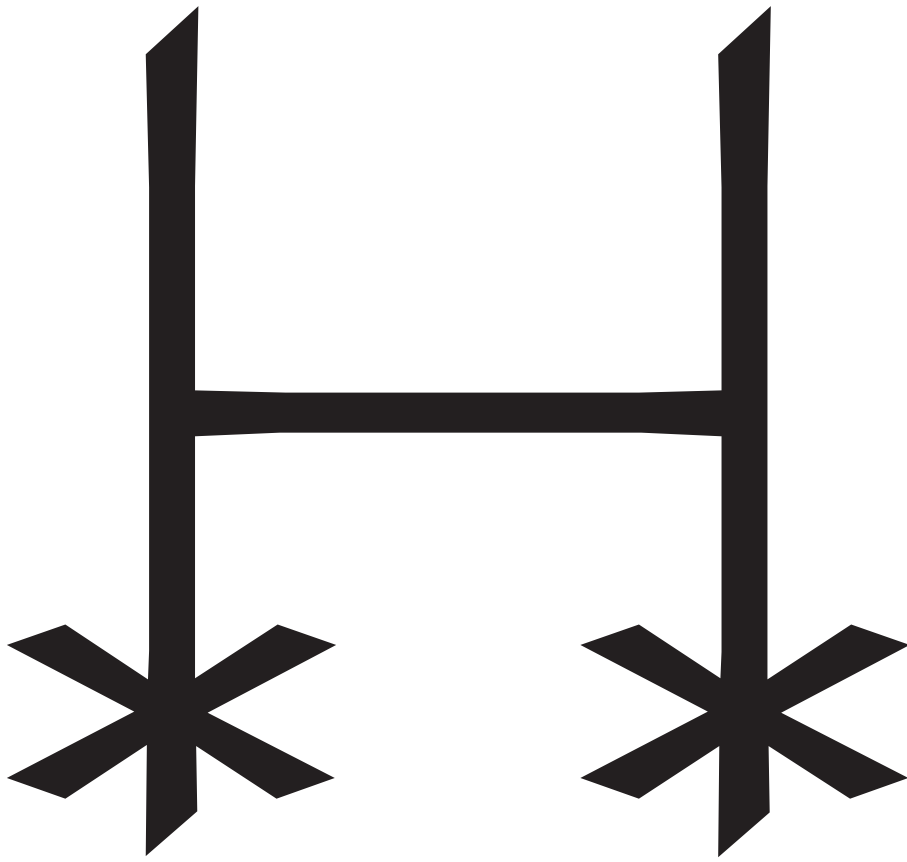




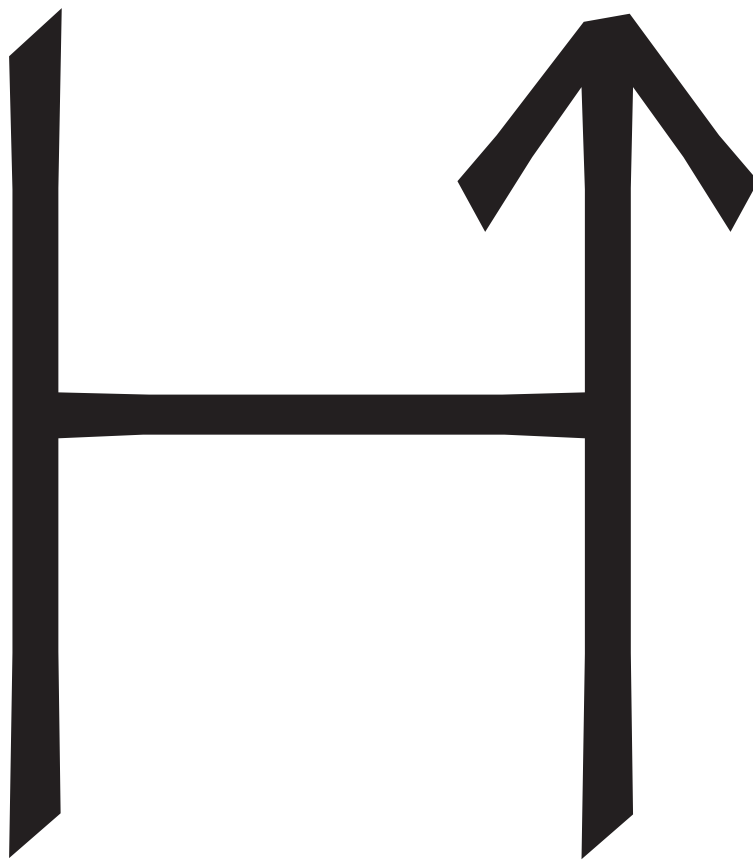






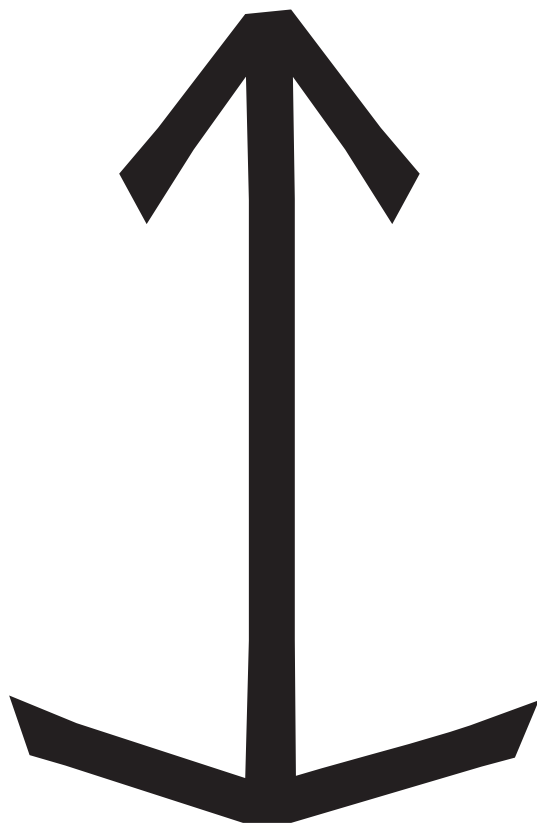


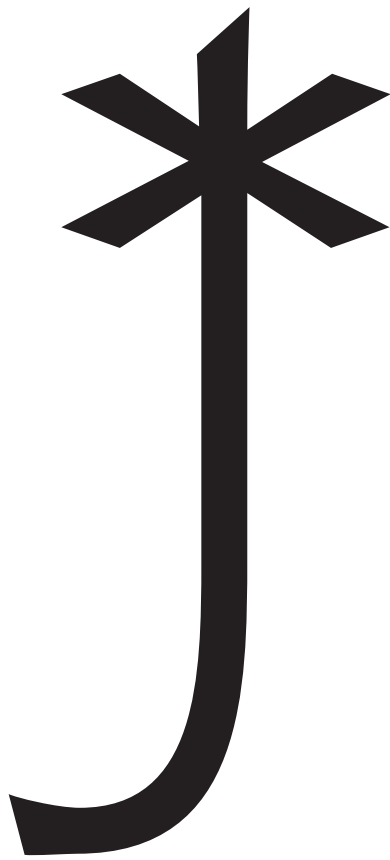












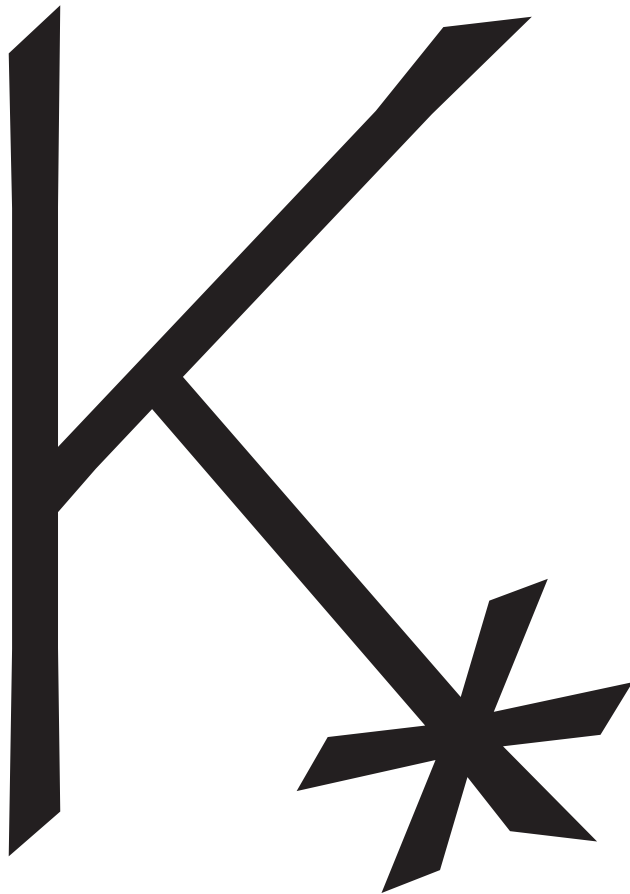
j

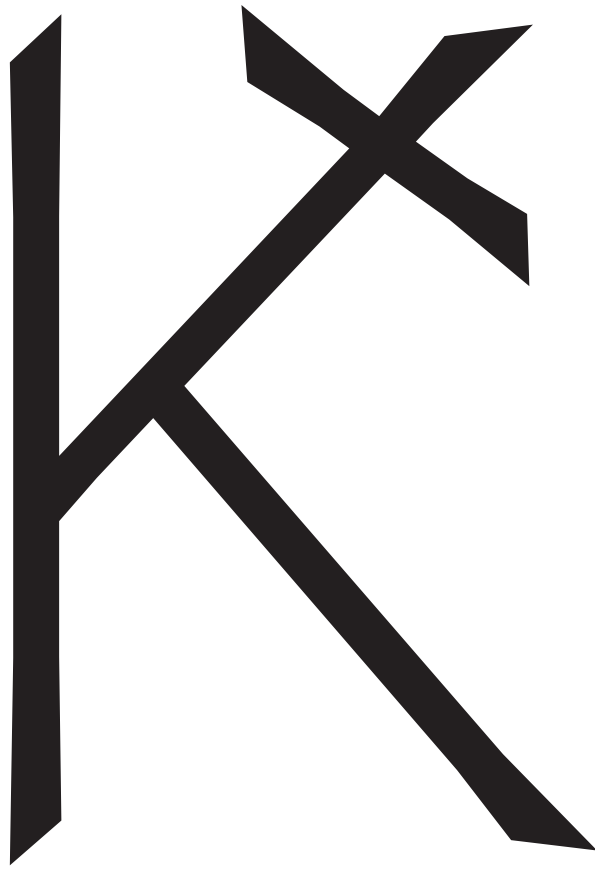


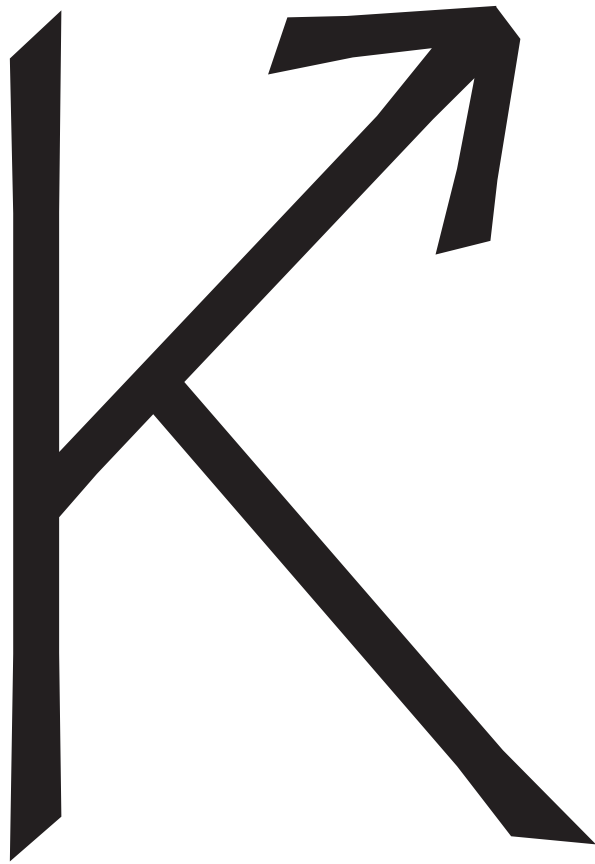


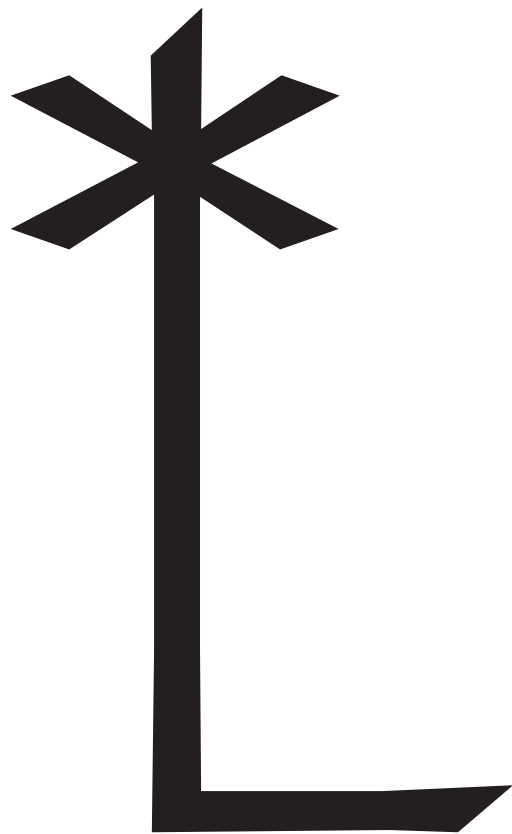


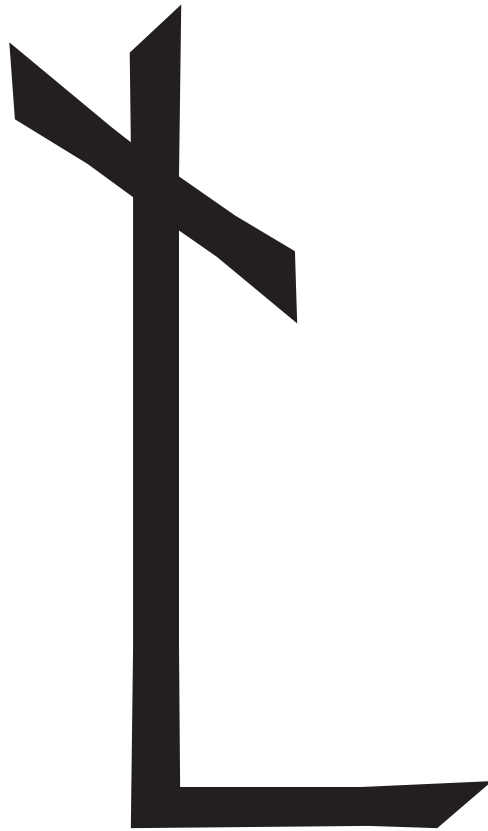




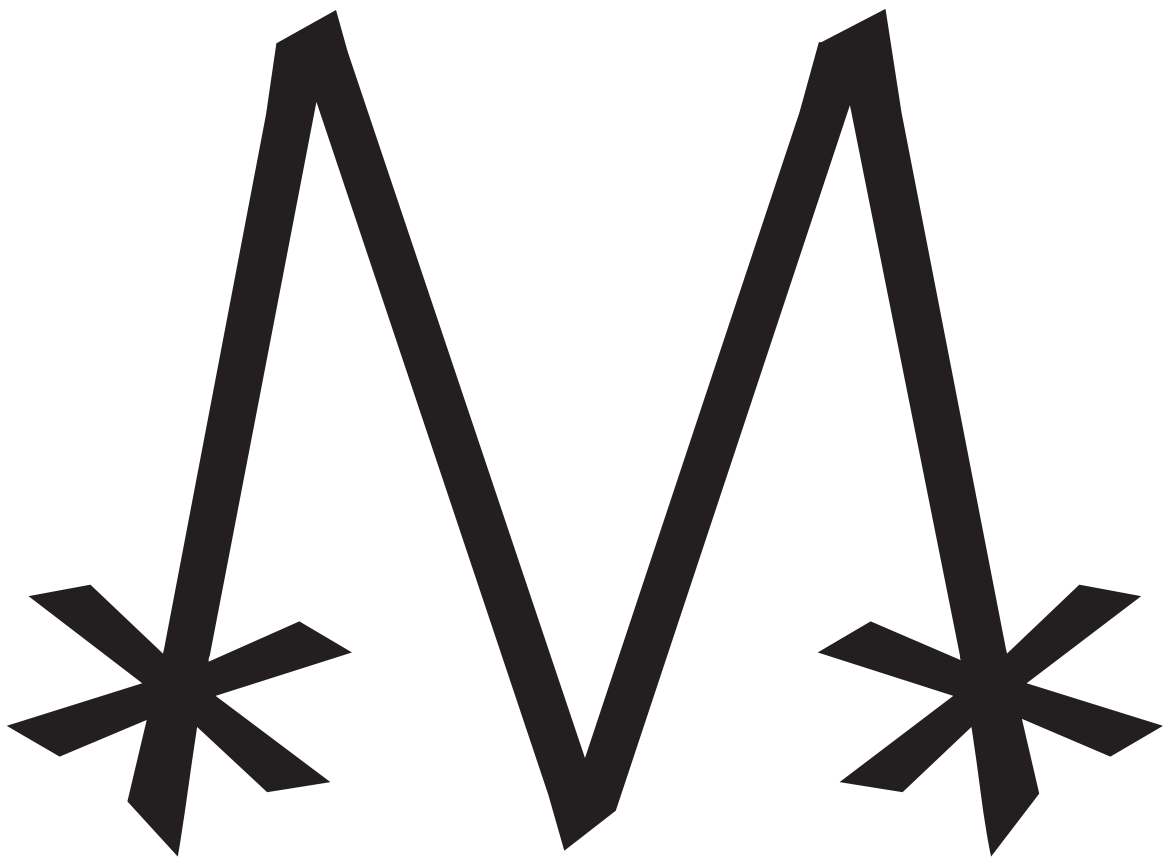






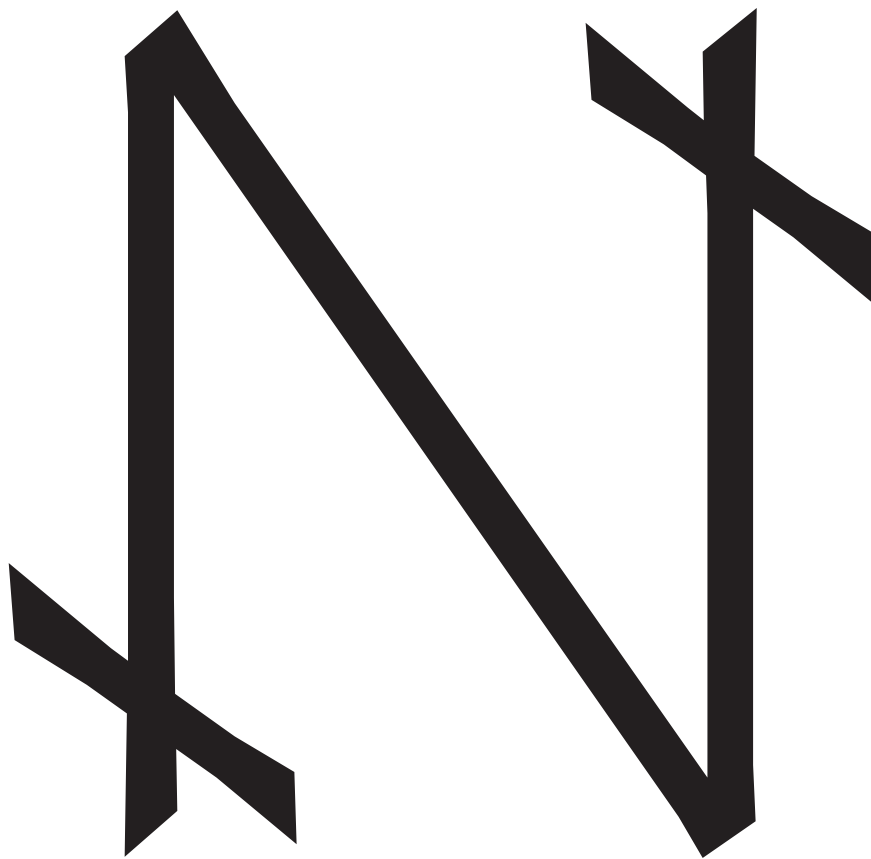


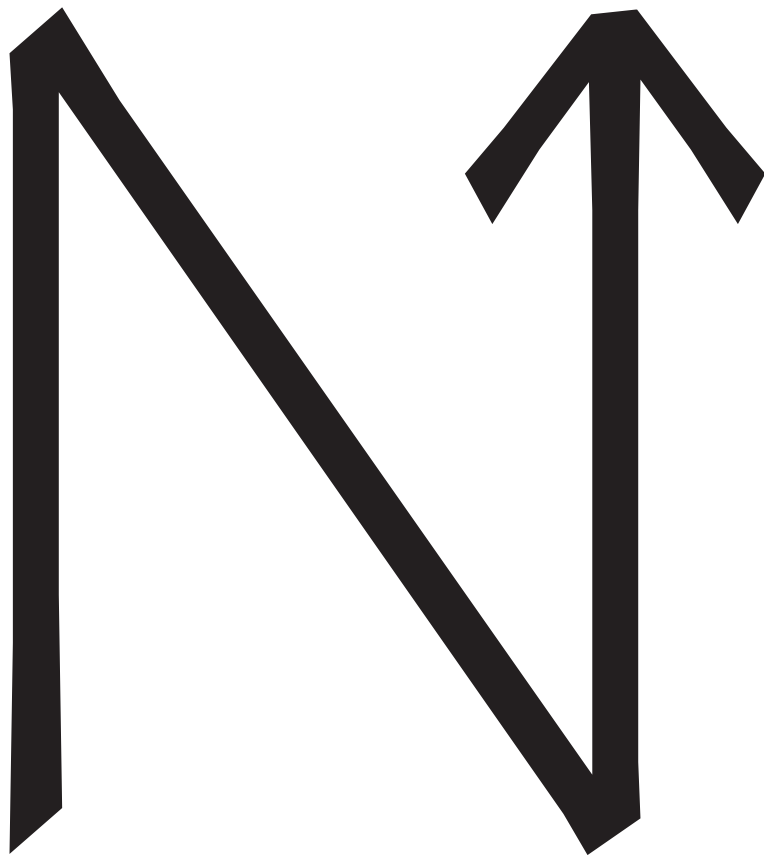


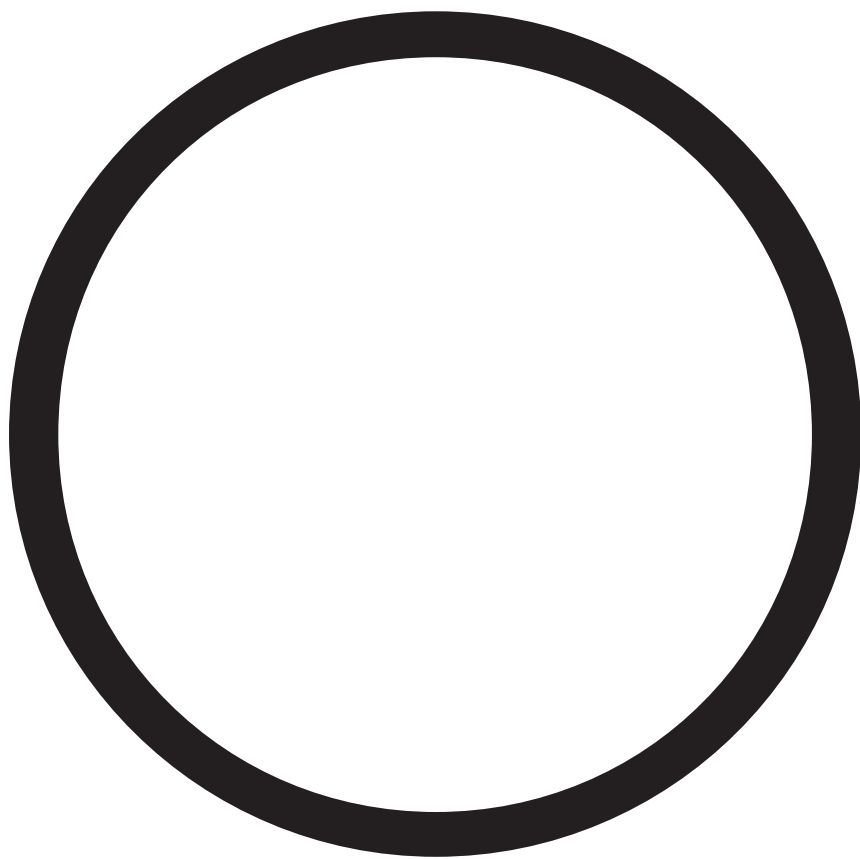


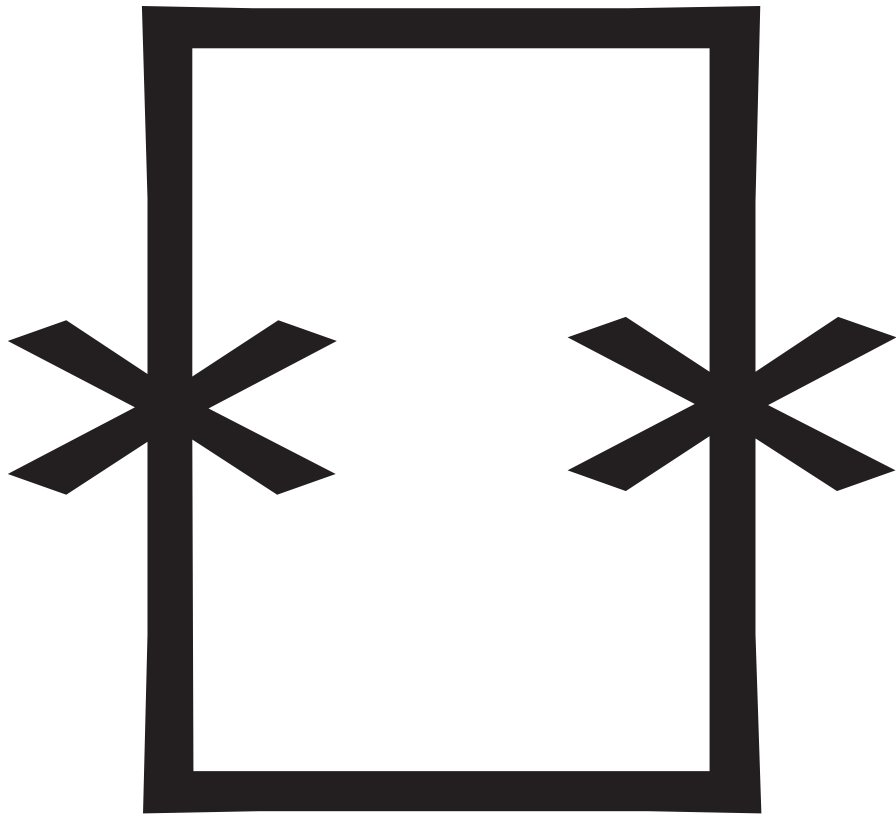


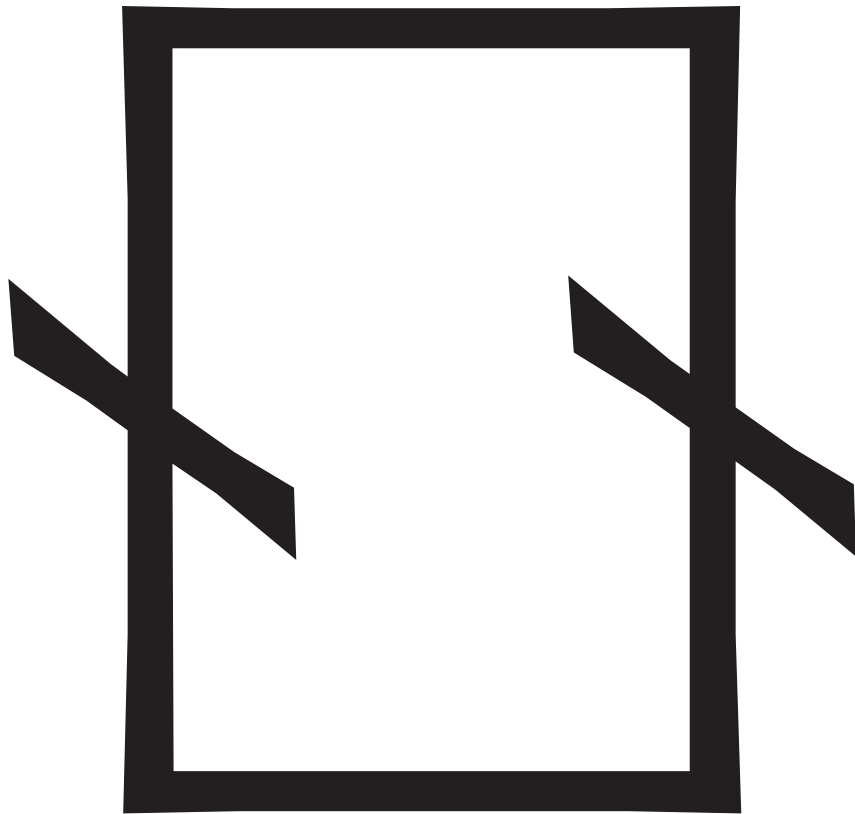


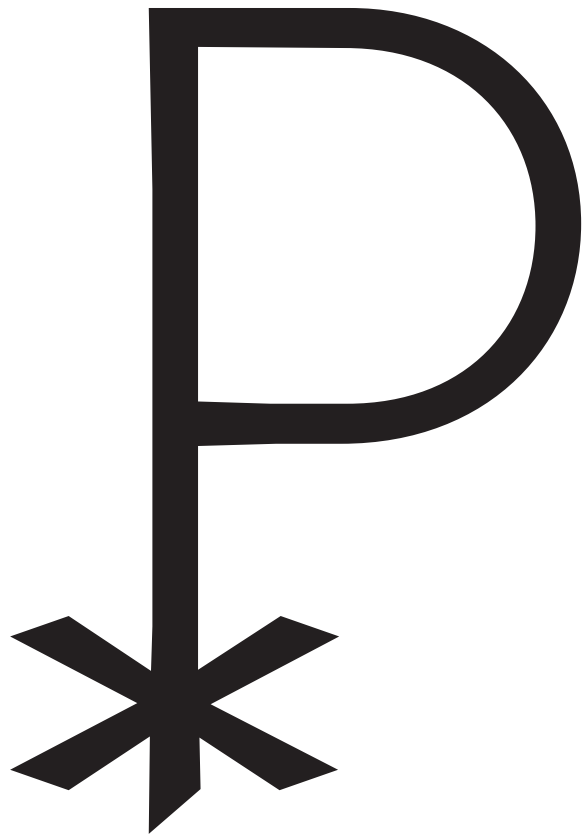






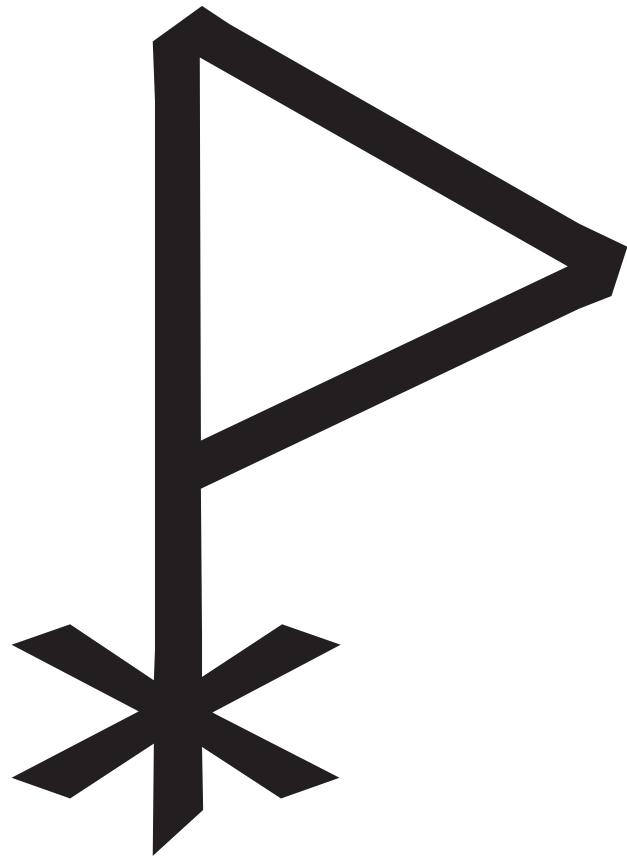


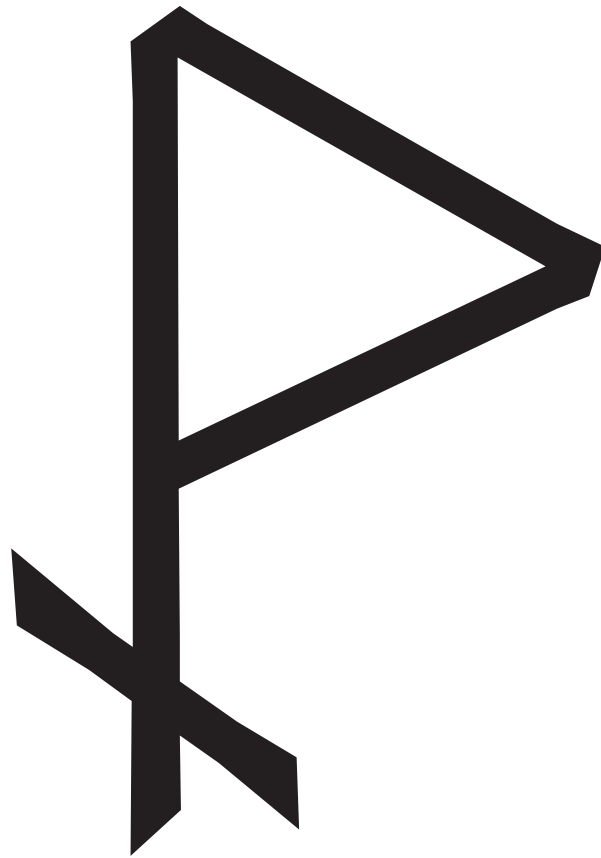


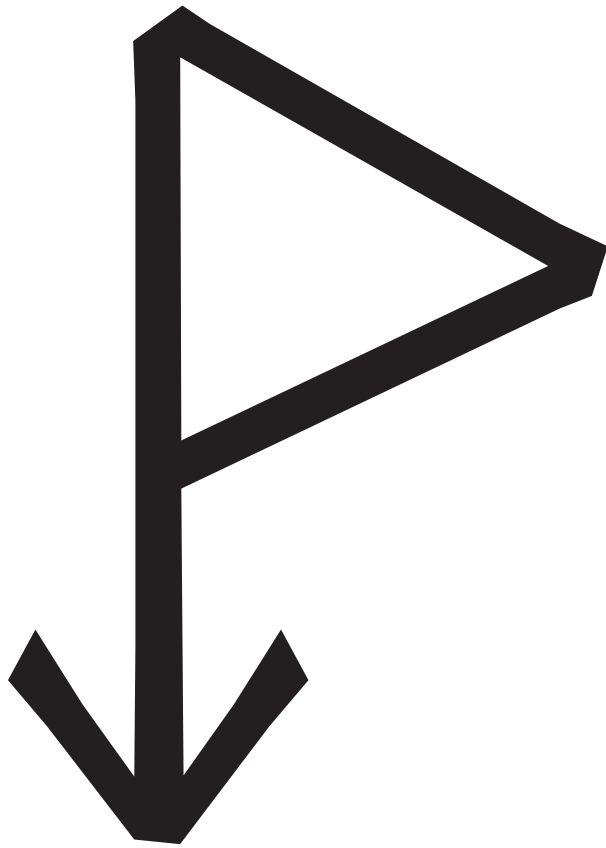


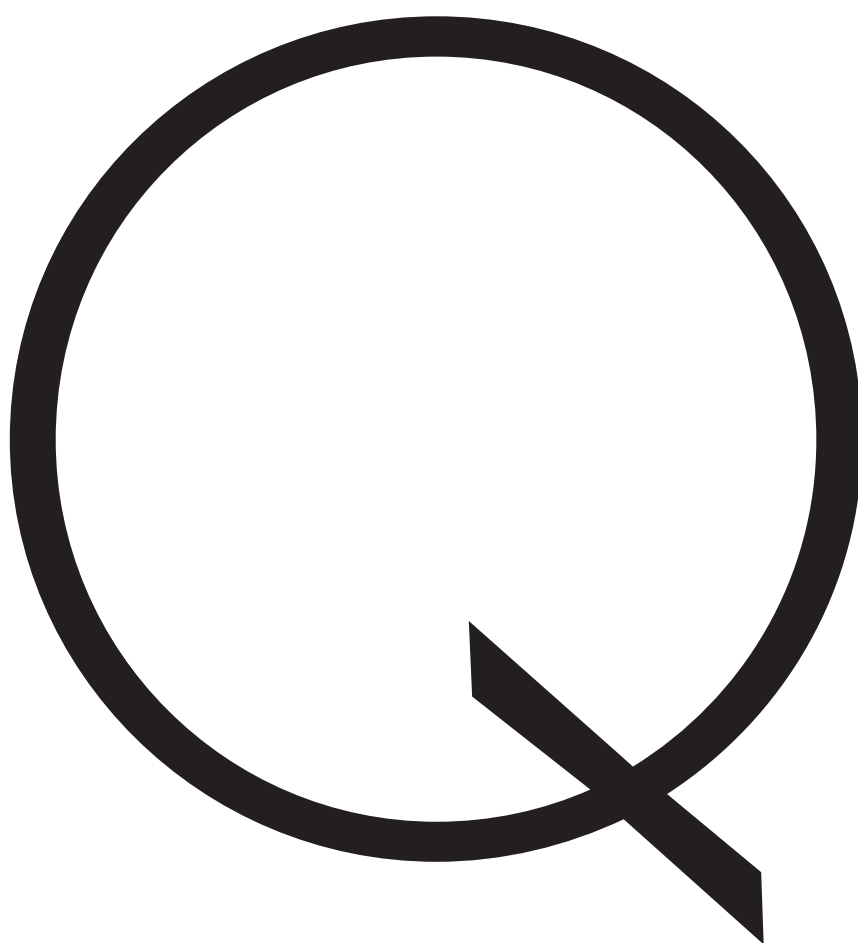
P

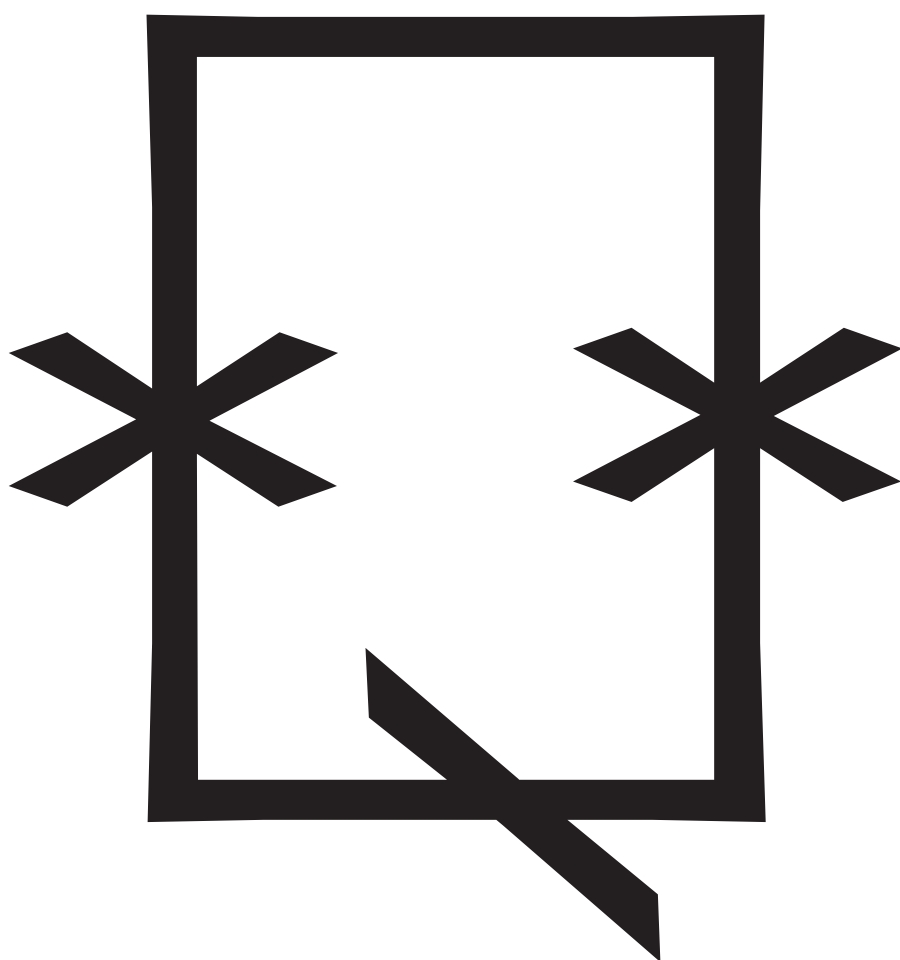
R

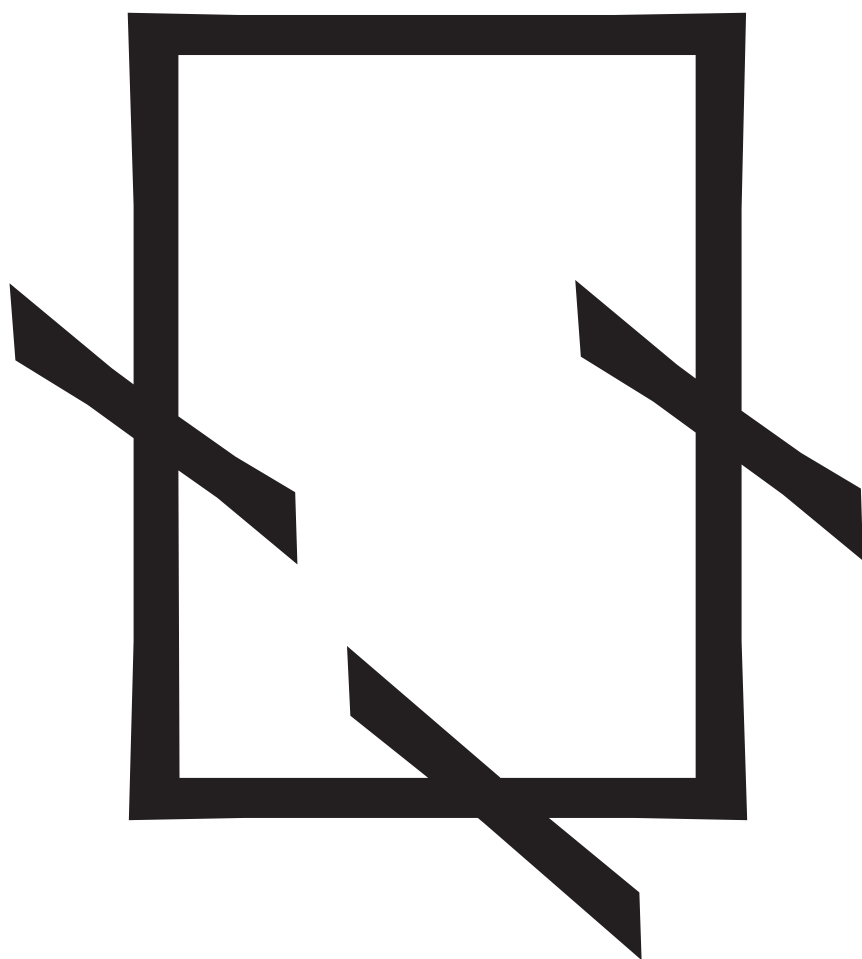








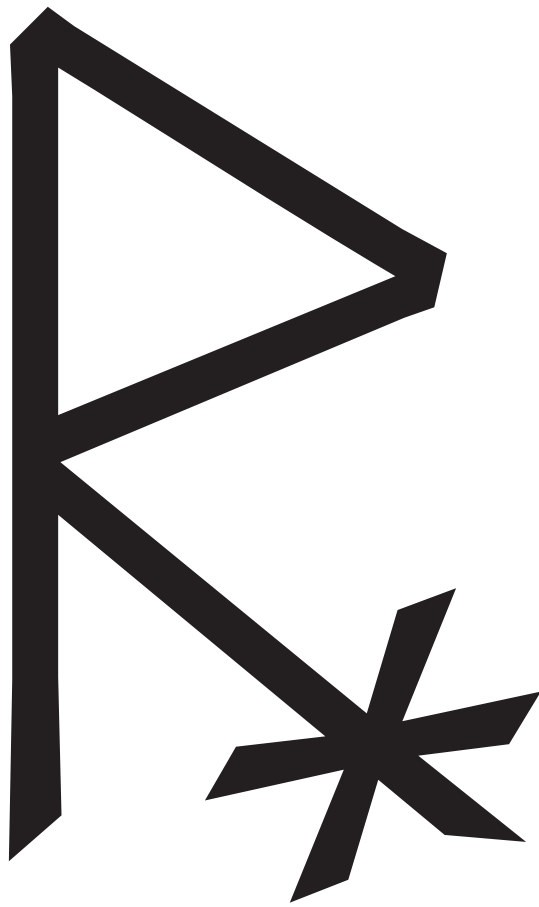


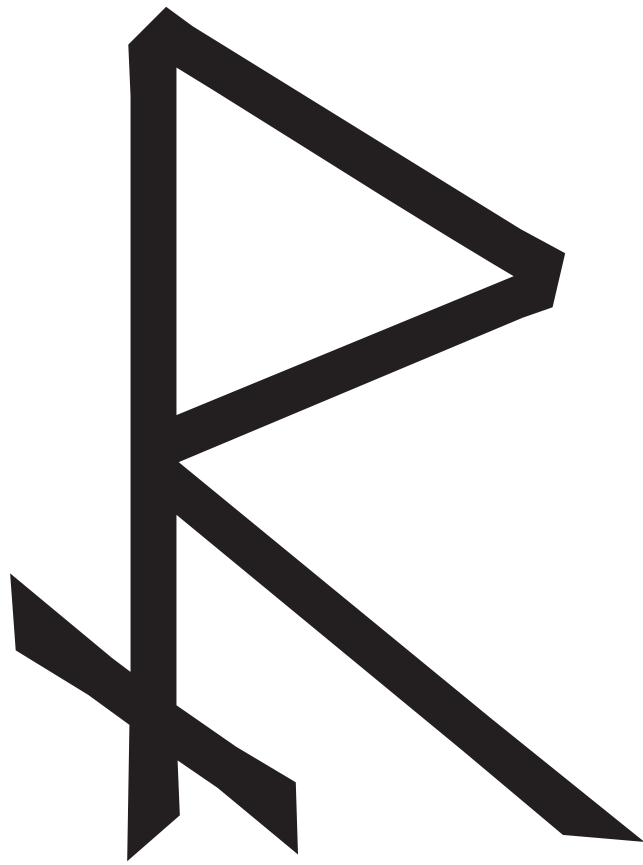


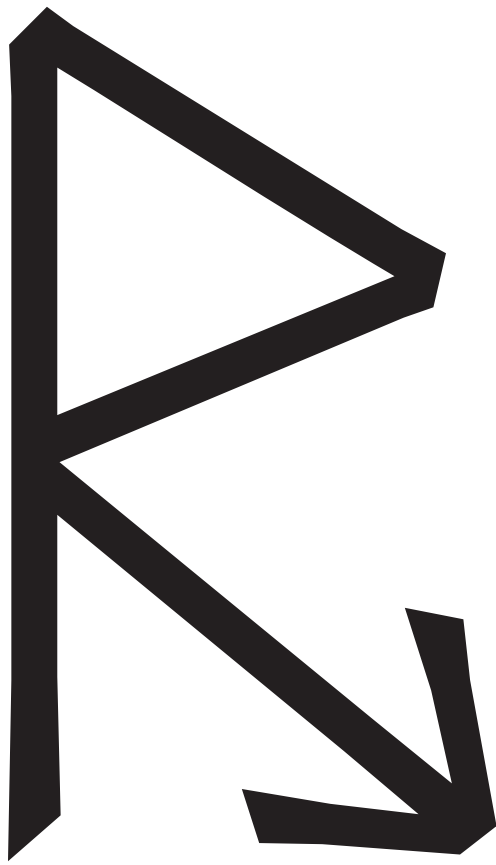


R

R

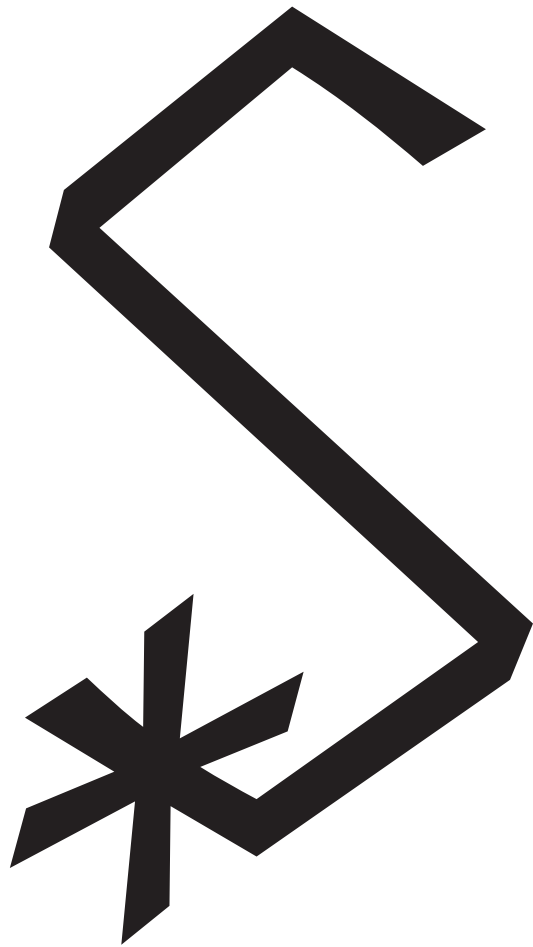


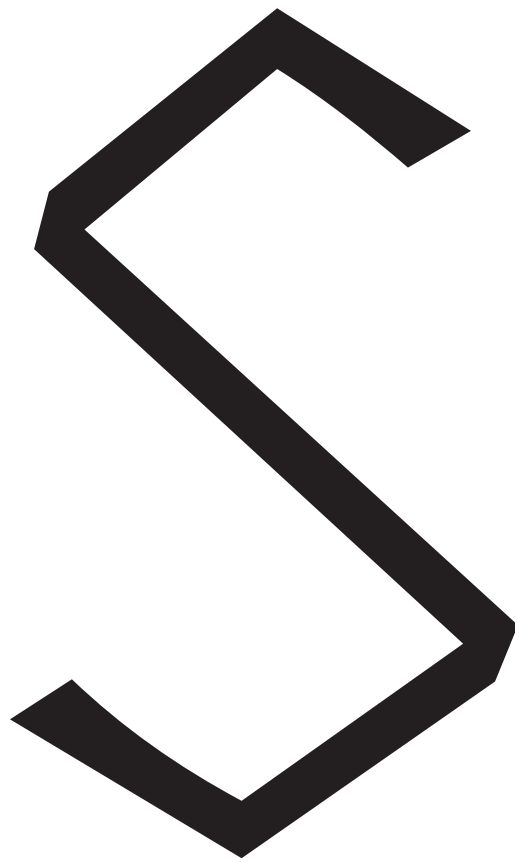


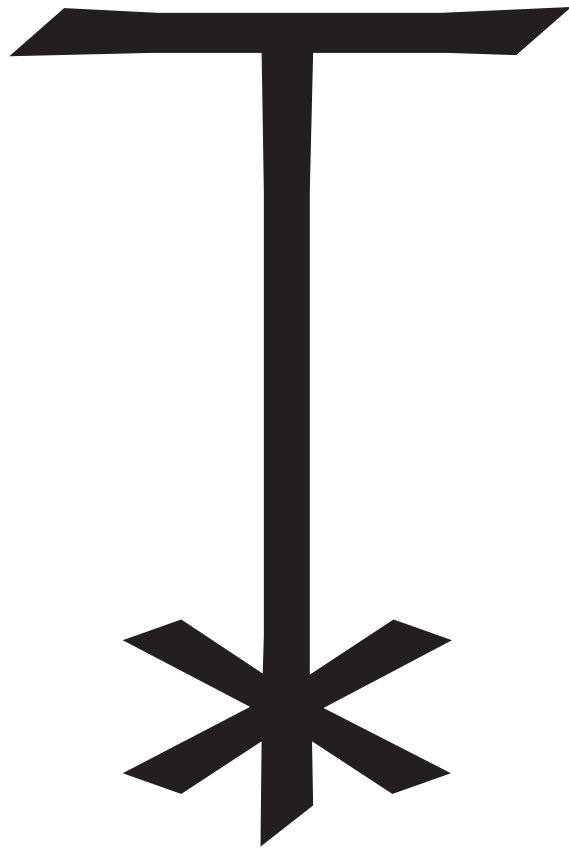


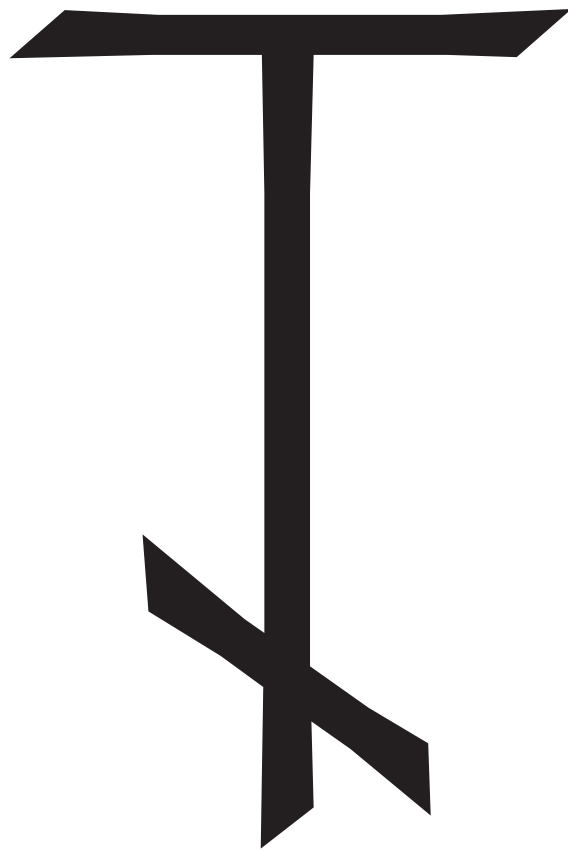


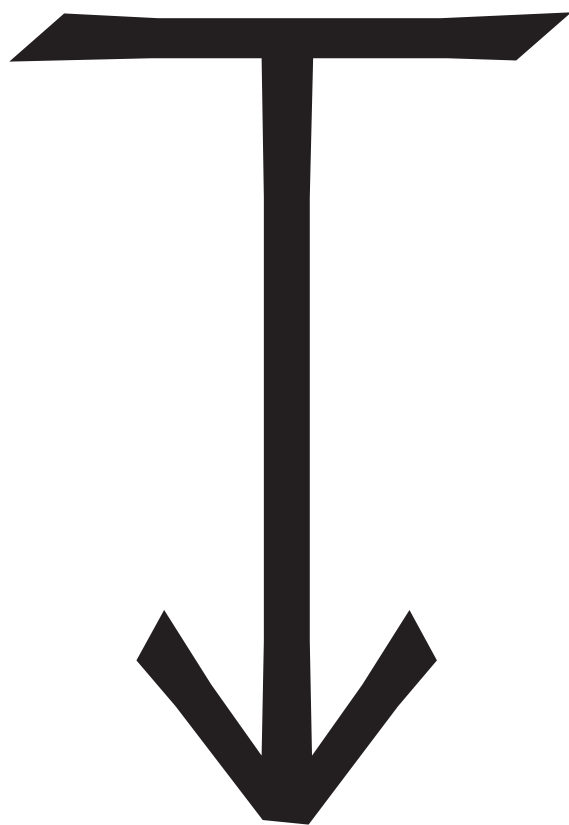
S

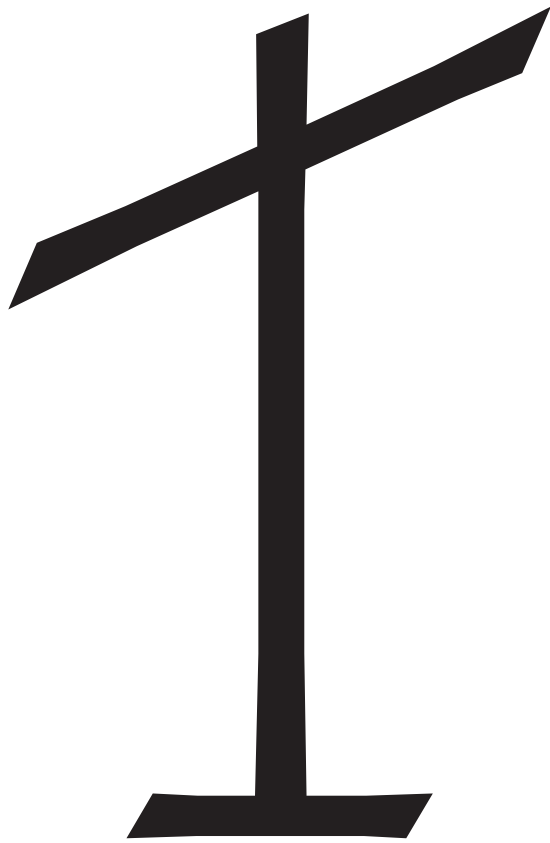


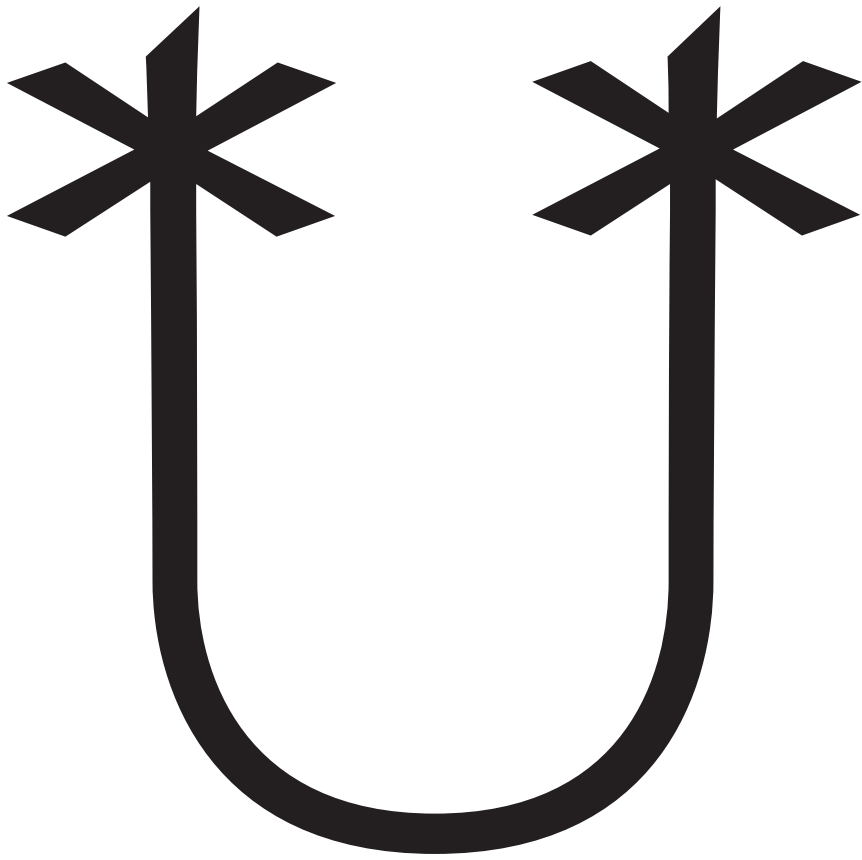




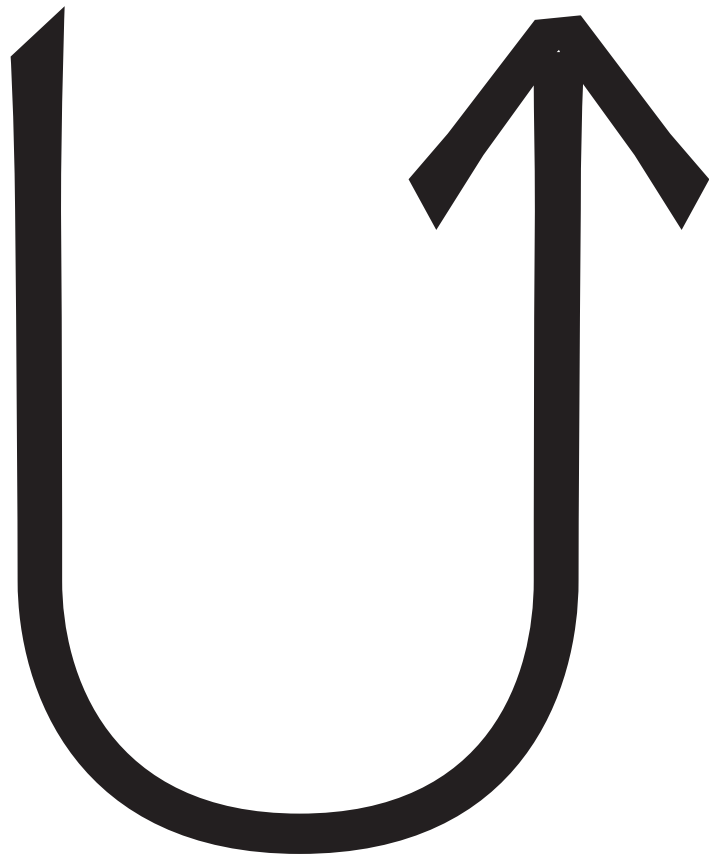


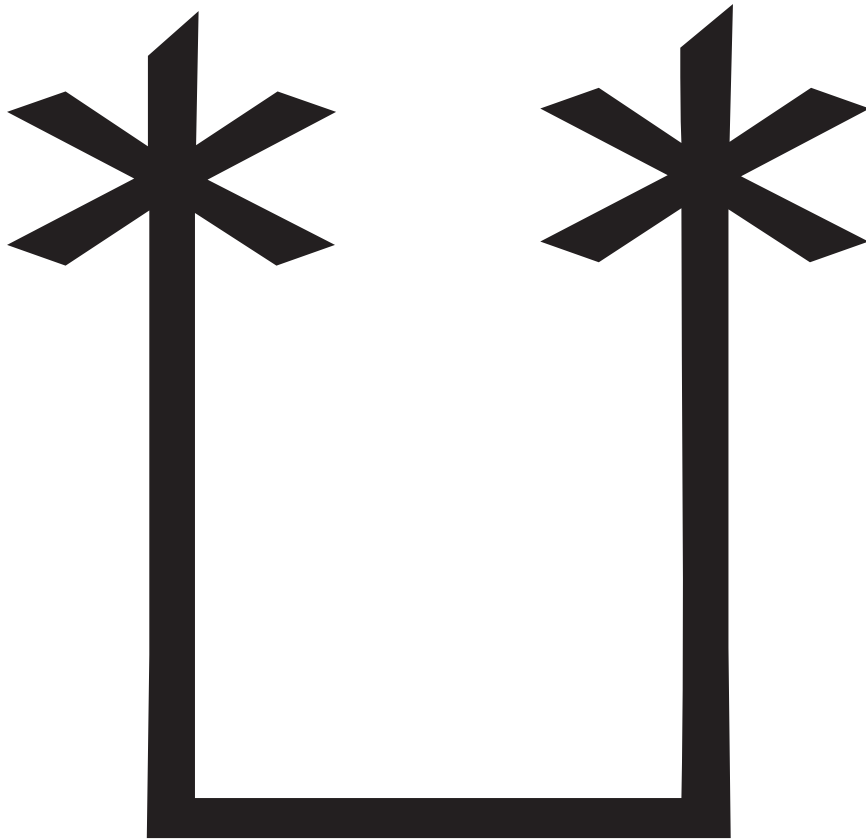




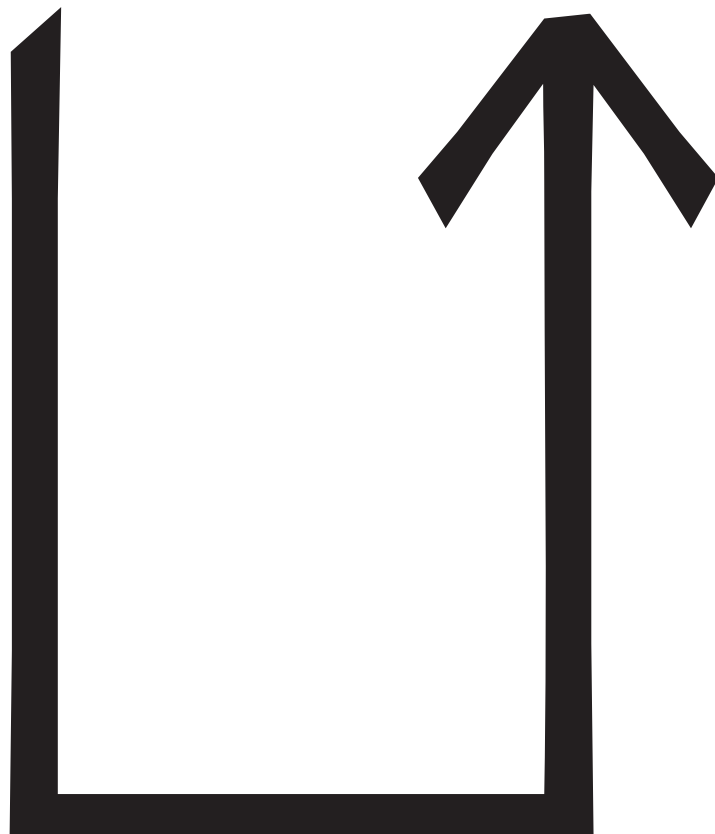


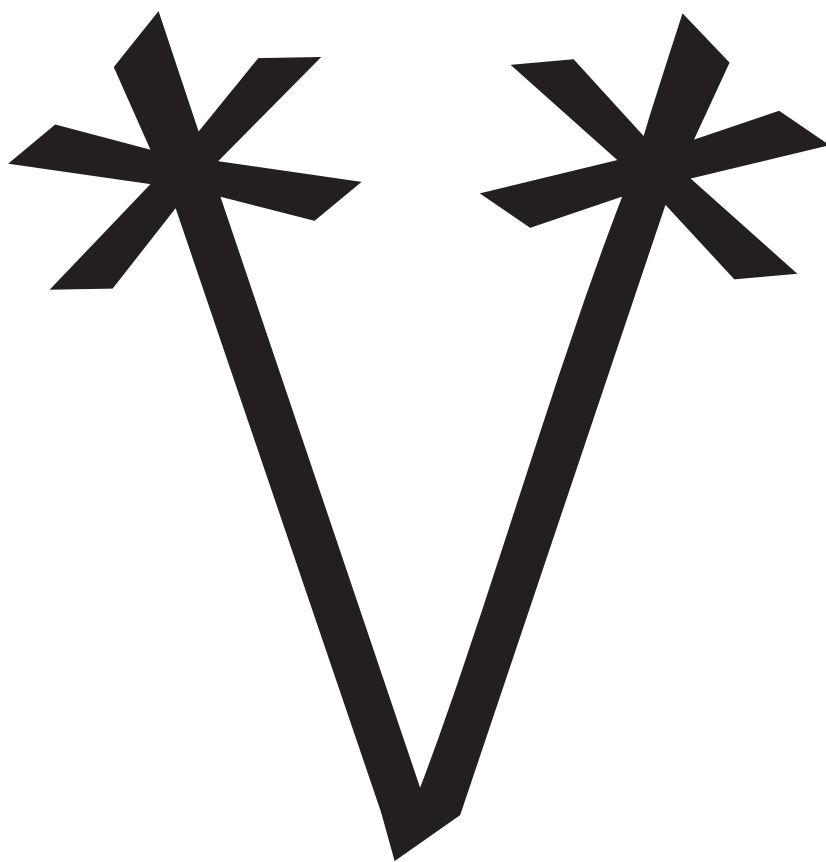
U u





















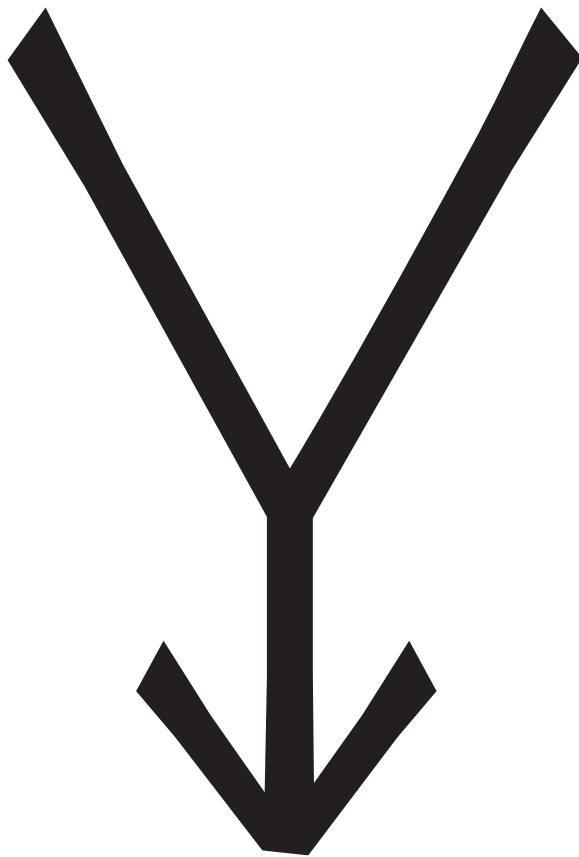


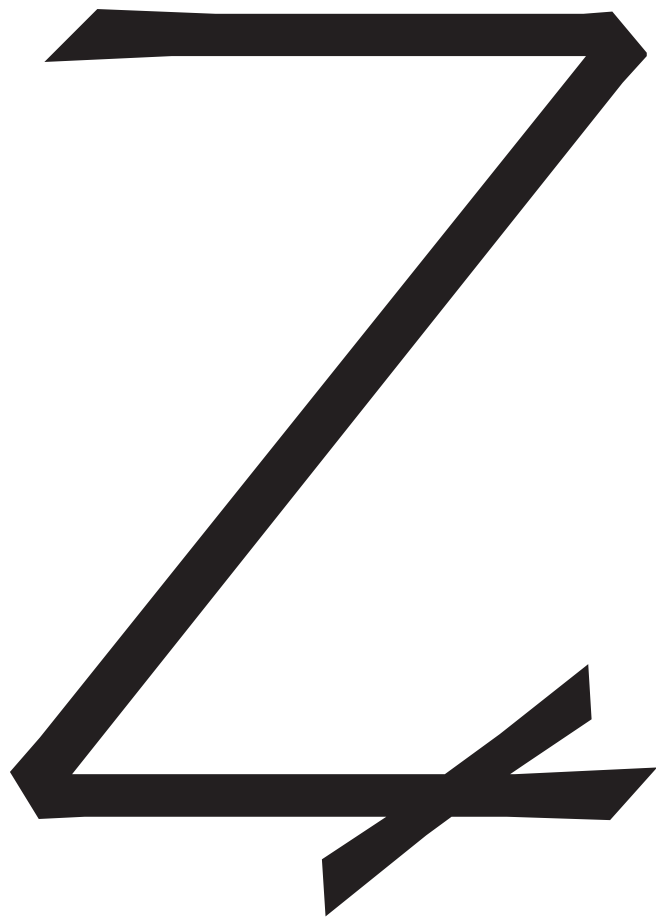


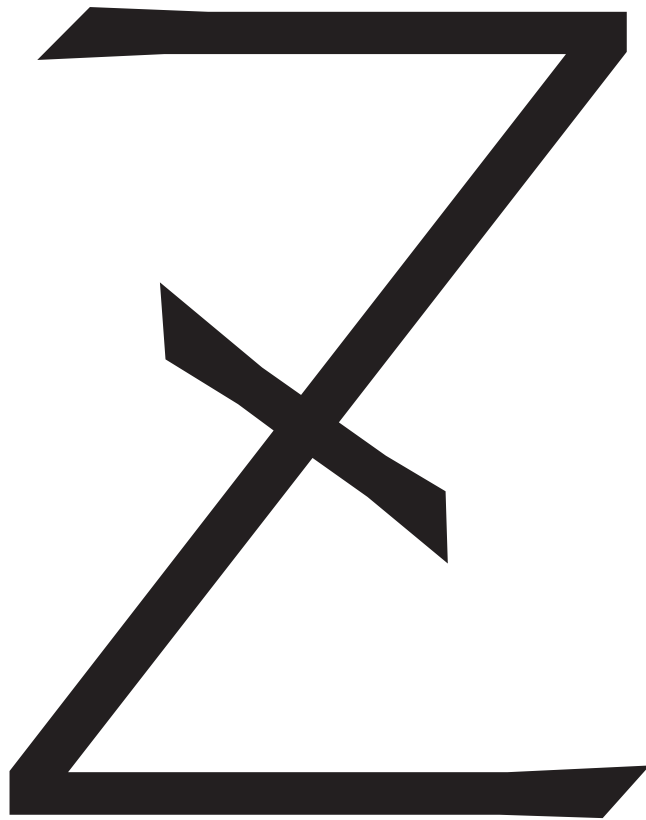


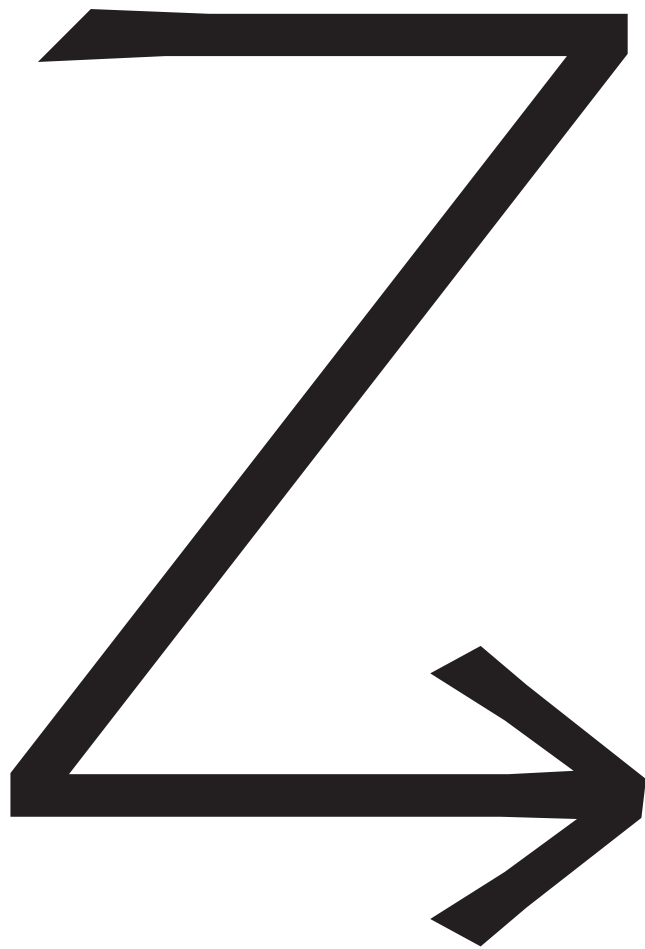


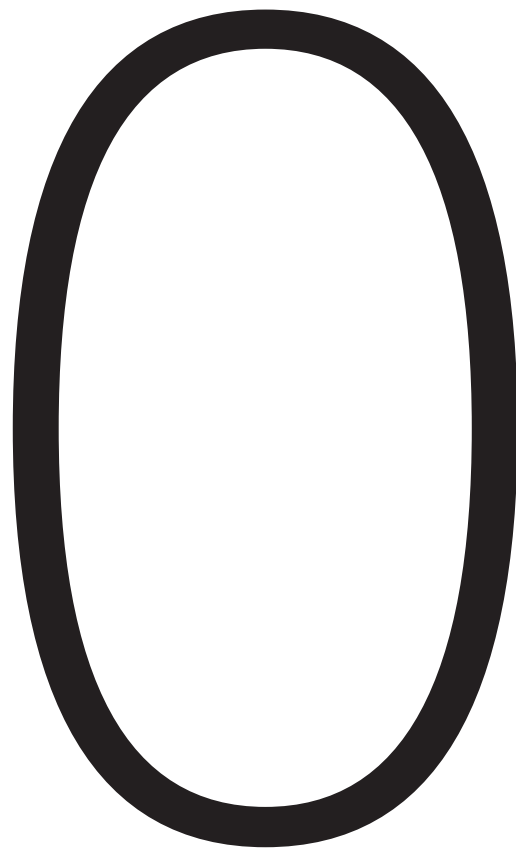


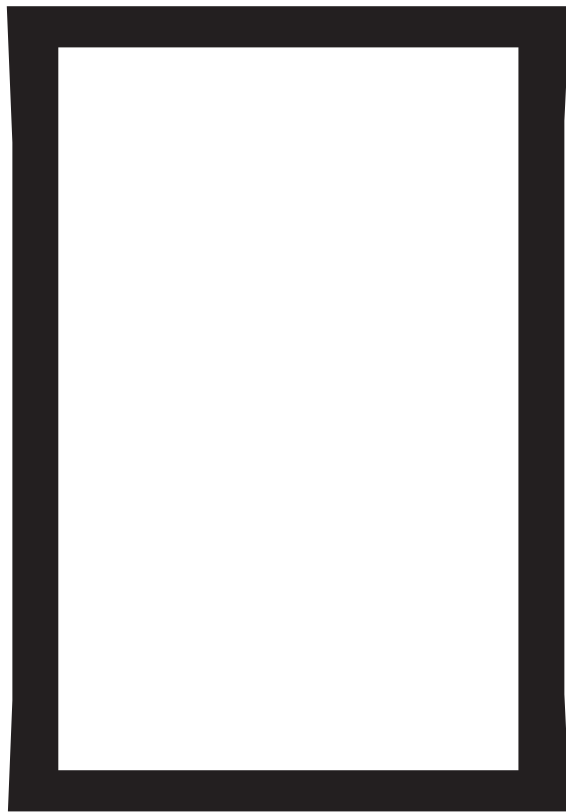




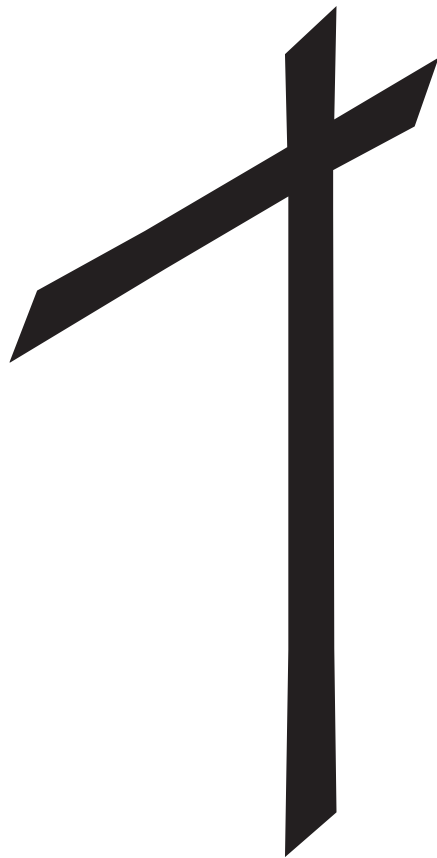


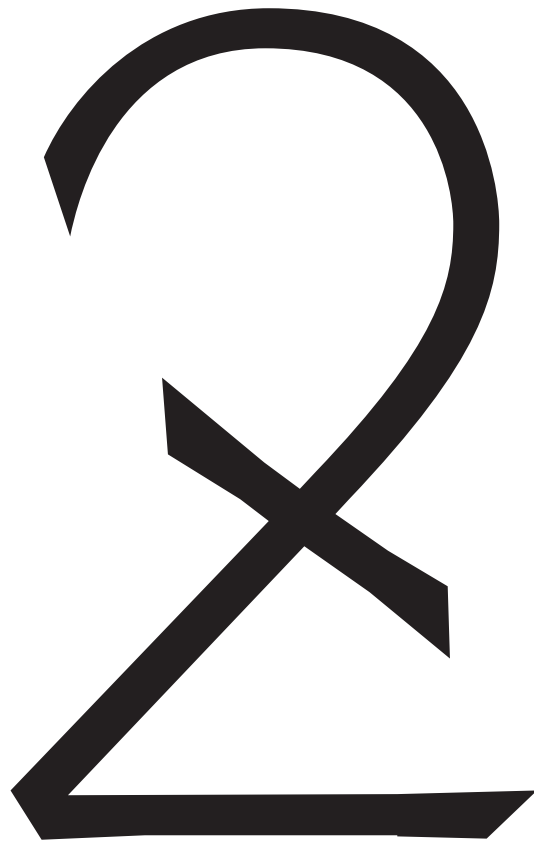


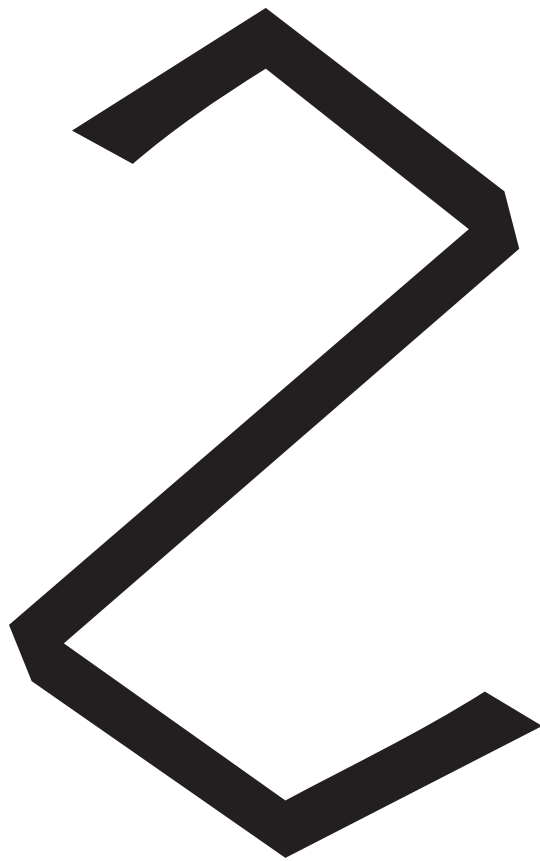




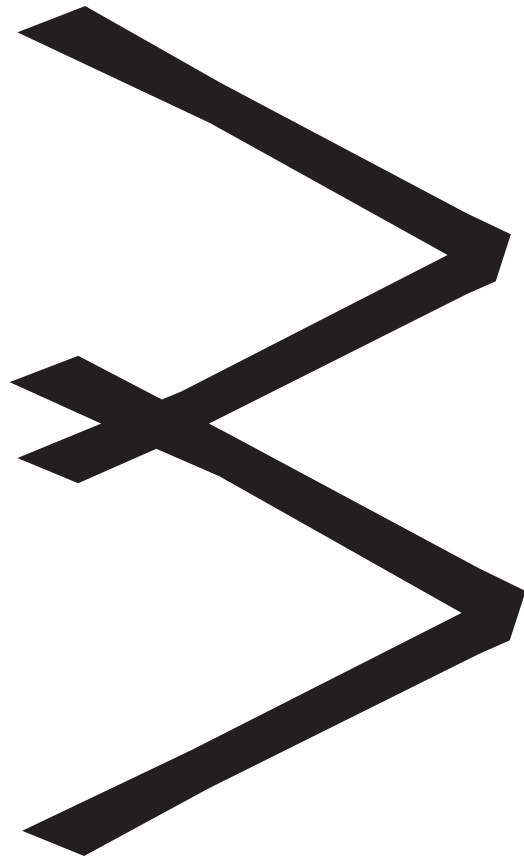








3



4

5





