Cadernos de Tipografia e Design Nr. 16 / Maio de 2010





1234567890

Fantasia, especulação e divertimento: os livros que não eram sérios, nem belos. 500 anos de literatura de cordel.

Bicicletas urbanas públicas: para além do design.



Cadernos, 16 Maio de 2010

1ª versão. 11 de Maio de 2010.

Índice de Temas

José Pina Martins (1920 – 2010)3
Novos pictogramas e mapas5
Uma exposição de catálogos de
caracteres tipográficos8
Tijd, um alfabeto a duas cores9
Tipos Latinos 2010. La Cuarta Bienal de
Tipografía Latinoamericana10
Creative Suite 5 da Adobe12
Tipografía latinoamericana hoy:
consumo y producción13
Literatura de Cordel: alguns
apontamentos, pouco sistemáticos,
mas talvez interessantes 22
O «Siglo de oro» da caligrafia espanhola35
Os primeiros tratados de caligrafia
realizados em Portugal50
Bicicletas públicas58
O protesto ciclista66
Anúncios70, 71

500 anos de más leituras

maior parte dos impressos que contribuem para as discussões mais ou menas eruditas sobre a excelência tipográfica e a qualidade dos livros são obras nobres: conteúdos edificantes, autores famosos, tratados de brilhantes pensadores, livros de importância transcendente. É nestas magníficas obras que brilham os belos caracteres tipográficos de Garamond, Baskerville, Didot e Bodoni. De tantas maravilhas no conteúdo e na forma, quase nos poderíamos esquecer das imensuráveis quantidades de papel que foram impressas com gravuras de mau gosto e temas menos decentes. Com tipos de metal de péssima qualidade, com o refugo tipográfico, por assim dizer. Estamos, claro, a falar dos incontáveis pasquins, dos romances baratos, das novelas, folhas volantes, panfletos difamatórios, laudações hipócritas... da literatura de cordel, enfim! Esta edição propõe uma pequena excursão ao sórdido universo das obras menos sérias, mas não menos interessantes, passando em revista a literatura popular impressa. Leia a partir da página 22.

Paulo Heitlinger

Ficha técnica

Os Cadernos de Tipografia e Design são redigidos, paginados e publicados por Paulo Heitlinger; são igualmente propriedade intelectual deste editor. Qualquer comunicação dirigida ao editor - calúnias, louvores, ofertas de dinheiro ou outros valores, propostas de suborno, etc. - info.tipografia@gmail.com. Os Cadernos estão abertos à mais ampla participação de colaboradores, quer regulares, quer episódicos, que queiram ver os seus artigos e as suas criações, investigações e opiniões

difundidos por este meio. Os artigos assinalados com o nome do(s) seu(s) autor(es) são da responsabilidade desse(s) mesmo(s) autor(es) – e também sua propriedade intelectual. Conforme o nome indica, os Cadernos incidem sobre temas relacionados com o Design, o Typeface design, o design gráfico e de produto e a análise social e cultural dos fenómenos relacionados com a visualização, edição, publicação e reprodução de textos, símbolos e imagens. Os Cadernos, publicados em português, e parcialmente

também em castelhano, galego e

catalão, dirigem os seus temas a leitores em Portugal, no Brasil, na Espanha e na América Latina. Os Cadernos não professam qualquer orientação nacionalista, chauvinista, partidária, religiosa, misticista ou obscurantista. Também não discutimos temas pseudocientíficos, tais como a Semiótica, por exemplo. Em 2010, a distribuição continua ase feita grátis, por divulgação da versão em PDF posta à disposição dos interessados em www.tipografos.net/cadernos. © 2007, 8, 9, 2010 by Paulo Heitlinger. All rights reserved.

Obituário: José Pina Martins (1920 – 2010)

Faleceu aos 91 anos de idade, em Lisboa, o humanista, investigador e bibliófilo José Vitorino Pina Martins, estudioso da cultura do Renascimento e de figuras como Camões, Erasmo, Thomas More ou Sá de Miranda. Pina Martins presidiu à Academia das Ciências e foi professor da Universidade de Lisboa. Este reputado especialista do Renascimento deixou uma vasta obra publicada em Portugal e no estrangeiro.

A ele se deve a descoberta de um dos mais antigos incunábulos em língua portuguesa, impressos em Portugal (*Tratado de Confissom*, 1489). Pina Martins reuniu uma das mais importantes bibliotecas privadas sobre estudos humanísticos da Europa.

José Vitorino de Pina Martins, um dos mais importantes investigadores e conhecedores portugueses do Humanismo Renascentista, tanto na sua expressão latina como vernácula, morreu com 91 anos de idade, vítima de doença prolongada.

Em 1947 concluiu a licenciatura em Filologia Românica, na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Especialista em cultura portuguesa e europeia do Renascimento, Pina Martins publicou obras como Cultura Portuguesa, Reflexões críticas sobre Eça de Queirós, Humanismo e Erasmismo na cultura portuguesa do século XVI, De como identifiquei o «Tratado de Confissom», Ensaio sobre o Parnasianismo brasileiro, Au Portugal dans le sillage d'Erasme, Humanisme e Renaissance de L'Italie au Portugal e Erasme à l'origine de l'humanisme en Allemagne.

O Centro Cultural da Fundação Calouste Gulbenkian, em Paris (www.gulbenkian-paris.org), é desde 1965 uma das mais importantes instituições de Portugal em França; pela sua direção passaram figuras ilustres. José Pina Martins dirigiu esse centro durante mais de uma década (1972—1983). Depois regressou a

Lisboa, onde teve a seu cargo a direcção do Serviço de Educação da Fundação Gulbenkian.

Pina Martins ensinou nas Universidades de Roma (1949–1955) e Poitiers (1955–1961); em 1961 foi convidado para leccionar na Faculdade de Letras de Lisboa. Regeu as cadeiras de História da Cultura Moderna (1962), de História da Cultura Clássica (1962-1963), de História da Literatura Portuguesa II (1963–1964) e de Literatura Italiana (1963–1972). Já com 54 anos de idade, defendeu tese de doutoramento na Sorbonne, sobre Sá de Miranda. Recebeu em 1963 a Medalha de Mérito Cultural de Ouro, concedida pelo governo italiano, pelos seus estudos sobre o cabalista Pico della Mirandola. Em 2008, recebeu o Prémio Pedro Hispano¹.

A José Pina Martins devemos várias importantes investigações sobre a História do Livro. Um interessante artigo sobre a Prototipografia portuguesa — *De como identifiquei o «Tratado de Confissom»* — está acessível online em cvc.instituto-camoes.pt/bdc/revistas/revistaicalp/idconfissom.pdf

Para actualização desta informação, leia, de José Barbosa Machado, *Os dois primeiros livros impressos em língua portuguesa*, em alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/zips/machad18.pdf

Partes do catálogo da exposição Giovanni Pico della Mirandola (1463 - 1494): no V. centenário da sua... estão online no Google Books. Aí também pode consultar 129 trabalhos científicos de um grande investigador, José Vitorino de Pina ... da autoria de Manuel Cadafaz de Matos.

Ao longo de 12 anos, Pina Martins foi alternadamente presidente e vice-presidente da Academia de

¹⁾ A Academia Pedro Hispano - um círculo informal de amigos - é formada por José Ribeiro (editora Portugália), Henrique Bicha Castelo (médico cirurgião), Aires Nascimento (professor universitário de Letras), José Francisco (responsável de vendas da editora Dom Quixote), António Lobo Antunes (escritor), Vitorino (músico), José Manuel Franco (médico) e Janita Salomé (músico).

Ciências de Lisboa, pertencendo igualmente a outras Academias nacionais e estrangeiras, como a prestigiada Academia dei Lincei, de Roma. A sua opulenta biblioteca pessoal — a mais valiosa dos nossos tempos —, foi adquirida há anos pelo grupo Espírito Santo.

Da Comunicação feita à Academia das Ciências de Lisboa com o título *J.V. de Pina Martins em convívio com os clássicos*, apresentada à Classe de Letras na sessão de 21 de Janeiro de 2010, da autoria de Aires A. Nascimento, citamos, com a devida vénia, o seguinte trecho¹:

«Quem algum dia teve o privilégio de ser recebido na biblioteca pessoal de José Vitorino de Pina Martins (...), foi possivelmente surpreendido pela revelação de um pequeno livro, de encadernação oitocentista e cor vermelha, guardado em caixa forrada a veludo da mesma cor: nada menos que a edição de Horácio saída em 1501 dos prelos de Aldo Manúcio, adquirida em Paris a um antiquário, André James, grande erudito, especialmente atento às novidades do mercado livreiro e particularmente lúcido em reconhecer e identificar raridades de origem portuguesa. Foi este exemplar dispensado por ele a J.V. de Pina Martins, a título de favor e amizade, por uma pequena fortuna—de nada menos que 80.000 Francos franceses (... cerca de 12.500 euros).

J.V. Pina Martins guardava esse exemplar em grande honra e teve oportunidade de escrever as razões do apreço que lhe devotava, quando elaborou as memórias da sua biblioteca em *Histórias de Livros para a História do Livro*. O enlevo consagrado a este exemplar do texto de Horácio tê-lo-ia ouvido o visitante da biblioteca da própria voz do seu digno proprietário, pois com ele costumava iniciar a visita. No livro, ficou uma interpelação que define uma vida; pergunta J.V. Pina Martins: «Já algum dia experimentaste, caro Leitor, como é diferente ler uma poesia de Horácio, ou de Virgílio, ou de Petrarca, por um livro mal encadernado e por um exemplar de edição raríssima encadernado por um grande artista?»

A resposta não vem enunciada no livro; compreende-se: há sensações e sentimentos intraduzíveis, para os quais as palavras são supérfluas ou correm o risco de (entre)cortar o enlevo; no modo interrogativo, porém, fica patente que há novidades que apenas cada um pode experimentar e que, relativamente a uma edição modelar, persistem afectos tanto mais profundamente acalentados quanto mais se percebe o significado cultural desse livro, depois de serem escrutinadas as razões das escolhas do editor e serem conhecidos os efeitos decorrentes do seu trabalho.»

¹ Online em www.acad-ciencias.pt/files/Memórias/Aires A_ Nascimento/J V de Pina Martins.pdf

Novos pictogramas e mapas

No Caderno nº 15 apresentamos alguns artigos sobre a evolução da Infografia, incluindo os sistemas de pictogramas dos pioneiros Gernd Arntz e Otto Neurath. O interesse despertado por estes temas leva-nos a crer que os nossos leitores também estarão interessados nas evoluções contemporâneas...

ara tal, decidimos apresentar o duo RMIDS – Rosa & Martelo Information Design Studio – um atelier criado muito recentemente por dois designers portugueses – Rita Martelo e Carlos Rosa – especializados em wayfinding, orientação, pictogramas, mapas, sinalética e Infografia (www.rmidstudio.com).

O objectivo do gabinete é «resolver problemas de circulação, mostrar dados de forma objectiva e clara, com base em metodologias centradas no utilizador.» Surgiu como resposta à lacuna de ateliers especializados nesta área, em Portugal.

Carlos Rosa (www.carlosrosadesigners.com) está a finalizar a sua tese de doutoramento, centrada nas metodologias de criação de sistemas pictográficos para contextos internacionais: feiras, encontros desportivos, aeroportos, etc. Para além da investigação na área da Pictografia, Carlos Rosa tem desenvolvido outros projectos. Está a terminar uma pequena publicação sobre pictografia olímpica, a convite da *Academia Olímpica de Portugal*, organismo tutelado pelo Comité Olímpico Português

Dos vários trabalhos de Rita Martelo e Carlos Rosa passamos a descrever, sumariamente, os seguintes.

Pictogramas para o âmbito florestal

A prevenção começa aqui designa um projecto de desenvolvimento de pictogramas e sinais encomendado pela Federação dos Produtores Florestais de Portugal. «Os pictogramas foram desenvolvidos segundo metodologias científicas e foram creditados através das normas ISO e ANSI, de modo a poderem ser inseridos em sinais da rede viária nacional», relata Carlos Rosa. «O que começou por ser um projecto de criação de pictogramas para utilização em con-



Pictogramas para o âmbito florestal.





Sinais para o espaço florestal.

texto florestal, acabou por se transformar num ambicioso estudo científico, design e respectiva implementação dos referidos sinais na Rede de Estradas nacional.»

Circulação e orientação em hospitais

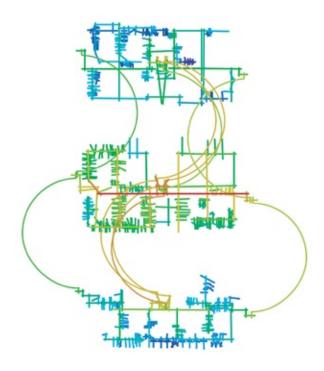
De 2002 a 2004, Carlos Rosa esteve envolvido num projecto de sinalética e orientação para hospitais. Considera-se «um dos poucos designers de Informação capazes de prever a circulação pedestre através dos planos arquitectónicos». Para uma investigação financiada pela Fundação para Ciência e Tecnologia foi desenvolvido um estudo de circulação e orientação em três tipologias: um edifício construído nos anos 50, Hospital de Santa Maria; um aproveitamento de uma construção antiga no Hospital de São José, e uma construção recente, o Hospital Pêro da Covilhã. O estudo permitiu detectar deficiências na sinalização, assim como entender como os utentes se comportam em edifícios complexos, condicionados pelo stress e pela ansiedade que «carregam» nestes espaços.

Criação de dois sets de pictogramas para o espaço escolar: *Escolas EB*1 e *EB*2.

Foram desenvolvidos duas famílias de pictogramas. A segunda tem como base a estrutura gráfica da primeira. Uma família é mais universal de aplicação ao universo adolescente; não corre o risco de ser adjectivada ou conotada com qualquer tipo de elementos semânticos. A outra família, mais «riscada», já se aproxima mais ao universo infantil. Este projecto está a ser desenvolvido por uma equipa multidisciplinar com a direcção criativa e a gestão assinada por Carlos Rosa.

Trabalhos de Rita Martelo

A designer e ilustradora Rita Martelo (www.ritamartelo.com) fez o seu mestrado em Design de Informação no *Central Saint Martins College of Art and Design* em Londres. As suas contribuições mais importantes nesta área foram para o *Swim'in London*, para a divisão de desporto da Câmara de Estocolmo e para a empresa Mijksenaar em Amsterdão.



Estudo de circulação e segregação do Hospital Pêro da Covilhã. Parte do estudo que ilustra utilização de uma metodologia oriunda da Bartlett School of Environment em Londres, a *Space Syntax*.



Comparação formal e semântica de pictogramas olímpicos.



Pictogramas para escolas do Ensino Básico.

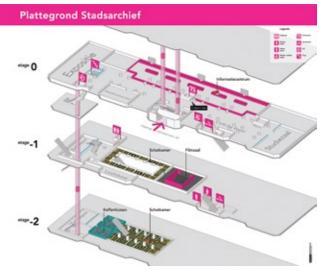
Swim'in London mostra todas as piscinas existentes em Londres. Visitando as 560 piscinas públicas, privadas, cobertas, ao ar livre e de lazer, Rita Martelo coleccionou detalhes sobre a localização, o tipo de piscina, tamanho, profundidade e número de pistas. O resultado é visualizado num mapa de piscinas em 3D, em mapas de densidade e em diagramas com a localização das piscinas nos 33 concelhos de Londres. O projecto, iniciado no mestrado, foi posterioremente apresentado ao Comité Olímpico e desenvolvido para a Amateur Swimming Association.

Depois de Londres, veio Estocolmo. A Divisão de Desporto do Município de Estocolmo adjudicou um projecto a Rita Martelo, que mais uma vez visitou piscinas e as desenhou de forma exacta. O resultado foi um mapa com as 14 piscinas públicas. (Rita Martelo sonha agora com outras piscinas, em cidades como Lisboa, Rio de Janeiro e Sydney...)

Converter dados geográficos em diagramas simples é uma tarefa que fascina a jovem designer. Junto da equipa Mijksenaar¹ estudou o Metro de Roterdão. Analisou exemplos de mapas de redes de metropolitanos como os de Amsterdão e Londres e desenhou, com Fenne Roefs e Rijk Boerma, diferentes linhas, múltiplas paragens e interligações — aperfeiçoando técnicas de representação gráfica, optimizando a percepção e a facilidade de leitura. De momento, Rita Martelo trabalha no *Metro Transportes do Sul*.

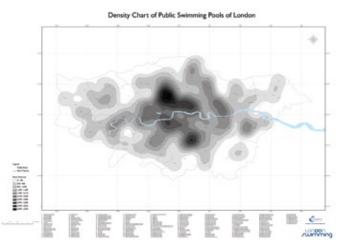
Ainda com a equipa Mijksenaar trabalhou com Atja Apituley sobre o *Stadsarchief*, o Arquivo Municipal de Amsterdão. A falta de informação fazia com que os visitantes perdessem pontos de interesse no edifício. Foram desenvolvidas vistas 3D de cada piso, mostrando áreas como exposições permanentes e temporárias, cafetarias, WCs, auditórios, acessos a escadas e elevadores, loja e recepção.

O trabalho de Rita Martelo está publicado em dois livros: *Output 10 e Data Flow — visualizing information in graphic design*. (Editora Gestalten). Foi notícia no site da ICOGRADA (Int. Council of Graphic Design Associations), foi apresentado à Sign Design Society em Londres e premiado pela Output.



Stadsarchief, Arquivo Municipal de Amsterdão.





Um conceito para visualizar dados sobre piscinas: Swim'in London pretende não só superar a falta de informação, mas também inspirar potenciais utilizadores a praticar natação. Swim'in London é um projecto de Design de Informação que mostra todas as piscinas existentes em Londres.

¹ Paul Mijksenaar é um reputado «designer de informação visual», fundador e director da empresa internacional de design Mijksenaar, sediada em Amsterdão e Nova Iorque. Online em www.mijksenaar.com

Catálogos de caracteres tipográficos

Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL), foi adquirindo catálogos de caracteres móveis em antiquários e alfarrabistas. Esta colecção, marcada pelo seu gosto pessoal, centra-se em catálogos do final do século XIX e da primeira metade do século XX. A única restrição que Jorge dos Reis se impôs ao juntar este espólio foi a de apenas considerar catálogos compostos em caracteres de chumbo e de madeira.

Os catálogos de tipos — *type specimen books* — revelavam aos editores e às oficinas tipográficas a matéria disponível para impressão, invariavelmente catalogada em sistemas de classificação tipográfica mais ou menos subtis. Cada um destes livros de provas mostra um conjunto de tipos de letra — diferentes cortes e pesos, em diferentes corpos — para facilitar a escolha dos potenciais clientes. Em vez de se mostrar o tipo de letra em forma de abecedário, preferia-se compor frases e curtos trechos que permitiam avaliar o sabor que a letra conferia ao texto.

A FBAUL inaugurou a exposição Letras de Chumbo Sobre Papel de Algodão — Catálogos de Tipografia de Caracteres Móveis na Colecção de Jorge dos Reis, acompanhada pelo lançamento da publicação Livros de Provas de Jorge dos Reis, na Galeria da FBAUL. A exposição está patente até 31 de Maio de 2010 e pode ser vista de segunda a sexta-feira, entre as 9:00 e as 19:00 h.





Tijd, um alfabeto a duas cores

ais uma surpresa de Kisman: um freefont com o nome «Alfabeto do Tempo». Estranho? Talvez isso tenha a ver com o próprio Max Kisman. No seu excelente blog sobre Design e Filatelia¹, o designer e pedagogo carioca Fabio López fornece uma curta biografia, que reproduzimos aqui, com a devida vénia e com mínimas alterações: «Max Kisman, nascido em 1953, é considerado por muitos a 'ovelha negra' do design gráfico holandês. Apesar da sua formação técnica — graduou-se em 1977 na Gerrit Rietveld Academy de Amsterdão – seu trabalho não costuma respeitar os princípios clássicos do design racional ensinado na maioria das escolas européias.

Trabalhando com ilustração, tipografia, animação e impressos, desenvolveu uma linguagem gráfica bastante particular, reconhecida pela ironia, simplicidade e pelo poder de comunicação das suas composições. Ainda no meio da década de 80 foi um dos pioneiros no desenvolvimento de ilustrações digitais, veiculadas em revistas, cartazes, selos e campanhas publicitárias.

Em 1987 fez para os Correios da Holanda três selos sobre a Cruz Vermelha, trabalhando em parceria com os técnicos da tradicional gráfica Joh. Enschedé. Os selos foram os primeiros a serem impressos a partir de uma arte digital: directo do seu computador pessoal Amiga foram produzidos os filmes de impressão.

O aspecto naïf das suas colagens digitais é complementado por experiências tipográficas – a maioria comercializada ou até distribuída gratuitamente na sua fundição Holland Fonts. Actualmente Kisman mora na Califórnia, onde desenvolve projectos para clientes nos EUA e Europa. Também lecciona design gráfico, motion graphics e animação no College of Arts and Crafts de São Francisco. Ensina Tipografia nos cursos de extensão da Universidade de Berkely, na mesma cidade.»

O Tijd alphabet foi extraído de 26 ilustrações feitas



Tijd (Folding sheet #7, Small Dictionairy about Time), issued in fall 2009 by Lenoirschuring Printers in Amstelveen, the Netherlands.

The authors of the 26 associative Dutch terms on time are Henk van der Waal (A), Martin Bril (B), Wim Crouwel (C), Thomas Verbogt (D), Kees van Kooten (E), Frans Oosterhof (F), Edzard Mik (G), Peter Mertens (H), Sylvie Zijlmans (I), Gert Staal (J), Tracy Metz (K), Wim Brands (L), Coco Schrijber (M), Gerard Stigter (N), Maria Barnas (O), Dirk van Weelden (P), Tine Melzer (Q), Sjarel Ex (R), Roel Bentz van den Berg (S), Ariejan Korteweg (T), Elizabeth Tonnard (U), Adriaan van Dis (V), Miek Zwamborn (W), Han Buhrs (X), Pam Emmerik (Y) and Erik Lindner (Z).

Links

www.hollandfonts.com e www.maxkisman.com

por Kisman para Vouwblad 7: Klein Woordenboek over

¹ http://designefilatelia.blogspot.com

Tipos Latinos 2010

La Cuarta Bienal de Tipografía Latinoamericana

Tipos Latinos es un «espacio tipográfico internacional» integrado por 12 países:
Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia,
Ecuador, Guatemala, México, Paraguay, Perú,
Uruguay y Venezuela. Su propósito principal es
Ilevar a cabo *Tipos Latinos 2010*, la Cuarta
Bienal de Tipografía Latinoamericana,
continuación de las Bienales TL2008, LL2006 y
LL2004. Para ello, Tipos Latinos promueve el
desarrollo de actividades que complementan y
enriquecen la exposición principal: charlas,
talleres, visitas guiadas, etc. A la vez, organiza
exposiciones itinerantes en distintas ciudades
de cada sede.

Detalles en www.tiposlatinos.com/2010

Tipos Latinos 2010: Selected typefaces

En Montevideo, del 22 al 23 de marzo del 2010, se reunió el Jurado de la 4. Bienal de Tipografía Latinoamericana, para evaluar los 448 proyectos que dieron respuesta a la convocatoria y seleccionar los trabajos que conforman la muestra Tipos Latinos 2010. Los miembros del jurado seleccionaron 78 proyectos y otorgaron por unanimidad 7 constancias de excelencia para aquellos trabajos que se distinguieron por su gran calidad.

Type Families

Monarcha – Isac Correa Rodrigues (BR) Certificate of Excellence

Kukulkan – Raúl Plancarte (MX) Certificate of Excellence

Espinosa Nova – Cristóbal Henestrosa (MX) Certificate of Excellence

Corvus – Johnatan Cuervo (MX) Geogrotesque – Eduardo Manso (AR) Adelle – Veronika Burian & José Scaglione (CZ/AR) Sunday Times Modern – Eduardo Manso (AR) Karmina Sans – Veronika Burian & José Scaglione (CZ/AR)

Perec – Alejandro Lo Celso (AR/MX)

FS Jack – Fernando Mello & Jason Smith (BR/UK) Lavigne Display & Lavigne Texto – Ramiro Espinoza (AR)

Sedna – Raúl Plancarte (MX) Arauto – Fernando Caro (BR)

Kalidoscopio – Juan Pablo del Peral (AR)

Text Faces

Voces – Ana Paula de Bragança Megda & Pablo Ugerman (BR/AR)

Kalu – Juan Montoreano (AR)

Parque Chas – Sol Matas & Juan Pablo del Peral (AR)

Latinité Roman – Carlos Zinno (AR) Fedora Regular – Horacio Mella (CL)

MVD Rambla – Martín Sommaruga (UY)

Enriqueta Book – Viviana Monsalve & Gustavo J. Ibarra (CO/AR)

Kafka Regular – Diana Edith Domínguez Ruiz (MX)

Sedán – Sebastián Salazar (UY)

Petra – Fernando de Moraes Caro (BR)

Sancho Regular – Miguel Reyes Cabrera (MX)

Amaranta Regular – Rodrigo López Fuentes (CL)

Display Type

Brownstone – Alejandro Paul (AR) Certificate of Excellence

Carlota – Oscar Yáñez Certificate of Excellence (MX) Modelia Black – Carlos Fabián Camargo Guerrero (CO/VE)

Tomate – Ramiro Espinoza (AR)

Lassi Display – Darío Muhafara & Eduardo Tunni (AR)

Todo Todo – Julio Palacio (CO)

Semilla – Alejandro Paul (AR)

Business Penmanship – Alejandro Paul (AR)

Boneca de Pano PR – Pedrina Reis (BR)

Picacho – Diego Negrete (MX)

López – Alejandro Valdéz Sanabria (PY)

Elolinea – Leonidas Loyola Valenzuela (CL)

Kewl Script – Alejandro Paul (AR)

Changa – Eduardo Tunni (AR)

Club Universo – Mariana Pariani & Eduardo Tunni

(AR)

Calgary Script – Alejandro Paul (AR)

Victorina – John Moore (VE)

Adriane Lux – Marconi Gomes Lima (BR)

Juanita la envidiosa – Macarena Budín Acevedo (CL)

Plastilina – Miguel Reyes Cabrera (MX)

Barrilito – Eli Castellanos Chávez (MX)

Pincoya Black – Daniel Hernández (CL)

Force – Ricardo Esteves Gomes (BR)

RadioTime -- John Moore (VE)

Tlatoani Sans – Gabriel Martínez Meave (MX)

Margarita -- Alejandro Lo Celso (AR/MX)

Experimental Type Designs

Khubo – Rodrigo Fuenzalida (VE) Certificate of

Excellence

Optica Normal – Manuel Guerrero (MX) Certificate

of Excellence

Quincha – Diego Sanz Salas (PE)

Maipo Regular – Rodrigo Valenzuela (CL)

Isosibilia – Rodrigo Fuenzalida (VE)

Chacana Regular – Luis Bolaños (EC)

Zoomanic – José Luis Coyotl Mixcoatl (MX)

Masiva – César Rodríguez (MX)

MiniBlock – Manuel Guerrero (MX)

Ps Pronts OS29 – Edgar Alejandro Reyes Ramírez

(MX)

Screen / Pixel Fonts

Verpix – Roberto Robles Quiroz (MX)

Coqueta – Mauricio Vital (MX)

Lucecita Maniac – Elí Castellanos Chávez (MX)

Wixarika – Jorge Iván Moreno Majul (MX)

Miscelaneous

Uruguay 1976 – Diego Cataldo & Sergio Rodríguez (UY)

GarciaToons – Víctor García (AR)

Cubomatics Icons – José Luis Coyotl Mixcoatl (MX)

Globeface – Rodrigo Araya Salas (CL)

Tipos Latinos 2008

http://issuu.com/tiposlatinos/docs/tiposlatinos

Creative Suite 5

A Adobe começou a vender a esperada Creative Suite 5. Com mais de 250 novas características, a Suite 5 traz actualizações das ferramentas e várias melhorias nos processos de trabalho.

Creative Suite 5 inclui cinco versões: Creative Suite 5 Master Collection, Creative Suite 5 Design Premium, Creative Suite 5 Web Premium, Creative Suite 5 Production Premium e Creative Suite 5 Design Standard, bem como 15 produtos principais e tecnologias associadas. Agora, a Creative Suite inclui uma componente nova, o Adobe Flash Catalyst, ferramenta de design interactivo que permite aos designers criar interfaces de aplicações Web e design interactivo, sem escrever código.

Também estão disponíveis novas versões das ferramentas Creative Suite, como parte da família de produtos Creative Suite 5, vendidas separadamente ou numa das edições da Creative Suite, incluindo o Photoshop CS5, o Illustrator CS5, o InDesign CS5, o Flash Catalyst CS5, o Flash CS5 Professional, o Dreamweaver CS5, o Adobe Premiere Pro CS5 e o After Effects CS5, entre outras.

O InDesign Cs5 possibilita a transição para edição digital (documentos interactivos e suporte melhorado para dispositivos de leitura). A edição de imagens recebe um novo impulso com a Tecnologia Truer Edge do Photoshop Cs5, que oferece tecnologia para melhor detecção de margens.

O Photoshop CS5 também inclui a capacidade de remover um elemento da imagem e imediatamente recolocar os pixel em falta com o Content Aware Fill. Novas opções de pincel permitem aos utilizadores do Adobe Illustrator CS5 criar pincéis de variadas larguras e ajustar a largura a cada ponto do pincel. O novo Text Layout Framework no Flash Professional CS5 fornece recursos de tipografia através de funções como kerning, ligatures, tracking, leading, threaded text block e colunas múltiplas. Para alem disso,



o Dreamweaver CS5 agora suporta os populares sistemas de gestão de conteúdos Drupal, Joomla! e Word-Press, permitindo criar conteúdos dinâmicos.

As melhorias de desempenho abundam na linha de produtos Creative Suite 5 com avanços de engenharia, incluindo o suporte nativo 64-bit para Mac e Windows no Photoshop, no Premiere Pro e no After Effects, o que permite trabalhar com maior fluidez em projectos de alta resolução.

O NVIDIAR GPU-accelerated Adobe Mercury Playback Engine possibilita ao Premiere Pro CS5 abrir projectos com maior rapidez, corrigir efeitos de sequências HD em tempo real e reproduzir projectos complexos sem interpretação. A ferramenta Roto Bush ajuda a isolar elementos de primeiro plano numa fracção do tempo normal.

Os produtos Adobe Creative Suite 5 integram o novo Adobe CS Live, um conjunto de cinco serviços online, que aceleram o fluxo de trabalho. Os serviços online CS Live são gratuitos por um período limitado de tempo e incluem: Adobe BrowserLab, Adobe CS Review, Acrobat.com, Adobe Story e SiteCatalystR NetAverages.

Os preços estimados para as Suites: $2.899\epsilon + IVA$ para a Master Collection CS5; $1.899\epsilon + IVA$ para o CS5 Design Premium; $1.799\epsilon + IVA$ para o CS5 Web Premium; $1.899\epsilon + IVA$ para o CS5 Production Premium $e1.299\epsilon + IVA$ para o CS5 Design Standard.

www.adobe.com/go/creativesuitemaster.cs5.org/

Tipografía latinoamericana hoy: consumo y producción

La actividad latinoamericana vinculada con la tipografía se ha redefinido a partir de la acción de una corriente modernizadora que impulsó cambios profundos en la región. Este escrito forma parte de un proyecto de investigación que se propone construir una herramienta teórico práctica para registrar y reflexionar sobre el escenario actual, optimizando la producción de nuevas fuentes tipográficas.

Unidad de Investigación: Morfología y Comunicación,

Director: Pablo Cosgaya.

Proyecto: Latinoamérica: Nuevos horizontes

tipográficos.

Actualización: 2 de diciembre de 2009

Autores: Carlos Carpintero, Pablo Cosgaya, Fernanda Cozzi, María Victoria Lamas, Mariela Monsalve, Marcela Romero, José Scaglione y Carolina Yedrasiak.

E ste escrito forma parte del proyecto de investigación SI-MyC-10 SI/FADU, inscripto en la Secretaría de Investigaciones de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires. El proyecto consta de tres áreas:

- Una base de datos de fuentes, diseñadores y fundidoras de Latinoamérica,
- Un directorio alojado en www.it-fadu.org que reúne y publica la información obtenida en el proyecto y
- 3. Este escrito, que contiene la hipótesis del proyecto, nuestros argumentos y nuestras propuestas.

El escrito tiene como propósito reflexionar sobre algunas de las manifestaciones de la tipografía latinoamericana actual (diseño, producción, comercialización y uso) en diálogo con el acontecer sociocultural de la región. Está dividido en cinco secciones: a)



www.it-fadu.org - página típica, mostrando uma fonte.

Léxico tipográfico; b) Tecnologías y tradición; c) Producción digital y cambio de paradigma; d) Formalización de la disciplina y e) Legitimación de la disciplina.

a) Léxico

Para construir un mapa y dar cuenta del estado general de la tipografía en Latinoamérica consideramos necesario definir previamente algunos conceptos. El vocabulario tipográfico, a causa del cambio de paradigma que mencionamos en la sección (c) se encuentra actualmente en una etapa de cambio importante.

Algunas ediciones sobre tipografía latinoamericana registran este movimiento y tienen preocupaciones similares en lo que refiere a cuestiones léxicas. Por ejemplo, en *Educación tipográfica*, una introducción a la Tipografía (Francisco Gálvez Pizarro, 2005) se tra-

baja sobre tres definiciones posibles de la palabra tipografía en la lengua española. Lo propio hace Rubén Fontana en el artículo *De signos y siglos, breve historia* conocida con final incierto, presente en la compilación Ensayos sobre diseño, tipografía y lenguaje (Gabriel Martínez Meave et al, 2005: 113 y ss.), procurando rastrear lo que constituiría la entidad de los tipos y la tipografía.

Desde una mirada sociohistórica, Verónica Devalle pone en cuestión ciertos "olvidos" teóricos en el vocabulario del diseño y la tipografía en *La travesía de la forma, emergencia y consolidación del diseño gráfico* (1948-1984) (2009).

¿Qué entendemos por tipografía en el marco de este proyecto? El diccionario de la Real Academia Española ofrece una definición insuficiente en la entrada tipografía: arte de imprimir y taller donde se imprime. Por eso, nos interesa trabajar una nueva articulación:

- La Tipografía como práctica. La producción y uso de tipos actualmente se sitúa en el doble espacio de la realidad (el tipo impreso) y la virtualidad (el tipo digital). Estos "espacios" en diálogo, en tanto constituyen una práctica generadora de sentidos, delimitan nuevos modos de aproximación y comprensión de lo que se entiende dentro del universo de lo tipográfico.
- La Tipografía como producto¹: lo referente a la consumación de la tipografía en tanto práctica y las implicancias derivadas de la relación entre técnicas, tecnologías y usos.
- Tipografía como dominio del saber históricamente construido, con una tradición que antecede a la historia del Diseño Gráfico².

Continuando con las cuestiones léxicas, en este escrito llamamos *fuente* al conjunto de signos alfabéticos, no alfabéticos y blancos tipográficos que presentan una tipología conceptual y / o formal recurrente, determinada y manifiesta. Se ha señalado que el término *fuente* es un anglicismo por *fundición* o *póliza* y que su incorporación a nuestra lengua es anterior a las técnicas de autoedición (José Martínez de Sousa, 2001: 191; José María Cerezo 1997: 193).

El término *fundición* tiene, a su vez, dos acepciones: se utiliza como sinónimo de *fuente*, pero también designa al establecimiento donde se fabrican las matrices con que se producen los caracteres, establecimiento que en este trabajo denominamos *fundidora*.

Seguidamente compartimos algunas reflexiones sobre las causas y las consecuencias del cambio de paradigma en la producción, el uso y el consumo de fuentes.

b) Tecnologías y tradición

Las tecnologías de composición de textos son múltiples y han experimentado en el último siglo modificaciones radicales. Latinoamérica permaneció al margen del desarrollo de los instrumentos y procedimientos tecnológicos del sector, históricamente importados desde los denominados países desarrollados.

La tradición tipográfica más antigua proviene de países europeos: Alemania, Suiza, Italia, Francia, Holanda e Inglaterra. Durante la primera mitad del siglo xx fundidoras como las alemanas Schelter & Giesecke y Bauer; la holandesa Lettergieterij Amsterdam, las italianas Nebiolo y Simoncini; las francesas Olive, Fonderie Typographique Française y Deberny & Peignot y la española Richard Gans vendían tipos y útiles de impresión en Latinoamérica a través de sucursales y agentes importadores.

En el mismo período también se componía texto con técnicas mecánicas: la composición linotípica, la monotípica y la teletípica. La mecanización había comenzado a fines del siglo XIX, luego de la invención de la grabadora de punzones a pantógrafo, que sig-

Arfuch, 1997). Sin embargo, con cierta precisión y menor polémica podemos situar el inicio de lo que hoy conocemos por Tipografía con la invención del tipo móvil, fundamento tecnológico que dio origen a un nuevo dominio.

¹ El término consumación tiene aquí una definición próxima a su etimología. Consumar un producto tipográfico quiere decir con-sumarlo, realizarlo sumando cosas que ya existen y fueron construidas por otros. Escapamos con esta idea de realización en la suma a la imagen del diseñador solitario que construye letras guiado por un mero impulso creativo pero ajeno a su contexto sociocultural.

² Un extenso debate teórico se desarrolla desde hace algunos años procurando comprender cuáles son los antecedentes de la actividad que hoy conocemos como Diseño Gráfico. Al respecto, puede consultarse la obra *Diseño y Comunicación, teorías y* enfoques críticos (María Ledesma, Norberto Chaves, Leonor

nificó una aceleración en comparación con el trabajo manual del abridor de punzones. Este adelanto también significó, entre otras cosas, la incorporación de una nueva generación de tipógrafos y fabricantes norteamericanos.

Del mismo modo en que lo hacían las empresas europeas, firmas estadounidenses como *Intertype, Ludlow Typograph, Mergenthaler Linotype, Lanston Monotype* y la fundidora *American Type Founders* ofrecían sus productos en catálogos y publicaciones latinoamericanas a través de representantes o empresas controladas por las casas de origen¹.

En este punto cabe aclarar que ciertas ediciones en español (como diccionarios especializados y manuales) brindan abundante información sobre estas tecnologías y oficios. En gran medida, a causa de la modernización constante del sector, algunos de estos haceres han desaparecido o se encuentran apenas presentes en el recuerdo del algunos profesionales de la tipografía.

En tanto la compilación detallada de estas prácticas supera los objetivos de esta investigación, sugerimos consultar las obras del bibliólogo y ortotipógrafo español José Martínez de Sousa, entre ellas *Diccionario de edición*, tipografía y artes gráficas (2001) y Ortografía y ortotipografía del español actual (2004). Resulta también de gran interés para la discilplina el riguroso registro presente en Manual de diseño editorial (Jorge de Buen Unna, 2009).

En la década del '70 del siglo xx comienzan a producirse transformaciones radicales en la región. A modo de ejemplo mencionamos el caso de Venezuela, ilustrativo de un fenómeno extendido.

Dice el diseñador tipográfico venezolano John Moore: «La creación tipográfica profesional en Venezuela tiene una data muy reciente, motivadas por variadas razones, en primer lugar a lo complicado de los procesos de creación y producción de los caracteres tipográficos tradicionales del pasado basados en tipos de plomo, que sólo las grandes potencias o países de gran tradición tipográfica eran capaces de producir

o comercializar, nuestra pobre influencia geográfica, la cultura pragmática y lo engorroso de dichos procesos, negó tal creación que sólo fue posible gracias a la reproducción fotomecánica»².

En Latinoamérica se extendió el uso de fotocomponedoras. Ese proceso combinaba mecanismos electrónicos, ópticos y fotográficos. Su producto final era una galera tipográfica sobre película o papel fotográfico. Como sucedía con otras tecnologías, los alfabetos y las máquinas de fotocomposición se importaban. Las marcas más difundidas fueron *Compugraphic, Linotronic y Varityper*. Para esa época, el offset ya era el sistema reprográfico más extendido.

El texto fotocompuesto en galeras era la materia prima principal del original para la impresión. Para la confección del original, las galeras tipográficas se montaban a mano en un tablero de dibujo. El proceso se completaba con procedimientos fotográficos realizados en talleres de fotomecánica y de allí, se enviaban al taller de de impresión.

Señalamos también la actividad de diseñadores formados en Europa y Estados Unidos que llegaron a nuestra región a mediados del siglo pasado. Su actividad convivió con la de estudiosos locales de las artes gráficas, letristas y dibujantes que, muchas veces en forma anónima, publicaban libros, revistas, elementos comerciales y publicitarios.

A modo de ejemplo, mencionaremos el catálogo de tipos diseñado en 1946 por Larry June para la empresa venezolana *Cromotip*; la revista argentina *Ciclo* que en 1949, según el proyecto de su diseñador Tomás Maldonado se compuso en tipografía Etrusco de la casa *Nebiolo* y la publicación de *Oda a la Tipografía*, de Pablo Neruda, impresa en Chile en 1956 al cuidado de Mauricio Amster.

En lo referente al diseño de alfabetos mencionaremos el proyecto para la empresa brasileña *Eucatex*, diseñado a partir de la forma de la letra e por Alexandre Wollner en 1967; el alfabeto *Imposible* diseñado el mismo año en Venezuela por el italiano Nedo N. F.; la experimentación tipográfica en la comunicación del *Instituto Di Tella* entre 1960 y 1969 en Argentina, llevada adelante por diseñadores como Juan Andra-

¹ Las empresas tipográficas establecidas en América se dedicaban a la provisión de máquinas y materia prima. Algunas de ellas se dedicaron a la fundición de tipos pero las matrices originales, afirmaban en sus anuncios, provenían del extranjero.

² Entrevista personal, abril de 2005.

lis, Juan Carlos Distéfano y Rubén Fontana; la serie de alfabetos transferibles realizados en Brasil por Hans Donner para *Mecanorma* en la década del 70; el alfabeto *Trinidad*, diseñado en 1972 en Venezuela por Gerd Leufert y el alfabeto para la línea aérea brasileña *Vasp* diseñado en 1987 por el uruguayo Eduardo Bacigalupo.

En Latinoamérica la tipografía como dominio se aprendía en el taller, al lado del maestro y en menor medida en escuelas de artes y oficios. Esa formación contemplaba composición, corrección de textos y una aproximación al conocimiento de las tecnologías reprográficas. Ciertos profesionales, extranjeros radicados en la región, se habían formado en sus países de origen. Algunos profesionales latinoamericanos habían ido a formarse a escuelas prestigiosas como la HfG de Ulm, o eran discípulos de artistas consagrados como Tom Carnase y Adolphe Mouron (Cassandre)¹.

Al respecto, menciona el colombiano Henry Naranjo: «[...] en los años '50 la tipografía era asimilada al oficio de imprimir, y se enseñaba en las instituciones de educación no formal que proveían de técnicos a las industrias; en los años '60 y '70, si bien es cierto que continuó esa tradición, comenzó a ser enseñada en las carreras de diseño gráfico que se iban abriendo. Vale decir que muchas carreras de diseño gráfico comenzaron siendo programas de arte publicitario o dibujo publicitario, desde donde se enseñaban los principios de rotulación y se daban criterios de espaciamiento óptico y legibilidad. Asimismo se daban los fundamentos de composición tipográfica a partir de los tipos metálicos.²»

Si bien se produjeron en Latinoamérica algunos alfabetos y trabajos tipográficos destacables, todavía no estaban dadas las condiciones para la producción de tipografía. Si querían componer textos, los diseñadores de la región debían recurrir sin excepción a tipografía de los países denominados desarrollados.

c) Producción digital y cambio de paradigma

La relación entre las revoluciones tecnológicas y el cambio en el paradigma socialmente dominante ha sido trabajado para analizar múltiples temáticas: políticas, económicas, culturales, etc³.

Durante las últimas dos décadas la tipografía está viviendo una transformación tecnológica que impulsa cambios más allá del marco técnico-instrumental. Este fenómeno ha tenido consecuencias radicales en Latinoamérica, porque vehiculizó una posibilidad que hasta el momento era impensable: la región devenida en un activo productor de tipos.

Con cambio de paradigma nos referimos a una transformación acontecida en un esquema de pensamiento socialmente dominante. Hasta fines del siglo pasado, hablar de tipografía en Latinoamérica era sinónimo de uso de tipografía no diseñada por latinoamericanos. Pero los cambios en los patrones tecnológicos, si son profundos, producen transformaciones en las actividades sociales.

El escenario actual es distinto y procuramos rastrear su raíz. Para comprender este concepto es importante superar la dicotomía entre acción y discurso. Siguiendo los desarrollos semióticos clásicos⁴ consideramos que lo único pensable en una sociedad es lo que esa sociedad puede poner en palabras, que ese acto de enunciar los fenómenos está constituído históricamente y que sufre modificaciones a lo largo del tiempo.

Se trata, expresado de otra manera, de pensar al discurso como una acción privilegiada en una sociedad, que le da existencia a todo su entorno. Si se busca

¹ Alexander Wollner, nacido en Brasil y fundador de la Escuela Superior de Diseño Industrial de Rio de Janeiro, se formó en la escuela HfG Ulm. El argentino Ricardo Rousselot, autor de las fuentes *Carlomagno ND y Uncial Romana ND*, estudió con el norteamericano Tom Carnase. Juan Andralis trabajó en París con Cassandre entre 1957 y 1960. Junto a él diseñó, entre otros proyectos, el logotipo de Yves Saint Laurent. En 1964, ya en Buenos Aires, se integró al Departamento de Diseño Gráfico del Instituto Di Tella.

² Entrevista personal, abril de 2005.

³ Consultar por ejemplo Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente (Régis Debray, 1994); y también, las consideraciones sobre lo que se denomina «cultura tipográfica» en Historia de la percepción burguesa (Donald Lowe, 1982).

⁴ Hablamos de los aportes de Charles S. Peirce al campo de la semiótica. Al respecto, puede consultarse los volúmenes Collected papers of Charles Sanders Peirce (1932 [1974]). Para una introducción y reflexión sobre los problemas generales de las semióticas, sugerimos consultar en lengua española la extensa obra de Juan Magariños de Morentin.

analizar la modificación que una nueva forma de poner en palabras las cosas genera en una comunidad determinada, es importante establecer el momento en que esa transformación se ha originado y los motivos por los que ese cambio ha sido posible.

Las modificaciones en los discursos constituyen nuevas acciones. Evitaremos entonces la separación entre la acción como algo efectivo y el discurso como un actor secundario que da cuenta de esa efectividad. Si hoy es posible hablar de diseñadores de tipografías y de tipos latinoamericanos es por una modificación en un patrón de pensamiento, más allá de las posibilidades que un software puede ofrecer.

En este sentido, será clave estudiar de qué forma esa modificación se manifiesta en prácticas que buscan legitimarse a través de la formalización del discurso, por medios como la institucionalización de la enseñanza y la competencia de los productos del obrar tipográfico en escenarios que anteriormente le estaban vedados, como Europa, EE.UU o Japón.

Si repasamos el escenario de la década del '70 del siglo pasado podemos identificar algunas condiciones que permitieron esta nueva forma de poner en palabras al hacer tipográfico. A fines de esa década, el auge de la fotocomposición provocó la caída de las componedoras de metal, que paulatinamente dejaron de producirse. Los controles de estos equipos incorporaron primero microprocesadores y luego procesadores de imágenes por líneas y tecnología laser.

En Estados Unidos el laboratorio PARC de la compañía Xerox inició a principios de 1980 investigaciones sobre interfase de usuario, redes y protocolos de conexión entre máquinas, lenguajes de descripción de páginas e impresión laser. El resultado de esas investigaciones posibilitó el desarrollo de nuevas tecnologías en la industria gráfica. En 1984 se presentó el lenguaje de descripción de páginas *PostScript*, que un año más tarde fue adoptado por los fabricantes de computadoras Apple Macintosh, la empresa Aldus (fabricante de los primeros programas de autoedición) y los principales fabricantes de maquinaria para la industria gráfica.

Una característica novedosa de los equipos de autoedición era que permitían realizar en un mismo

espacio actividades que antes se hacían en lugares y momentos separados. Múltiples prácticas, algunas de ellas con una extensa tradición, estaban en un momento de convergencia: digitalización de imágenes, ilustración digital, composición de textos, diseño de ediciones, impresión de páginas y diseño de tipografía.

Hablamos aquí de convergencia en una doble acepción: como la concurrencia de varias actividades orientadas al logro de un mismo fin, pero a la vez preñando a la definición con la idea de conclusión y sucesión: las actividades que convergen se aproximan a su límite.

Saberes construidos desde el oficio del hacer a lo largo de extensas décadas parecían de pronto prescindibles, reemplazados por la acción de un operador que, gracias al manejo de las reglas e instrucciones informáticas adecuadas, podría ejecutar lo que poco tiempo antes demandaba la participación de numerosos actores y equipos.

Múltiples fenómenos vehiculizaron el cambio: la optimización en la calidad reprográfica de la tipografía, la posibilidad de previsualizar las imágenes en una pantalla (what you see is what you get), el uso extendido de los ordenadores personales e impresoras láser, los avances en aplicaciones de autoedición y la importante reducción en el tiempo que estos procesos consumen.

Los fabricantes de equipos de composición tipográfica empezaron a digitalizar sus catálogos. El sistema operativo Macintosh incorporó tipografía licenciada por fundidoras como *ITC* y *Linotype*. Y en medio de estos cambios, se desarrolló la profesión de diseñador de tipografía digital, que en sus inicios estuvo desvinculada del dominio de la tipografía como campo del saber y extendió una ficción: la democratización automática de la producción tipográfica a nivel internacional.

Disponer potencialmente de los medios técnicos no es suficiente para diseñar tipos. Como ha sucedido en otras actividades, acceder a la información no es sinónimo de acceder al conocimiento y lograr una transformación en el estado de las cosas.

Si recuperamos las tres definiciones que hacen al corpus de lo tipográfico que mencionamos en el apartado A de este escrito (práctica, producto, dominio del saber), queda en evidencia un desfasaje: la tipografía no puede reducirse al hecho de digitalizar letras.

Los signos que forman parte de un alfabeto no actúan como suma de formas y vacíos esencialmente significantes, sino que se constituyen en la interrelación. La tipografía es un sistema semiótico visual. Como ocurre con todo sistema, hay que conocer los principios que convencionalizan el juego para poder jugarlo. El desconocimiento de esos principios altamente codificados por parte de los diseñadores noveles impidió inicialmente la formulación de dos preguntas.

- 1) La tecnología pone el diseño de tipos al alcance de los latinoamericanos. Pero, ¿para qué diseñar nuevos tipos?
- 2) ¿En qué forma deben participar esos nuevos diseños en la idea de lo latinoamericano, si es que efectivamente deben hacerlo?

La respuesta a estos interrogantes nos aproxima a la comprensión del cambio de paradigma en el hacer tipográfico latinoamericano. Las diferencias de contexto exigen reformular nuestra mirada. Como en otras actividades, Latinoamérica se propone construir su lugar como productor de tipografía sin caer en la imitación de experiencias de otros países, experiencias que en muchos aspectos resultan intransferibles.

d) Formalización de la disciplina: la enseñanza

La formalización de una disciplina es una instancia socialmente significativa en la legitimación de su discurso y su hacer. El paso de la informalidad a la formalidad de un hacer permite estabilizarlo. No es un problema de codificación/decodificación el que aquí se presenta. La puesta en escena de un discurso es un acto de exposición y está íntimamente relacionado con la posibilidad de lograr autoridad simbólica.

La tipografía no ingresó a la academia para colaborar en una tarea de clarificación de la nueva terminología que el cambio tecnológico trajo consigo, sino para tomar la palabra como actor en un escenario que amenazaba convertirlo en un hacer prescindible o secundario.

El paradigma actual resume sin homogeneizar una tensión constante entre pasado y futuro de la disciplina. En el caso de Latinoamérica, la velocidad característica de la dialéctica de la modernidad se ve acelerada por la ausencia de una tradición que sí existe en otras regiones. Aunque tienen una historia de siglos, la tipografía y el diseño (o bien, los diseños) recién se encuentran en vías de legitimar su especificidad ante la sociedad.

En el referido acto de tomar la palabra y exponerla en la academia se pone en juego esa aparente unicidad y homogeneidad de un hacer. En realidad, es imposible pensar en la tipografía como una cuestión unitaria e ideológicamente homogénea.

No hay una teoría tipográfica que pueda dar cuenta de todos sus aspectos. Esta heterogeneidad se ha transmitido saludablemente en múltiples formas de enseñar y de aprender tipografía en Latinoamérica, con todos los inconvenientes previsibles que trae consigo la formalización de un discurso.

A fines de los '80 del siglo xx, poco tiempo después de la creación de las carreras de diseño gráfico en escuelas y universidades latinoamericanas, se discutió la necesidad de incorporar cursos de Tipografía, con marcadas muestras de eclecticismo en lo referente a contenidos y metodología de la enseñanza. Se han contemplado desde ejercicios breves subsidiarios de asignaturas como Diseño, hasta caligrafía, diseño de signos tipográficos, composición de textos y aplicaciones de tipografía en diseño editorial, desarrollados dentro de nuevas asignaturas.

En la actualidad, Tipografía se imparte como asignatura en muchas carreras de Diseño Gráfico de Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, México, Paraguay, Perú, Uruguay y Venezuela.

Al mismo tiempo, algunos tipógrafos latinoamericanos han realizado carreras y cursos de formación o perfeccionamiento en escuelas extranjeras. Entre las más conocidas se encuentran la HfG de Schwäbisch Gmünd, la SfG de Basilea, el Departamento de Tipografía de la Universidad de Reading, el Atelier National de Recherche Typographique (ANRT) de Nancy

y la Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten (KABK) de La Haya.

La dinámica que la actividad tipográfica latinoamericana vive en los últimos años puede apreciarse en jornadas académicas, seminarios, diplomados y estudios de posgrado. Se han realizado congresos y encuentros profesionales como *Tipografia Brasilis* y *DNA Tipografico* en Brasil, *Tipografilia* en México y tipoGráfica Buenos Aires en Argentina. En el siguiente apartado se realiza una consideración de la importancia regional de las bienales tipográficas *Letras Latinas* (2004 y 2006) y *Tipos Latinos* (2008).

Acompañando la formalización de la enseñanza se editaron libros académicos como *Treinta siglos de tipos y letras*, de Luisa Martínez Leal, aparecido en 1990; *Pensamiento tipográfico* de la cátedra de Tipografía que dirigió Rubén Fontana, en 1996; *Manual de diseño editorial*, de Jorge de Buen Unna, en el 2000 y *Educación tipográfica*, de Francisco Gálvez, publicado en el 2004 Chile y luego en Argentina. La producción tipográfica de Brasil reconoce un hito en la aparición de *Fontes Digitais Brasileiras* en el 2003. Este libro, coordinado por Priscila Farias y Gustavo Piqueira registra 270 fuentes producidas por 63 diseñadores brasileños.

e) Legitimación de la disciplina

En el punto (c) nos referimos a la transformación operada en la tipografía latinoamericana como interlocutor internacional. El lugar de usuario-espectador del gran hacer tipográfico (que se definía en otras regiones) ha sido reemplazado por el de usuario-productor. Colabora en esta transformación la posibilidad creciente de reflexionar sobre el propio obrar.

Los indicios del fenómeno se evidencian rastreando el progresivo desarrollo de publicaciones especializadas en la temática. En 1987 apareció la revista tipoGráfica en Argentina; cinco años más tarde, *Tupigrafia* en Brasil y *Tiypo* en México. La revista *tipoGráfica* se destacó por su estrategia editorial, su distribución internacional y por haber publicado 74 números a lo largo de 20 años. Entre las revistas de diseño que contienen artículos tipográficos se encuentran la mexicana *Ene-O* y la uruguaya *Pulso*.

En la región se realizan y publican de manera constante trabajos de investigación y libros sobre la temática. Se destacan entre sus ejes la relación entre la tipografía y las lenguas de pueblos originarios, la historia, los estudios culturales, la didáctica, el diseño digital y el diseño editorial.

Resulta destacable la aparición de colecciones especializadas en tipografía, como el caso de *Temas* y *Teoría y práctica*, de la editorial mexicana Designio; ¿Cuál es su tipo? de la brasileña Rosari, y Libros sobre Libros, publicada por las mexicanas Libraria y Fondo de Cultura Económica. Estos hechos confirman el interés que la tipografía y sus usos despiertan en el mundo editorial latinoamericano.

En 2004 se realizó la primera *Bienal Letras Latinas*. El evento, surgido a partir de una exposición en el marco del encuentro *tipoGráfica Buenos Aires*, convocó en su primera edición 235 trabajos de 8 países. Fueron expuestos en forma simultánea en cuatro sedes: Argentina, Brasil, Chile y México, donde se realizaron además actividades paralelas (debates, talleres, visitas guiadas al público general). Algunas sedes impulsaron giras de la muestra por las principales ciudades de esos países.

Para la segunda edición de *Letras Latinas*, celebrada en 2006, se inscribieron 427 proyectos. El número de sedes creció al incorporarse Colombia, Perú, Uruguay y Venezuela.

Luego del cierre de la revista *tipoGráfica* y la disolución del proyecto *Letras Latinas*, surgió *Tipos Latinos*. En 2008, organizó Tipos Latinos 2008, Tercera Bienal de Tipografía Latinoamericana, recibió 423 trabajos procedentes de 11 países de la región y el número de sedes volvió a aumentar, gracias a la incorporación de Bolivia, Ecuador y Paraguay.

A pesar del poco tiempo transcurrido, *Tipos Latinos* se ha consolidado rápidamente como el proyecto tipográfico regional más importante de Latinoamerica. Como complemento de las exposiciones y las actividades que rodearon a las Bienales de 2004, 2006 y 2008, se han publicado catálogos y sitios en internet que dan cuenta de ese intenso movimiento.

En cuanto a otros espacios regionales de debate e intercambio, desde 1997 existe el foro de correo elec-

trónico en castellano *Bigital* y desde 1999, el foro *Topica*, en portugués. También desarrollan una importante actividad iniciativas como *Tipitos* (activo entre 2004 y 2007), *Tipocracia*, *Tipografía CL*, *Tipografía-Montevideo* y T-Convoca.

Los diseñadores latinoamericanos participan en los debates de foros y listas de correo internacionales, como Typophile, Typo-L y la Asociación Tipográfica Internacional (Atypi). Un dato ilustrativo: de la cantidad total de socios de la Atypi (163 miembros), 30 de ellos son latinoamericanos.

Numerosas fuentes latinoamericanas han obtenido reconocimientos en competencias internacionales. Zootype fue premiada en el 2º Concurso Internacional de Diseño Tipográfico de Linotype, en 1997. Arcana, Lagarto, Fontana ND y Rayuela fueron premiadas en Bukva:raz!, evento patrocinado por ATypI y la Asociación de Diseñadores Tipográficos de Rusia en el 2001; Australis y Borges Hueca fueron distinguidas en el concurso organizado por la empresa Morisawa en el 2003; el mismo año Bohemia, Beret y Samba fueron premiadas en el concurso internacional organizado por Linotype; Siquot Antiqua y Loreto fueron distinguidas en el concurso español Tipo-Q, organizado en el 2005; el sitio Typography.com que dirige el estadounidense Stephen Coles seleccionó como sus preferidas, junto a otras excelentes fuentes, a Borges, Relato, Chocolate, Bluemlein Scripts y Ministry; la fuente Arlt obtuvo en el 2006 una mención de honor en la categoría texto de la competencia tipográfica organizada en Inglaterra por la publicación Creative Review; en sucesivas competencias el club estadounidense TDC distinguió a tipografías latinoamericanas como Basilica, Arcana, Mexica, Fontana ND, Argot, Bunker, Relato Sans, Rayuela Chocolate, Darka, Fondo, Presidencia, Lorena, Burgues, Optica Normal y Adios.

Podemos dar cuenta del uso de tipografías latinoamericanas en productos como el diccionario de lengua portuguesa *Houaiss*, compuesto en la fuente homónima; la revista *tiypo*, compuesta en *Plasma*; la revista *tpG*, compuesta en *Fontana ND* y *Andralis ND*; la revista *ADG Brasil*, compuesta en *Thanis*, la colección *Rosario Ilustrada*, compuesta en *Chivo* y *Rosario*, la publicación periódica Transatlántico, compuesta en Ronnia y Relato.

También se han utilizado fuentes latinoamericanas en manuales de educación (*Estrada*, *La Seño* y *Simona*) y en el libro *Educación tipográfica*, compuesto en *Australis* y *Elemental*, entre otros destacados ejemplos. Y la lista sigue creciendo.

Existen otros campos de aplicación, como la publicidad, los envases y la industria del cine. Se destacan aquí trabajos tipográficos para créditos de películas; la fuente *Fontelecom* para una empresa argentina; la fuente *Transbrasil* para una línea aérea brasileña; productos de la fundidora Sudtipos como *Amorinda*, *Argenta*, *Candombe*, *Habano*, *Tiza*, utilizadas en envases y anuncios comerciales, y de la fundidora Kimera para cervezas *Indio* y *Sol*, para el periódico *El Economista* y para los almacenes *El Palacio de Hierro*. También se ha comenzado a ver tipografía latinoamericana aplicada a la identidad institucional, como en el caso de *Presidencia*, Fondo (México) y usos en dependencias gubernamentales en distintos países.

En otro orden, fuentes como Macanuda, TS Info, TS Mapa, La Tercera y Escuela fueron diseñadas para su aplicación en proyectos como el transporte urbano de Santiago de Chile, un periódico de ese país y la construcción de escuelas en Argentina. Asimismo, las fuentes Chaco, Señal y Digna fueron diseñadas previendo su aplicación en proyectos de señalización y demarcación vial.

Algunos diseñadores latinoamericanos crearon sus propias fundidoras: Sudtipos, TypeTogether, Kimera, Pampatype, Emtype, Omine Type, Tipos do Acaso, Subvertype, Misprinted type, Tipopótamo, Hula Hula, Pixietype, Tipo, Latinotype entre otras, con el propósito de dar el primer paso en un proyecto de comercialización.

Otros diseñadores ofrecen sus fuentes en catálogos de fundidoras independientes como T-26, Union Fonts (activa entre 2004 y 2006) y Atomic Media o en catálogos de fundidoras tradicionales como ITC, Bauer, FontFont, Linotype y Adobe.

Gran parte de la comercialización de las fuentes latinoamericanas se produce a través de distribuido-

ras como Myfonts.com, Fonts.com, Fontshop.com o Veer.com que reciben y procesan los pedidos originados en fundidoras independientes.

f) Conclusión

La proliferación de espacios y de acciones vinculadas a la tipografía en Latinoamérica hace necesario trazar un mapa que facilite el intercambio de información entre los actores. Así, la elaboración reflexiva de la información (no sólo su disponibilidad técnica y su circulación) logrará convertirse en un germen que impulse el desarrollo de conocimiento transformador.

Los protagonistas de esta etapa evolutiva de la tipografía regional podrán de este modo solidarizar conocimientos con sus pares, fortaleciendo la actividad productiva con la toma de conciencia sobre el propio hacer de los latinoamericanos. Con ese objetivo, este escrito da cuenta de algunas de las complejas transformaciones que acontecen en el nuevo escenario, fundamenta la necesidad de su registro y a la vez se articula con otras dos herramientas concretas producidas por el equipo de investigación: una base de datos de fuentes, diseñadores y fundidoras de Latinoamérica y un directorio de la tipografía latinoamericana que publica la información reunida y la pone al alcance de la comunidad tipográfica internacional.

Web-sites (sugestões dos CTD)

www.it-fadu.org IT-FADU, espacio de información sobre investigaciones tipográficas creado y mantenido por investigadores inscriptos en la Secretaría de Investigaciones de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires.

typophile.com Typophile

www.atypi.org Asociación Tipográfica Int. (ATypl).

Bibliografía

- Álvarez, Pedro y Castillo, Eduardo. (2003). *Notas sobre la tipografía en Chile*. tipoGráfica número 58: Buenos Aires, Argentina.
- Arfuch, Leonor, Chaves, Norberto y Ledesma, María. (1997). *Diseño y Comunicación. Teorías y enfoques críticos*. Paidós. Buenos Aires, Argentina.
- Baines, Phil y Haslam, Andrew. (2002). Tipografía: función, forma y diseño. Gili S. A. de C. V.: México. Versión castellana: Carlos Sáenz de Valicourt.

- Carpintero, Carlos (2007) *Sistemas de Identidad*. Argonauta, colección Diseño. Buenos Aires, Argentina.
- Cerezo, José María. (1997). *Diseñadores en la nebulosa. El diseño gráfico en la era digital*. Biblioteca Nueva: Madrid, España.
- Consolo, Cecilia. (2003). *Tipografia com cara de Brasil*. En Fontes digitais brasileiras: de 1989 a 2001. ADG Brasil / Rosari: San Pablo, Brasil.
- (2004) «Tipografia como veículo de uma identidade latino-americana» publicado en http://www.adg.org.br/ arquivos/artigos/tipografia_consolo.pdf (16-04-2006)
- Cosgaya, Pablo. (2003) «Reseña de la tipografía argentina» en tipoGráfica número 56: Buenos Aires, Argentina.
- Devalle, Verónica (2009). La travesía de la forma. Emergencia y consolidación del diseño gráfico (1948-1984). Buenos Aires, Argentina.
- De Ponti, Javier. (2002) «A raíz de los años 40 en Argentina», en diseño. HfG Ulm, América Latina, Argentina, La Plata. 5 documentos. Edición de los autores: La Plata, Argentina.
- Gálvez Pizarro, Francisco (2005) Educación Tipográfica. Una introducción a la Tiporafía. TpG Ediciones. Buenos Aires, Argentina.
- García Barcha, Gonzalo (2003) «La expansión de la gráfica hacia el cine» en Tiypo número 3: México DF, México.
- Martínez de Sousa, José. (2001). *Diccionario de edición, tipografía y artes gráficas*. Ediciones Trea S. L.: Gijón, España.
- (2004) Manual de edición y autoedición (5a. edición). Ediciones Pirámide: Madrid, España.
- Martínez Meave, Gabriel. (1997). Comunicación y juego: pretextos y contexto de las letras para texto. Matiz número 9: México DF, México.
- (2003) «De la piedra a la pantalla: la nueva tipografía mexicana» en tipoGráfica número 59: Buenos Aires, Argentina.
- Moore, John. (2002) *Creación tipográfica en Venezuela: una breve historia*. Logotipos número 9: Caracas, Venezuela.
- Rocha Franco, Claudio. (2003). *La renovada escena* brasileña. tipoGráfica número 57: Buenos Aires, Argentina.
- Rojas, Luis y Soto, José. (2001). *Rescate de tipografías urbano populares de Chile*, publicado en www. tipografía.cl/sitioantiguo/documentos/tup.pdf (16.04.2006).
- Diccionario de la Real Academia Española (2001, vigésima segunda edición). Espasa Calpe S. A.: Madrid, España.
- Catálogo de la I Bienal Letras Latinas (2004) en tipoGráfica número 60: Buenos Aires, Argentina.

Literatura de Cordel: alguns apontamentos, pouco sistemáticos, mas talvez interessantes

Várias vezes me perguntei porque é que o famoso «Bord'Água» – um almanaque popular que parece conseguir sobreviver todos os modernismos – continua a ser vendido exclusivamente por vendedores ambulantes, na rua. A pesquisa levou-me a um tema bem mais complexo e interessante: a longevidade da «literatura de cordel». No seguinte artigo, leia uma compilação das pesquisas publicadas por vários autores, uma síntese elaborada por Paulo Heitlinger.

literatura de cordel – prosa e poesia popular impressa em folhetos e vendida em feiras e romarias –, ainda hoje é apreciada no Brasil. De facto, o Brasil foi (ou ainda é?) o maior produtor de *literatura de cordel* tradicional, no mundo ocidental. O investigador Joseph Maria Luyten estimou que ao longo de 100 anos se publicaram cerca de 20.000 folhetos, em minúsculas tiragens, oscilando entre 100 e 200 exemplares¹.

Esta variante brasileira da literatura de cordel (ou barbante, em brasileiro) teve origem na Península Ibérica, onde já no inicio do século xvi se popularizaram as folhas volantes, impressos baratos que eram apregoados por cegos, vendedores ambulantes que percoriam ruas e becos, praças, mercados, feiras e romarias. Presas a um cordel, estes paupérrimos cadernos



Reimpressão de uma obra de Baltasar Dias: *Tragedia do Marquez de Mantua*; *e do Emperador Carlos Magno....* - Lisboa Occidental : na Officina de Antonio Pedroso Galrão, 1737. Online em purl.pt/353. Em baixo: Auto de Santa Catarina, do mesmo autor.



¹ Luyten, Joseph M., *Cordel: uma manifestação popular autêntica*. Cadernos do Terceiro Mundo, nº 49, 1982. Luyten nasceu em 1941, em Brunssun, na Holanda. Chegou ao Brasil em 1952 e prestou, ao longo dos anos, muitas contribuições no que diz respeito à divulgação do folclore e da cultura popular brasileira. Também publicou *A notícia na literatura de cordel* (1992), *O que é Literatura de Cordel* (2005), além de centenas de artigos em revistas mais ou menos académicas, no Brasil, Bélgica, Holanda, Japão, Filipinas, Peru, entre outros países.

também eram vendidos à porta das oficinas de tipografias.

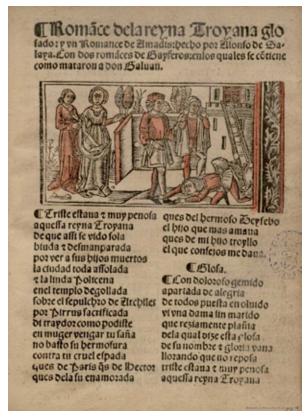
Nessas folhas soltas, de impressão rudimentar, liam-se mensagens políticas, contos imaginários ou históricos, poesia, cenas de teatro, por exemplo de Gil Vicente¹, anedotas ou novelas («romances») dos tempos medievais, obras como *Imperatriz Porcina*, *Princesa Magalona* ou *Carlos Magno*. Alguns textos eram cantados pelos cegos que os vendiam.

A partir de 1500, os *pliegos sueltos* tornam-se em Espanha um dos veículos fundamentais para a propagação da poesia (e não só). Graças a estes livrinhos de pequeno formato, puderam ser impressas muitas obras de poesia, especialmente a totalidade do *Romancero Viejo* e do *Romancero Artístico* (elementos essenciais da tradição literária espanhola).

Estas pequenas edições, que atingiram elevados números ao longo do século XVI, aconteceram muitas vezes antes das obras serem publicadas em formato de livro. A natureza física destas publicações (especialmente a sua frágil estrutura) impediu que sobrevivessem muitas; dispomos hoje de poucas cópias.

Convem não esquecer que as folhas soltas, além de divulgar obras literárias de qualidade mais ou menos meritória, foram também um dos instrumentos preferidos para a indoutrinação religiosa (relaciones religiosas) e como correia transmissora de ideologia política (por exemplo os relatos de festas ou actos públicos por motivo de nascimentos, aniversários, matrimónios, visitas ou falecimentos de monarcas).

a França, a littérature de colportage era disseminada por vendedores ambulantes; no meio rural prevaleciam os occasionnels, nas cidades o canard. Os colporteurs começaram por ser (no século xv) os agentes de vendas dos impressores, encarregados de difundir as novas publicações pelas feiras; levavam consigo panfletos para fazer o marketing das novas impressões.



Romãce dela reyna Troyana glosado : y vn Romance de Amdis. Autor: Alonso de Salaya, cerca de 1530.

... La glosa consta de diez coplas de a dos quintillas cada una, que remata con dos pies de glosa. Sigue luego el romance de Amadís, un villancico, y dos romances de Gaiferos. Todas las composiciones, salvo los dos últimos romances, son de Alonso de Salaya.

El grabado xilográfico representa dos parejas al pie de una fortaleza en la cual se apoya una escalera de mano y, caído junto a ella, un caballero. Antonio Rodríguez-Moñino se refiere a él: «Grabado que figura en la edición de La Celestina llamada de 1499, al comienzo del catorceno acto». En este ejemplar presenta la peculiaridad de tener partes coloreadas en rojo.

Quando a venda de livros passou a ser feita por livreiros estabelecidos em lojas, a littérature de colportage tornou-se um produto barato, pasquins vendidos por cegos e mendigos: cartilhas, almanaques, calendários, estampas, orações, vidas de santos e mártires, autos, novelas, relações, gazetas. Em França, durante todo o Antigo Regime, estiveram associados à venda de panfletos heréticos ou difamatórios do poder real absolutista, rompendo as malhas da censura. Quando a «literatura popular» foi absorvida pelo mercado livreiro, os colporteurs tornaram-se ardi-

¹ Os trabalhos de maior sucesso do celebrado dramaturgo português Gil Vicente (1465? – 1536?) circularam sob a forma de folhetos durante séculos, e assim sucedeu com trabalhos de autores da chamada «escola vicentina», como Afonso Álvares, António Ribeiro Chiado e Baltasar Dias.

nas (vendedores de jornais) ou cauteleiros (vendedores de lotaria).

a Inglaterra, os folhetos em questão eram denominados cocks ou catchpennies (romances e histórias imaginárias), ou broadsides (também designados por street literature), que eram as folhas volantes que relatavam actualidade ou factos históricos – desde que fossem sensacionais, claro.

Na Alemanha, os folhetos tinham formato *in quarto* ou *octavo* de 4 a 16 folhas. Eram vendidos em mercados, feiras, tabernas, diante das igrejas e universidades. As xilogravuras fixavam o tema tratado. Embora a maioria dos folhetos alemães contivesse prosa, outros apareciam em versos, inclusive indicação, no frontispício, para ser cantado com melodia conhecida na época.

Na Alemanha, este género de literatura é referido como *Einblattdrucke* (impressões de uma só folha); mas também foi importante o género das *Flugschriften*, impressos de cariz político ou ideológico, muitas vezes denunciando injustiças, tiranos ou demagogos. Outro género distingue as *Moritaten*, canções recitadas por cantores ambulantes.

As folhas holandesas (*pamflet*, em holandês) tratavam temas políticos, militares, crimes e outros faits divers. A maioria surgiu em prosa, sendo frequente a forma de diálogos ou as conversas entre várias pessoas. Uns só de uma folha, como os *Einblattdrucke* alemães; a maioria contendo entre 10 e 20 páginas.

oltemos a Portugal, depois desta curta volta à Europa. No universo da literatura de cordel portuguesa destacaram-se autores como o poeta cego madeirense Baltasar Dias — pelo sucesso que obteve e pela longevidade das suas obras, ainda publicadas e lidas no século xx (!). Segundo os seus próprios versos, este beato poeta abraçou o celibato: «E pois que a liberdade / He preço que não tem par, / Senhor, esta he a verdade, / que não me quero cazar, / porque não tenho vontade».

Em 1537, Baltasar Dias recebeu de João III uma *Carta de Privilégio para a Impressão de Livros*, que lhe protegia o *copyright* sobre as suas obras. De origem pobre, não tinha «outra yndustria para viver»; a con-



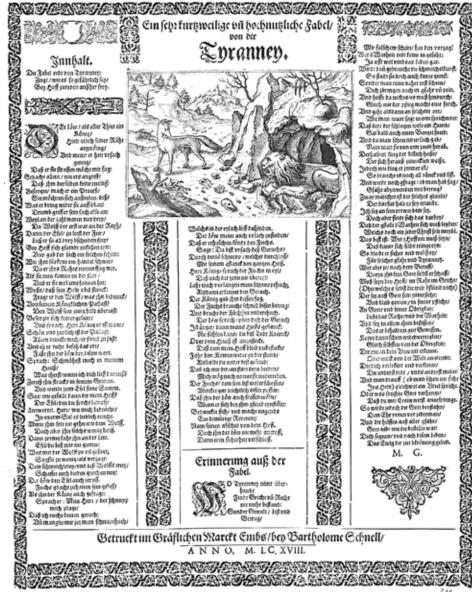
Custando a modesta quantia de um penny, este *broadside* relata o trágico fim da família White, que morreu numa tempestade de neve.

Verses On The Melancholy Death of John White, his Wife, and Four Children, who perished in the present Snow Storm, Except one infant, who was found sucking the breast of its Dead Mother, near Pennycuick, on Wednesday morning last.' This sheet was printed by James Docherty of Edinburgh.



Es Sollen die influenzen des Himels in den zeiten des Kriegs herfür zu Bringen underschidliche Monsten so woll in Himels sternen und Irdischen Creaturen: so inobstehender Figur zuestehen. diser sich ist Wie gemelt ist worden, bei den Grenzen zur Tunchino der Rebellen im Königreich der Grientalischen China fast von Europa unbeKandt in hinder Inponien durch die ungestime des meersaus geworffen und gefangen worden, dräget im Maul ein Kreitz geschupet am hals, auf dem rucken ein stuckh und auf der seitt en ein schwerdt, und darunder drei Rohr. oder geschos, beziehen hals zweiß Standarten in der mitten durch ein hellebartten: mitten in dem bauch einen Todten Kopf. Zweiß adlers fürs mit federn ein Menschen Kopf mit einer Cron zweiß große flosen was die meer wunder be deiten mag ist allein Gott be Kandt wurs menschen nicht.

Erschröckliche und sehr wunderbarliche Meer Wunder... (Pavoroso Monstro marinho) - um típico «Einblattdruck» que foi posto em circulação na Alemanha no ano de 1664. Impresso em Augsburgo. Original: Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel.





cessão deste privilégio real ajudou-o a melhorar a sua situação.

Viveu em Lisboa, não se sabe por quanto tempo, e passou os seus últimos anos na Beira: «Vossa fama pregoeira, / me faz esta vos mandar, / posto que estou nesta Beira / tão remoto de trovar, / que não faço trova inteira / vede o que pode fazer / o que mora numa aldeia...».

Embora a grande parte das suas obras não tivesse sido feita por encomenda, parece que os temas dos autos religiosos foram sugeridos por membros do clero para comemorar datas litúrgicas ou festas de santos. Não se conhece a data da sua morte, mas não teria vivido para além do reinado do rei Sebastião, não tendo assistido ao grande desastre de Alcácer Quibir — porque desse sim, teria de certeza cantado.

No site da *Biblioteca Digital Hispanica* (bdh.bne.es) lemos, a propósito das várias obras aqui disponíveis em formato digital, esta síntese: «Dentro del mundo del romancero popular, cantado en plazas y esquinas o en posadas, está la obra que nos ocupa: una bella muestra del entorno de los "pliegos sueltos poéticos". Este vehículo del pliego suelto es fundamental para la transmisión de la poesía. Anónimas en ocasiones,





Três exemplos de uma vasta colecção de «penny prints» doada à Koninklijke Bibliotheek na Holanda. Histórias aos quadradinhos, muito antes da «BD»....

pero en otras muchas con mención del autor, vieron la luz por primera vez, gracias a este formato, obras en verso de numerosos escritores (...) Estos humildes cuadernillos que nacen, se agotan y reviven durante más de cuatro centurias, que se multiplican en infinitos ejemplares para desaparecer al poco tiempo, que sirven de soporte a la transmisión oral del romancero, hoy son difíciles de examinar. El tiempo ha hecho que subsistan poquísimos ejemplares de los muchos miles que debieron estamparse.»

A produção entre 1600 e 1700

Em Portugal, as edições seiscentistas são mais raras, e domina o obsessivo tratamento de temas religiosos em histórias versificadas ilustradas. A escassez das produções do século XVII poderá ser explicada pela anexação espanhola e a repressão inquisitorial.¹

No século XVIII consolida-se este tipo de práticas editoriais, com o aumento das tiragens e a ampliação dos assuntos, resultado da proliferação das tipografias, do crescimento e diversificação do público leitor. Além disso há um aumento generalizado das matérias impressas, como o nascimento da imprensa periódica permite perceber.

As temáticas e os géneros alargam-se, e passam a incluir, entre outros, «acontecimentos sociais» como aniversários, casamentos e mortes dos poderosos e reinantes, relatos moralizantes, descrições de cidades ou de monstros, narrativas ou dramas históricos, mitológicos, e no campo religioso, inúmeros sermões e histórias de santos. Sem esquecer as *relações* mili-



João Brandão, um pasquim da Minerva, em Lisboa. Esta editora foi fundada em 1927 por Manuel Rodrigues.



^{1 «}En cuanto a Portugal, su literatura de cordel también se inició con fuerza en el siglo XVI, en el que destacó el poeta ciego Baltazar Dias, figura de gran importancia en esta literatura popular. El siglo XVII fue sin embargo menos fecundo ya que los ascéticos lograron desviar la atención del pueblo hacia los sermones, milagros y vidas de santos, y la literatura de cordel se vio considerablemente limitada por los Índices Expurgatorios de 1581 y 1624. El siglo XVIII fue nuevamente una próspera etapa para las manifestaciones literarias populares, que se centraron en lo picaresco y que, a partir de 1749, tuvo como divulgador exclusivo a la Irmandade do menino Jesus dos Homens cegos, a la que Juan V concedió privilegios en la venta de folletos ...». Diego Chozas Ruiz-Belloso, La literatura de cordel brasileña y sus conexiones con la Edad Media. 2005. Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid.



tares, poesia zombeira de crítica social, comédias de costumes, anedotas, etc.

A preocupação dos impressores (e também dos autores, tradutores e editores) era editar obras que garantissem sucesso económico e o escoamento das edições. Uma das formas mais óbvias para o conseguir residia na publicação de versões de textos já aprovados em mercados mais globais, ou seja: obras popularizadas em edições francesas e espanholas.

Teófilo Braga, investigador

Teófilo Braga (1843–1924), escritor, político e tipógrafo, foi o primeiro a usar o conceito de *literatura de cordel*, recebido por influência espanhola na primeira metade do século XIX, ou em finais do século XVIII.

Um texto de 1865, publicado no Jornal de Comércio, intitulado *Da literatura de cordel*, assinala o início dos estudos de Teófilo Braga sobre esta matéria. Estes estudos são aprofundados em obras como a *História da poesia popular portuguesa* (1867) e *Os livros populares portugueses* (folhas volantes ou literatura de cordel) de 1881, este última publicação inserida mais tarde no volume *O povo português nos seus costumes, crenças e tradições*.



A maioria dos «cordéis» nordestinos é ilustrada com xilogravuras, uma das expressões mais pujantes e características da arte popular brasileira. Romance do Homem que Enganou a Morte no Reino da Mocidade. Xilogravura de Mestre Dila. Mais exemplos em flickr.



Os cangaceiros de Lampião e Maria Bonita. Xilogravura de João Miguel da Silva.

Teófilo Braga, que se destacou na recolha de contos e canções tradicionais, foi um dos que primeiro consideraram os livros populares serem uma literatura de valor próprio, de grande importância étnica e histórica. Também na Espanha, Inglaterra e França, onde este género foi muito abundante, houve intelectuais que, ainda no século XIX, compreenderam o interesse etnográfico da literatura de cordel e se dedicaram ao seu estudo. Mais recentemente, o investigador Carlos Nogueira (*Literatura de cordel portuguesa: história, teoria e interpretação*. Lisboa. Apenas Livros Editora, 2003) analisou a designação de «literatura de cordel», assim como as causas que deram origem à conotação depreciativa desta designação, fornecendo uma contextualização histórica do conceito.

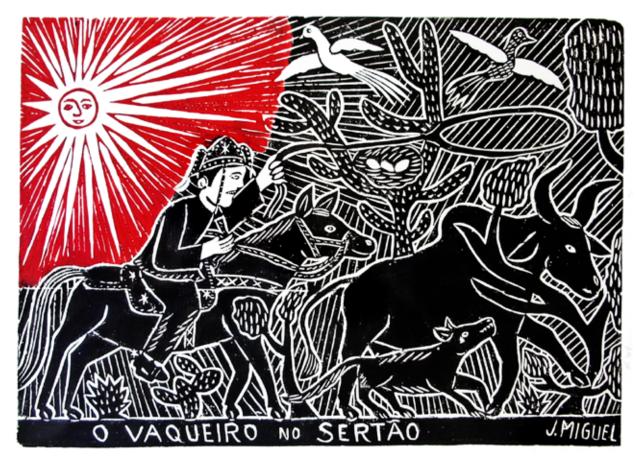
Literatura de cordel latino-americana

sta forma popular de literatura foi transladada para o continente americano pelos espanhóis e portugueses. «Nas naus colonizadoras, com os lavradores, os artíficies, a gente do povo, veio naturalmente a tradição do Romanceiro, que se fixaria no Nordeste do Brasil, como literatura de cordel.» (Luis da Câmara Cascudo¹, 1973). Esses impressos vernaculares tinham diferentes nomes. Eram os *corridos* (populares no México, Venezuela, Nicarágua e Cuba) e as *hojas sueltas* ou *pliegos sueltos* (na Argentina, Chile, Paraguai, Uruguai e Peru). Textos em que sempre predominavam os versos simples, que podiam ser acompanhados de música.

Merecem especial relevo os *corridos* do México, dignos sucessores do romance espanhol. Expressavam triunfos, derrotas, dores, alegrias – sentimentos colectivos do povo mexicano. *Los corridos* de Mexico ficaram especialmente famosos pela obra gráfica do ilustrador José Guadalupe Posada. Também neste país, predominantemente analfabeta, o *corrido* substituía os jornais, que eram lidos apenas pela burguesia urbana. Só os feitos mais notáveis e os grandes personagens – por exemplo, revolucionários como Zapata, ou figuras como Pancho Vila ou Benito Juárez –, eram dignos de um *corrido*, mas também catás-

narrativas em verso e registo de factos memoráveis em folhetos, foi Luis da Câmara Cascudo (1898-1986), autor de uma obra fundamental para os estudos etnográficos e antropológicos no Brasil.

¹ O primeiro estudioso brasileiro a indicar fontes para as



trofes como inundações e terramotos, e outros mais sucedimentos que interrompiam a vida diária.

O primeiro folheto de cordel brasileiro terá sido publicado em Paraíba por um tal Leando Gomes de Barros, em 1893. Eventualmente, outros poetas terão publicado antes, talvez Silvino Pirauá de Lima. As primeiras tipografias estavam localizadas no Recife, mas logo surgiram outras na Paraíba, na capital e em Guarabira. João Melquíades da Silva, de Bananeiras, foi um dos primeiros poetas populares a publicar na tipografia *Popular Editor*, em João Pessoa.

Apesar do analfabetismo geral, a divulgação da literatura de cordel foi possível porque os poetas contavam as suas histórias nas feiras e praças, muitas vezes com o acompanhamento de músicos. Os folhetos eram pendurados ou amontoados no chão, para despertar a atenção dos passantes. Nas feiras nordestinas podiam vender os seus produtos; o povo do sertão vinha para divertir-se, mas também para saber sobre os assuntos políticos e sociais.

Foi no Nordeste do Brasil (da Baía ao Pará) que a literatura de cordel se arraigou profundamente, tornando-se um das faces da cultura popular dessa

O vaqueiro no sertão. Xilogravura de João Miguel da Silva, nascido em Bezerros, Pernambuco. Quase todos os xilogravadores populares brasileiros, principalmente no Nordeste, produzem no âmbito da literatura de cordel. Alguns poemas são ilustrados com xilogravuras, o mesmo estilo de gravura usado nas capas. O tema retratado é o vaqueiro do sertão nordestino, região de clima semi-árido, que tem como vegetação a catinga. O vaqueiro enfrenta sérios desafios na criação do gado, sendo tradicional o uso de indumentária própria feita de couro, composta por perneira (calça), gibão (jaqueta) e chapéu de couro.

imensa região. No Nordeste, por causa do forte isolamento social e cultural, surgiu a versão genuinamente brasileira da literatura de cordel.

Explicou o já citado pesquisador Luis da Câmara Cascudo que «factores de formação social contribuíram para isso: a organização da sociedade patriarcal, o surgimento da manifestações messiânicas, o aparecimento de bandos de cangaceiros ou bandidos, as secas periódicas provocando desequilíbrios económico e sociais, as lutas de família deram oportunidade, entre outros factores, para que se verificasse o surgimento de grupos de cantores, como instrumen-



El entierro de Zapata é uma folha volante impressa pela empresa de Antonio Vanegas Arroyo, datada de 1914. A ilustração que mostra o destemido herói mexicano é da autoria do famoso artista mexicano José Guadalupe Posada (1852–1913). Posada foi considerado por Diego Rivera como o protótipo do «artista do povo» e o defensor mais aguerrido da classe pobre mexicana. Os seus bizarros desenhos e gravuras com craveiras e as suas caricaturas políticas fizeram-no célebre. Imagem: Library of Congress.

Os caracteres tipográficos deste panfleto mostram onde o typefgace designer holandês Erik van Blokland foi buscar os moldes para a sua fonte *Zapata* (Light, Regular, Medium, Bold e Black). Desenhada em 1997 pelo chefe da irreverente fundição digital LettError.

Apeirflo
Estimais
567.Centimes
Liprabit
ABCDEF
GHIJklu
KLMNOP
QRSTUV
WXYXYZ
&123456
Zapatero

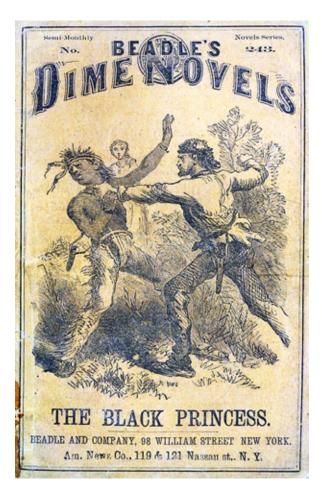
tos do pensamento colectivo e das manifestações de memória popular.»

Se eram raras as obras impressas vindas de Portugal ou dos centros mais desenvolvidos do Brasil, havia à mão os folhetos contando as velhas novelas populares; às vezes, histórias de santo, também. Não foi difícil à literatura de cordel introduzir-se neste ambiente. Tornou-se o meio difusor dos factos ocorridos, servindo como que de jornal para pôr a família ao corrente do que se passava: façanhas de cangaceiro, rapto de moças, crimes, estragos da seca, efeitos das cheias e outras calamidades.

Devido à diversidade de assuntos, em todos os países a literatura de cordel tem sido classificada por grupos temáticos. Tais classificações diferem bastante, segundo os critérios usados. Em geral essas classificações abrangem duas grandes áreas: a da tradição (passado) e a das circunstâncias (presente).

Na Europa, existem várias classificações. No Brasil, destacam-se as de Ariano Suassuna, Cavalcante Proença, Câmara Cascudo, Leonardo Mota, Manuel Diégues Jr., Orígenes Lessa e Roberto Câmara Benjamin, cada qual com o seu sistema. Uma das classificações simples e abrangentes é a de Manuel Diégues Jr., que distingue três grupos temáticos:

- I. Temas tradicionais: romances e novelas; contos maravilhosos; histórias de animais; anti-heróis/ peripécias/diabruras; tradição religiosa. Entre os exemplos deste grupo, citemos: *Proezas de Carlos Magno*, *Histórias dos Doze Pares de França*, *Cavaleiro Oliveiros*, *Cavaleiro Roldão*, *Roberto Diabo*, *Helena de Tróia*, *Histórias da Imperatriz Porcina*, *Donzela Teodora* e outros de origem bíblica: *José do Egipto*, *Sansão e Dalila*, *Judas* e histórias de Maria, Jesus, Pedro e Paulo.
- II. Imaginários e factos acontecidos, de natureza física (enchentes, cheias, secas, terramotos; de repercussão social (festas, desporto, novelas astronautas; cidade e vida urbana; crítica, sátira e maldizer; personalidades (actuais ou actualizadas, como Getúlio Vargas, ciclo do fanatismo e misticismo, ciclo do cangaceirismo, tipos étnicos ou regionais, etc.



The Black Princess, da série Beadle's Dime Novels, editado em Nova Iorque, 1860.

III. Cantorias e pelejas: poemas que nascem oralmente, no calor dos desafios entre dois ou mais cantores. Em geral, tais pelejas ou cantorias perdem-se, pois ninguém se preocupa em registá-las por escrito. Mas algumas, devido à memória prodigiosa dos cantores, acabam sendo escritas em folhetos de cordel e tornam-se famosas. É principalmente nestes casos que a literatura de cordel deixa de ser anónima (como é frequente na literatura popular), pois sempre leva os nomes dos cantores responsáveis. O leitor que conheça um pouco o folclore português, facilmente reconhecerá estas cantorias serem as versões brasileiras das cantigas à desgarrada.

Há cantores (ou cantadores) e *cordelistas* famosos; são, por exemplo: Leandro Gomes de Barros, João Martins de Athayde, Cuíca de Santo Amaro, pseudónimo de José Gomes, Rodolfo Coelho Cavalcante Raimundo Santa Helena; Francklin Machado; Paulo Nunes Batista. Estes, além de cantarem e imprimirem os textos tradicionais, inventam cantorias com temas gerados pelas circunstâncias, pelas ocorrências do dia-a-dia, e que servem de informação, deleite do ouvinte ou leitor, ou para denunciar maus feitos que prejudicaram alguém.

Com a expansão urbana que, embora lentamente, também chegou ao Nordeste brasileiro, muitos costumes tradicionais desapareceram, mas a literatura de cordel resiste, concorrendo com o rádio, o cinema e a televisão, para entreter o povo nas praças, ruas, feiras, mercados ou em qualquer lugar em que apareça um cantor com a sua viola.

Só que o interesse pelos cordéis antigos vem decrescendo em favor dos novos cordéis que falam dos heróis — muito mais, anti-heróis — dos dias de hoje, e mais denunciando ou zombando do que inventando acontecimentos do novo Brasil e suas circunstâncias.

Ora quem pense que em Portugal a literatura de cordel acabou, seja lembrado que foi apenas substituída pela novelas e revistas chamadas *literatura cor-de- rosa*, pelos livrinhos de ficção-científica, pelas telenovelas, etc, etc.

Colecções

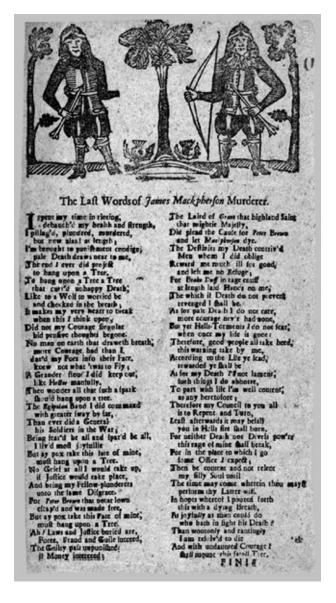
Em Portugal existem algumas colecções, a maioria delas catalogadas. O pesquisador Carlos Nogueira destaca, como mais importantes, três catálogos:

- O Teatro de cordel, de Albino Forjaz Sampaio (533 folhetos).
- O Catálogo da Colecção de Miscelâneas da Biblioteca da Universidade de Coimbra (cerca de 20.000).
- Literatura de cordel na Biblioteca Geral da Fundação Calouste Gulbenkian (455 folhetos de teatro).

A Universidade Estadual da Paraíba – UEPB – tem o maior acervo de folhetos de cordel do Brasil. Em 2003 o Governo do Estado adquiriu a biblioteca do Prof. Átila Almeida.

Sites aconselhados

Literatura de Cordel. http://www.arteducacao. pro.br/Cultura/cordel/cordel.htm



The Last Words/As palavras derradeiras...

Jamie MacPherson foi condenado à forca em 1700 por cometer vários crimes. *Broadsides* como este eram frequentemente ilustrados com xilogravuras mais ou menos toscas. Para reduzir os custos de impressão, eram comum os impressores recorrer frequentemente aos mesmos temas genéricos...

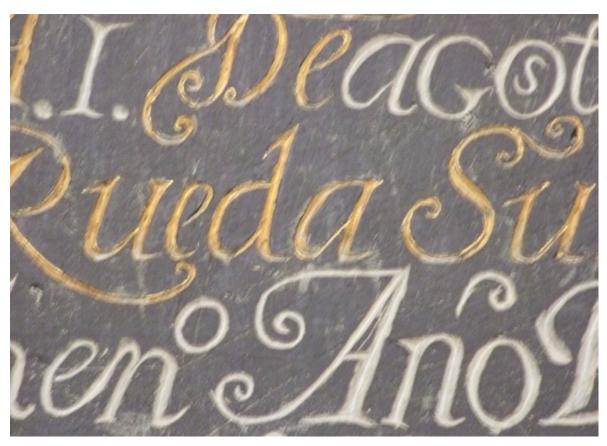
I spent my time in rioting, / debauch'd my health and strength, / I pillag'd, plundered, murdered, / but now alas! at length, / I'm brought to punishment condign, / pale Death draws near to me, / The end I ever did project / to hang upon a Tree.

Literatura de Cordel y Teatro en España. http://pliegos.culturaspopulares.org

Bibliografia

- Beco, Horacio Jorge. *Cancioneiro Tradicional Argentino*. Buenos Aires. 1960.
- Bonnefoy, Claude. *La littérature de colportage*. Flammes et Fumées, Paris, 1971.
- Borges, Fachine; Neuma, Francisca. *Literatura de cordel: De los orígenes europeos hacia la nacionalización brasileña*. Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos, VI, 1996.
- Braga, Théophilo. O Povo Português nos seus costumes, crenças e tradições, 2 vols., Lisboa, 1885.
- Caro Baroja, Julio. *Ensayo sobre la literatura de cordel*. Istmo. Madrid, 1990.
- Cascudo, Luís Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*, Rio de Janeiro, 1962.
- Curran, Mark J. A Sátira e a Crítica Social na Literatura de Cordel. Recife. 1960.
- Dias, Baltasar. Auto de Santa Catarina, 1542(?); Obra da Famosa História do Príncipe Claudiano, 1542; Auto do Nascimento de Cristo, 1542; Auto de Santo Aleixo, s. d.; Auto da História da Imperatriz Porcina, s. d.; Tragédia do Marquês de Mântua, 1598; Trovas Moralistas sobre a Malícia das Mulheres; Conselhos para bem casar. Tragedia do Marquez de Mantua; e do Emperador Carlos Magno.... Lisboa Occidental: na Officina de Antonio Pedroso Galrão, 1737.
- Diégues Junior, Manuel. *Literatura de Cordel*, Ministerio da Educação e Cultura, Fundação Nacional de Arte-Funarte e Campanha de Defesa do folclore brasileiro, Río de Janeiro, 1977.
- Diégues Junior, Manuel, Literatura de Cordel, in Revista do Livro, Rio de Janeiro, nº. 30, pp. 51-57 jul/set. 1969
- Diégues Junior, Manuel, *A Literatura de Cordel no Nordeste*, in Literatura Popular em verso, 2 vols., Rio de Janeiro, 1973:
- Diégues Junior, Manuel. *Literatura Popular em Verso Catálogo*. Rio de Janeiro. 1961.
- Diégues Junior, Manuel. *Literatura Popular em Verso - Antologia*. Rio de Janeiro. 1964.
- Díez de Revenga Torres, Pilar. El discurso referido en La historia de la Doncella Teodor. Anuario brasileño de estudios hispánicos, 6 (1996).
- Lopes, Ribamar (org.). Literatura de cordel Antologia. 2.ed., Fortaleza, Ministério do Interior/Banco do Brasil, 1983.
- Luyten, Joseph M. *Cordel: uma manifestação popular autêntica*. Cadernos do Terceiro Mundo, nº 49, 1982.

- Luyten, Joseph M. *A ilustração na literatura de cordel*; Comunicações e Artes (8), Escola de Comunicações e Artes, S.Paulo, 1979.
- Luyten, Joseph M. *Para Ti Para Todos* (7), Fund. VZW Jangada, Antuérpia, junho-1996 (ed. bilíngue português/holandês, monotemática, com diversos estudos).
- MARTHA, M. Cardoso. *Gravura popular portuguesa*; Terra Portuguesa 1(12), Lisboa, Janeiro 1917.
- MELO, Veríssimo de. Tancredo Neves na literatura de cordel. Belo Horizonte, Itatiaia, 1986.
- Marco, Joaquín. Literatura Popular en España en los siglos XVIII y XIX (Una aproximación a los pliegos de cordel). Madrid. Taurus. 1977.
- Mari Cruz García de Enterría. Sociedad y poesía de cordel en el barroco. Madrid. Taurus, 1973.
- Melo, Veríssimo de. *Literatura de cordel visão histórica e aspectos principais*. In: *Literatura de Cordel (Antologia)*, Banco do Nordeste do Brasil. Fortaleza. 1982.
- Mendoza Díaz-Maroto, Francisco. Los pliegos de cordel, literatura para analfabetos. Ínsula, nº 567, 1994.
- Nogueira, Carlos. O essencial sobre a literatura de cordel portuguesa. Lisboa. Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 2004.
- Menéndez Pelayo, M. *La Doncella Teodor: Un cuento de Las mil y una noches, un libro de cordel y una comedia de Lope de Vega*. Crítica histórica y Literaria, tomo I, Aldus, Santander, 1941.
- Mária y Campos, Armando de. La Revolución Mexicana atraves de los corridos. México. 1962.
- Ramos, Ana Margarida. *Carlos Nogueira. O essencial sobre a literatura de cordel portuguesa*. Revista de Literaturas Populares. Publicación semestral de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México.
- Rodríguez-Moñino, Antonio. *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)* Madrid.
 Castalia+Mérida: Editora Regional de Extremadura. 1997.
- Saraiva, António José. *História da Cultura em Portugal*. Lisboa. 1955.
- SEGUIN, Jean-Pierre. Nouvelles à sensation Canards du XIXe siècle. Paris, Armand Colin, 1959.
- SEGUIN, Jean-Pierre. Physiologie du canard. Paris, Flammes et Fumées, 1965.
- Sol, Biderman, Messianismo e Escatologia na Literatura de Cordel, São Paulo, 1970.



Caligrafia aplicada a pedra: inscrição tumular numa capela da Catedral de Toledo.

O Siglo de oro da Caligrafia espanhola

A génese e a evolução da «Arte de Escribir» especialmente a do *Siglo de Oro*, está documentada por excelentes estudos.

O seguinte texto reúne os dados históricos e biográficos mais significativos.

A CALIGRAFIA «MODERNA» teve a sua génese em Itália em princípios do século XIV, destacandose, entre outros, Giovanantonio Tagliente (La vera arte delo excellente scrivere de divese varie sorti de litere, 1524), Ludovico degli Arrighi, il Vicentino, Giovambattista Palatino e Francesco Giovanni Cresci. Estes mestres-calígrafos e tratadistas italianos definaram as pautas que iriam seguir os calígrafos em Espanha e Portugal.

A Encyclopædia Britannica explica que, do século xvI até ao século xvIII, dois tipos de «livros de escrita» predominaram na Europa: o manual (ou tratado) de escrita, que instruía como desenhar, espaçar e ligar letras, assim como, em alguns livros, como escolher o papel, aparar as penas, e elaborar as tintas; e o «livro de padrões» (copybooks), cujas páginas eram uma colecção de modelos de caligrafia para serem copiados pelos aprendizes da arte.

Em Roma, no ano de 1540, **Giovambattista Palatino** publica o seu *Libro nuovo d'imparare a scrivere*, que acabou por ser, ao lado dos manuais de **Arrighi** e **Tagliente**, um dos mais influentes manuais para o ensino da *Cancelleresca*. Estes três autores foram frequentemente imitados nos manuais posteriormente publicados; os manuais originais foram editados várias vezes, ainda durante as suas vidas.

A liderança dos italianos neste campo é quebrada pela primeira vez pelo cartógrafo flamengo **Gerardus Mercator**. A sua obra *Literarum latinarum*, quas italicas, cursoriasque vocant, scribendarum ratio, publicada em Louvaine, Bélgica (?), em 1540, foi escrita em latim, que continuava a ser a língua universal do pensamento escolástico; este aspecto deve ter sido um atractivo para os estudiosos do Norte da Europa, que associavam a *chanceleresca* aos estudos humanistas.

Mercator usou os métodos de didáctica italianos para mostrar, letra por letra, curva por curva, como traçar as letras. À semelhança dos seus contemporâneos italianos, não mostra as letras na sequência alfabética, mas agrupa-as pela semelhança das formas.

Deste modo, o *c*, *a*, e o *d* são apresentados juntos; de facto, todos começam com a forma do *c*, para serem completados com um «dotless i» ou um l. O seu manual é também mais detalhado na discussão dos traços necessários para desenhar as versais chancelerescas; os italianos limitavam-se a mostrar exemplos de letras. Mercator também introduziu o ângulo de 45 graus quando a pena escrevesse a *cancelleresca*, algo que nenhum calígrafo italiano tinha sugerido.

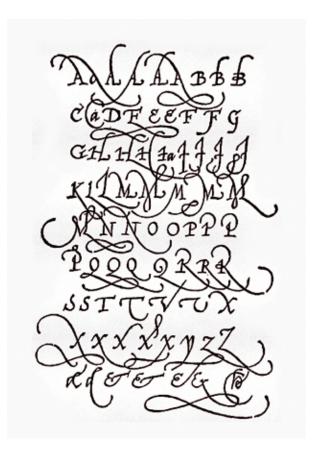
O manual *La Operina di Ludovico Vicentino, da imparare di scriuere* foi gravado em madeira por Ugo da Carpi (um xilógrafo então famoso) e impresso em Roma em 1522. Neste manual, **Ludovico Vicentino degli Arrighi** intitula-se scrittore de breve apostolici.¹

Em continuação do primeiro manual, **Vicentino** publica *Il modo di temperare le penne*, gravado e impresso em Veneza, em 1523; neste aparece uma página composta com um novo tipo de letra: o *cancelleresco*. **Francesco Giovanni Cresci** publica no seu manual *Il perfetto scrittore* (1570) uma *cancelleresca corsiva*; é este o modelo de letra cursiva adoptado pelos mestres-calígrafos espanhóis.

A propagação da chanceleresca cursiva para além das fronteiras italianas foi impulsionada por manuais elaborados por autores não-italianos, nos seus países de origem. As letras chamadas «itálicas» foram introduzidas na Alemanha por Caspar Neff, na sua obra Thesaurium artis scriptoriae (Eine köstliche Schatzkammer der Schreibkunst, Köln, 1549); em Espanha, por Juan de Yciar, um discípulo de Palatino (Recopila-



Francesco Giovanni Cresci, Il Perfetto Scrittore. 1570



Na nomenclatura de Mercator, a Cursiv Latein.

¹ Este uso de imprimir manuais caligráficos com gravuras de madeira continuará em uso, sendo também adoptado por espanhois (como F. Lucas) e pelo português Manuel Barata



Dois manuais de caligrafia ingleses

Em cima: John De Beauchesne (1538? - 1610?) e John Baildon. A Booke Containing Divers Sortes of Hands, publicado em 1570. Esta obra é uma adaptação alargada do Thresor d'Escripture (De Beauchesne, Paris, 1550) e é considerada «the first book on handwriting to be printed in England». De Beauchesne, um imigrante francês hugenota, foi um mestre-caligrafo que chegou a tutor de princesa Elisabete da Boémia, a filha única de James I. A obra incluiu «admirable examples of gothic and secretary hands, as well as chancery, italic, secretary written with the left hand (a reversed hand read through a mirror) and other hands.»

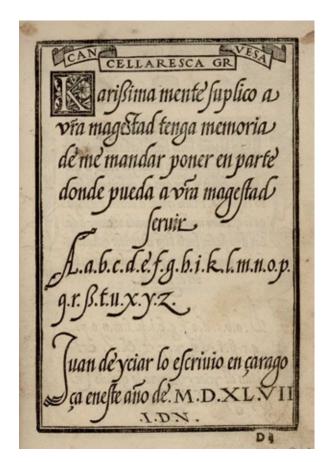
Martin Billingsley,
The pens excellencie, or the secretaries delighte, 1618.
A obra contém 25 páginas de texto impresso, estas envolvendo 20 páginas com xilogravuras que mostram diversas writing-hands, incluindo caligrafias do grego e do hebreu. Neste manual dão-se belas amostras de Bastardas, Góticas, Itálicas, letras francesas, etc.







«Cancellarescas», de Juan Yciar. Scan: Biblioteca Nacional de España.



«Cancelleresca gruesa», de Juan de Yciar. 1548.

cion subtilissima, 1548); em França por Pierre Hamon (Alphabet de l'invention des lettres en diverses escritures, 1561) e na Inglaterra pela obra A Booke Containing Divers Sortes of Hands (1570), de Jean de Beauchesne e John Baildon.

basco Juan de Ycíar (ou Icíar), nascido em 1522 ou 1523, foi o primeiro tratadista de Caligrafia na Península Ibérica. A sua Recopilación subtilísima de 1548, foi o primeiro intento de normalizar o uso da Cancelleresca no reino de Espanha. Na sua juventude viajou pela Itália, onde entrou em contacto com os mestres que iria imitar nas suas obras: os famosos Palatino, Vicentino degli Arrighi e Cresci.

Sabemos que passou grande parte da sua vida em Saragoça, onde foi «escriptor de libros de Iglesia» e mestre-escola. Tinha formação de gramático e humanista, da qual fazia gala ao citar profusamente em latim os autores clássicos.

Em Saragoça ensinou a escrever numa escola pública e compunha textos por encomenda de particulares – ocupações típicas dos mestres-calígrafos



da época. Os seus conhecimentos foram compilados na obra que marcou o auge da sua fama: Recopilación subtilíssima, intitulada Ortographía práctica, por la qual se enseña a escrevir perfectamente, ansí por práctica como por geometría todas las suertes de letras que más en nuestra Espanha y fuera della se usan, impresa en Zaragoza el

As xilogravuras foram executadas pelo artista lionês Jean de Vingles (1498—?), que praticava um estilo de ilustração ao modo italiano. Foi tal o reconhecimento desta obra, que antes de finalizar o século, já se haviam publicado sete edições da *Recopilación sub*tilísima.

año 1548.

Pedro de Madariaga nasceu em Dima, no ano de 1537. Depois de viajar pela Itália, viveu uma temporada em Saragoça, onde aperfeiçoou a sua caligrafia ao lado de Ycíar. Mudou-se então para Valência, cidade onde a partir de 1562 ensinava a escrever numa aula da Universidade, onde logrou criar a cátedra de *Caligrafía y Ortografía*.

Em 1565 publicou em Valência o seu Libro Subtilissimo intitulado Honra de escribanos, obra dividida em Letras douradas e brancas, sobre fundo escuro. Inscrição tumular numa capela da Catedral de Toledo. 1639, 1647. Letra bastarda espanhola.

três partes, dedicadas à necessidade de saber escrever, de normalizar o melhor traçado da escrita e à Ortografia. Além de ampliar a doutrina que Ycíar tinha formulado, Madariaga teve o mérito de ser o primeiro tratadista que analisou a *letra española*, explicando a sua formação. O seu método, que permitia poupar tempo na execução dos traços, consistia em reduzir formas de caracteres a um triângulo, pelo que teve que desfigurar letras para acomodá-las a esta figura. Ganhou a má fama de ser calígrafo medíocre.

rancisco Lucas nasceu em Sevilha em 1530, mas foi em Madrid que se fez famoso. Este sobressaliente calígrafo espanhol do século xVI é considerado o reformador da Bastarda, apurando a sua forma e o método de executá-la. Desenvolveu uma letra que considerou ser «ni muy acostada ni derecha». Quando Lucas publicou a sua Arte de escribir en 1580, deu à Bastarda as proporções, formas e «el aire» que a diferenciou da cancelleresca italiana.

Alumbrame buen Jesu con la claridad de tu eter na lumbre y saca de mi coracon toda tiniebla.

Resrena las muchas vagueaciones y quebran ta las tentaciones que mehalen fuerça. Per lea suertemente por mi y vence sas malas bestas que son los desseos balaqueños, para que se hagapa en tu virtud.

Mo.D: ~: Fr. Lvens: — Lxxvii

Bastarda de Francisco Lucas.

Mudou-se para Madrid por volta de 1570, onde abriu a sua *Escuela de escribir*. No ano seguinte publicou em Toledo uma edição abreviada da sua *Arte de escrevir* — reduzida à apresentação da Bastarda e da Redonda, com 25 gravuras ilustrativas —, obra que, mais ampliada e dedicada a Felipe II, torna a publicar em 1577.

Francisco Lucas foi um dos precursores em ensinar a traçar letras com um único golpe de pena, sem levantar a mão. O seu modo de grafar passou a ser o preferido, e mais ainda quando vários dos seus discípulos, todos calígrafos de renome — Juan de La Cuesta, Brun, etc. — o propagaram por outras cidades. Foi um teórico da *Letra redonda*, a qual executou de forma liberal e elegante, e da letra *grifa* e da *antigua*, os tipos cursivos e redondos da letra de imprensa.

Juan de La Cuesta foi aluno de Lucas e partidário dos seus modelos de escrita. Trabalhou em Alcalá de Henares, onde abriu uma escola pública. O seu *Libro y tratado para enseñar leer y escrivir brevemente y con gran facilidad* foi publicado em 1589 em Alcalá.

Ignacio Pérez, nascido en 1574, também era partidário dos padrões estabelecidos por Francisco Lucas. Alcançou tal prestígio como pedagogo, que no ano de 1600 foi nomeado examinador de maestros. Um ano antes havia publicado a sua Arte de escrevir con cierta industria e invención para hazer buena forma de letra, y aprenderlo con facilidad, manual didáctico que discutia a formação de diversas letras e que incluía 58 gravuras da mão do autor, apresentando Bastardos, Redondos,

Aaabbccddeeffgghhiijllmmnnoop
pqqrrssssstrvvuuxxyyzzzsp:
AABBCCDDEEFFG
GHHIILLMMMN;
NOOPPQQRRSS*
TTVVXXYYZZ&&
Letra del Grifo que ofcicuia Fran, Lucas EnRadrid. Año De. M. D. LXXVII.



Letra grifa (itálica) e Bastarda de Francisco Lucas.

Grifos, Procesados, Romanillos, etc. Foi o inventor dos «seguidores» ou guias, procedimento que consistia em colocar os moldes debaixo da folha em branco na qual se traçavam as letras, de modo que a transparência permitisse copiar as formas do modelo.

Andrés Brun foi um calígrafo aragonês que nasceu em 1522. Abriu escola em Saragoça. A sua primeira publicação, El modo y orden que se ha de tener para saber bien escrevir, apareceu em Saragoça no ano de 1583. Mostra um precedente do papel pautado, pois integra linhas livres, para os alunos escreverem sobre elas. Em 1612, Brun publica *Arte muy provechoso para aprender de escribir perfectamente*, uma versão ampliada da anterior obra.

Seguindo os modelos de Lucas, sobressaíram no desenho da *Bastarda espanhola* os melhores calígrafos do *Siglo de Oro*: Pedro Díaz de Morante e José de Casanova.

edro Díaz Morante (1565–1636) foi um notável calígrafo e xilogravador. Viveu em Toledo a partir de 1591 e mudou-se para Madrid em 1612. Sob a influência das caligrafias italianas, desenvolveu um sistema inédito, explicado na sua *Arte nueva de escribir*. Este sistema para ensinar a escrita cursiva foi publicado em cinco volumes, entre 1615 e 1631.

O habilíssimo Pedro Morante era ambidestro, escrevendo tão perfeitamente com a mão direita como com a esquerda – o que acabou por lhe valer um inquérito da tenebrosa Inquisição¹.

Cotarelo escreveu, no seu Diccionario biográfico y bibliográfico de calígrafos españoles: «Vino, en fin, Pedro Díaz Morante, cuya enseñanza abarca un período de veinticinco años. Introdujo en la escritura caligráfica la revolución mayor que había sufrido desde su aparición con Juan de Icíar. Buscando el medio de que esta escritura, sin degenerar, fuese tan cursiva como las vulgares que usaban los amanuenses de escribanos, tribunales y otras oficinas halló el trabado, o sea el arte de ligar las letras para escribir los vocablos sin levantar la pluma, obteniendo así una velocidad comparable a la de los tagarotes que hacían la letra procesada.»

Pedro de Flórez, padre jesuíta, publicou um *Método del Arte de Escribir* (Madrid, Luys Sánchez, 1614). Ensinou apenas a Bastarda, de uso comum no século XVII, com regras muito exactas para o traçado de cada um dos glifos, tudo ilustrado com pequenas gravuras inseridas no texto. Um sistema já antes



Uma página de Morante, com exemplos de letra bastarda espanhola. Arte Nueva de escreuir. 1624.

apresentado por La Cuesta em 1589, e ainda antes por Madariaga, e também por Francisco Lucas, em 1571, 1577, 1580 e 1608.

Juan Bautista de Morales publicou as suas *Pronvenciaciones generales de lenguas, ortografía, escuela de Leer, Escriuir y Contar, y Sinificación de letras en la mano* (Montilla, Juan Bautista de Morales, 1623).

Joseph de Casanova foi «examinador de los Maestros de Arte de la Caligrafía en la villa de Madrid». Torío afirmou que a sua Casanova foi «un excelente pendolista (superior en ciertas cosas al mismo Morante), que nadie le igualó en la letra grifa, y que tuvo especial talento para el bastardo llano y el romanillo. A obra *Arte de escribir toda forma de letras, impressa* em 1650 foi dedicada ao rei Felipe IV. As 30 lâminas que ilustram a obra foram produzidas pelo própio Casanova.

¹ A Arte Nueva de Escribir, inventada por el insigne maestro Pedro Diaz Morante, ilustrada con Muestras nuevas. Em Madrid, por Antonio de Sancha, foi republicada por Francisco Xavier Palomares, em 1776.

Redondillo de Francisco

Lucas. En el campo me

meti a lidiar con mi

desseo. Comigo mismo

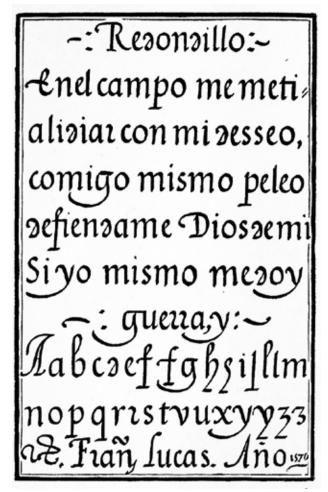
peleo, defiendame Dios

Aabcdetgbijklmno

Barcelona Cádiz

España Finisterra

loria Humanos y



Redondilla de F. Lucas. 1570

arcos Fernández de las Roelas y Paz León y Faxardo nasceu em Portugos, província de Granada, entre 1673 e 1677. Foi um mestre-calígrafo pouco referido em Espanha, mas importante transmissor da perícia caligráfica espanhola para Portugal. A primeira prova da sua destreza caligráfica é uma folha com dez tipos de letra, escrita em Cádiz no ano de 1700. A sua Bastarda seria «a letra mais perfeita que se inventou», afirmaria mais tarde o mestre-calígrafo português Manuel de Andrade.

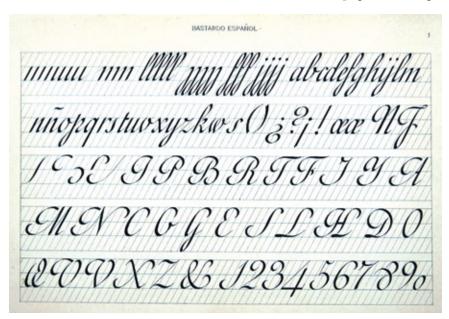
Em 1712, Roelas y Paz define-se como «escriptor general de quantas formas de letras y descubiertas, y inventor de nuevos rasgos», e anuncia a venda das suas obras na «famosa Escuela en la Plaça mayor de la Corredera, a donde enseña a los Pobres por Amor de Dios». Diz também escrever «Títulos, Executorias, y Libros de Coro de todas Formas y tamaños, con la Composición de la música que fuere necesaA fontel Redondilla de Lucas, digitalizada por P. Heitlinger. ria». Obviamente, a escola não lhe trazia rendimen-

tos suficientes...

A sua obra saliente, Pratica de el noble, y primoroso Arte de Escrivir varios caracteres, y distintas formas de letras, foi elaborada em 1718. Terá influenciado o tratado de Manuel de Andrade, elaborado em 1722.

A data de 1718 está patente em diversos fólios do códice, bem como o nome de Roelas y Paz como autor das letras e dos desenhos, que executou na corte real de Lisboa, onde ensinava caligrafia aos filhos do monarca João v. As ilustrações – cercaduras, tarjas e figuras humanas, zoomórficas ou vegetalistas – são quase todas de tipo caligráfico. Um desenho à pena mostra o escudo das armas de Portugal, ladeado por dois guerreiros com lanças; ao longo do códice vemos numerosos alfabetos caligráficos com decoração.

Para além deste códice, existe ainda outro manuscrito de Roelas y Paz, conservado em Madrid e datado de 1727, sobre a arte da escrita e dedicado ao infante



BASTARDO ESPAÑOL

9 \$ 6 9 6 5 5 6 6 9 9 9 9 8 L 91 8 91 0 9 @ \$ 5 5 € 0 9 \$ 2 8 6 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0 9 & \$ \alpha \quad \quad

abedefghijklmnnoopgrssstuomxyzax

Autos sacramentales, La vida es sueño, El Alcalde de Zalamea, El mayor mónstruo los celos, El médico de su honra, A secreto agravio secreta venganza, Fuego de Dios en el querer bien, Certamen de amor y celos, El Príncipe Constante, Las armas de la hermosura, Casa con dos puertas, El Alágico prodigioso, La niña de Gomez Arias, etc., de Calderón de la Barca. El anzudo de Fenisa, Obras son amores y no buenas razones, Si no vieran las mujeres! Las flores de don Guan, La esclava de su galán, La moza de caintaro, Querer su propia desdicha, Los milagros del desprecio, El castigo sin venganza, La estrella de Sevilla, El premio del bien hablar, El mejor alcalde el rey, La bella mal maridada, etc., etc., de Lope de Vega.

A tradição e o uso da Bastarda española foram preservadas até ao século xx. Duas provas do *Cuaderno Caligráfico* impresso por Enrique de Bobes, gravador e litógrafo em Barcelona, por volta de 1890.

Escritura Española

A B C D E F G G H J

F K L M N N N O P Q

R S T O V W X Y Z

abcdefghijklmnñocpgr:stuckvyz

J 2 3 4 5 6 7 8 9 o

Ceferino Gorchs Barcelona

Escritura Española, uma versão moderna da Bastarda española, da autoria do tipógrafo e publicista Ceferino Gorchs. A fonte digital «Gorchs» foi produzida em 2007 por Josep Patau Bellart.



Bastarda grande llana: Objectote domina jancta
Maria mater Dei pietate
plenissima, summi regis fielia, mater gloriosissima, mater orphanorum, consolativo desolatorum, via errane tiuz
Franz Lucas lo escreuia en
Madrid ano de MD 1xx

Fernando, Príncipe das Astúrias (1713–1759), futuro rei de Espanha.

de Santiago Palomares, Domingo María de Servidori (1724–1790, autor das Reflexiones sobre la verdadera arte de escribir), José de Anguaga, Andrés Merino, Torcuato Torío de la Riva y Herrero, Juan Claudio Aznar de Polanco, Bruno Gómez, Juan Bautista Cortés, Esteban Jiménez, Santiago Delgado, José Ezpeleta, Vicente Naharro, Esteban Terreros y Pando, (1707–1782, autor da Paleografía española: que contiene todos los modos conocidos que ha habido de escribir en España) e Juan A. Rodríguez.

O monge capuchinho **Luis de Olot** (1720–1794) escreveu em 1768 o *Tratado del origen y arte de escribir* – uma obra de caligrafia com materiais pedagógicos. A obra de Olot (ou Olod) mostra influências de Morante, Casanova, Ceballos, Polanco e Patiño.

Torcuato Torío de la Riva y Herrero (1759–1820) publicou em 1797 uma *Arte de escribir por reglas y con muestras, segun la doctrina de los mejores autores.* As 58 gravuras com exemplos caligráficos devem-se a Asen-

Caligrafia gravada em madeira...

...foi um recurso frequentemente usado pelos mestrescalígrafos do século XVI quando queriam imprimir os seus «Tratados» e «Manuales», para os usar no ensino – ou para servir como publicidade para a sua perícia. Os italianos, considerando as letras tipográficas de metal inadequadas para reproduzir as elaboradas formas curvas da caligrafia, foram os primeiros a optar pelas técnicas da xilogravura, para imprimir páginas inteiras dos seus cadernos de espécimens. O mestres espanhóis do Siglo de Oro seguiram os italianos. Os livros de Yciar e de Francisco Lucas foram impressos por xilogravura.

Ao pretendermos digitalizar as formas reproduzidas nestes livros, o primeiro problema que surge é que a gravura em madeira não é sufecientemente fina para reproduzir adequadamente os contrastes de grossura tão típicos das formas de letras caligrafadas com pena de pato. O segundo problema: os xilogravadores nem sempre trabalhavam com precisão, introduzindo erros e formas erradas nas formas das letras.

Tendo em conta estes factores, a digitalisação da fonte Francisco Lucas passou por tentar reconstruir a forma original saída da pena do calígrafo, corrigindo frequentemente o desenho xilográfico.

sio, Castro e Gangoiti. Como demonstração da Bastarda espanhola mostra exemplos caligráficos tomados de Ycíar, La Cuesta, Flórez, Morante, Casanova, Patiño, Polanco, Palomares e Anduaga. A obra está integrada online nos Google Books.

Juan Claudio Aznar de Polanco, embora que no seu tratado *Arte nuevo de escribir por preceptos geométricos* (Madrid, 1719) tenha orientado o seu método de escrita insistindo e forçando a utilização de regras geométricas, também consagrou alguma atenção à definição formal e à análise da *Bastarda* espanhola.

O prestígio desta *Bastarda* facilitou a proposta restauradora de **Francisco de Santiago Palomares** (1728–96), que veio recuperar os tradicionais modelos de escrita e os princípios caligráficos que, segundo a sua opinião, caracterizaram *la letra española*. Palomares foi um paleógrafo pioneiro no estudo das caligrafias históricas espanholas. Manifestou desde jovem habilidade para imitar caractéres antigos. Em 1774, a Real Sociedad Vascongada de Amigos del País encarregou-o de formular um tratado de caligrafia. Deste modo, publica em 1776 a *Arte Nueva de Escribir*. Esta obra foi o primeiro trabalho bibliográfico sobre a caligrafia espanhola.

Já no século XIX, mencionemos José Francisco de Iturzaeta, Ramón Stirling, Antonio Alverá Delgrás (1815—1862, excelente calígrafo, autor de Nuevo arte de aprender y enseñar a escribir la letra española e do Compendio de Paleografía Española), Antonio Castilla Benavides, José García de Moya, Julián Viñas, José Reinoso, Jacinto Feliú, Melquiades Guillarte, Gregorio Medina, Gotardo Grandona, Victoriano Hernando, Vicente Artero, José Caballero, Tomás Hurtado e o tipógrafo Ceferino Gorchs.

No século xx destaquemos Vicente Fernández Villaciergo, Rufino Blanco y Sanchez, José Surroca Grau, Luis Moratalla, Antonio Piera e Fernando López Toral.

Rufino Blanco y Sánchez (1861–1936), investigador, pedagogo, jornalista e bibliógrafo, desenvolveu um notável acção pedagógica. Em 1889 doutorouse em Filosofia e Letras na Universidade Central de Madrid, onde conheceu Menéndez y Pelayo, a personalidade intelectual que iria influir decisivamente no

seu pensamento ideológico, na sua paixão pela investigação pedagógica e nos seus métodos de trabalho.

Como formador de mestres-escola criou o Gabinete Antropométrico da Escola Modelo de Madrid, introduziu a Caligrafia vertical em Espanha, colaborou na implantação das escolas graduadas, realizou inovações em vários aspectos da organização escolar e interessou-se pela educação feminina, a educação sexual, a coeducação e, muito em particular, pela educação física, a higiene e o valor pedagógico dos jogos. É considerado um dos mais dinâmicos expoentes da Pedagogia católica da sua época.

A sua *Arte da escritura*. *Teoria e prática*, foi publicada em Madrid, em 1896, no Est. Tipográfico de A. Aurial; a 3ª edição surgiu em 1902, a 4ª edição, muito aumentada, em 1910 (Imp. e Lit. de J. Palácios); esta obra foi por vezes ampliada, publicada sob o titulo *Arte da escritura e da caligrafía (Teoria e Prática)*, com um apéndice bibliográfico de 1.689 artigos. Contêm estas versões biografias dos grandes caligrafos e gravadores de letra.

Entre os investigadores contemporâneos, devemos destacar a importante obra da prolífica investigadora Prof. Doutoura Ana Martínez Pereira, docente na Universidade do Porto. Às suas publicações se devem numerosos detalhes importantes incluídos no artigo que acabou de ler. ¶

Bibliografia da Caligrafia em Espanha e Portugal

Alonso García, Daniel. Joannes de Yciar, calígrafo durangués del siglo XVI, Bilbao, Junta de Cultura de Vizcaya, 1953.

Aquesolo Olivares, Lino. *Pedro de Madariaga, calígrafo y vascófilo*. Boletín de la Real Sociedad Vascongada de los Amigos del País, (San Sebastián), 1966, nº 22, tomo 1.

Barker, Nicolas. *The art of Writing in Spain*. Actas del XVIII Congreso de la Association Internationale de Bibliophilie, Madrid, 1993.

Barona Cherp, Manuel. Historia de la escritura y la caligrafía española, 2ª ed, Gerona, 1926.

Blanco y Sánchez, Rufino. Arte de la escritura y de la caligrafía: teoría y práctica. 6ª ed., Madrid, Perlado, Páez y Compañía, 1920. Online em www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveO bras/01383819744793725088802/index.htm

Bouza Álvarez, Fernando. *Corre manuscrito*. Madrid, Marcial Pons, 2001.

Barker, Nicolas. The art of Writing in Spain. Actas del XVIII Congreso de la Assoc. Int. de Bibliophilie, Madrid, 1993. Cardim, Pedro. La presencia de la escritura (siglos XVI-XVIII). In Castillo Gómez, Antonio (coord.). Historia de la cultura escrita. Del Próximo Oriente Antiquo a la sociedade

informatizada. Gijón. Ediciones Trea, 2001.

- Castillo Gómez, Antonio. Entre la pluma y la pared. Uma historia social de la escritura en los siglos de oro. Madrid: Ediciones Akal, 2006.
- Castillo Gómez, Antonio (coord.). La conquista del alfabeto. Escritura y clases populares. Cenero-Gijón. Ediciones Trea, 2002.
- Casanova, Joseph de. Primera parte del arte de escrivir todas formas de letras. Madrid. Diego Diaz de Carrera, 1650,
- Cotarelo y Mori, Emilio, *Diccionario biográfico y bibliográfico de calígrafos españoles*, Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid, 1913-1916.
- Cotarelo y Mori, Emilio. Diccionario biográfico y bibliográfico de calígrafos españoles, Madrid, Visor Libros, 2004.
- Fernández Pascual, Juan Antonio. *Abecedarios aantigüos y modernos.* Manuscrito. 1771. Online em
- Galende Díaz, Juan Carlos. La paleografía y las escuelas caligráficas españolas. Anexos de Signo, Alcalá, 1998, n. 2.
- Herrera, Eduardo; Fernandéz, Leire. Recuperación y digitalización de la letra bastarda de Yciar. Revista Grafema. 2009. www.gfm-grafema.com
- Icíar, Juan de. Arte sutilísima por la cual se enseña a escribir perfectamente, Valladolid, Consejería de Educación y Cultura. 2002.
- Icíar, Juan de. Arte Subtilissima, por la Qual se Enseña a Escreuir Perfectamente (1550, Yciar) com xilogravuras de Jean de Vingles. Online no site da Biblioteca Complutense da Universidade de Madrid. http://alfama.sim.ucm.es/dioscorides/consulta_libro.asp?ref=b23597057
- Iturzaeta, José Francisco de. Arte de escribir la letra bastarda española. 1835. Online em Google Books.
- Johnson, A.F.; Morison, Stanley. The chancery types of Italy and France Selectes essays on books and printing. Van Gendt & Co. Amsterdam, 1970.
- Lucas, Francisco. Arte de escribir. Madrid. Calambur. 2005. Martínez Pereira, Ana. Manuales de escritura de los siglos de Oro. Repertorio crítico y analítico de obras manuscritas e impresas. Mérida. Editora Regional de Extremadura. 2006.
- Los manuales de escritura de los siglos de Oro: problemas bibliográficos. In: Litterae. Cuadernos sobre cultura escrita. Madrid, 2003-2004, N° 3 - 4.
- Introducción a Francisco de Lucas. Arte de escribir (facsímile da edição de Madrid, Francisco Sánchez, 1580), Madrid, Calambur, 2005.
- Manuales de escritura de los siglos de oro. Repertório crítico e analítico de obras manuscritas e impressas. Mérida. Editora Regional de Extremadura, 2006.
- Un calígrafo español en la corte de D. João V: Marcos de la Roelas y Paz. Entre Portugal e Espanha: Relações Culturais (séculos XV-XVIII). In Honorem José Adriano de Freitas Carvalho, Porto Península: Revista de Estudos Ibéricos, nº o (2003), pp. 355-368
- El Arte de escrever de Manuel Barata en el ámbito pedagógico de la segunda mitad del siglo XVI. Península: Revista de Estudos Ibéricos, nº 1. 2004.
- El Arte de escribir de Alonso Martín del Canto (1544), Syntagma: Revista de Historia del Libro y de la Lectura, nº 1 2003.
- La buena letra de la Compañía. Lecciones de escritura de Pedro Flórez, Santiago Gómez y Lorenzo Ortiz (entre otros). A Companhia de Jesus na Península Ibérica nos sécs. XVI e XVII: Espiritualidade e cultura: actas. Porto: Faculdade

Francisco Lucas lo escribia en Madrid: letra redonda, redondilla, bastarda, grifa y antigua.

- de Letras da Universidade do Porto, Instituto de Cultura Portuguesa; Universidade do Porto, Centro Interuniversitário de História da Espiritualidade, 2004.
- Marquilhas, Rita. A faculdade das letras. Leitura e escrita em Portugal no século XVII. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2000.
- Olot, Luis de (1720-1794). Tratado del origen y arte de escribir. Barcelona. 1768.
- Palafox Boix, Silverio. *Tratado general de caligrafía*, 15ª ed., Valencia, Tipografía Moderna, 1961.
- Pérez, Ignacio. Arte de escrevir, Madrid, Instituto de España, 1993.
- Riba, Torcuato Torío de la. Arte de escribir por reglas y con muestras según la doctrina de los mejores autores. 1797. Online em Google Books.
- Rico Sinobas, Manuel (1821-1898). Diccionario de calígrafos españoles por D. Manuel Rico Sinobas con un apéndice sobre los calígrafos más recientes por D. Rufino Blanco. Publicalo la Real Academia Espanola. Madrid. Imprenta de Jaime Ratés. 1903.
- Ródenas Vilar, Rafael. Maestros de escuela en el Madrid de los Austrias, Madrid, Publicaciones de la UAM, 2000.
- Santiago Palomares, Francisco Javier, Arte nueva de escribir, inventada por el insigne maestro Pedro Díaz de Morante, e ilustrada con muestras nuevas, y varios discursos conducentes al verdadero magisterio de primeras letras, por D. Francisco X. de Santiago Palomares... Se publica a expensas de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, A. Sancha, Madrid, 1776.
- Servidori, Domingo María de. Reflexiones sobre la verdadera arte de escribir. Nesta compilação participaram os melhores gravadores da época, seguindo desenhos de Servidori: Antonio de Espinosa, José Asensio, José Joaquín, José Giraldo, Lorenzo Sánchez Mansilla, Hipólito Ricarte.
- Thomas, Sir Henry. *Juan de Vingles, ilustrador de libros españoles en el siglo XVI*. Discurso lido na Bibliographical Society, a 15 de Março de 1937, e impresso em The Library, 1937. Valencia. Editorial Castalia. 1949.
- Uzquiano, Daniel. *La Cancilleresca Bastarda de Juan de Ycíar,* 1547. Master Oficial de Tipografía. Universidad de Barcelona. 2009-2010.
- Wardrop, James. The script of Humanism: Some aspects of Humanistic script 1460–1560. Oxford: Clarendon Press, 1963. Yciar: veja Icíar.

The Calligraphic Models of Ludovico degli Arrighi surnamed Vicentino. A facsimile and introduction by Stanley Morison, Paris.

Poetica was designed in 1992; modeled on thancery handwriting scripts of the Italian
Renaissance. Did Robert Slimbath capture the
vitality & grace of thancery writing?
Si a Juan de Ytiar le cabe el bonor de fer el autor del
primero manual de caligrafia español, a Francisco Lucas
le corresponde el privilegio de baber escrito el
más completo Manual de escritura, con una explicación
para cada tipo de letra.

Digitalizações da chanceleresca

De cima para baixo: a fonte digital *P22 Operina* reproduz adequadamente os ascendentes terminados em lágrima, tão característicos da Chanceleresca de Vicentino. Também reproduz a angulosidade das letras itálicas mostradas nas xilogravuras da *Operina*. A *Poetica* de Robert Slimbach, embora tecnicamente 100% perfeita e rica em letras alternativas, peca pela falta de vigor; é uma chanceleresca da Itália renascentista, mas demasiado abstracta. A fonte digital Bastarda de Lucas orienta-se pela Bastarda espanhola moldada por Francisco de Lucas; ainda lhe faltam alguns ajustes. ABCDEFGHIJ KIMNNOPQ (1234567890)aádâäåæbcçdefgbijklmnñoódôpqrsst ulilûvwxyz .;:,!i¿?/---«» Th,Fr,Fi,de,do,da,du,er,ef,fi,fj,fl,ff,fj,j ji,lo,la,le, st,sp,fs,st,tu,tr,ti,fl,sh,ss,ft,uy AÁBCÇDTÍFGHIJKLMN" ÑOÓPQRSTUÚVWXY?

Bastarda de Lucas (Francisco Lucas, Bastarda Llana, Madrid, 1577). Mayúsculas, minúsculas, ligaduras, versalitas. Nesta fonte digital em formato OpenType, derivada das chancelerscas bastardas desenvolvidas pelo mestre-calígrafo sevilhano Francisco Lucas, estão integradas vários desenhos alternativos. Muitos alfabetos chancelerescos baseados nos

estilos caligráficos oriundos da Itália renascentista mostram essas variantes. Lucas desenhou uma letra cursiva muito próxima da letra proposta pelo italiano Giovanbattista P alatino. Na fonte digital, as variantes activam-se através da opção Swash e da opção Discretionary Ligatures.

El sevillano Francisco Lucas fue un excelente pendolista.

Escribió liberalmente letra grifa, redondilla y antigua, y su bastarda fue de tal belleza, que influyó extraordinariamente en la forma de la letra española durante dos siglos. Con razón, pues, considera Torio a Francisco Lucas como caligrafo eminente.

Además, el modificó de tal manera los trazos duros de la letra de Madariaga, que puede ser considerado como el reformador de la letra española, cuyo carácter si jó de admirable manera, dándole una rotundidad que aún conserva.

Os primeiros tratados de caligrafia realizados em Portugal

O livro manuscrito de Giraldo Fernandez de Prado em 1561 mostra-nos um interessante exemplo da recepção dos tratados de escrita que cursavam em Itália e Espanha. Tudo aponta para que Prado pensou em editar a sua colecção de alfabetos; deste modo, o seu livro mostra uma intenção de divulgação de padrões de letra ainda anterior ao livrinho de Manuel Barata, que foi impresso em Lisboa (provavelmente) no ano de 1572. Notas de Paulo Heitlinger.

artista e calígrafo bem informado, instalado em Portugal, estava ao corrente das modas caligráficas propagadas em Itália e Espanha.

Escreveu em 1560-61 o esboço de um tratado (Códice Plimpton, MS 97), que hoje está guradado na *Rare Book and Manuscript Library*, da Columbia University, Nova Iorque. Está acessível em app.cul. columbia.edu:8080/exist/scriptorium/individual/ NNC-RBML-1103.xml?showLightbox=yes

Giraldo Fernandez de Prado, pintor e calígrafo ducal

Pintores pouco conhecidos, como Francisco de Campos (artista ao serviço do duque de Bragança Teodósio I, Giraldo Fernandez de Prado (pintor do duque D. Teodósio II), André Peres (pintor de Teodósio II, falecido em 1633), e Tomás Luís, todos eles ao serviço dos Duques de Bragança, bem como activos para as famílias dos Castros e dos Silveiras, são alguns dos protagonistas da última geração do Maneirismo português.

As suas pinturas e frescos estão nitidamente influenciados pelos *grottesche* italianos, pelas fontes literárias e pelas gravuras de livros humanistas (como as das *Metamorfoses* de Ovídio, impressa em Évora pelo tipógrafo André de Burgos, em 1574), e pelos gravados de Virgil Solis e Bernard Salomon.

Francisco de Campos (?—1580) foi um pintor de origem flamenga, com qualidades notáveis; Giraldo Fernandez de Prado, pintor de óleo e fresco e calígrafo da corte ducal dos Bragança, foi seu discipulo. É da autoria deste Giraldo de Prado um pequeno *Tratado de Caligrafia*, manuscrito em «Lixboa» em 1560-1561, no qual mostra belas decorações — e a sua perícia no domínio da *Cancelleresca* então em vigor, mas também dos outros tipos de letra que então se usavam. Esta coleção de desenhos de letra mostra-nos que um

Este desenho de Francisco de Holanda, realizado em Almeirim em 1551, mostra, além de um motivo religioso delicodoce, um perfeito domínio dos estilos de letra dominantes na Itália do Renascimento tardio: versais romanas e a letra caligráfica chancelleresca.



Quando pela primeira vez vi as belas páginas desenhadas por Prado, pensei que o artista tivesse feito uma cópia pessoal, para uso estritamente privado — ou para partilhar as imagens com um números restrito de amigos/colegas/discípulos. Contudo, um estudo mais detalhado das folhas mostradas online (e parcialmente mostradas neste Caderno) aponta para que o artista estava a organizar os desenhos que deveriam ser passados a xilogravuras, para impressão e divulgação. Uma intenção que não se concretizou.

Será que Prado teve dificuldades em contratar um xilogravador com a necessária perícia? Terá sido interrompido no seu projecto para definir outras prioridades, por exemplo para ir pintar algum quadro que se lhe tenha encomendado? As últimas folhas do caderno que Prado usou para fixar os alfabetos já não mostram letras, mas estudos de desenhos, esboços de anatomia humana.

Quem foi Prado? O cavaleiro, pintor, iluminador e calígrafo Giraldo de Prado (1535? —1592) era natural de Guimarães. Trabalhou na corte real de Lisboa nos circulos humanistas do pintor e iluminista Francisco de Holanda (1517—1585). Lembremos que F. de Holanda estudou na Itália entre 1538 e 1547, frequentou o grupo

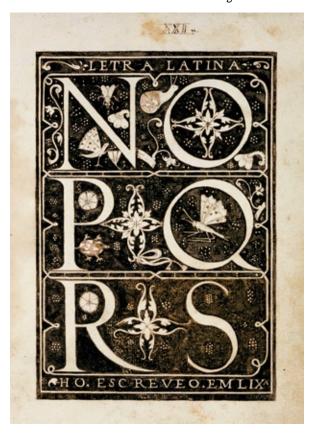
de Vitória Colonna, personagem do Renascimento italiano, o que lhe proporcionou o convívio com artistas como Parmigianino, Giambologna e Miguel Ângelo.

Prado praticou a pintura como arte liberal, mais do que como profissão corrente, e a sua arte ficou célebre entre os eruditos com os quais convivia. Segundo o historiador de arte Vítor Serrão, Prado «foi um talentoso pintor quinhentista, muito influenciado por modelos maneiristas italianizantes de Gaspar Dias e outros mestres de Lisboa.»

Desde os princípios da década de 1580, foi assinalado como residente na vila de Almada. Em 1585, este pintor foi nomeado (ou confirmado), por Teodósio II (duque de Bragança, pai do futuro João IV), cavaleiro da casa ducal, recebendo uma mercê de 650 reis ao mês para sustento da sua moradia em Vila Viçosa, acrescido de um alqueire de cevada diário para o seu cavalo, no âmbito dos serviços prestados e a prestar ao duque, conforme o estipulado pela Ordenança da Casa.

Versais da letra latina, decoradas com arabescos, plantas e insectos, em branco sobre fundo escuro (sépia?), uma estética muito comum dos Tratados de Caligrafia italianos.







«Chanceleresca emcostada», do manuscrito de Prado.

Nessa época pinta frescos maneiristas na igreja de Santo António em Vila Viçosa e também trabalha no palácio dos Condes de Basto em Évora, completando o trabalho inacabado do pintor Francisco de Campos (falecido 1580), realizando uma composição com motivos mitológicos no salão nobre deste palácio¹.

O pintor era morador em Almada, o que origina frequentes deslocações dessa vila para a casa ducal. Desde 1586, Giraldo de Prado tem como colaborador o pintor André Peres (criado e discípulo), que será nomeado pintor privativo e escudeiro do duque D. Teodósio II, entre 1595 e 1630). Giraldo de Prado faleceu em Almada, em 1592.

A Arte de Escrever de Manuel Barata

O tratado escrito por Prado é um dos raríssimos exemplos da cultura caligráfica praticada em Portugal. Foi na sua época que se imprimiu, no ano de 1572, o que tem sido considerado o primeiro manual de escrita português, a *Arte de escrever* de Manuel Barata. Mas não temos provas directas desta (pri-





Três exemplos de elegante caligrafia «cancelheresca», no estilo italiano. Tratado manuscrito por Giraldo de Prado.

¹ Nesse tempo, os irmãos Perolí e o artista Romulo Cincinnato pintavam frescos italianos em casas nobres de Castela; Giraldo copiava este gosto aristocrata para Portugal.

meira) edição, existe apenas o depoiamento de Barbosa Machado, que consta:

«Manoel Barata natural de Lisboa, e hum dos mais celebres Mestres de escrever, que floreceraõ no seu tempo de cuja arte abrio escola publica na sua patria, e mereceo que fosse seu discipulo o Princepe D. João filho do Serenissimo Monarcha D. João o III formando os Caracteres tão semelhantes aos do Mestre que se enganavaõ os olhos para os distinguir.

Naõ satisfeito de ter publicado: Arte de escrever. Lisboa 1572. Se empenhou a entalhar em madeira diversos generos de Abecedarios para facilitar a formação dos Caracteres cuja obra louva Manoel de Faria e Sousa Comment. as Rim. de Cam. Cent. 2. dos Sonet. p. 298. col. 2. Sus rasgos son pocos, mas cuerdos estremados y de notable ayre. Sahio posthuma com o seguinte titulo: Exemplares de diversas sortes de letras tirados da Polygraphia de Manoel Barata Escritor Portuguez acrecentadas pelo mesmo Author para comum proveito de todos. Derigido ao Excelentissimo D. Theotonio Duque de Bragança e de Barcellos Condestavel dos Reynos de Portugal. Lisboa, por Antonio Alvares 1590. 4º ao comprido. & ibi por Alexandre de Siqueira 1592. 4º. No fim tem Tratado de Arithmetica.»

Mais certa que a edição 1572, é a (segunda?) edição de 1590, cujo título completo é: exemplares | de diversas sortes de letras, | tirados da polygraphia de manvel baratta | escriptor portvoyes, acrecentados pello mesmo | avtor, pera comvm proveito de todos. | Dirigidos ao Excellentissimo Dom Theodosio Duque de Bragança, & de Barcellos, &c. | Condestable dos Reynos de Portugal. | Acostados a elles hum tratado de Arismetica, & outro de Ortographia Portuguesa. | [escudo da casa de Bragança] | ¶ Impressos em Lisboa, por Antonio Aluarez: A custa de Ioão de Ocanha liureyro de | Sua Excellencia, onde se vendem. | Com licença do Sancto Officio: Anno de 1590.

Existe ainda uma (terceira?) edição, de 1592, com o mesmo título que a anterior e, eventualmente, identico conteúdo; foi impressa na oficina tipográfica de Alexandre de Syqueira e igualmente financiada por João de Ocanha.



«Letra de compasso com a sua geometria»: folha com seis versais unciais, posicionadas numa grelha geométrica. Tratado manuscrito de Prado.

GNIN IMAG COAR ODA SUUX NES

Protótipos para uma digitalização das versais unciais de Giraldo del Prado, da autoria de P. Heitlinger







Folha «Ave Maria» da Arte Subtilissima, publicada pelo mestre-caligrafo espanhol Juan de Yciar em 1548.

Um belo exemplo de Gótica Rotunda, em positivo e negativo. Inclui algumas ligaduras praticadas neste estilo de letra. Giraldo de Prado, Tratado de Caligrafia, manuscrito em «Lixboa» em 1560-1561. A folha à esquerda é uma evidente cópia da respectiva folha da Arte Subtilissima de Juan de Yciar.

A Arte de Escrever de Manuel Barata foi um tratado similar aos modelos publicados em Itália e Espanha; mas desconhecemos se aos modelos de escrita se juntou qualquer conteúdo teórico; algumas referências indirectas assim o sugerem. Por exemplo, diz Francisco Dias Gomes sobre Manuel Barata, na sua Analyse e combinações philosophicas sobre a elocução e estilo de Sá de Miranda, Bernardes, Caminha e Camões, que era «a mais insigne mão de penna, que se conheceu na Europa até ao seu tempo. Compoz este uma Arte de escrever, digna de estimação pela verdade e simplicidade dos preceitos, e pela elegancia e proporções da sua letra, onde se mostra mais a modestia do que a liberalidade». Mais refere que a Arte «é um composto de preceitos e reflexões sensatas, todas extraídas da sua experiência».

Letra Castellana.

Lumbravo Distribeteles con solo entensimieto natural, vienzo la macgina zel munzo, zixo: Hazon es que consizeranzo la hermosura se las cosas, amemos y nos zeleytemos conel qua crió. Garata Lo Escrivia.

Percepção do calígrafo português Manuel Barata, sobre o que ele correctamente designa por Letra Castellana: a Bastarda espanhola.



Minúsculas da Gótica rotunda, uma página do tratado de Manuel Barata.

Les portugues De Manda Assa De Manda Comer, De 200 De Man De Maria Comer, De 200 De Maria Comer, De 200 De

A caligrafia designada por «Letra portuguesa», uma página do tratado de Manuel Barata.

Bibliografia/comentários

No site biblioteca digital hispanica. bne. es encontramos estas excelentes notas relativas a F. de Holanda: Francisco de Holanda (Lisboa, 1517-1584) es el prototipo de artista renacentista, polifacético y de sólida formación humanística. Trabaja con su padre, iluminador, en la corte portuguesa en tiempos de Juan III, cuando por su valía es invitado a formar parte del séquito del embajador portuqués, Pedro de Mascarenhas, en su viaje a Roma, donde permanece desde 1538 hasta 1540. Allí llega a conocer y tratar a las figuras más destacadas de la vida romana, acudiendo a los principales círculos intelectuales y artísticos y llegando a ser amigo personal de Miguel Ángel. Comienza en ese momento su colección de dibujos de artistas italianos relevantes. A su vuelta a Portugal plasma en sus obras todos sus conocimientos. El códice De aetatibus mundi imagines es el más tardío de los tres conservados de este artista. Lo identifica F. Cordeiro Blanco en 1953 entre el fondo de dibujos de la Biblioteca Nacional y lo estudia en profundidad S. Deswarte. En la obra destaca la compleja iconografía plagada de citas y detalles eruditos tomados directamente de sus vivencias romanas que reflejan su infatigable curiosidad intelectual. Las imágenes, que se desarrollan en escenarios arquitectónicos renacentistas, se complementan con inscripciones en latín que recogen citas de autores latinos clásicos dentro del sentimiento renacentista de respeto y admiración hacia la Antigüedad. Distribuye la obra en seis edades: cinco para el Antiquo Testamento y una para el Nuevo Testamento, finalizando con el Apocalipsis. A lo largo de sus páginas se aprecia un predominio de la parte gráfica sobre la escrita.

Pereira, Ana Martínez. Manuales de escritura de los siglos de oro. Repertorio crítico y analítico de obras manuscritas e impresas. Editora Regional de Extremadura, 2006. Ana Martínez Pereira nació en Madrid y actualmente reside en Oporto, donde desarrolla su labor en el departamento de Lengua y Literatura Modernas de la localidad lusa. Es doctora en Filología Española por la Universidad Complutense de Madrid.

Martinez, Ana Isabel. The «Arte de escrever» by Manuel Barata in the Pedagogical Context of the Second Half of the 16th Century. The work of Barata was repu-

blished, posthumously, in 1590. This edition was printed and sold together with an orthography of the Portuguese language and a basic Arithmetic. This edition was a product for sale by the bookseller/publisher João de Ocanha.

Serrão, Vítor. Maniera, Mural Painting and Calligraphy: Giraldo Fernandez de Prado. In: International Conference Out of the Stream: new perspectives in the study of medieval and early modern mural paintings. Vítor Serrão's study identifies the work of the mannerist painter, both in wall and easel painting, as well as proves that he was also the author of calligraphy on a treaty kept in the Rare Book and Manuscript Library of Columbia University, in New York. Serrão analyses the multifaceted path of this blue-blooded artist, especially his relationship with the Portuguese humanist circles of the second half of the 16th century and the interaction between his easel painting, fresco painting and his calligraphy, highlighting its erudite nature and demonstrating the communion of forms and solutions that are found in the different artistic genre.

Flores, A.; Costa, P. Giraldo Fernandes de Prado, in Misericórdia de Almada: das origens à restauração, 2006.

Os manuais/tratados, na Europa

O primeiro manual de escrita europeu impresso publicou-se em 1522 (Arrighi, *Operina*, Roma). Em Espanha, já 26 anos depois, em 1548 (Yciar, *Recopilación subtilissima intitulada Orthographia prática*, Zaragoza, Bartolomé de Nájera). Na Alemanha, em 1550 (Stephan Brechtl. *Ein gruenndtlich Formular manncherley Art Lateinischer unnd Teutscher Handschrifften*, Nuremberga).

Em França, só em 1561; (Pierre Hamon, Alphabet de plusiers sortes de lettres, Paris). Na Grã-Bretanha, surge mais tarde ainda, em 1570 (John de Beauchesne and John Baildon, A Booke containing divers sortes of hands, Londres). Nos Países-Baixos, surge em 1569 (Clèment Perret, Exercitatio alphabetica nova et vtilissima, varjis expressa linguis et characteribus, raris ornamentis, umbris & recessibus, picture, architecturaeque, speciosa. Antuérpia).

1580 1500 1510 1520 1530 1540 1550 1560 1590 1600 1522. L<mark>udovico d</mark>egli Arr<mark>ighi. Ro</mark>ma. *Oper<mark>ina da im</mark>parare d<mark>i scrivere</mark> littera cancellaresca*. (Primeiro manual caligráfico impresso) 1523. Ludovico degli Arrighi. Roma. Il modo de temperare le penne. 1524. Giovanantonio Tagliente. La vera arte delo excellente scrivere de diverse varie sorti de litere. 1540. Gi<mark>ovanni B</mark>attista P<mark>alatino.</mark> Roma. Libro nuovo d'imparare a scrivere. 1540. Ge<mark>rardus M</mark>ercator. Literarum Latinarum, quas Italicas cursorias que vocant, scribendarum ratio. 1548. Juan de Ycía<mark>r. *Recopi*lación subtilísima</mark>. (Chancelaresca introduzida em Espanha). 1549. Casper Neff. Thesaurium artis scriptoriae (Chancelaresca introduzida na Alemanha). 1550. Stephan Br<mark>echtl. N</mark>uremberga. Ein gruenndtlich Formular ... Lateinischer und Teutscher Handschrifften. 1554. Vespasiano Amphiareo. Veneza. Opera nella quale si insegna a scrivere. (Primeira Bastarda). 1599. Ign<mark>acio Pér</mark>ez. Arte d<mark>e escrevir</mark> con cierta industria. 1560. Gi<mark>anfranc</mark>esco Cres<mark>ci. Mila</mark>no. *Essemplare*. Rejeita os trabalhos académicos de Palatino. 1560. Gi<mark>raldo de</mark> Prado. L<mark>isboa. Ca</mark>derno manuscrito de Caligrafia. 1561. Pi<mark>erre Ham</mark>mon. Paris. *Alphabet de l'invention des lettres en diverses*. (Chanceleresca intro. em França) 1565. Pedro de Madariaga. Valência. Libro Subtilissimo intitulado Honra de escribanos. 1569. Clèment Perret. Antuérpia. Exercitatio alphabetica. 1570/1571. Jean de Beauchesne & John Baildon. Londres. A Booke Containing Divers Sortes of Hands. 1572. Manuel B<mark>arata. Li</mark>sboa. *Arte de Escrever*. (Primeiro tratado impresso em Portugal). 1580. Fr<mark>anscisco</mark> Lucas. *Arte de escribir*. (Bastarda espanhola). 1605. Jan van de Velde. Holanda. Spieghel der Schriftkonste.



Bicicletas públicas

Nos Cadernos Nr. 15 apresentamos algumas soluções de design de bicicletas para crianças. Nesta edição, o tema é o ciclismo utilitário urbano — todo aquele que não é praticado por snobismo, para mera recreação ou como desporto, mas como meio de transporte efectivo e racional. Cremos poder mostrar que não basta desenvolver bicicletas com um design funcional e características melhoradas para assegurar a este veículo o lugar que merece no contexto urbano.

Se não houver políticas adequadas á sua implementação e divulgação, a bicicleta urbana continuará a ser um fenómeno periférico, em vez de ter a importância, que lhe dão, por exemplo, os holandeses.

A inovação chamada «bicicleta pública» trouxe as citybikes e novos conceitos de bike sharing. Estas bicicletas pertencem a uma empresa ou a um município, mas estão ao serviço de quem as queira utilizar. Para os utentes, os custos são tão baixos, que aliciam até aqueles que já possuem um bicicleta própria...

Depois do sucesso da Vélo'V em Lyon, a empresa de publicidade JCDecaux e a *Mairie de Paris* lançaram a Vélib de Paris. Este serviço de *citybikes* começou a funcionar no dia 15 de julho de 2007 com 750 estações e quase 11.000 bicicletas. Até o final desse ano o número de estações duplicou, com cerca de 20.000 Vélibs em utilização. O número de bicicletas actual é de 17.200. As estatística actualizadas diariamente estão em veliberator.com/stats/

Vélib, Velorution!

sistema de bicicletas colectivas está a modificar os transportes urbanos em Paris. As bicicletas com o simpático nome de Vélib (Vélo = bicicleta + Liberté) têm tido sucesso.

Na capital francesa, 50% dos trajectos feitos em automóvel têm menos de dois quilómetros; com as 20.000 bicicletas Vélib, alugadas em esquema de *selfservice*, pretende-se reduzir o sedentarismo dos parisienses — e melhorar a qualidade do ar, fortemente poluído pelo trânsito automóvel.

O aluguer de bicicletas municipais funciona em cidades francesas como Toulouse, Rennes, Marselha e Lyon. Muitas outras cidades — Estocolmo, Praga, Sevilha, Córdoba, Barcelona, Londres e Washington — também têm bicicletas colectivas e o número de cidades a aderir a estes sistemas não para de crescer. Neste momento, a cidade americana de Filadélfia



Vistas como um meio de transporte saudável e ecologicamente correcto, as bicicletas complementam os transportes públicos urbanos na Alemanha. O sistema de aluguer de bicicletas *Call-a-Bike* já está presente em mais de 70 cidades, de Aschaffenburg a Würzburg.

prepara-se para introduzir um sistema semelhante: www.bikesharephiladelphia.org

Um sistema de empréstimo de bicicletas alemão

Em dezenas de cidades alemãs, o *bike rental* operado pela Deutsche Bundesbahn (DB, Caminhos de Ferro alemães, rede ferroviária alemã) nas estações de comboios (trens) possibilita que o passageiro faça o último trecho da sua viagem de bicicleta. O serviço de aluguer da DB é moderno e eficiente, as bicicletas verdadeiras maravilhas *high-tech*. Quem quiser deslocar-se por bicicleta numa grande cidade, tem à sua disposição as bicicletas prateadas com o logótipo vermelho da DB (imagem em cima).

Já são vistas por toda a parte, pois quem as aluga, pode deixá-las onde quiser, dentro do perímetro urbano. Para alugar, pode-se usar o telemóvel (tele-

Uma invulgar história de sucesso

Fundada em 1956 por Aurélio Ferreira e Manuel de Almeida, a empresa que hoje se chama *Miralago-Órbita* tinha como objectivo produzir pinhões de ataque e cremalheiras, produtos que não eram fabricados em Portugal. Actualmente, o grupo fornece linhas de montagem para o grupo Yamaha e outros produtos do sector automóvel, vende e instala equipamentos para ginásios... e fabrica bicicletas. Em 2006 registou um volume de negócios de 7 milhões de euros, e possivelmente atingiu os 12 milhões em 2007.

A empresa Órbita começou há mais de 34 anos a fabricar bicicletas; hoje exporta mais de 70% da sua produção. A Órbita ainda fabrica bicicletas de trabalho (modelo *Classic*), mas hoje o leque abrange bicicletas de criança, urbanas e BTT.

A Órbita já começou a abrir lojas próprias. O objectivo é chegar às 50 lojas, eventualmente através de franchising. As lojas vão apostar na gama média e alta. E para rentabilizar o projecto, as lojas também venderão outros produtos – como os artigos de *fitness* da Miralago.

Outra das apostas da empresa tem sido a parceria com os municípios que estão a alugar bicicletas aos seus habitantes e visitantes.

Os hipermercados em Portugal vendem prioritariamente bicicletas de gama baixa, baratas, «mas hoje há um tipo de clientela diferente que já sabe o que é uma bicicleta e não vai ao hipermercado e por isso precisa de quem lhas venda, nós não podemos ficar impávidos e serenos à espera que as marcas estrangeiras instalem as suas boutiques sem que façamos nada», afirmou Ferreira.

No estrangeiro, a Órbita está a vender com sucesso; em Portugal as dificuldades têm sido algumas. «Temos alguns países onde estamos a fidelizar a marca, sem qualquer entrave, sem qualquer concorrência, as pessoas aceitam os preços, as subidas e as descidas. Aqui (em Portugal, n.R.) é muito difícil, as pessoas estão tão habituadas a regatear por sistema».

Apesar de continuar a crescer em Portugal, a Órbita quer exportar para mais países, estando preparada para duplicar a sua produção. Segundo declarou Aurélio Ferreira ao *Económico Digital*, «a fábrica produz 45.000 bicicletas completas por ano, mas tem capacidade instalada para atingir as 120.000». Mais infos: www.orbita-bicicletas.pt



Bicileta da Sevici em Sevilha. Foto: Torchondo

fone celular); razão pela qual o serviço se chama call a bike. As bicicletas tem um cadeado telecomandado; a DB desbloqueia a bicicleta por controlo remoto. Quando uma bicicleta está disponível, brilha uma luz verde; quando ocupada, brilha uma luz vermelha. Estando a bicicleta disponível, o interessado envia o número de código que está inscrito junto ao cadeado da bicicleta e manda o número do seu cartão de crédito, de onde será debitado o aluguer (5 euros iniciais, máximo de 15 euros ao dia). Então é-lhe enviado o número-código para abrir o cadeado.

O Call-a-Bike é oferecido em dois sistemas: fix e flex. A maior parte das cidades tem a versão fix, pela qual as bicicletas têm de ser levantadas e devolvidas junto a uma estação ferroviária. Já a variante flex permite que o ciclista deixe a bicicleta presa em qualquer cruzamento. Uma voltinha de bicicleta custa 8 centimos de euro por minuto. Mais informações em www. callabike-interaktiv.de

Nos Países-Baixos existe o *OV-fiets*, uma popular bicicleta de aluguer acessível nas imediações das estações ferroviárias e em outros sítios; estas bicicletas holandesas custam 2.85 euros por um período de 20 horas. Mais infos em www.ov-fiets.nl

De volta a Paris...

Num único domingo ensolarado foram registados em Paris 62.000 deslocamentos com as Vélib (*made in Portugal*) e, em pouco mais de 15 dias depois da inauguração, o serviço ultrapassou um milhão de utilizações. *C'est la Velórution*, dizem os franceses.

A idéia é que o cidadão abandone o seu carro e passe a pedalar em Vélib (www.velib.paris.fr) em curtos e longos deslocamentos urbanos. As *bicis* ficam aparcadas em «bicicletários» distribuídos pelas ruas a intervalos de 300 metros; funcionam 24 horas por dia, sete dias por semana.

Para usar as Vélib, o utilizador tem que ter mais de 14 anos e pelo menos 1,50 m de altura. O cartão pré-



Valladolid: Bicicletas de empréstimo gratuito disponíveis na cidade. Serviços grátis como este estão de antemão condenados ao insucesso, conforme mostra a experiência de várias cidades. Foto: Rastrojo.

pago custa 1 euro para um dia, ou 5 euros para sete dias. Muito mais vantajoso é o passe anual, que custa 29 euros. Um depósito de 150 euros é necessário, aliás com em outras cidades, por exemplo, em Sevilha.

Caso seja turista em Paris, pode pagar o aluguer com o seu cartão de crédito. Tudo feito electronicamente. Perto das bicicletas está um terminal que permite pagar o aluguer e que automaticamente destranca a bicicleta.

Um primeiro estudo mostrou que a grande maioria dos deslocamentos dura menos de meia hora. Por isso, a utilização da Vélib é gratuita nos primeiros 30 minutos. Após a primeira hora, é cobrado 1 euro para a segunda meia hora, 2 euros para a terceira hora adicional e 4 euros a partir da quarta meia hora de utilização.

A «lógica» deste sistema de tarifas é fazer com que as bicicletas estejam disponíveis para o maior número de utilizadores possível, a custo reduzido. Para preencher as lacunas que surgem nas horas de ponta, já existe um autocarro transportador de bicicletas que vem reforçar o número de bicicletas disponíveis.

Bicicletas made in Portugal

A bicicleta da Vélib foi concebida pela JCDecaux, uma das maiores agências de publicidade do mundo (veja a caixa de texto ao lado) e parceira da *Mairie de Paris* no projecto. Mas poucos sabem que são fabrica-

Cyclocity, um sistema controlado pela multinacional da publicidade

Cyclocity é um sistema de partilha de bicicletas municipais, em parte patentado, desenvolvido pela JCDecaux. Cyclocity também é o nome da filial de JCDecaux encarregada da exploração deste sistema de bicicletas públicas. A JCDecaux, lider mundial de «mobiliário urbano», é a maior empresa de «comunicação exterior», responsável pela poluição visual de inúmeras cidades com outdoors publicitários, publicidade nos transportes públicos, etc. JCDecaux, campeão no uso de eufemismos, apelida o seu sistema de «transporte público individual».

O fundador da empresa, Jean-Claude Decaux, que se dá um profil de ciclista convicto, foi o iniciador do projecto. Depois da Cyclocity arrancar na cidade de Viena (Citybike Wien), Gijón e Córdoba, foi instalado em grande escala pela primeira vez em Lyon, sob o nome de Vélo'v, com 2.000 bicicletas em 150 estações.

Entretanto, o sistema é utilizado em muitas cidades da Europa e encontra-se em fase de projecto em algumas cidades dos EUA e da Austrália. O seu representante mais mediático será o Vélib de Paris.

O sistema baseia-se em estações de entrega e recolha de bicicletas disseminadas pelas zonas urbanas. Cada estação dispões de vários postes para prender uma bicicleta e de um poste informatizado que serve de interface para o sistema central de gestão.

Depois de ser usada para um dado trajecto, a bicicleta pode ser entregue em qualquer das estações existentes. O aluguer tem normalmente a sua duração limitada; para os sistemas de pagamento, o custo por hora aumenta com a duração do aluguer. Na maioria dos sistemas a primeira meia hora é gratuita, a seguinte hora tem a tarifa normal e as três seguintes custam o dobro. Com este tarifário o parque de bicicletas disponíveis é o maior possível e premeiam-se os trajectos curtos. Isto só se torna possível se existir um número suficiente de bicicletas e se a zona de serviço tiver uma malha estreita.

Mais infos em www.jcdecaux.com

das em Portugal pela Miralago-Órbita (www.orbitabicicletas.pt), na cidade de Águeda, a mesma empresa que fabrica as Vélo'v que circulam em Lyon.

Bem robusta, a bicicleta da *Vélorution* vem equipada de fábrica com um sistema anti-furto infalível e indestrutível, para contrariar furtos de peças e roubos. Tem aros de 26", cor cinzenta e pesa 22 kg. O selim tem regulação de altura. Vem equipada com faróis e luz vermelha na traseira, mudanças Shimano Nexus de três velocidades, travões de tambor, páralamas, cavalete central, sistema anti-furto e uma cesta para compras, presa ao guiador.

Depois de terem invadido Paris, as bicicletas *made* in Portugal vão fazer mais quilómetros pelo mundo fora. Moscovo, Chicago e Sidney são os próximos centros a receber bicicletas produzidas pela Miralago-Órbita.

Sevici em Sevilha

m Sevilha fiquei impressionado ao ver que esta bela cidade e as suas frequentadíssimas ruas estão a ser devolvidas às pessoas que aí vivem e aos de turistas que acorrem a esta bela jóia da Andaluzia. Sevilha tem semelhanças com Lisboa e Porto – em termos de tamanho, de riqueza histórica, de turismo e cultura – logo, vale a pena ver em detalhe o que aí foi feito.

Depois das medidas a favor da bicicleta que se implantaram na capital hispalense nos últimos anos, os resultados positivos saltam à vista: em 2007, cerca de 6.600 pessoas utilizavam diariamente a bicicleta pública para ir a estudar ou trabalhar; actualmente são mais de 14.000. Estes dados estão incluídos num estudo elaborado pelo Ayuntamiento de Sevilla.

O Sevici de Sevilha, um sistema do tipo *Cyclocity* (veja destaque na caixa de texto), tinha em 2007 um



A Ciclocity de Córdoba é comparável aos demais sistemas instalados em Espanha. Também aqui é a JCDecaux que explora o aluguer de bicicletas urbanas. A cidade, plana e bem provida de ciclovias, orferece boas condições aos ciclistas. Conta desde 1997 com um «Plan Director de Bicicletas» que a converteu na cidade andaluza mais bem dotada para as duas rodas. O centro histórico, muito turístico, continua reservado

aos peões, mas o resto da cidade de Córdoba está sulcado por 30 quilómetros de «carril bici», que une as principais vias com os pontos neurálgicos e que proporciona 60 zonas de aparcamento.



Terminal da Citybike Viena, em frente à estação de metropolitano Alser Strasse. Foto: Christopher Clay.

total de 1.500 bicicletas, com 150 postos de entrega/recolha – segundo os dados do IDAE 2007.

Em parceria com a JCDecaux foram instalados 30 pontos de aluguer, com cerca de 300 bicicletas em serviço; espera-se chegar a 250 pontos espalhados por toda a cidade e a um parque de 2.500 bicicletas; no caso ideal, a distancia máxima entre os pontos de recolha será 300 metros, como em Paris.

Existem dois tarifários para a *Sevici*: uma tarifa anual (interessante para os habitantes) e outra semanal (interessante para os turistas). O tarifário de curta duração pode ser adquirido em qualquer das estações Sevici, bastando para tal um cartão de crédito.

A compra funciona como num posto de Multibanco. O preço do tarifário anual é especialmente aliciante: por 10 euros obtem-se o cartão, pré-carregado com um bónus de 3 euros. Com o cartão, as condições são as seguintes: os primeiros 30 minutos de cada trajecto são grátis, a primeira hora custa 0,50 euros e as seguintes horas 1 Euro. As bicicletas estão sempre disponíveis, 24 horas por dia, 7 dias por semana.

A política do Ayuntamiento aposta na bici como meio de transporte, integrado num modelo de polí-

tica integral, e não como uma medida parcelar, como ainda ocorre em muitas outras cidades.

Sevilha entrou assim no reduzido grupo de cidades que mostram uma política claramente favorável à *bici*. Há que destacar que a política pode ser substancialmente melhorada, mas que tem sido feita de forma abrangente, em vários âmbitos e contrariando a forte oposição vinda de vários sectores.

Sevilha construiu ciclovias por todo o espaço urbano (76 km, segundo diz um folheto do *Ayuntamiento*), não esquecendo de instalar zonas de parking para *bicis*, criou um parque de bicicletas públicas de aluguer, fez campanhas de promoção ao uso da bicicleta e fomentou a intermodalidade¹ com os transportes públicos (eléctricos e autocarros), criou zonas pedonais e restringiu o aceso de automóveis particulares a algumas zonas.

Será que já temos as condições de Amsterdão em Sevilha? Ainda há muito que fazer. A disciplina cir-

¹ O termo *intermodalidade* designa um sistema de transportes públicos que permite ao utilizador ter acesso, com um único bilhete, a uma rede integrada de operadores e linhas, optando pelas ligações mais convenientes.



«A bicicleta é um transporte para os pobres» — arreigados a conceitos totalmente ultrapassados, muitos portugueses só concebem a prática do ciclismo como desporto ou exibição pública; então só as mais caras bicicletas BTT é que podem proteger a imagem...
Na foto: ciclistas reunidos para um passeio domingueiro, fotografados em Espinho, Portugal.

culatória dos automobilistas continua péssima — quase tão má como a dos condutores portuguesas —; muitas ciclovias são demasiado estreitas ou estão cheias de perigosos obstáculos. Mas ver as ciclovias do centro cheias de bicis urbanas em ambos sentidos e ciclistas vestidos para irem trabalhar, pais que levam os seus filhos ao colégio são mais que sinais promissores. São o início de uma nova cultura urbana na Península Ibérica, um modelo positivo a seguir.

Pena é que o sistema esteja controlado pela empresa multinacional JCDecaux, cada vez mais interessada em garantir a continuidade das suas boas relações com milhares de municípios pelo mundo fora.

A JCDecaux Portugal é líder na «comunicação exterior» desde 1972, data em que iniciou a sua actividade, através de um contrato celebrado com os autarcas da cidade de Lisboa. Ao longo dos anos, a JCDecaux Portugal foi alargando a sua presença com a instalação de «mobiliário urbano» nos principais centros, estando actualmente presente em 68 concelhos.

No ano de 2000, a JCDecaux entrou no domínio privado, através de um contrato com a Sonae e Mudincenter, para a instalação de «mobiliário urbano», tendo surgido as primeiras redes de centros comerciais do território nacional. A JCDecaux está presente, desde 1999, em todos os aeroportos portugueses e na colocação de anúncios luminosos com a

JCDecaux Airport e JCDecaux Neonlight e, desde 2001 no grande formato com a RED. A JCDecaux Portugal desenvolve a sua actividade através de uma «colaboração próxima» com as câmaras municipais para bem dos anunciantes que utilizam os seus produtos e serviços. Segue uma curta lista de algumas importantes implementações do sistema *CicloCity*:

Amiens — www.velam.amiens.fr

Bruxelles — www.villo.be

Aix-en-Provence — www.vhello.fr

Cordoba — www.ayuncordoba.es

Besançon — www.velocite.besancon.fr

Dublin—www.dublinbikes.ie

Lyon — www.velov.grandlyon.com

Luxembourg — www.veloh.lu

Nancy—www.velostanlib.fr

Santander — www.tusbic.es

Marselha — www.levelo-mpm.fr

Sevilha — www.sevici.es

Mulhouse — www.velocite.mulhouse.fr

Viena — www.citybikewien.at

Nantes — www.bicloo.nantesmetropole.fr

Paris — www.velib.paris.fr

Rouen—cyclic.rouen.fr

Toulouse—www.velo.toulouse.fr

Cergy Pontoise — www.velo2.cergypontoise.fr

Plaine Commune — www.velcom.fr

BUGAS em Aveiro perto da falência

As Bicicletas de Utilização Gratuita de Aveiro (Bugas) entraram ao serviço no dia 1 de Abril de 2000. As Bugas, pintadas de verde e branco, são produzidas pela fábrica M. Caetano, situada em Águeda – a região onde se localiza a maior parte da indústria de duas rodas ainda a produzir em Portugal.

A loja BUGA abre ás 10:00 e fecha às 19:30 h, limitando o período de utilização ao dia. Pode-se pedalar dentro dos limites assinalados por placas da área BUGA. Dentro dos limites, existem algumas (poucas) ciclovias para facilitar a circulação do tráfego normal. «Não são muitas as ruas de Aveiro com pista para velocípedes. E as que existem estão na maioria maltratadas», relata o jornalista Rui Miguel Silva no seu blogue «Fim da Rua».

As BUGA são disponibilizadas a todos os cidadãos e visitantes de Aveiro. Todos podem pedalar nas BUGAs, com excepção das crianças. É proibido o uso a menores de 16 anos, excepto se autorizados.

No ínicio, bastava «pegar, andar e largar». Para pedalar uma BUGA bastava ir até um dos 33 estacionamentos bem sinalizados existentes em Aveiro e introduzir uma moeda de 1 Euro na ranhura situada na traseira da bicicleta, desengatando-a de seguida — um sistema semelhante aos dos carrinhos dos hipermercados. Não era necessário o preenchimento de qualquer papel, nem havia mais nada a pagar; a moeda era recuperada quando se voltava a colocar a BUGA numa das 33 estações espalhadas pela cidade.

A utilização paga com moeda deu origem a que muitas pessoas começassem a levar as bicicletas para casa, não falando dos frequentes casos de vandalismo. Hoje, a loja BUGA no Largo do Mercado é a única onde se podem levantar as bicicletas públicas, sendo necessário o depósito de um documento de identificação. Claro que esta situação é menos que prática para quem resida noutros pontos da cidade de Aveiro.

A iniciativa BUGA, que partiu da Câmara Municipal de Aveiro, destinava-se a promover a cidade como «amiga» dos seus habitantes e visitantes. Agora, este modelo — pouco eficiente e mal articulado com os outros meios de transporte — parece condenado ao insucesso, como outras experiências similares, feitas em outras cidades da Europa.

Universidade do Minho já não dá BUTE

Presentemente lemos num dos web-sites da Ideia-Biba, a empresa sediada em Águeda que é detentora do projecto-piloto *Bicicletas de Utilização Estudantil*, o seguinte comunicado:

«Devido à grave crise económica que atravessamos, este projecto também não ficou imune, razão pela qual o mesmo será suspenso temporariamente para reavaliação de toda a sua lógica de utilização. Não está em causa a sua suspensão definitiva, mas sim o esperar pela reacção dos mercados e da economia, para que o projecto possa definitivamente arrancar com todos os pressupostos apresentados e definidos inicialmente ... »

No ano passado lia-se no mesmo web-site: «Na Universidade do Minho já circulam 400 BUTE! Em Maio disponibilizamos mais 200 bicicletas para que os estudantes, docentes e não-docentes possam usufruir deste meio de transporte gratuito e ecológico. A lista de espera ... é de mais de 700 inscritos. As campanhas publicitárias que já estão no terreno desde Abril correspondem a marcas como a Optimus, a Lipton, Dove ou a AXE.»

A ideia tinha sido distribuir 2.000 bicicletas urbanas a estudantes, funcionários e docentes da Universidade do Minho; uma iniciativa lançada pela empresa IdeiaBiba, que criou a BUTE.

A Bute da Universidade do Minho, controlada através de um chip electrónico, é um modelo *cruiser*, bastante primitivo e pouco apropriado para este fim, embora equipado com um cesto para livros ou computadores. As bicicletas foi entregue por 3 anos; os utilizadores poderiam depois optar pela aquisição da bicicleta, pagando apenas 25 Euros. O objectivo era «promover o meio ambiente e a vida saudável». Os interessados tiveram que preencher um formulário de adesão, que serviu como boletim de candidatura e de identificação do titular. Previa-se criar 50 estações em Braga e em Guimarães.

O projecto foi financiado por publicidade, como em algumas outras cidades europeias. As «Box-Assistência», containers colocados dentro das universidades e politécnicos, permitiriam fazer de oficina para manutenção do equipamento, venda de acessórios e mudança das campanhas publicitárias. Mais infos em www.bute.com.pt e www.ideiabiba.pt



O protesto ciclista

A Bicicletada (no Brasil) e a Massa Crítica (em Portugal) são movimentos cívicos, uma forma de agir face à poluição e ao congestionamento das cidades. São manifestações em prol das bicicletas urbanas.

egularmente juntam-se ciclistas para reinvidicar o seu espaço nas ruas e os seus direitos como cidadãos. Como principal objectivo, uma *Bicicletada* pretende divulgar a bicicleta como meio de transporte saudável e ecológico, criar condições favoráveis para o uso deste veículo e tornar mais ecológicos e sustentáveis os sistemas de transporte, principalmente no meio urbano.

Uma *Bicicletada*, assim como o movimento *Massa Crítica*, não tem líderes ou estatutos, de modo que se observam as mais variadas posturas e comportamentos, consoante os participantes de cada evento.

Algumas *Bicicletadas* apresentaram uma forte postura anti-carros, com faixas, cartazes e críticas agressivas — não só ao uso de veículos motorizados, como aos próprios motoristas. Este tipo de comportamento tende a ser recebido com ressalva pelos motoristas, que por vezes se sentem provocados ou agredidos pelos pontos de vista ou pelas atitudes dos manifestantes.

Apesar destas confrontações verbais, não tem havido confrontos físicos entre ciclistas e motoristas nas manifestações, que são, na sua essência, pacíficas. Algumas *Bicicletadas* têm sido cada vez mais criativas, como a *Bicicletada de São Paulo*: nas edições de 2006 foi visível a tendência de utilizar bom humor e acções mais duradouras para conquistar os motoristas em vez de confrontá-los, mostrando que a bicicleta é um meio de transporte viável, rápido, racional e saudável — além de passar a mensagem de que os ciclistas têm direito ao seu espaço nas ruas.

Essa nova postura tem tido mais receptividade por parte dos motorizados, resultando uma melhor exposição deste movimento em prol da bicicleta como meio de transporte urbano. Em Setembro de 2006, a Bicicletada paulistana promoveu, associada a outros movimentos, várias actividades relacionadas com o Dia Mundial Sem Carros, como o Desafio Intermodal e a Vaga Viva.

O movimento cívico internacional Massa Crítica tem como objectivo um encontro mensal de ciclistas, que são convocados para percorrer com prazer e segurança partes da cidade em grupo. A frase «não esta-



Muitos ciclistas urbanos não só têm que lidar com comportamentos agressivos da parte dos motoristas, mas têm que temer que as suas faixas sejam abusadas por automóveis, motos e motorizadas... Foto: ciclista em Barcelona.

mos a atrapalhar o trânsito, nós somos o trânsito» expressa a filosofia desse movimento.

Críticos têm alegado que o evento é uma tentativa deliberada de obstruir o trânsito automóvel e de causar uma interrupção nas funções das cidades, afirmando que os que participam na *Massa Crítica* se recusam a obedecer as regras de trânsito que se aplicam a ciclistas, em geral as mesmas que aos outros veículos.

Alguns participantes acreditam que as regras para os ciclistas nas ruas são injustas e diferentes das que tratam os pedestres e motoristas, e que o regulamento do trânsito em vigor favorece o uso de veículos motorizados em muitas cidades. Desrespeitar as leis de trânsito no contexto da *Massa Crítica* é considerado por alguns um protesto contra essa injustiça.

Vamos andar de bicicleta?

bicicleta é um meio de locomoção silencioso, saudável e económico. Só por si, ou em conjunção com outros meios de transporte, é usada com vantagem em deslocações urbanas, evitando engarrafamentos, diminuindo a poluição das cidades e minorando os problemas de estacionamento. A bicicleta melhora de forma directa e ime-

Critical Mass / Bicicletadas

Uma «Massa Crítica» (Critical Mass) ocorre tradicionalmente na última sexta-feira de cada mês. Em muitas cidades do mundo, ciclistas, skaters, patinadores e outras pessoas com veículos a propulsão humana ocupam as ruas. Em Portugal, o movimento chama-se Massa Crítica; no Brasil, Bicicletada.

As Massas Críticas são passeios auto-organizados e independentes; geralmente, apenas o local de encontro, o dia e o horário são anunciados. Em algumas cidades, o trajecto, o ponto de chegada e as actividades ao longo do percurso são decididas quando o evento já está a ocorrer.

Obviamente que há um carácter de protesto nesses eventos: os participantes demonstram, reunindo-se em público, as vantagens de usar a bicicleta como meio de transporte nas cidades e também alertam para as mudanças que têm que ser a introduzidas nos espaços urbanos para melhor acomodar os ciclistas.

A Bicicletada é a versão brasileira da Critical Mass, que teve início em 1992 na cidade de San Francisco, nos Estados Unidos. Hoje o evento acontece regularmente em mais de 400 cidades por todo o mundo.

No Brasil, onde existe desde 2002, a Bicicletada é realizada em mais de 50 cidades nas cinco regiões do país. O tamanho dos encontros varia bastante. Em algumas cidades, grupos de apenas cinco ciclistas se reúnem para pedalar juntos. Já em cidades como São Paulo, cada edição atrai centenas de participantes. Em Brasília, a bicicletada já conseguiu reunir 200 ciclistas e o número de participantes cresce de mês a mês. Mais infos em criticalmass.wikia.com/wiki/Main_Page www.massacriticapt.net

www.bicicletadacuritiba.org

www.bicicletada.org



A bicicicleta é uma boa alternativa... …é o slogan de milhares de ciclistas que reinvidicam por todo o mundo o direito a condições decentes de circulação: ciclovias em bom estado, zonas de estacionamento para as bicicletas, respeito e atenção por parte dos automobilistas. A foto documenta o 10. aniversário das «Critical Mass» realizadas em Melbourne; cerca de 1.400 ciclistas participaram nesta marcha pelos direitos dos ciclistas. Aqui enchem a Brunswick Street, Fitzroy. Foto: Paul Blais.

diata a nossa qualidade de vida. E faz bem à saúde, ainda por cima.

No entanto, a utilização das bicicletas enfrenta resistências, a maior das quais vindas do poder económico e político dos produtores de automóveis e do prestígio pessoal e social que geralmente é associado ao automóvel. Por isso faltam estacionamentos específicos para bicicletas, zonas verdes, ciclovias, faixas para ciclistas, faltam bicicletas públicas.

Para ultrapassar estas carências e estes comportamentos irracionais, importa promover e facilitar a utilização das bicicletas. A instalação dos primeiros troços de ciclovias foi um passo positivo. Outra medida está a aumentar a popularidade das bicicletas: o bikesharing municipal, estudantil, etc...

Contudo, os portugueses continuam a ser dos europeus que menos gostam da bicicleta urbana. Portugal é dos países da UE onde menos se utiliza a bicicleta como principal meio de transporte, com apenas 1 por cento da população a pedalar no dia-a-dia, assim revelou um inquérito divulgado pela Comissão Europeia.

Portugal é o terceiro estado-membro da UE onde menos se utiliza a bicicleta, eleita como principal meio de transporte para as actividades diárias por 8,7% dos europeus. A Holanda é o país onde a bicicleta é mais popular, com 40% de ciclistas, seguida da Dinamarca (23,4%), enquanto no extremo oposto apenas os luxemburgueses (0,6 %) e os malteses (0,8 %) recorrem ainda menos a bicicletas que os portugueses.

O automóvel é o meio de transporte preferido dos Portugueses (56,3%, acima da média comunitária de 51,4%), seguido dos transportes públicos, utilizados por um quarto dos inquiridos, e pela marcha, já que 14,8% responderam que caminham nas actividades do dia-a-dia, surgindo a moto quase a par da bicicleta (1,1 por cento).



Em muitas zonas de Portugal vemos quadros como este: bicicletas votadas ao abandono e à ferrugem. Não terá chegado a hora de ressuscitar estes utéis veículos?

As «grandes alternativas» do sector da energia — os biocombustíveis, por exemplo — estão a trazer mais monoculturas, menos biodiversidade e uma cada vez mais desenfreada exploração dos recursos agrícolas de países do Terceiro Mundo, ou mesmo de países ditos «mais avançados», como o Brasil, por exemplo.

O petróleo (gasolina, gasóleo) e os biocombustíveis poluem e alte-

ram negativamente as condições climáticas do planeta Terra – como o/a leitor/a já terá certamente lido no jornal ou visto na TV. Guerras são declaradas e milhões são massacrados pelo controlo das fontes de combustível – como tivemos que verificar de novo no Iraque.

Com as cidades completamente congestionados pelo trânsito, cheias de barulho e poluição, sem espaço de estacionamento suficiente e com um crescente consumo de espaço útil e de lazer para construir ainda mais estradas, o incremento dos automóveis — sejam eles convencionais ou movidos a electricidade — é um dos responsáveis pela redução da qualidade de vida nas cidades. Para não falar do nosso país inteiro, um Portugal cada vez mais asfixiado pela crescente rede de autoestradas, pontes, vias primárias e secundárias.

Segundo a ONU, a bicicleta é o veículo mais rápido e prático para percursos até 6 km de distância. Segundo a experiência do autor destas linhas, a bicicleta é, em numerosos casos, a alternativa real para o automóvel. Para percursos urbanos. Para passeios de fim-desemana. Para fazer férias. Para treinar o corpo e relaxar o espírito. Para ser combinada com o comboio, com autocarros urbanos e transportes de longo curso.

A bicicleta proporciona qualidade de vida, pode ser um verdadeiro prazer.

Boas pedaladas!

Para 40% dos portugueses, a medida mais adequada para melhorar os transportes públicos, de modo a desencorajar a utilização do automóvel, é torná-los mais regulares e pontuais, enquanto 21,1% «reclamam» melhores ligações para os destinos habituais. [O inquérito que aquí cito foi realizado entre Maio e Julho de 2007, tendo em Portugal sido inquiridas 1.000 pessoas pela agência Consulmark].

Não vou exagerar se afirmar que não existe um único automóvel ecológico. Todo o universo do automóvel está baseado no desperdício de matérias-primas e de recursos energéticos, na produção de lixo e na contaminação do ambiente.

Para ser fabricado e posto em marcha, um automóvel gera uma quantidade absurda de poluentes, consome uma infinidade de recursos naturais e de energia. Até uma simples lavagem «económica» de um carro desperdiça mais de 100 — ou mesmo 200 litros de água (na maior parte das vezes, água potável). A indústria automobilística ainda não foi capaz de apresentar um automóvel minimamente reciclável...

ma das maiores mentiras que têm sido espalhadas nos últimos anos é a de sugerir que os veículos movidos a electricidade são «mais ecológicos» — sendo a electricidade a forma de energia menos racional e a mais poluente de todas.

tipografos.net/workshops



Paginação profissional com InDesign CS

Das noções elementares até ao layout profissional: este workshop integra todas as componentes para os participantes desempenharem profissionalmente as tarefas do design editorial contemporâneo, oferecendo as seguintes componentes:

- Tipografia digital: fontes, formatos, cortes, estilos. Selecção de tipos adequados.
- Espaçamentos e justificações. Grelhas.
 Trabalhando com InDesign e Illustrator.
- Layouts para cartazes, prospectos, rótulos, brochuras e livros. Newsletters e periódicos (jornais, revistas).
- Os passos para um Branding e/ou Corporate Design coerentes.
- Boas Práticas Tipográficas: onde observar as regras, onde ultrapassá-las. Como visualizar hierarquias de conteúdos.
- Digitalização, preparação e posicionamento de imagens e gráficos vectoriais.
- Colour management desde a imagem até ao documento final. Separação de cores correcta. CMYK e Pantones.
- Pré-impressão e arte final: os segredos do "bom acabamento". Fotólitos e CPT.
- As virtudes do novo formato PDF/X.

Quais são as diferenças entre o desenho editorial para impressos e o chamado *on-screen design*?

Dos milhares de *typefaces* digitais hoje disponíveis, quais são os mais adequados para dada tarefa?

Que importância se deve dar à legibilidade, à hierarquia visual, aos *trends* e modas actuais?

Como usar racionalmente grelhas, com defini-las?

Como obter do *InDesign* a sua melhor performance?

Porquê preferir uma fonte OTF a uma TTF? Para que servem os SC, Swash, ligaduras, OSF e Titlings?

O curso é leccionado por Paulo Heitlinger, profissional com vasta experiência internacional no campo do Design editorial profissional, da Tipografia e do Typeface Design.
É o autor da obra de referência «Tipografia, Formas e Uso das Letras».

Não perca esta excelente oportunidade para por em dia os seus conhecimentos práticos. Actualize o seu know-how num curso prático inédito. Todos os pormenores apresentados são sempre postos em prática através de exercícios feitos no PC.

Duração: 24 horas (4 x 6 horas ou 3 x 8 horas)

Computadores: PC-Windows Software: Adobe InDesign CS

Novos workshops em Maio, Junho e Julho de 2010.

Mais infos: Paulo Heitlinger, 91 899 11 05, 289 366 106, pheitlinger@gmail.com

tipografos.net/workshops



Typeface Design, 1: Iniciação ao desenho de tipos

Curso livre / workshop com FontLab

Das noções elementares até ao desenho de tipos digitais: este workshop integra todas as componentes para iniciar os participantes ao typeface design, oferecendo os seguintes módulos:

- Classificação de tipos sob aspectos funcionais.
- Estrutura das letras. Proporções e relações mútuas. Semelhanças e diferenças.
- Dos tipos de metal às fontes digitais: evolução tecnológica.
- Caligrafia e geometria.
- Como alcançar legibilidade?
- As particularidades do OpenType: versaletes, algarismos antigos, Swash, ligaduras, etc.
- Desenhando letras com papel e lápis.
- Exercícios práticos.
- Tipografia digital: fontes, formatos, pesos, cortes, estilos (compressed, extended).
- Primeiros exercícios com pixel fonts digitais, realizados com o software online FontStruct.
- Domínio da ferramenta de typeface design FontLab da FontStudio. Desenho vectorial.
- O Tracing de scans. Depois da digitalização, preparação e posicionamento de gráficos vectoriais. Domínio das curvas Bézier.
- Teste de fontes.
- Tracking, Hinting e Kerning.
- Do esboço ao produto final: Produção de uma fonte digital simples (1 peso, 1 corte).

- Dirigido a estudantes e profissionais de Design de Comunicação, este curso introdutório mostra a importância da tipografia através da estrutura dos tipos, a comparação de fontes clássicas e contemporâneas, assim como introduz os participantes ao desenho de letras. São realizados esboços com técnicas tradicionais, logo transferidos para a produção de fontes com software state of the art.
- Os participantes estudam as bases, Caligrafia e Geometria, levando os dois aspectos à síntese de uma fonte original, apta a ser usada em programas de texto e de paginação.
- Os conteúdos do curso foram desenvolvidos como complemento à formação académica e à auto-aprendizagem, contemplando os temas e as necessidades da prática profissional.
- As didácticas aplicadas são compostas por abordagens teóricas, debates e muitas actividades práticas, *hands on* no computador.
- Este workshop realiza-se nas instalações do docente ou, alternativamente, em espaço de trabalho adequado.

Número de participantes:

Mínimo:4; máximo:10.

Custo: 150 Euros por participante (15 horas).

Desconto a grupos.

Docente: Dr. Paulo Heitlinger

Inscrições: pheitlinger@gmail.com

Duração: 15 horas (5 x 3 horas)

Computadores: Mac ou PC-Windows

Mais informações: Paulo Heitlinger, 91 899 11 05, 289 366 106, pheitlinger@gmail.com