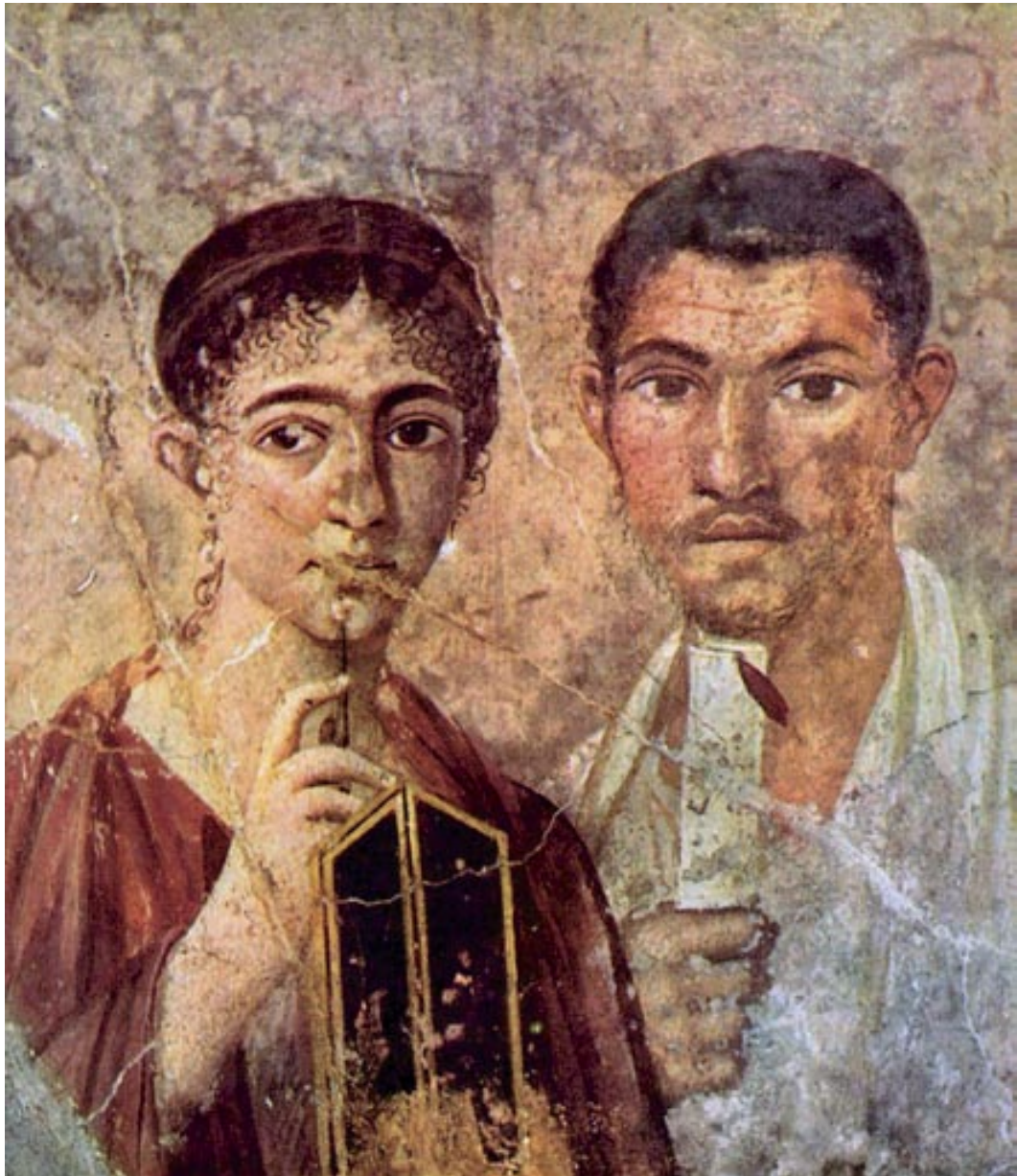


CADERNOS DE TIPOGRAFIA 5



COMO É QUE OS ROMANOS ESCRIVIAM?

Temas

III. Congreso de Tipografía.....	2
Tipos Latinos 2008	4
Papel digital, 2007	5
iPaper em Portugal	7
O magnífico trabalho da OTSP	8
Maestría en Diseño Tipográfico	
<i>Mestrado em typeface design no México</i>	11
VTOPIENSIVM ALPHABETVM	13
A letra global.....	16
La Capitalis Monumentalis	
y el rugido del León	17
A Cursiva romana.....	25
«Romanas» sem serifas.....	29
A Capitalis Rustica	30
As pixelizações de letras romanas	34
Letras romanas de metal.....	36
A Taquigrafia romana	37
Inscrições em argila.....	41
Romanas digitalizadas	43
Organizando o texto:	
Capitulares e Iniciais	48
Capitulares unciais.....	59
Anúncios	61

Fechamos o ano de 2007, o nosso primeiro ano, bastante satisfeitos e contentes; a página web que divulga os Cadernos de Tipografia registou para cima de 3.000 hits desde que foi posto online o Caderno de Tipografia Nr 4. Eventualmente, este Caderno foi lido por várias centenas de leitores, o que pode ser considerado um bom sucesso para uma publicação nova, que começou a ser divulgada «ontem», em princípios de 2007. Mas um sucesso que não nos surpreende, pois os conteúdos têm sido consequentemente melhorados, graças à participação de colaboradores competentes, especialistas com experiência e visão, mas também contributos de estudantes e até principiantes, que trouxeram abordagens frescas. É um verdadeiro prazer fechar este ano com tão excelentes artigos como o de Olcar Alcaide, na página 17 – um mini-romance histórico, uma maneira encantadora e verdadeiramente original de abordar um tema essencial, mas já muito cansado de ser académico: a origem das nossas letras no Império Romano.

Os temas deste Nr 5, o último Caderno de 2007, concentram-se em três grandes blocos: Novidades, as letras da Era romana, e o uso das Capitulares.

Boa Leitura!

*Agradecendo todas as manifestações de apreço e votos de estímulo,
Desejamos aos nossos leitores um 2008 cheio de sucessos!*

CT5: Ficha técnica

Os *Cadernos de Tipografia* 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 de outros valores, propostas de suborno, etc. – deve ser dirigida para o e-mail 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 opiniões difundidos por este meio. Os artigos assinalados com o nome do(s) seu autor(es) são da responsabilidade desse(s) mesmo(s) autor(es) – e também sua propriedade intelectual.

Conforme o nome indica, os *Cadernos de Tipografia* incidem sobre temas relacionados com a Tipografia, o typeface design, o design gráfico, 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 também em castelhano, galego ou catalão, dirigem os seus temas a leitores em Portugal, Brasil, Espanha e América Latina.

Os *Cadernos de Tipografia* não professam qualquer orientação nacionalista, chauvinista, partidária, religiosa, misticista ou obscurantista.

Em 2007, a distribuição é feita grátis, por divulgação da versão em PDF posta à disposição do público interessado em www.tipografos.net/cadernos

Qualquer pessoa ou instituição pode (e deve!) redistribuir e propagar os *Cadernos de Tipografia*, desde que divulgue cada exemplar na sua totalidade. Não é permitida a divulgação de apenas partes de um *Caderno de Tipografia*.

© 2007 by Paulo Heitlinger. All rights reserved.

Online em www.tipografos.net/cadernos



II Congrés de Tipografia

Tipografía en la era de la globalización

¿Qué aspectos positivos ha tenido la globalización para la tipografía? ¿Y cuáles han sido los negativos? ¿Se puede ser local y global al mismo tiempo? Realmente, ¿podemos hablar de tipografía local? Y ¿qué ha sucedido con los valores “universales” en tipografía? ¿Hasta qué punto una tipografía representa a una determinada cultura? ¿Compartimos normas tipográficas con otras culturas? ¿Cambiarán nuestros modos de trabajar, tipográficamente hablando, ante la necesidad de conciliar los modos de leer de las distintas culturas en un mismo documento? He aquí algunas preguntas para empezar a pensar y debatir en un congreso en España que promete ser apasionante.

Como en ediciones anteriores, uno de los objetivos de este Congreso es la divulgación de trabajos e investigaciones llevados a cabo por diseñadores, estudiantes y estudiosos interesados en la tipografía. La convocatoria para presentar propuestas de comunicaciones ya está abierta y finaliza el 21 de enero de 2008.

COMUNICACIONES AL III CONGRESO DE TIPOGRAFÍA

Hasta el 21 de enero de 2008 se pueden presentar propuestas de comunicaciones para el III Congreso de Tipografía. La convocatoria está abierta a diseñadores, estudiantes, investigadores y académicos que pueden presentar sus trabajos, ya sean de aplicación práctica o artículos de investigación, de acuerdo a las áreas temáticas del Congreso.

Este tercer Congreso tiene como primera finalidad establecer un marco para la reflexión sobre cómo el fenómeno de la globalización está afectando al diseño de tipografía y a su uso. Se trata, además, de trazar un “estado del arte”, con el objetivo de situar a los asistentes y participantes en un panorama complejo que demanda una participación activa y, en numerosas ocasiones, crítica.

Como en ediciones anteriores, uno de los objetivos de este Congreso es la divulgación de trabajos e investigaciones llevados a cabo por diseñadores, estudiantes y estudiosos interesados en la tipografía.

Tipos de trabajo con los que se puede participar

- Resultados definitivos o preliminares de trabajos de investigación.
- Comunicaciones relacionadas con reflexiones sobre experiencias prácticas.
- Trabajos referidos a estudios de casos.
- Comunicaciones relativas a opiniones basadas en experiencias.
- Informes sobre el desarrollo de sistemas concretos o metodologías específicas que han mostrado eficacia en su aplicación.
- Revisión y reflexión de trabajos publicados en un área determinada.
- El desarrollo de conceptos teóricos o metodológicos.
- Presentación de innovaciones de productos, procesos, métodos o metodologías.

Áreas temáticas

- La tipografía en prensa.
- Tendencias tipográficas.
- Historia de la tipografía.
- Métodos de enseñanza en tipografía.
- Diseño de tipos.
- Tipografía y lenguaje.

La exposición de cada comunicación tendrá una duración máxima de 20 minutos, con unos 10 para preguntas por parte del auditorio.

Enviar un resumen de la comunicación a la siguiente dirección de correo electrónico: info@adcv.com

Se aceptarán un máximo de dos trabajos por autor. Los trabajos recibidos serán seleccionados por el Comité Científico. El Comité se reserva el derecho de rechazar todas aquellas propuestas que no cumplan con los requisitos indicados o que no tengan el nivel de calidad adecuado. No se aceptarán trabajos enviados fuera de tiempo. De ser aceptado el resumen por el Comité, el autor deberá presentar el contenido completo en el plazo que se le indicará.

Plazos

Fecha límite de presentación de propuestas de comunicaciones: 21 de enero de 2008.

Fecha límite de entrega de textos definitivos, una vez aprobadas las comunicaciones por el Comité Científico: 30 de abril de 2008.

Publicación

Aquellas comunicaciones presentadas que cumplan con los requisitos de calidad exigidos por el Comité Científico, se publicarán en un libro de Actas del Congreso.

COMITÉ CIENTÍFICO

Juan Arrausi, Albert Corbeto, Dimas García Moreno, Sebastián García Garrido, Laura González Díez, José Luís Martín, Pedro Pérez Cuadrado, José Ramón Penela, Josep Maria Pujol, Julio Sanz, Yves Zimmerman.

www.congresotipografia.com

Tipos Latinos 2008

Acaba de ser lançado o espaço tipográfico Tipos Latinos, para dar sequência às bienais Letras Latinas 2004 e 2006. Esta organização vai realizar a 3ª bienal latino-americana de tipografia, a «Tipos Latinos 2008».

Os Cadernos de Tipografia anunciam desde já a sua adesão a este importante evento; iremos publicitar todas as suas etapas.

A bienal Tipos Latinos 2008 será apresentada simultaneamente em 9 países-sede: Argentina, Brasil, Chile, Colômbia, México, Paraguai, Peru, Uruguai e Venezuela. Decorre entre Abril e Julho de 2008, com uma selecção de typeface design latino-americano e trabalhos de design que utilizaram tipos desenvolvidos por designers latino-americanos.

A bienal visa também o desenvolvimento de actividades complementares que enriqueçam a exposição através de palestras, cursos e oficinas. Será feito um esforço para conseguir os meios necessários para o intercâmbio das experiências dentro de cada país e com todas as sedes.

Está aberto oficialmente e tornado público o convite para a participação de designers e organizações que acolhem e apóiam a iniciativa e seu propósito.

Data limite para inscrição e recepção de ficheiros: 15 de Fevereiro de 2008.

Selecção dos trabalhos: 13 e 14 de Março de 2008, na cidade de Veracruz, México.

Exposição: entre Abril e Julho de 2008, de acordo com a disponibilidade de cada sede.

Sugestões, temas, e maiores informações:

brasil@tiposlatinos.com e

info@tiposlatinos.com (espanhol).

Colaboram com Tipos Latinos:

Miguel Catopodis, Pablo Cosgaya, Natalia Fernández, Héctor Gatti, Patricio Gatti, Alejandro Lo Celso, César Mordacci, Darío Muhafara, Mariana Pariani, Marcela Romero, José Scaglione, Eduardo Tunni (Argentina); Luciano Cardinali e Cecilia Consolo (Brasil); Felipe Cáceres, Joaquín Contreras, Manuel Figueroa, Daniel Hernández, Conrado Muñoz, Francisca Muñoz, Cristian Pasciani, Felipe Pimentel, Javier Quintana e Kote Soto (Chile); Hernán Huertas, Ignacio Martínez, Patricia Melo, John Naranjo, César Puertas, Camilo Ruano e Sonia Rubio (Colômbia); Francisco Calles e Juan Manuel Arboleyda (México); Eduardo Barreto, Leonardo Cabrera, Juan Heilborn, Sergio Legal, Laura Monello, Paola Nuovo, Osvaldo Olivera, Horacio Oteiza, Ricardo Ruiz Díaz, Leda Sostoa, Selene Torres e Alejandro Valdez (Paraguai); Candelaria Moreno (Peru); Felicia de Azevedo, Diego Carnales, Alejandro di Candia, Vicente Lamónaca e Gustavo Wojciechowski (Uruguai); Juan Carlos Darías e Domingo Villalba (Venezuela).

O símbolo da Tipos Latinos é criação do reputado calígrafo e tipógrafo mexicano Gabriel Martínez Meave, do estúdio Kimera.

Mais info: tiposlatinos.com/2008/

Papel digital, 2007

Entre os *mobile readers* para documentos digitais, ainda nenhum modelo se impôs no mercado. Mas a iRex (uma empresa de R&D da gigante holandesa Philips) lançou em Abril de 2007 um gadget com boas perspectivas de vingar. É o *Iliad*, um leitor de documentos digitais de 20,5 cm com um display de resolução de 1024 x 786 (160 dpi). O *Iliad* roda Linux, tem um processador de 400 Mhz, 64 MB de RAM e 224 MB de memória flash, além de entradas para cartões CF, SD e USB. Importante é que também é possível escrever e desenhar com este leitor portátil. Deste modo, podem ser comentados textos e desenhos, assim como podem ser editados documentos. Mais infos: www.irextechnologies.com/products/iliad. E-books em <http://manybooks.net/>



Em cima e ao lado: o Iliad da iRex.

Em baixo. O Kindle da Amazon.

Entretanto, a Amazon acabou de lançar no mercado o seu Ebook Reader portátil. Trata-se obviamente de uma iniciativa para rivalizar com a Sony, que já comercializa o seu *Sony Reader*. O *Amazon Kindle* não é apenas um reader, mas possibilita comprar jornais, revistas e livros online; tudo isto vem associado à força de mercado da Amazon. E ainda tem um agregador de RSS.

A Amazon, mais uma vez, quer revolucionar o mundo do livro; Jeff Bezos, que construiu um descomunal império a vender livros na Internet, acredita que as páginas de papel têm os dias contados, e que o futuro pertencerá ao livro digital. Foi Bezos quem apresentou em conferência de imprensa o *Kindle*, com o qual Amazon espera popularizar os seus livros digitais.

Com um custo exorbitante de 399 dólares nos Estados Unidos, o *Kindle* permite armazenar até 200 livros e escolher entre uma variedade de 90 mil títulos da loja online, além de assinaturas dos principais jornais e revistas dos EUA e mais de 300 blogues. O *Kindle* tem ligação sem fios à rede da Amazon, o que permite fazer download de conteúdos em qualquer lugar, além de permitir ao leitor consultar



os seus emails. Para a Amazon, foi importante que o objecto se tornasse quase invisível – daí o seu horripilante design – e que facilitasse a leitura. O ecrã de alta resolução funciona com *papel electrónico* (tecnologia *E-ink*) que tenta imitar a facilidade de leitura oferecida pelo papel impresso e usa um contraste entre o preto e branco mais indicado para a leitura do que aquele de um monitor de PC.

Para ligar ao site da Amazon, o *Kindle* utiliza a sua própria rede sem fios, a *Amazon Whispernet*, com tecnologia EV-DO, usada nos Estados Unidos, mas desconhecida na Europa – um sério entrave à sua comercialização internacional.

A ligação EV-DO possibilita a transferência de livros, revistas, jornais ou mesmo blogues. Para comprar livros basta ligar à *Kindle Store* e fazer as compras que quiser, onde quiser. A ligação é gratuita; contudo, se desejar ler jornais, revistas ou blogues terá que assinar o serviço. O NY Times, por exemplo, pede 9 euros mensais. O catálogo de ofertas conta já com cerca de 90 mil livros e o preço situa-se, em média, nos 10 US\$, aproximadamente.

A memória interna arrecada cerca de 200 livros, número que pode ser aumentado com um cartão SD de maior capacidade. O *Kindle*, além de ligá-lo ao Oxford American Dictionary ou à Wikipedia através de um botão dedicado, ainda lhe permite fazer anotações e enviar mensagens, já que cada possuidor de um Kindle tem o seu e-mail. Ou seja, se lhe forem enviados documentos de texto ou mesmo PDFs, vai poder lê-los no seu leitor. Pesa 300 gramas e a bateria tem 30 horas até descarregar e duas horas para recarregar.

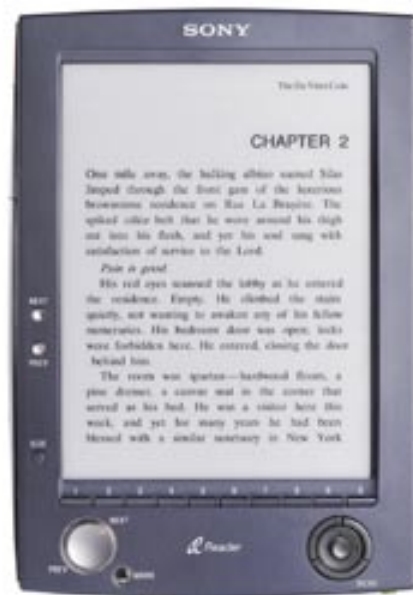
Que o *Kindle*, se ficar como está, é um nado-morto, tem a ver com os seus grandes defeitos: Design horrível. Pouca ergonomia. Formato fechado, só aceita ficheiros em formato Kindle (.azw), texto (.txt), Mobi (.mobi, .prc), MP3 music format (.mp3), Audible.com (.aa). Não lê PDFs e não tem uma aplicação para editar documentos no formato nativo .azw.). Muito caro: 400 dólares. É monocromático. Não tem retro-iluminação (que dá muito jeito quando se quer ler à noite).

O *Sony Reader*, agora na versão 2.0, tem mais memória e funcionalidades, mas o preço continua a rondar os 300 dólares. O leitor é pequeno, com uma espessura de 8 mm, a memória de interna pode guardar 160 livros digitais, para além de outros documentos em formato PDF, Word, TXT ou RTE, o que garante flexibilidade. A experiência de leitura tira partido da tecnologia *E-ink* que facilita a visualização mesmo em ambientes de muita luminosidade; os botões facilitam folhear as páginas. Há até uma pequena luz que pode ser usada para iluminar o ecrã em situações de fraca luminosidade.

Compilação de informações: P. Heitlinger



O «Livro do Futuro» traz baterias incluídas. Jeff Bezos, fundador e CEO da Amazon.com, introduz o Kindle at numa conferência de imprensa em New York. Foto: AP



iPaper em Portugal

A empresa dinamarquesa iPaper (www.ipaper.dk) entra no mercado português através de uma parceria de distribuição com a Alencastre. Esta multinacional desenvolve soluções que convertem ficheiros PDF em documentos para visualização por um interface Flash, a partir de web-servers. O slogan da iPaper é «Acabaram-se os PDF aborrecidos – disponibilize as suas brochuras em grande estilo!» O *Content Management System* iPaper permite publicar brochuras, catálogos e outros documentos PDF em rede e na Internet. Os seus conteúdos são apresentados de «forma agradável» (em Flash) e permitem ao utilizador consultar os documentos digitais de uma «forma muito fácil». No fundo, a argumentação principal é que um iPaper é mais *sexy* que um PDF. Mas não é.

Hoje em dia, centenas de milhar de empresas e organizações utilizam PDFs com grande sucesso. Um formato universal, que permite o download e a venda de ebooks online, por exemplo. Uma solução iPaper disponibiliza apenas uma apresentação talvez *sexy*, mas carece de muitos benefícios típicos do PDF – por exemplo, do facto de um documento PDF ser escalável a qualquer tamanho. Nas apresentações acima de 100%, os iPapers começam a perder resolução...

Os utilizadores de iPapers podem adicionar aos documentos, vídeos, links, catálogos personalizados, documentos, entre outras possibilidades – «vantagens» pouco úteis para a grande maioria dos utentes.

Anders Dahl, Sales Manager da iPaper, uma empresa toda «web2.0», pensa que «o nível de interactividade dos documentos iPaper é o factor chave para o sucesso comercial dos nossos produtos». As soluções desta multinacional são distribuídas na Escandinávia, Reino Unido, Croácia, e agora em Portugal.

A Alencastre.net (www.alencastre.net) fica responsável pela distribuição em PT, accionando o típico sistema bola-de-neve, angariando revendedores. A missão essencial do distribuidor é criar parceiros e revendedores, que levam o produto aos potenciais clientes.

A escolha do distribuidor recaiu na Alencastre.net pelo facto “desta empresa já dispor da experiência necessária na comercialização e distribuição de soluções vocacionadas para a Internet”, argumenta Anders Dahl, acrescentando que “o facto do parceiro escolhido já distribuir uma outra solução de origem dinamarquesa pesou de forma positiva”. A iPaper tem referências como a Toyota, Bang & Olufsen, BoConcept, Cozinhas HTH, destacando a Delta Cafés.

O curioso é que existem outras soluções, por casualidade (?) também dinamarquesas, por exemplo em www.konstellation.dk e em www.pagegangster.com.

Uma é a Pagegangster Publications, Kompagnistraede 6,2, 1208 Copenhagen, Denmark e a outra é a iPaper ApS, Filmbyen 21, 8000 Aarhus, Denmark. Comentário final: mais daqueles produtos web que pecam por falta de real utilidade. *ph*.



«O passado está presente no futuro» – o magnífico trabalho da OTSP

Inaugurada em 2004, a Oficina Tipográfica São Paulo é um atelier gráfico que utiliza a composição manual, a linotipia, a impressão tipográfica e o acabamento artesanal para produzir peças gráficas de carácter experimental, integrando também a impressão offset e a gráfica digital.

Para os tipógrafos portugueses – e de outros países –, a existência da Oficina Tipográfica paulista é motivo de forte inveja e grande admiração, pois até à data não tem sido possível concretizar em Portugal nenhum projecto com carácter de «Oficina Tipográfica de Aprendizagem». Um sítio onde todas as teorias tipográficas passam a uma saudável prática!

Em São Paulo, a Oficina oferece cursos e desenvolve produtos editoriais, entre eles, a revista *Tupigrafia*, que é editada pela OTSP. É uma organização não governamental com fins culturais, que tem como objectivo a preservação da cultura gráfica. Fica localizada na *Escola Senai de Artes Gráficas Theobaldo de Nigris*, cujo apoio é fundamental para ampliar e aprofundar uma outra proposta da Oficina: a conservação do conhecimento e da linguagem do sistema de impressão tipográfico e a preservação do património histórico e artístico das Artes Gráficas no Brasil.

A Oficina também disponibiliza os seus equipamentos para a produção de peças gráficas contratadas por agências e editoras. O acervo da OTSP/Senai conta actualmente quatro impressoras tipográficas, que também fazem corte e vinco, duas Linotypes (!) e mais de uma centena de gavetas de tipos de metal e de madeira. O Senai oferece apoio técnico e infraestrutura para a produção de clichês em fotopolímero.

A OTSP oferece três cursos distintos, sendo dois de composição manual e o terceiro de técnicas de encadernação.

No curso Composição Manual – Módulo I – os participantes desenvolvem o seu próprio cartão de visita. É apresentada a técnica da composição manual, com uma breve introdução teórica sobre composição e impressão tipográfica. Também é feita uma demonstração de uso de uma Linotipo.

Na segunda parte do curso acontece o trabalho prático, com a montagem de um verso coletivo para os cartões de visita, com os tipos de madeira. Cada aluno imprime a sua prova no prelo e faz a composição do seu cartão de visita. Para esta terceira parte estão à disposição dos alunos diversas gavetas de tipos, com diferentes estilos e tamanhos, além de ornamentos e clichês. No final do curso o aluno recebe um pacote com uma tiragem de seus cartões e a linha de composição em Linotipo com o seu nome.

O Módulo II é dado em dois sábados, e é exclusivo para os alunos que já cursaram o módulo I, pois nesta fase eles podem aproveitar mais o tempo para a composição de cartazes, tendo em mente a métrica tipográfica e suas características. No primeiro sábado trabalha-se essencialmente com os tipos de madeira, utilizando rolos e carimbeiras para testar os tipos antes de compor. O prelo também fica à disposição para impressão de provas. Na semana seguinte é finalizado o layout com o fechamento da rama para impressão dos cartazes.

O terceiro e último módulo, de encadernação, por enquanto é independente dos outros dois por se tratar de uma tecnologia à parte, mas ainda extremamente útil e relacionado à proposta da Oficina. Neste dia os alunos produzem diversos cadernos com lombada canoa, quadrada, capa dura, utilizando diferentes técnicas de costura e colagem.

Até o final deste ano completaram-se onze turmas formadas, contando os três módulos. Foram produzidas centenas de cartões de visita, cartazes e dezenas de cadernos. «Ficamos orgulhosos com os trabalhos dos alunos que têm nos surpreendido a cada curso».

Os directores da OTSP, que contam com a participação enriquecedora de antigos mestres da tipografia como instructores voluntários, são:

Marcos Mello – Director Presidente – Artista plástico e designer gráfico. Formado pela escola alemã Waldorf com curso profissionalizante em Artes Gráficas. Curso superior de Artes Plásticas pela Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), Pedagogia (Unicastelo) e Pós-Graduação em Design Gráfico na Faculdade de Belas Artes de São Paulo. É mestre em Educação, Arte e História da Cultura pela Faculdade Presbiteriana Mackenzie. Professor da Universidade Anhembi Morumbi e colaborador da revista Tupigrafia.

Cláudio Rocha – Director Vice-Presidente – Designer gráfico especializado em tipografia. Sócio-diretor da Now Design, autor dos livros Projeto Tipográfico, Trajan, Franklin Gothic e Tipografia Comparada, todos pela Edições Rosari. Participou de eventos no Brasil e no exterior como palestrante convidado, organizou o Congres-





so Brasileiro de Tipografia - DNA Tipográfico I (2003) e o Congresso Latino-Americano de Tipografia - DNA Tipográfico II (2005). Co-editor da revista Tupigrafia. *Marina Chacur* – Directora Administrativa – Designer graduada pela Fundação Armando Alvares Penteado (Desenho Industrial, Programação Visual) e MA pelo London College of Communication. Organiza e participa em congressos, palestras, workshops e exposições de design no Brasil e exterior. Docente na Universidade São Judas Tadeu. Colaboradora da revista Tupigrafia.

Mais informações: <http://www.oficinatipografica.com.br>

Mais imagens: <http://www.flickr.com/photos/otsp>



Maestría en Diseño Tipográfico

Mestrado em typeface design em Veracruz, México

Curso con inicio en 18 de Enero de 2008. Coordinador: Francisco Calles Trejo.
Objetivo general: Formar Maestros en Diseño Tipográfico, capaces de investigar y desarrollar soluciones óptimas a problemas particulares de comunicación mediante la correcta interpretación tipográfica, a partir del conocimiento de aspectos formales, conceptuales y tecnológicos de este medio y su entorno, que le permitan aplicarlos convenientemente.

Plan de Estudios:

1° semestre: Diseño Tipográfico I, Historia de la Caligrafía, Diseño Caligráfico, Tipografía Digital

2° semestre: Diseño Tipográfico II, Historia de la Tipografía, Diseño de Signos Tipográficos, Edición Tipográfica I

3° semestre: Diseño Tipográfico Avanzado I, Metaforización Tipográfica, Diseño de Logotipos, Edición Tipográfica II

4° semestre: Diseño Tipográfico Avanzado II, Análisis de Textos, Diseño de Textos, Experimentación Tipográfica

La maestría en diseño tipográfico cuenta con profesores calificados.

José Luis Acosta

Estudios de licenciatura en diseño de la comunicación gráfica en la UAM Xochimilco. Especialista en tecnologías de producción editorial. Se ha desempeñado gradualmente en el diseño gráfico y la corrección de estilo hasta la coordinación general de proyectos. Creación y adaptación de fuentes para sistemas de escritura no latinos.

Román Esqueda

Licenciatura en comunicación; maestría y doctorado en filosofía por la UIA. Becario Fullbright para cursar estudios de doctorado sobre semiótica, ciencias cognitivas y mercadotecnia en la Universidad de Indiana. Ha publicado diversos artículos en revistas especializadas. Desarrolla investigaciones sobre posicionamiento de marcas; estudios de hábitos de consumo; estudios de imagen de marca y persuasión.

Alejandro Lo Celso

Alejandro Lo Celso, (1970): Diseñador gráfico y tipográfico, nacido en Córdoba, Argentina. Master en diseño de tipografías en la Universidad de Reading, Inglaterra, y postgrado en el ANRT, Atelier Nacional de Recherche Typographique, Nancy, Francia. Ha trabajado como diseñador freelance y como jefe de arte en diversos medios gráficos. Actualmente es miembro del CEAD, Centro de Estudios Avanzados de Diseño, Puebla; profesor en la Maestría en editorial de la Universidad Anáhuac, México DF; y profesor en la maestría en diseño tipográfico del Centro Gestalt de Diseño, Veracruz. Fundador de PampaType empresa dedicada a la creación de fuentes digitales, sus diseños especialmente concebidos para texto son cuidadosamente acabados, de notable refinamiento y legibilidad, generalmente inspirados en la literatura argentina. Dedicada especial atención al ritmo visual de la escritura latina. Es uno de los exponentes más importantes de la nueva generación de diseñadores de caracteres tipográficos sudamericanos. www.pampatype.com

Jorge Medrano

Licenciatura en arquitectura y maestría en artes visuales por la UNAM. Diplomado en planeación, administración y producción editorial en la UNAM; en producción editorial por el CADEC, y especialidad en caligrafía y diseño de letra por la Universidad Anáhuac Norte. Ha organizado y participado en diferentes eventos nacionales e internacionales en el área de diseño gráfico editorial.

Antonio Rivera

Licenciatura en pedagogía por la UNAM y maestro en gestión del diseño gráfico de la Universidad Intercontinental. Especialista de los procesos de enseñanza aprendizaje del diseño, la retórica y la

argumentación. Ha publicado diversos artículos. Es autor y coautor de libros relacionados. www.mexicanosdisenando.org.mx/anton.htm www.encuadre.org

Francisco Calles

Licenciatura en diseño gráfico por la UNAM; con estudios de maestría en artes visuales, por la UNAM; maestría en gestión del diseño gráfico, por la UIC y maestría en procesos de diseño, por la UPAEP. Es editor de la revista *tiipo*, director general de Tipografía – Congreso Nacional de Tipografía en México–, y coordinador de la Bienal Letras Latinas México. Miembro de la Asociación Tipográfica Internacional (ATyPI). www.tiipo.com www.mexicanosdisenando.org.mx www.tiposlatinos.com

Gerardo Kloss

Licenciatura en diseño de la comunicación gráfica en la UAM Xochimilco y maestría en edición en la Univ. de Guadalajara. Actualmente tiene aceptado un protocolo doctoral en semiología de la lectura en la Universidad de Québec en Montreal. Tiene publicados dos libros y artículos sobre diseño y edición. www.encuadre.org

Gabriel Martínez Meave

Licenciatura en diseño gráfico por la UIA. Diseñador de tipografía, ilustrador y calígrafo. Director y fundador de Kimera. Algunas de sus fuentes tipográficas son distribuidas por Adobe. Ha sido premiado en el TDC de Nueva York, en el concurso Bukva: raz! de Moscú, y en eventos nacionales. Miembro de la ATyPI y del TDC de Nueva York. www.kimera.com.mx www.kimeratype.com

Mónica Puigferrat

Licenciatura en diseño gráfico en la Univ. Anáhuac Norte; con estudios de maestría en la Gewerbeschule Basel. Ha tomado cursos y seminarios con Adrian Frutiger, Paul Rand, Moritz Zwimpfer, André Gürtler y Neville Brody. Por su trabajo en el ámbito del diseño editorial ha sido merecedora de varios reconocimientos. www.mexicanosdisenando.org.mx

Alejandro Tapia

Licenciatura en letras hispánicas por la UNAM; licenciatura en ciencias de la comunicación en la UAM Xochimilco; maestro en gestión del diseño por la UIC y candidato a doctor en letras por la UNAM. Su trabajo se ha enfocado al estudio de los lenguajes y de la retórica visual. Ha publicado diversos artículos relativos a la teoría del diseño. Es autor de dos libros relacionados con estos temas. www.elarboldelaretorica.blogspot.com editorialdesignio.blogspot.com

Las clases son cada quince días en fin de semana, las sesiones se desarrollan en viernes de 5 a 10 pm y sábado de 9 a 2 pm.

Para realizar procesos de aceptación e inscripción contactar Karla Cordero, Jefe de Servicios Escolares: serviciosescolares@cegestalt.com.mx

Centro de Estudios Gestalt, www.cegestalt.com

I cannot: that is to say, to exhibit perfectly unto thee the Utopian alphabet. In the meantime accept my goodwill. And so farewell.”

Este alfabeto está documentado em *The Alphabet Abecedarium* de Richard Firmage, 1993; aparece no capítulo U. Diz o autor Richard Firmage: “The new alphabets proposed by linguistic or artistic reformers have become mere footnotes or curious period pieces in the general history of writing. Some alphabets were never intended for general acceptance or even any actual use, however, being merely literary appendages or embellishments. These include what Geofroy Tory called Utopian or Voluntary letters - named after the alphabet devised by Thomas More in his Utopia. These letterforms are a literary conceit or exercise in ingenuity meant to give a flavour of authenticity to fictional accounts of the civilization of imaginary societies.”

Bibliografia

Richard A. Firmage. *The Alphabet Abecedarium*. 308 p. Bloomsbury Publishing PLC (April 2000) ISBN-10: 0747547572 ISBN-13: 978-0747547570.

Com tradução de Aires Augusto Nascimento e estudo introdutório de José de Pina Martins, foi editada pela Gulbenkian a *Utopia* de Thomas More. A edição foi enriquecida com uma reprodução fac-similada da obra.



Foto: Nick Thompson

AS LETRAS DE ROMA

A letra global

Uma reflexão e introdução ao tema das letras do Império Romano.

DOS ROMANOS, colonizadores da Península Ibérica e de mais meio mundo, veio o alfabeto latino, a base da Tipografia contemporânea ocidental, assente nos caracteres que chamamos *romanos*. Desenhando a traços largos a génese e a evolução dos glifos do nosso alfabeto – o alfabeto latino –, obtemos o seguinte quadro.

No Egipto, por volta de 1.500 a.n.E., foi estabelecido um *alfabeto fonético* com 23 ou 24 caracteres, representando consoantes. Contudo, os Egípcios, mais interessados no aspecto mágico que no aspecto funcional da escrita, nunca substituíram os hieróglifos pelos glifos fonéticos que tinham desenvolvido e aperfeiçoado – preferiram usar uma escrita com forte redundância, que combinava caracteres alfabéticos com hieróglifos.

Por volta de 1.000 a.n.E, os Fenícios, marinheiros e comerciantes com sentido prático, receberam o alfabeto egípcio e adoptaram-no gradualmente até assentar aquele que seria a base de todos os alfabetos usados actualmente no Ocidente e para as línguas indo-europeias. Os diligentes Fenícios tinham reconhecido a superioridade funcional de um *alfabeto fonético* sobre os complexos sistemas de escrita baseados em pictogramas.

Por sua vez, os Gregos importaram o alfabeto fenício, ao qual adicionaram as suas vogais. A versão usada em Atenas, o alfabeto jónico, foi o padrão de referência para a Grécia clássica. Dos Gregos, o alfabeto passou para os Etruscos, cuja cultura foi o berço da cultura latina. Por sua vez, os Romanos em expansão territorial, conhecidos pelo seu à-vontade em assimilar os mais diversos elementos culturais estrangeiros (que eles classificavam de «bárbaros»), adaptaram o alfabeto grego / etrusco à sua língua e à sua fonética. O abecedário latino tornou-se o alfabeto que hoje usamos diariamente e no qual se articularam as formas de letras discutidas nas seguintes páginas.

No século 1 a.n.E, finalizando uma lenta evolução de 700 anos, os Romanos usavam um alfabeto versal muito semelhante ao nosso, no qual faltavam apenas as letras J, V, W e Z. Os Romanos não só desenvolveram o «nosso» alfabeto com os seus valores fonéticos, mas também a forma das letras, a sua estética e as suas relações recíprocas – que hoje se chamam *tracking* e *Kerning*. Desenvolveram letras de pompa e celebração, mas também inventaram letras muito condensadas – solução mais económica. Praticaram uma grafia para documentos feitos à pressa. Destes diferentes modos, uns eram usados para epígrafes, outros para documentos de uso diário, escritos com pena ou cálamo sobre pergaminho ou em tabletes de cera. Os estilos praticados foram a CAPITALIS QUADRATA, a RUSTICA e a CURSIVA. Além disso, desenvolveram uma anotação taquigráfica.

Uma característica surpreendente das letras romanas é a sua homogeneidade – considerando que encontramos padrões muito constantes no tempo e na geografia. Na imensa área do Império Romano, que incluía Portugal e a Pérsia, a Grã-Bretanha e a Tunísia, na África, a escrita romana caracteriza-se por uma espantosa uniformidade num espaço geográfico gigantesco. Letras de Pompéia, Conímbriga e Vindolanda apresentam mais semelhanças do que diferenças, o que aponta para fortíssimos mecanismos de homogeneização. Nos territórios ocupados continuamente durante três, quatro ou mesmo cinco séculos, as letras romanas substituíram quase todos os outros sistemas de escrita autóctones (só o grego foi tolerado). No sistema político e colonial que foi o maior, o mais potente e o mais duradouro império da Antiguidade, os Romanos impuseram a primeira letra global. Para quem faz e aplica Tipografia, é inevitável conhecer estes padrões. *Paulo Heitlinger.*

LA CAPITALIS MONUMENTALIS Y EL RUGIDO DEL LEÓN

Bahía de Nápoles, año 27 aC.

Leandros Kleio Gonatas era un muchacho tímido, introvertido, pero de convicciones firmes, nieto de emigrantes Griegos provenientes de Eritrea ⁽¹⁾ había nacido en las laderas de la ciudad de Cumae, ⁽²⁾ un 12 agosto, día de celebración en honor a la diosa egipcia Isis.

Pesaba sobre sus espaldas bronceadas el tórrido calor del verano solo aliviado por la brisa suave que provenía del mar Tirreno, pero lo agobiaba aún más un augurio de la Sibila Deífoba ⁽³⁾.

Según le contó su padre, cuando Leandros nació, la Sibila le predijo un futuro promimente “persigue la perfección de la forma, cuando la alcances obtendrás la luz de la sabiduría”. Mucho le habló de la tradición e historia de su pueblo, del oráculo de Delfos y su relación con Apolo.

De familia lapidista ejercida por varias generaciones, siempre se ocuparon de transferir el oficio a sus descendientes.

A su corta edad de 16 años, ya había desarrollado una excelente técnica de dibujo, tallado y pulido de ornamentos y figuras para metopas de templos y lápidas funerarias. Trabajaba junto a su padre en la necrópolis de puerta Nocera en Pompeya, donde Leandros comenzó a manifestar una devoción especial por las letras.

Su posición social y cultural era buena lo que le permitió tener contacto con personalidades como Plinio el Viejo ⁽⁴⁾ con el que solía mantener largas conversaciones de distintos temas. Los que más le atraían eran los referidos al origen del alfabeto. Plinio le contó que un gran número colonos provenientes de Grecia fundaron numerosos ciudades llamadas en su conjunto “Magna Grecia” Aproximadamente 600 años antes se esparcieron por todo el sur de la península, entablando una fluida comunicación e intercambio cultural y comercial con los Etruscos, establecidos más al norte y con otros pueblos que ya habitaban esas tierras.

En algún momento mencionó una misteriosa tablilla Marsiliana llamada ABECEDARIUM, anterior a la fundación de Cumae, que contiene una variante de la escritura Etrusca arcaica (foto 1) muy similar a la Griega occidental, y la inscripción en la Copa de Nestor ⁽⁵⁾ de la misma época, rey de Pylos, citado por Homero en la Ilíada.

La tarde caía en el puerto del Pireo. Desde las colinas de Puteoli se podía observar la poderosa flota naval de triremis, la conversación lo había entusiasmado en conocer mas sobre la escritura, sobre esas formas tan particulares que representaban el lenguaje hablado y el sonido de las palabras.

Al día siguiente en Ercolano y Pompeya se dedicó a observar y clasificar las formas de las letras, consciente de que coexistían simultáneamente y de modo natural, distintas representaciones del mismo alfabeto. Así llegó a definir las por mayor o menor grado de riqueza técnica y expresiva. Por la manera de ejecución, por los instrumentos y los soportes empleados.



1. Escritura Etrusca producida con incisiones rectas en oro.

En primer lugar estaban las Capitales Monumentales, escritura lapidaria usada en mensajes cortos y honoríficos en tumbas, templos, teatros y arcos triunfales (foto 2). Estas letras majestuosas estaban inspiradas en la concepción filosófica Helénica de la belleza, de armonía, ritmo y precisión. Sus proporciones y estructura se basaban en la síntesis y regularidad de las formas geométricas más simples, el círculo, el triángulo y el cuadrado. Sin duda eran sus preferidas, talvez las mas difíciles de dibujar y de relacionar un signo con otro, pero firmemente apoyadas gracias a sus terminaciones.

La delicadeza de contrastes entre trazos finos y gruesos, de líneas rectas y curvas empalmadas orgánicamente le otorgaba solemnidad con elegancia y sensible plasticidad.

Para construirlas, (foto 3) previamente se trazaba las dos líneas guías paralelas de base y altura, luego se dibujaba con una placa de tiza, carbón o con pincel de punta plana, para luego grabarlas con cincel en forma de cuña.

Los bordes de las letras no constituían ángulos de 90° , sino que tenían un filo ligeramente curvo para crear un borde menos profundo, de modo de permitir mayor resistencia a la erosión

Muchas veces eran talladas sin dibujo previo de acuerdo a la habilidad del lapidista, y se pueden distinguir numerosas variantes producto del voluntarismo formal de los autores (foto 4).

Leandros pudo apreciar en el *tablinum* de la casa de Plinio, incontables manuscritos. Algunos producidos en una escritura trazada con cálamo y tinturas vegetales sobre largos rollos de papiro. Se trataba de formas muy regulares de estructura cuadrata, con marcada diferencia de trazos, determinado por la posición con que se sostiene el cálamo, muy paralela a la línea de base y el ángulo de 15° respecto del soporte de la escritura.

De similares proporciones pero sin tanta diferencia de trazos, se podía apreciar grabada en monedas y en placas de bronce para documentos o condecoraciones militares.

También había allí documentos escritos en Griego y otros en Latín sobre papiro o volúmenes de *vellum* llamados códices, de superficies delicadamente alisada y sumamente costosos. Pudo apreciar una letra llamada por los Romanos “uncial” pero que todos sabían que ese estilo caligráfico provenía de Grecia, o de la famosa biblioteca de Alejandría.

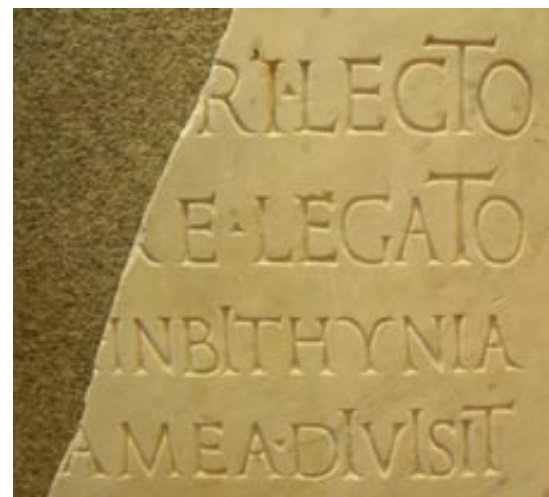
Admiraba sobremanera las bellísimas escrituras pintadas sobre los muros de los edificios de la ciudad de Pompeya y Herculano, las cuales algunas veces dibujó como miembro de las cuadrillas nocturnas, por encargo de algún edil de turno. Estas letras estilizadas, muy condensadas con la intención de ahorrar espacio, eran trazadas con rápidos movimientos. Poseían una



II. Inscripción lapidaria en las columnas del foro de Pompeya, frente al edificio de la Eumaquia.



III. Restos de una inscripción frente a la Basílica Fulvia-Emilia



IV. Las poderosas terminaciones de los trazos tiene claras reminiscencias de la escritura cuneiforme.

gracia y elegancia tal, que jamás se le ocurriría apodarlas con el despreciativo término de “Rustica”.

Los mensajes podían tratarse de declaraciones amorosas, anuncios, campañas políticas y otro tipo de manifestaciones populares.

Además conocía muy bien el tipo de letra cursiva, veloz, espontánea con fuerte acento personal y mayormente descuidada con que se escribía sobre las tablillas de madera encerada para notaciones temporarias. Su uso cotidiano hacía la función de anotador, para transacciones o registros comerciales.

Finalmente quedaba extasiado contemplando los pavimentos de mosaicos en lujosos atrios y termas adornados con exquisitas figuras y guardas geométricas. Particularmente impresionado por la conformación de los signos alfabéticos a partir de la repetición ordenada un módulo. Le llamaba la atención los contrastes, la regularidad, el impacto visual y claridad de lectura que habían logrado.

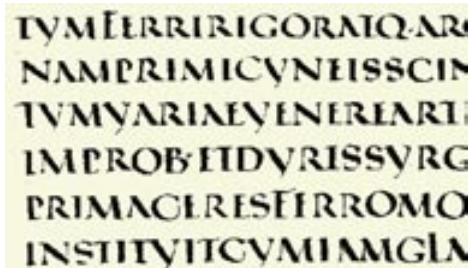
En algunos casos las imágenes eran policromáticas pero en su mayoría estaban resueltos con mosaicos blancos y negros. Las formas planas sintetizadas, donde se integraba armónicamente la relación figura y fondo. Leandros valoraba el enorme trabajo de dibujantes, albañiles y talladores, en su mayoría esclavos.

De niño había ido varias veces a la llanura del Sele a 60 kilómetros hacia el sur, le traían buenos recuerdos y desde entonces sintió profunda admiración por los templos Griegos de Posidonia, en particular el templo de Neptuno por la majestuosidad de sus columnas Jónicas. Por eso aceptó de inmediato una oferta de trabajo en la nueva Paestum, ciudad Romana asentada sobre la plataforma de la antigua colonia.

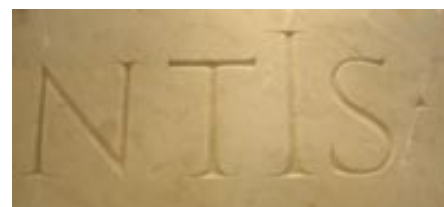
Allí tuvo la oportunidad de desarrollar dibujos con tabletas de tiza, sobre la piedra pulida, también practicó sus diseños con estilete de punta plana sobre la tierra blanda de los pantanos, recogido para la producción de ladrillos previo a ser cosidos, y grabar inscripciones con incisiones en mármol y piedra caliza.

Puso en práctica también el uso de abreviaturas, ligaduras, iniciales destacadas (foto 10 y 11) y variaciones de trazo con mayor énfasis estilístico para dotar a la composición de mayor personalidad, combinando plasticidad con rigurosa precisión geométrica con el fin de lograr claridad en la lectura y sin abandonar el espíritu esencial de las capitales monumentales.

Siempre tuvo facilidad para los idiomas, tal vez por su buen oído y afición a la música, sabía perfectamente leer, escribir griego, latín, samnita y otros dialectos regionales. En su trabajo fue aprendiendo técnicas gramaticales y reglas compositivas. Algunas divisiones de palabras estaban marcadas con puntos; muchas palabras — sobre todo los títulos imperiales — aparecían en abreviatura, una letra podía ubicarse dentro de otra, los numerales se marcaban con un *títulus*, una barra por encima de las letras.



V. *Capitalis Quadrata*.



V. Uso de *i longa*, una *i* que sobresalía al resto de las letras, este uso se extendió a las vocales breves y a las consonánticas en época de Augusto..



VI. La necesidad de economizar espacio y tiempo de trabajo dio origen a interesantes ligaduras y abreviaciones que dificultan la lectura.



VII. Inscripción dedicada a Gayo y Lucio Cesare -hijo Agrippa y de Giulia, adoptado por de Augusto como su futuro sucesor. Probablemente formaba parte de un gran arco construido en el año 19. Foro Romano, vecino a la basílica Flubia Emilia.

Su afán de nuevas experiencias lo llevaron a Roma. Llegó a la ciudad en un momento pleno de convulsión social. Aquellos años no eran fáciles, las epidemias, incendios generalizados y a una profunda crisis económica y comercial, mellaba la credibilidad de los dioses.

Si bien la ciudad capital crecía ampulosa y desordenada, era verdaderamente el ombligo del mundo conocido, pero no estaba ajena a constantes crisis de índole político. Intrigas, ambiciones desmedidas, traiciones y corrupción eran hechos cotidianos de los dirigentes.

Jamás adhirió a los regímenes dictatoriales, los discursos hipócritas ni la manipulación social, aborrecía la displicencia con que la población aceptaba el “pan y circo”.

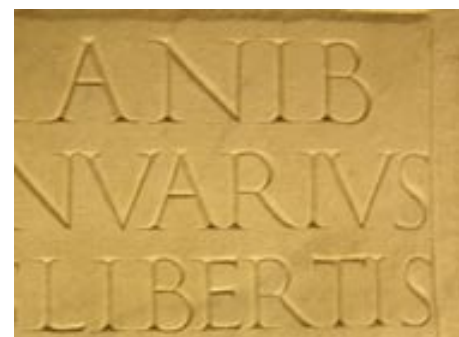
Vio desplegar una feroz represión militar a los esclavos sublevados de Espartaco, y a los seguidores de Pedro. El temor que infundía la guardia pretoriana muchas veces estaba dirigido a paralizar la desconformidad social.

Un familiar de su padre que había participado de la construcción de un arco en honor a Lucio Cesare, (foto 7) le ayudó a conseguir trabajo en lo que formaba ya parte de esencial de su vida: la pasión por el dibujo de las letras.

Visitaba seguido la calle de los libreros, vía Argileto situada cerca del teatro Marcello donde tubo oportunidad de conocer a Virgilio, autor de la Eneida y al arquitecto e ingeniero Marcus Vitruvius Pollio quienes lo estimularon en su continua búsqueda por la perfección de la forma.

Transcurrieron los oscuros años del reinado de Nerón y luego la terrible noticia del cataclismo del Vesubio, no podía creer que toda Pompeya, Herculano y Stabia habian sido sepultados por la lava incandescente. Leandros extrañaba la vida tranquila de la Campaña y comenzó a sentir el peso de los años, se sintió deprimido y buscó refugio abocándose aún más a su trabajo.

Con el tiempo creo un taller escuela llegando a tener un numeroso grupo de aprendices y discípulos destacados que recibieron sus conocimientos



VIII. En algunos casos las terminaciones inferiores (serif) se planteaban extremadamente prolongadas para enfatizar la línea de apoyo.



IX. La columna de Trajano y La Basílica Ulpia, formaban parte del grandioso conjunto del Foro de Trajano. Construido por el arquitecto Apolodoro de Damasco entre el 107 y 113 d.C. Actualmente en proceso de restauración, tal como se la puede observar a través de andamios y enrejados. (X: ver página 23)

y legado, Leandros no mezquinaba su conocimiento lo que le generó una gran simpatía y reputación entre arquitectos, ingenieros y urbanistas.

En la madurez de su profesión logró concretar sus ansiados diseños. Creó letras Capitales finamente proporcionadas, con contraformas internas y externas obsesivamente equilibradas.

Con el objeto de agilizar el ritmo y facilitar la lectura, acentuó la diferencia de proporciones entre las letras predominantemente rectas y las curvas, asociadas a la clásica arquitectura Romana del arco de medio punto. Dibujó las letras P, B y R con un generoso espacio interior.

El espesor de los trazos estaba inspirado en las esbeltas columnas griegas de origen Jónico, con una relación de uno a diez de altura de la letra. Los trazos horizontales fueron ligeramente elevados para dotar los signos de mayor basamento. Los patines o terminaciones fueron cuidadosamente controlados para acentuar la horizontalidad y equilibrio, de modo que el biselado angular fluya naturalmente, permitiendo el juego de luces y sobras. (foto 6)

Durante ese período hasta su fallecimiento produjo innumerables encargos desde Germania y Galia, hasta Leptis Magna y Cartago. Enseñó a esclavos de acaudalados funcionarios la tarea de copistas de manuscritos para bibliotecas.

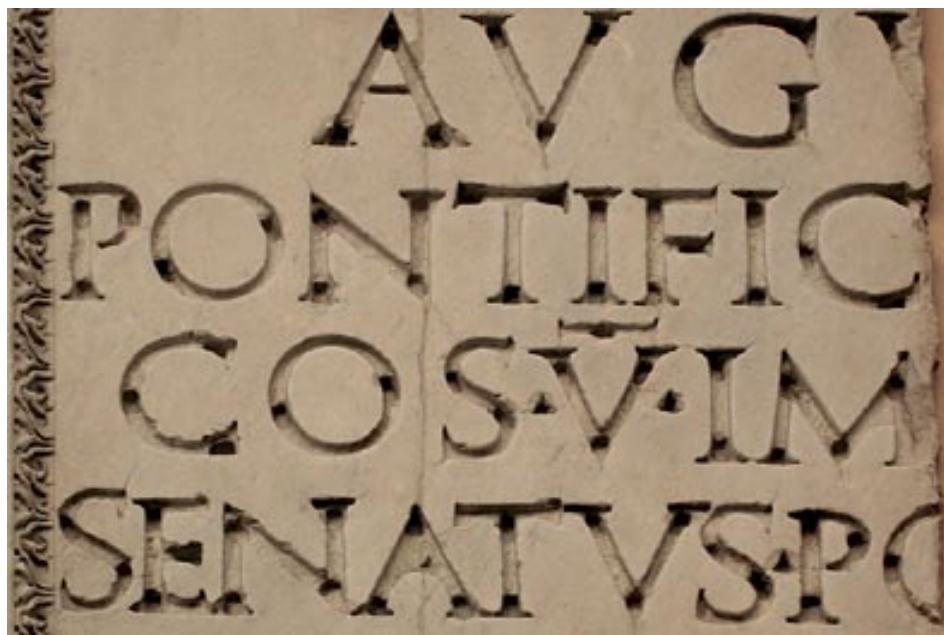


XI. Panteón de Agripa, templo dedicado a varias divinidades, especialmente a Venus y Marte, construido en el año 27 aC y reconstruido en el año 126, después de varios incendios, por Apolodoro de Damasco.

XII. Templo de Saturno en Foro Romano, reconstruido en el año 283 dC por el último incendio.

SENATVS POPVLVSQVE
ROMANVS INCENDIO
CONSVMPVTVM RESTITVIT.





XIII. Inscripción en arco de Tito. Una variante peculiar era la letra en molde. Construida en bronce y luego engarzadas con pernos en el orificio previamente tallado en el mármol gris del arquitrabe. La característica de estas letras estaba dada por el volumen, el espesor necesariamente más grueso y parejo de los trazos, que contrataban con las terminaciones.

Trabajó incansablemente en lápidas e inscripciones honoríficas, dibujando, tallando y puliendo. Sintió que lo envolvía un sonido sobrecogedor como el de un rugido potente y perdurable. Tuvo la certeza de que sus letras reflejaban la majestuosidad del imperio. A pesar de su disminuida visión, creyó ver sobre el final del camino la luz y la paz prometida.

Pocos años más tarde, el arquitecto Apolodoro de Damasco (fotos 7-8), quien había sido designado para la construcción del fantástico Mercado y foro de Trajano, buscó combinar los estilos helenísticos y romanos introduciendo formas que influirían en la arquitectura posterior de todo Occidente. Para coronar el refinamiento de la columna erigida en honor los triunfos del emperador, decidió que el mensaje a colocar en el pedestal, debía expresar visualmente el todo el esplendor y majestuosidad del conjunto, de modo que eligió las anotaciones sobre pergamino que Leandros había dejado a uno de sus discípulos.

Durante el Renacimiento, Miguel Ángel afirmaría que la escultura sobre mármol es una obra superior a la pintura ya que mientras esta se obtiene por acumulación de materia, la primera se logra retirando el excedente, no admite error de cincelado. ♣

NA: Esta historia es una fantasía dedicada a todos aquellos artistas anónimos, dibujantes, escultores, pulidores, que tanto trabajaron con la lucidez particular de haber creado letras de formas armoniosas, con compensaciones ópticas complejas que le otorgan gran legibilidad y la prestancia necesaria para perdurar a través del tiempo.

El nombre Leandros significa “hombre león”. En la mitología Griega Leandros (Λέανδρος) fue amante de Hero, sacerdotisa de Afrodita, cada noche nadaba a través del Helesponto para encontrarse con ella, pero en una ocasión una tormenta lo arrastró. Cuando Hero vio lo sucedido, se suicidó.

Kleio es la latinización de Kleos (κλεος) significa “gloria, honor”. En la mitología Griega fue diosa poetisa heroica responsable de haber introducido el alfabeto en Grecia.

(1) Eritrea (ciudad importante de Jonia en la costa oeste de la actual Turquía).

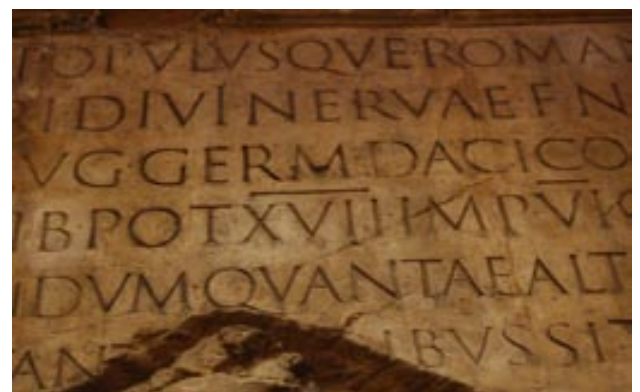
(2) Ciudad fundada por colonos griegos situada unos 10 km. al norte del cabo Miseno. Fue la primera colonia Griega establecida en Italia.



X. La columna de Trajano y La Basilica Ulpia, formaban parte del grandioso conjunto del Foro de Trajano. Construido por el arquitecto Apolodoro de Damasco entre el 107 y 113 d.C. Actualmente en proceso de restauración. Inscripción: réplica en el British Museum, Londres.

Inscripción en el pedestal de la columna Trajana.

SENATVS · POPVLVSQVE · ROMANVS
IMP · CAESARI · DIVI · NERVAE · F · NERVAE
TRAIANO · AVG · GERM · DACICO · PONTIF
MAXIMO · TRIB · POT · XVII · IMP · VI · COS · VI · P ·
AD · DECLARANDVM · QVANTAE · ALTITVDINIS
MONS · ET · LOCVS · TANT · IBVS · SITE · GESTVS



(3) La Sibila de Cumas, Poseía el don de la profecía y hacía sus predicciones en verso. Apolo era el dios que inspiraba las profecías de las Sibilas, se la consideró como la más importante de las diez conocidas. Pintada por Miguel Ángel en la Capilla Sixtina.

(4) Cayo Plinio Cecilio Segundo, escritor, científico, naturalista y militar romano. Murió en Stabia estudiando de cerca la erupción del Vesubio.

(5) La escritura es una variante oriental del alfabeto Griego arcaico, fue usada en Anatolia y adoptada mas tarde en Atenas, con el Helenismo esparcido por todo el mundo de habla griega, quedaría en desuso la variante occidental de formas mas rudimentarias. Fue encontrada en la isla de Ischia frente a la costa Napolitana.

Los latinos finalmente adoptaron 21 de las 26 letras etruscas originales. Más adelante la Z se perdió y una nueva letra G se adoptó en su posición, inventada por Spurius Servilius Ruga. Un intento del emperador Claudio para introducir tres nuevas letras (letras claudias) duró poco tiempo pero, tras la conquista de Grecia en el siglo I aC, las letras Y fue adoptada y readoptada la Z para adaptar mejor las palabras de origen griego, y situadas al final. El nuevo alfabeto latino contenía 23 caracteres.

Texto y fotos de Olcar Alcaide.

Bibliografía:

Pierre Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, Paidós.

Isabel Rodà de Llanza. *Scripta Manent, la memoria escrita de los romanos*, Museo d'Arqueologia de Catalunya. Entidad Autónoma del Diario Oficial y de Publicaciones, 2002. www.guizeb.com/isabel_roda/

Adrian Frutiger: *Signos, símbolos, marcas, señales*, Gustavo Gili.

Louis-Jean Calvet: *Historia de la escritura*, Paidós.

Laurent Pflughaupt : *Lettres Latines*, Alternatives.

Georges Duby: *Atlas histórico mundial*, Debate.

Armando Petrucci, *Breve Historia de la Escritura Latina*, Bagatto Libri.

Nota del editor: Olcar Alcaide nació en Argentina en 1952. Estudió diseño en comunicación visual en la Universidad Nacional de La Plata, Argentina. Realizó estudios de postgrado en la Academie voor Beldende Kunst, Enschede, Holanda. Fue profesor titular de Diseño Gráfico y Tipografía en la Universidad Nacional de Buenos Aires durante el período 1986 - 1994. Actualmente es profesor de la asignatura Espacio tipográfico I II y III en la Universidad Nacional de Lanús, Argentina. Dicta cursos internacionales de diseño y visitas guiadas de tipografía en Eurotypo. *Publicaciones*: Design Journal, Seul-Korea. N°5 Vol. 22 (1988) / Tipográfica, Buenos Aires - Argentina. N°2 y 4 (1987-78) / Gráfica, Curitiba - Brasil. N° 13/14 (1986) N° 26 (1989) / Commtools, Buenos Aires - Argentina N° 2 (2002) / Experimenta, Madrid, España. N° 41 (2002). *Exposiciones*: Museo Provincial de Bellas Artes, La Plata (1981) / CAYC Centro de Arte y Comunicación, Buenos Aires (1982) / Museo Nacional de Bellas Artes (1985) / Museo de Arte Moderno, Buenos Aires (1985) / Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires (1986) / Diseñadores Argentinos, Roma (1988). Asociación de Diseñadores Holandeses, bNO, Amsterdam (1987) (1990). / Zich scrivere, Santa Severa, Roma (2006). Dictó conferencias y actuó como jurado en concursos de diseño.



O mais belo exemplo de cursiva romana em território português: Inscrição em barro fresco, oficina de um oleiro de Conímbriga.

A Cursiva romana

A letra Cursiva romana, usada por leigos e escribas profissionais, utiliza os glifos que estão na origem das minúsculas que hoje usamos.

A escrita quotidiana dos Romanos, caracteriza-se, por oposição à Capitalis Monumentalis (a letra imperial de pompa e circunstância), como a maneira de escrever do dia a dia. Uma escrita rápida, como o termo «cursiva» indica (*cursus* = movimento rápido). Uma escrita sem serifas, orientada para o comércio, para uma breve comunicação a ser entregue rapidamente, usada muitas vezes num registo que permitia escrever, apagar, e tornar a escrever: as tabletes de cera.

Uma escrita manual, caligráfica (*handwriting*, *Handschrift*), praticada com o *graphio* (estilete) ou o *calamus*, com ou sem tinta. Por oposição, a escrita monumental era para durar, cinzelada em nobre pedra. Contudo, existem exemplos de documentos importantes escritos no estilo cursivo – veja as imagens na página seguinte.

Distiguem-se a *Cursiva antiga*, usada até meados do século III n.E., e a *Cursiva nova*, introduzida nessa época. As formas das letras cursivas antigas – minúsculas – derivaram das versais. Variavam os traços que as compõem, e a inclinação do instrumento que as escrevia. A forma das letras era diferente na posição inicial ou final, por efeito estético, por *contignatio*, ou pelo uso de abreviaturas ou siglas.



Uma jovem senhora, mostrada com a caneta (*stylus*) usada para escrever sobre tabuínhas de cera. Penteado à moda da época de Nero. Museu de Arqueologia de Nápoles.



Fragmento da lei municipal ampuritana de época augustal, escrita com cursivas sobre placa de bronze.

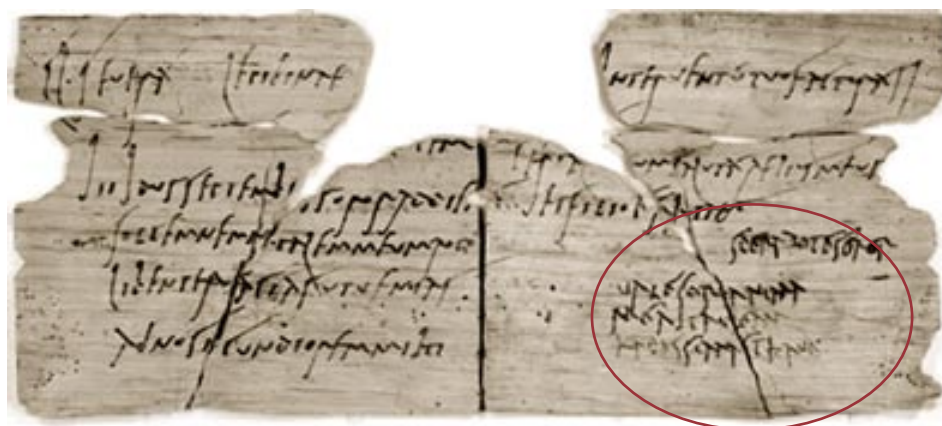
QVE·LIBIDINE·MORTIS·
SINE·MORSIBUS·AN·

AAÆBÇDÐEFGHIJKLMNO
ŒPQRRSTUÚVWXXYÝZÞ
ESCREVER HERCULANUM

Quais são as características das *Cursivas antigas*? A compreensão do movimento ou *ductus* da mão é essencial. Os alongamentos típicos da cursiva, diagonais à esquerda ou à direita, pronunciadamente ascendentes e descendentes, explicam-se pelo *ductus*, como se pode notar nas cursivas gravadas em cera, pintadas nas paredes e patentes nas marcas aplicadas a ânforas.

Uma característica da Cursiva antiga é a separação das palavras, que acabaria por ser abandonada na Cursiva nova, na qual predomina a *scriptio continua*. Nos documentos escritos em letras romanas (e gregas), não existiam as divisões que hoje nos parecem absolutamente «naturais», lógicas e imprescindíveis. As palavras não eram escritas separadas. Não se usava nem ponto, nem vírgula. Os interstícios facilitam muito a leitura; hoje é impossível imaginar uma escrita que não use espaços entre as palavras...

A raiz das letras minúsculas de hoje está nestas Cursivas romanas usadas para documentos vulgares. Para acelerar a escrita destes documentos, os Romanos alongaram e condensaram as formas da Capitalis Quadrata. Para contrariar a perda de legibilidade resultante desta aceleração, introduziram prolongamentos em várias letras. Apareceram hastes descendentes e ascendentes para marcar mais pronunciadamente as formas características das letras. Era um género de letra apressada, que se escrevia em todo o tipo de suportes – até em barro fresco! Os glifos da Cur-



cl · seuerá · lepidinae [suae] / [salu]tem / jiiidusseptemb[re]sororaddie[m] / sollemnemn[a]talemmeumrogo /
libenter[fi]aciásutuenias / adnos[iu]cundioemmihi
[diem]jinteruentútuofacturásj / [...] / cerial[emtu]umsalutáaeliusmeus / <ó> etfiliol[u]ssalutant /
sperabotesoror / ualesoro[r]anima / meaitau[al]eam / karissimaethaue

Uma versão digital da caligrafia rápida é a fonte *Herculanum*, da mão de Adrian Frutiger. A *Herculanum* vive do contraste entre letras mais esguias e outras bastante largas – e tem uma rítmica expressiva, que estimula usos criativos. Infelizmente faltam os ascendentes e descendentes típicos da Cursiva romana.

A *Herculanum* recebeu o nome da cidade gémea de Pompeia e foi baseada numa caligrafia cursiva do ano 70 n.E., escrita sobre uma tabuínha de cera. A *Herculanum* foi editada pela Linotype na coleção *Type before Gutenberg*.



Um aparo de caneta escavado em Vindolanda (Reino Unido), colocado no seu original suporte de madeira. Com uma tomada de tinta, podiam ser escritas várias palavras. Foto: © Vindolanda Trust

Este curioso documento – um convite para uma festa de aniversário – prova que a Cursiva romana não era uma letra «automaticamente inclinada». No canto inferior direito foi escrita uma Cursiva direita, sem inclinação.

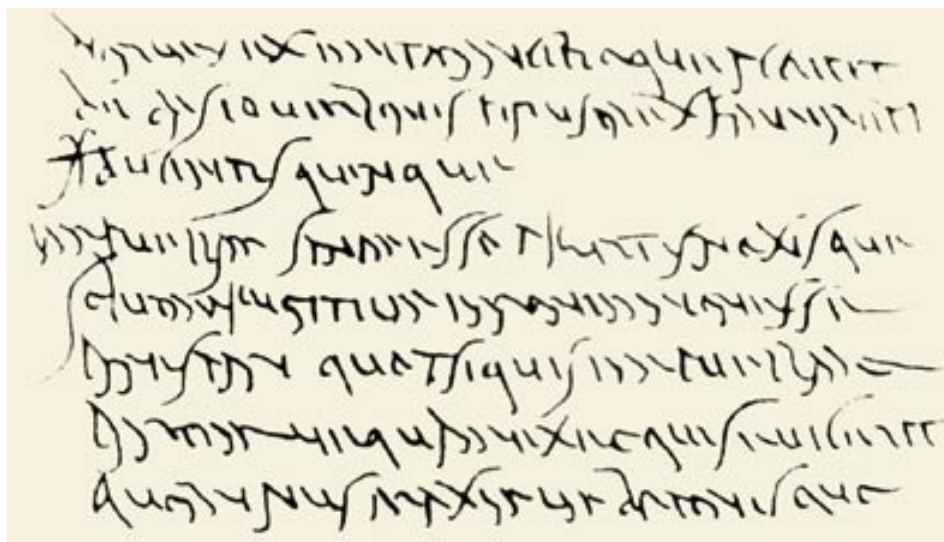


Codex Pugillaris. Tabuínhas de osso, altura de 4,7 cm; largura, 3,6 cm; grossura, 2,5 cm. Século I n.E. Proveniência: El Gandul, Alcalá de Guadaira, Sevilha. Estariam cobertas de cera e serviam para escrever. O uso destas tabuínhas era comum na vida diária – uma espécie de agenda de bolso que permitia – Erase! – apagar o texto escrito e escrever um novo. O nome pugillarius vem do seu tamanho: cabia no punho de uma mão.

siva aparecem inclinados pelo ducto manual, pela coreografia dos dedos a escrever rapidamente. Nos textos compactos escritos em Cursiva, as serifas desaparecem totalmente; os traços descendentes e ascendentes passam a caracterizar este e todos os futuros alfabetos de letras minúsculas. Fixemos este facto importante: as nossas letras minúsculas foram derivadas das maiúsculas romanas, por aposição de ascendentes ou descendentes.

A Cursiva romana nova, (em inglês *minuscule cursive* ou *later Roman cursive*, foi usada desde o século III até ao VII n.E.; usando formas de letras já familiares à nossa percepção. O “a”, “b”, “d”, e “e” são quase idênticos às letras minúsculas que hoje usamos; as outras letras apresentam-se em «melhor» proporção, em vez de variar drasticamente no tamanho e de saltar por baixo e por cima da linha base. É esta escrita que irá desembocar nas minúsculas medievais, especialmente na célebre Minúscula carolina. Também as Unciais e as Semi-unciais tem esta raiz estética; particularmente nas formas do “a”, “g”, “r”, e “s”.

A letra cursiva romana derivou da escrita acelerada, que condensou as formas da Capitalis Quadrata. Com a aposição de alongamentos, formou-se gradualmente a primeira letra minúscula.



Caligrafia cursiva, escrita sobre uma tabuínha de cera, encontrada na cidade romana de Herculaneum.

In lauribus laureis laureis
 ramulis laureis in xpo laudat
 vi idvs julias
 laureis laureis laureis
 laureis laureis laureis
 laureis laureis laureis
 laureis laureis laureis
 laureis laureis laureis
 laureis laureis laureis

cn pompeio grospho grospho
 pompeio gaviano II vir jvr dic
 vi idvs julias
 privatvs colonorvm coloniae
 veneriae corneliae pompej
 anorvm ser scripsi me
 accepisse ab l caecilio jvcvndo
 sestertios mille sescentos

Tabuíña de cera pompeiana do ano 59,
 documento n. cxliii dos editados em 1898 por
 Zangemeister como o suplemento para C. I. L. iv.
 de J.E. Sandys, *A Companion to Latin Studies*,
 Cambridge, University Press, 1910, pp. 767f.



Placa votiva à deusa de origem egípcia Ísis,
 em chumbo. Século II n.E. Comprimento: 9,5
 cm; largura: 5,9 cm; espessura: 0,1 cm.
 Proveniência: Templo de Ísis, cidade romana
 de Baelo Claudio, Cádiz, Andaluzia, Espanha.

Esta peça, escrita em cursiva, testemunha o
 culto a Ísis neste templo. A inscrição reza:

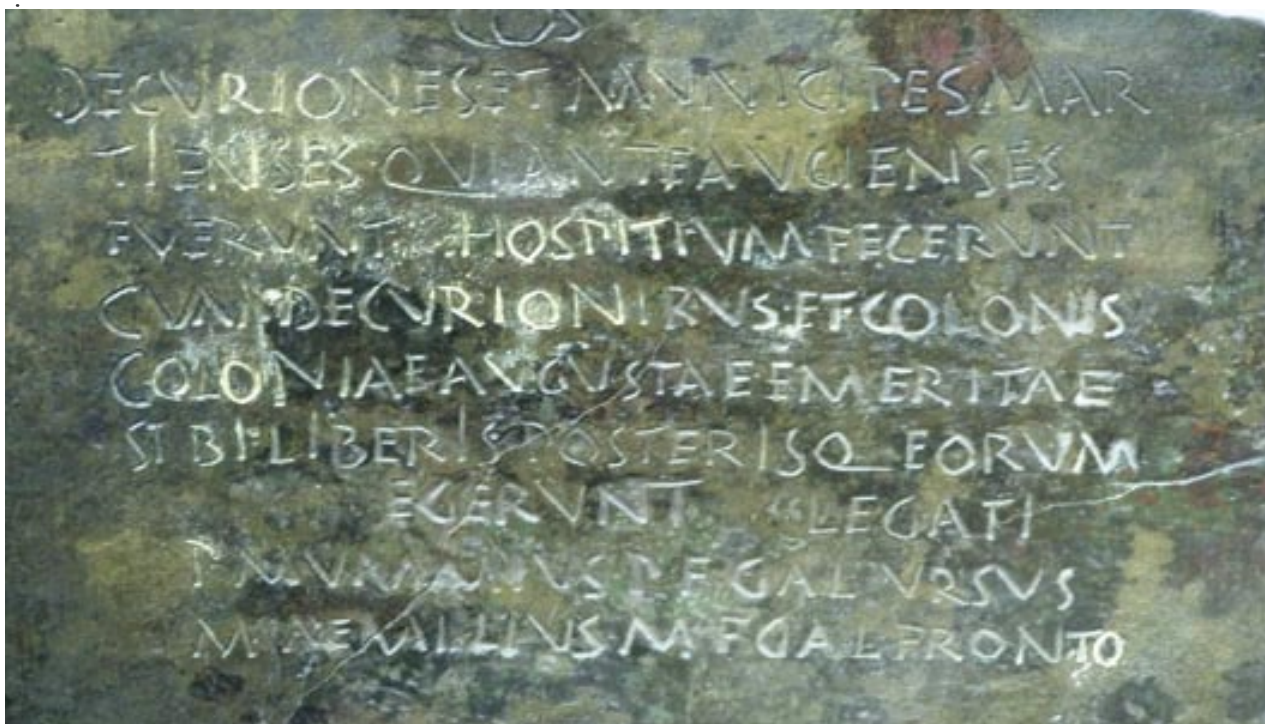
«Ísis Murionima, confio-te o roubo de que
 sou vítima. Faz pelos meus actos exemplares
 conformes à tua divindade intangível, à tua
 majestade. [Faz] de modo que tires a vida, à
 vista de todos, a quem o fez, a quem [me]
 tirou ou ao seu herdeiro, uma manta de
 cama branca, um cobertor novo, duas
 colchas para o meu próprio uso; rogo-te, ó
 Soberana minha, que castigues este roubo!»

Fruto de uma escavação arqueológica,
 esta invulgar epígrafe entrou no
 Museo de Cádiz em 1988. É um dos mais
 belos exemplos de Cursiva romana
 conhecidos na Península Ibérica.
 Em baixo: as ruínas do templo de Ísis.



Bibliografia

Vindolanda Tablets Online: <http://vindolanda.csad.ox.ac.uk/>



«Romanas» sem serifas

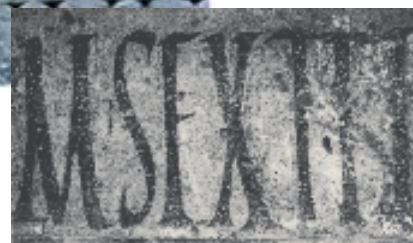
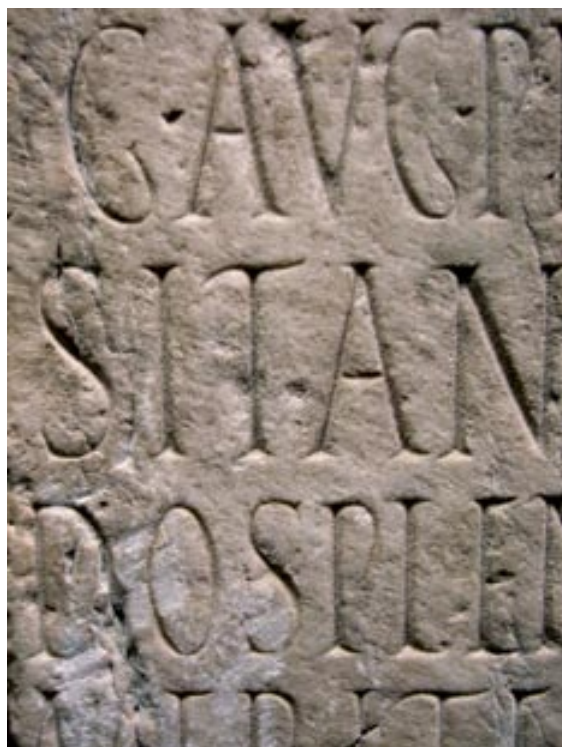
Costumamos frequentemente associar o conceito geral de «letra romana» às belas epígrafes gravadas com letras serifadas em pedras nobres, esquecendo que os Romanos também usaram frequentemente letras sem serifas. Os casos mais frequentes são o cunho de peças cerâmicas com «logótipos», selos que eram simultaneamente marcas de origem e também uma forma precóce de CI e Marketing. Como exemplo, fica nesta página a imagem de uma telha cerâmica, cunhada com um punção. De igual modo se cunhavam todas as ânforas, mas também os famosos cerâmicas de luxo chamados *terra sigillata*. Todas as Cursivas romanas eram letras sem serifas. Um importante documento fundido em placa de cobre, o título de fundação da cidade Emerita Augusta, capital da província romana Lusitânia, também foi escrito com uma versão de letra sem-serifa. Hoje, a antiga metrópole romana chama-se Mérida e é sede do Museu Nacional de Arte Romana, um dos melhores do género. Fica aqui a viva recomendação de visitar este excelente espólio, com uma colecção de epígrafes romanas e visigóticas da melhor qualidade. *ph.*

Estatuto da cidade de Mérida, gravado numa placa de bronze. É uma letra do tipo Capitalis Quadrata, mas escrita de forma solta, com um belo ducto caligráfico. Não tem serifas.



Telha de cerâmica, cunhada com o logótipo do produtor. Sem dúvida que esta marca era também uma garantia de qualidade.

Fotos do autor, tiradas no Museu Romano de Mérida.



A Capitalis Rustica

Para além da letra de pompa e circunstância – a Capitalis Quadrata, e depois, a Capitalis Monumentalis, os Romanos obtinham uma substancial economia de espaço – sem maior prejuízo para a legibilidade – usando uma versal apertada e condensada: a Capitalis Rustica. Notas de Paulo Heitlinger.

ESTA CAPITALIS RUSTICA, hoje também frequentemente designada «canonical capitalis», estava conotada a um modo mais provinciano, menos cosmopolita. Era frequentemente gravada em pedra (imagens no topo da página, obtidas no Museu de Arte Romana em Mérida, Espanha), mas também pintada à mão em cor preta ou vermelha, servindo para apregoar nas paredes produtos e serviços, fazer anúncios políticos, etc.

As escavações em Pompéia têm posto a descoberto variadíssimas inscrições, das quais muitas foram desenhadas com a Capitalis Rustica, com pincel ou estilete, em «livros» ou paredes, para registo de tudo e mais qualquer coisa. Das inscrições em paredes, autênticos graffittis, chama-nos a atenção a enorme quantidade encontrada em muros, paredes de casas e tabernas, em muitos espaços de Pompéia.

Destas, cerca dez mil (!) estão catalogadas no *Corpus inscriptionum latinarum*. As inscrições de Pompéia foram estudadas por Väänänen, *Le latin Vulgaire des Inscriptions Pompéiennes*, Helsinki, 1937, 1958) e reunidas no *Corpus Inscriptionum Latinarum*, conhecido pela sigla CIL, obra grandiosa, editada pela Academia das Ciências de Berlim, iniciada em 1863 e ainda incompleta. Dos dezasseis volumes que compõem esta obra, que reúne inscrições de diversas cidades e regiões, o quarto volume regista as inscrições parietais pintadas em paredes, monumentos, muros, etc.

A Capitalis Rustica, pintada à mão sobre paredes, aplicada com pincéis largos e em cor preta ou vermelha, servia para apregoar mercadorias e serviços, fazer anúncios políticos.

Foto a preto e branco de Albert Kapr, feita em Pompéia; as outras fotos são do autor, retratando lápides do Museu de Arte Romano, em Mérida. Agradecimentos à Direcção do Museu.



Com esta Capitalis Rustica obteve-se uma versão mais fluida e mais caligráfica, uma letra um pouco menos formal, mais apertada e económica – e talvez também mais rápida na sua execução, quando escrita com o pincel ou o estilete. Esta letra ocupava menos de metade do quadrado definido pelas letras versais da Capitalis Quadrata e permitia inserir bastante mais texto no espaço de uma lápide (o mármore já era há dois mil anos um suporte caro).

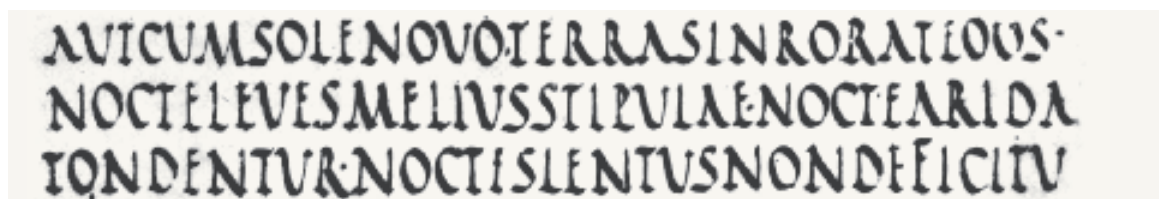
Em diversos exemplos, a Capitalis Rustica atinge uma elegância que não fica atrás da beleza da Capitalis Monumentalis. Pouco a pouco, desenvolvem-se formas de letras que não existem na Capitalis Quadrata: nas imagens da primeira página deste artigo, observe as formas do «C» e do «G», por exemplo. Também se desenvolveram ligaduras mais específicas, adaptadas à enorme altura destas letras condensadas. No famoso graffiti de Pompéia mostrado nesta página, observe a ligação gráfica do «C» e do «U», em SECUNDUM. Poderá também distinguir os pontos a meia altura da letra, que serviam para separar as palavras...

Olhando atentamente para os exemplos mostrados neste artigo, percebe-se um substancial diferença entre as Rusticas pintadas a pincel ou escritas com o *calamus* (mais toscas, serifas muito largas, grande contraste na grossura das hastes) e aquelas esculpidas em pedra (mais elegantes e finas, mais equilibradas, contraste mais moderado).



Em cima e ao lado: Um texto de Virgílio num precioso manuscrito da época tardia do Império romano, escrito em Capitalis Rustica. Este Folio14 recto do Vergilius Romanus contem um retrato do autor.

O ducto manual traduz-se num acentuado contraste de grossura das hastes, resultantes do angulo de inclinação do cálamus.



AVICUMSOLENOVOTERRASINRORATEOVS
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ1234567890
 Æ;?! POMPEIJANA, ADRIAN FRUTIGER

Um exemplar de Rustica; texto caligrafado à mão. Nas seguintes três linhas, a fonte digital Pompeijana, de Adrian Frutiger, inspirada na Rustica, exibindo forte ducto caligráfico.

AM

«As ondinas eram ninfas marítimas, e esta fonte também está cheia de ondas» – foi o comentário irónico-malicioso de Robert Bringhurst à Ondine, uma fonte inspirada nas escritas romanas... As minúsculas são pura invenção do autor, o typeface designer suíço Adrian Frutiger. A Ondine exibe um ducto, que apesar de traçado com uma caneta caligráfica moderna, mostra características «manuais» das letras romanas.

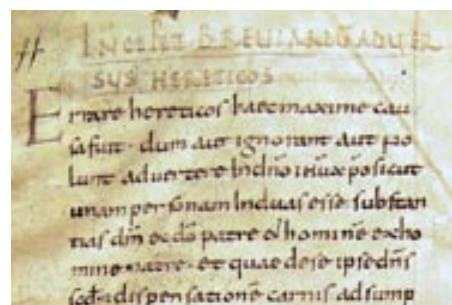
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
 abcdefghijklmnopqrstuvwxyz,1234
 Ondine, Adrianus Frutigerius

Muitas inscrições em ânforas de azeite (por exemplo, nas fabricadas na Bética, província romana na Espanha Meridional, exemplo ao lado) mostram a Capitalis Rustica. Usavam-se letras «técnicas», por exemplo para a notação de números, o peso da ânfora ou do azeite em libras romanas, que se desenhavam num estilo chamado *notae hispanicae*, cuja leitura devia ser fácil para os oficiais controladores. Na ânfora mostrada, identificou-se a *societas Aemiliorum et Cassiorum*, em letras facilmente legíveis. Outras, na mesma peça, destinadas a funcionários, com abreviaturas e siglas, eram mais técnicas.



A Capitalis Rustica é a base de todas as letras posteriores de corte condensado. Na época tardia do Império Romano, esta letra condensada foi a preferida para elaborar longos manuscritos. Foi a mais importante letra «script» para rolos e códices, do primeiro até ao VI. século da nossa Era. Era considerada apropriada para textos clássicos, «pagãos», pelo menos até ao século IV, quando outros tipos de letra começaram a predominar. Contudo, textos bíblicos e de autores cristãos foram raramente escritos em Capitalis Rustica; quase todos foram registados em uncial ou semi-uncial.

Alguns esplendrosos manuscritos carolinos eram grafados com letra rústica, mas o seu uso estava limitado ao *incipit*, ao *explicit* e à rubricação dos textos. Significa que esta forma de letra romana ocupava um lugar alto na hierarquia das caligrafias praticadas na Idade Média.



Bibliografia

Jean Mallon. *Paléographie romaine*. Madrid, 1952.

Johanne Autenrieth. *Litterae Virgilianae. Vom Fortleben einer römischen Schrift*. München, 1988 (Schriften des Historischen Kollegs: 14).

TEMPORE TUM PROPRIO MODULATUR NOCTUA CARMEN
 TUM VESPERTINUM CORNIX LONGEVA RESULTAT
 TUM CORVI CREPITANT ET OVANTES GUTTURE RAUO
 AGMINA CREBRA VOCANT. TUM NOTA CUBILIA LAETI
 SUCCEDUNT PARITER. TUM PENNIS CORPORA PLAUDUNT.
 TUNC ET STRYMONIAS CIRCUMVOLITARE REPENTE
 SUSPICIES PER ARTA GRUES; VBI MITIOR ANNUS
 SPONTE PROCELLOSUM DISIECERIT AERA CAELO.
 TUNC QUOQUE CUM STELLIS HEBES EST LUX OMNIB; ULTRO
 NUBILAT NEC CRASSOS CIRCUMDUCERE MEATUS

Biblioteca Universitária de
 Leiden, ms. VLQ 79, f. 97r;
 França, segundo quartal do
 século IX.

TEMPORE TUM PROPRIO MODULATUR NOCTUA CARMEN
 TUM VESPERTINUM CORNIX LONGEVA RESULTAT
 TUM CORVI CREPITANT ET OVANTES GUTTURE RAUO
 AGMINA CREBRA VOCANT. TUM NOTA CUBILIA LAETI
 SUCCEDUNT PARITER. TUM PENNIS CORPORA PLAUDUNT.
 TUNC ET STRYMONIAS CIRCUMVOLITARE REPENTE
 SUSPICIES PER ARTA GRUES; VBI MITIOR ANNUS
 SPONTE PROCELLOSUM DISIECERIT AERA CAELO.
 TUNC QUOQUE CUM STELLIS HEBES EST LUX OMNIB(US) ULTRO
 NUBILAT NEC CRASSOS CIRCUMDUCERE MEATUS



À esquerda: pixelização de letras e ornamentos num mural da cidade de Itálica, Andalusia. Mosaico patente no Museu Arqueológico de Sevilha. Em baixo: o cavalo campeão AURA, um mosaico romano executado na Tunísia.

As pixelizações de letras romanas

Ao representar letras em mosaicos, os artistas romanos resolveram eficientemente a resolução da pixelização. Quando se tratava de formar letras e/ou imagens, não por pintura ou por incisão, os Romanos optavam frequentemente pelo mosaico, usado de preferência em pisos e murais. O tamanho das pedrinhas e vidros de cor (*tessera*) seleccionadas para formar um mosaico, representava um equilíbrio entre os custos de produção, o espaço a preencher e a resolução necessária para permitir uma leitura satisfatória do texto e uma visualização aceitável das imagens.

Visto que a pixelização não era executada automaticamente por um algoritmo pré-definido – como o faz qualquer software de tratamento de imagem, por exemplo o *Adobe Photoshop* –, a resolução dos pixels era ajustada ao pormenor desejado: as imagens que exigiam detalhes e variações subtis de cores, levavam muitas pedras pequenas; os espaços livres e as grandes áreas em branco obtinham-se com pedras bastante maiores. Há que salientar a excelente qualidade dos layouts; a composição de imagens com os comentários em texto denota virtudes estéticas e uma segurança na composição que nem todos os designers contemporâneos se podem gabar de conseguir. *ph.*



Em cima: Mosaico de conteúdo erótico, numa vila romana na Tunísia. Uma interessante síntese de pictogramas e de letras rústicas.



Ao lado: pixelização de letras. mosaico patente no Museu de Arte Romano, Mérida, Extremadura, Espanha. As pedras triangulares ajudam a formar as terminais.



LITTERÆ AURÆ do Palatium de Cercadilla, Córdoba. Estas três letras, trabalhadas em chapa de ouro, foram encontradas no interior do criptopórtico do Palácio. Quando foi achada, a letra P apresentava espigas soldadas para fixá-la sobre pedra. A letra D tinha um orifício para o mesmo fim: a afixação sobre o suporte. Cerca de 19 cm de altura. Datável da primeira Tetrarquia. Museu Arqueológico Provincial de Córdoba.

Letras romanas de metal, impressão com punções

Se bem que associemos «a típica letra romana» às belas epígrafes gravadas em mármore nobres, os Romanos também usaram o metal como suporte de textos importantes – por exemplo, para fixar a sua política e a sua jurisprudência. Conhecemos placas de cobre de grandes dimensões, com textos de leis aplicáveis a determinado município ou província. O Museu de Arte Romano em Mérida e o Museu Arqueológico de Sevilha conservam os melhores exemplos ibéricos de grandes placas de metal gravadas com textos de legislação romana.

Conhecemos também letras sólidas, fundidas em metal (cobre e cobre dourado), letras que eram fixadas com pequenos suportes sobre os muros exteriores de monumentos e obras importantes – pontes, por exemplo (esta prática continua visível em alguns prédios modernos da nossa função pública – tribunais, por exemplo).

Instrumentos feitos de metal, como, por exemplo, medidas de peso, também podiam ser gravados (ou cunhados) com letras. O exemplo mais fascinante talvez seja o punção reproduzido ao lado; servia para gravar um selo circular nas tampas de gesso que vedavam a boca de ânforas. Ânforas que foram fabricadas em milhões de unidades (!) para transportar azeite e vinho até Roma.

Este punção é uma precoce realização dos tipos de metal; era usado para cunhar com o seu selo um suporte, neste caso o gesso fresco. Também é notável o desenho do *logótipo* do comerciante p. mussidi sempronian. Este nome foi aplicado duas vezes em diagonal, formando um M em ponto grande. O facto de terem aparecido nos subúrbios de Roma (Monte Testaccio) ânforas cunhadas com este selo, permite a datação para o século II n.E. A espinha de peixe (?) poderá ser uma alusão ao conteúdo das ânforas: o apreciado *garum*, uma pasta *gourmet* usada para temperar, elaborada com sal, peixe, azeite e ervas aromáticas.



Selo para marcar as tampas de gesso que se usavam para vedar a boca de ânforas.

As ânforas foram fabricadas em milhões de unidades para transportar azeite e vinho das províncias de Hispânia até ao centro do Império, Roma.

A Taquigrafia romana

O que hoje chamamos Estenografia (do grego *stenós*, estreito, conciso, e *grafein*, escrita), na Antiguidade era designado por Taquigrafia (*tachus*, rápido), semiografia (*semeion*, signo), ou simplesmente *notæ*, de onde vem o termo *notário*, para quem assim sabia escrever. Paralelamente à escrita «normal», os taquigrafos romanos desenvolveram um sistema de glifos próprio. Notas de Paulo Heitlinger.

Embora na Grécia antiga tenham florescido oradores célebres, como Antífona, Górgias, Lísias, Isócrates, Ésquines, Demóstenes, e filósofos como Protágora, Sócrates, Platão e Aristóteles, os Gregos não dispunham de um sistema organizado de Taquigrafia; os discursos eram escritos antes de serem pronunciados. Passavam por uma longa elaboração. Isócrates, por exemplo, trabalhou dez anos no seu célebre discurso, o *Panegírico*.

A respeito do uso da Taquigrafia na Grécia refira-se a *Carta de Dionísio* (27 n.E.), que, escrevendo à sua irmã Dídime, se queixa de «não haver recebido nenhuma carta (dela), nem em caracteres comuns, nem na escrita stenográfica.» Parece que existia uma escrita abreviada na Grécia. Mas tratava-se de uma Taquigrafia? Não se pode afirmar com certeza.

Só no segundo século n.E. podemos ter certeza da existência de uma verdadeira escrita taquigráfica, graças a um papiro escrito em grego e descoberto em 1905 em Oxyrhinchus, no antigo Egipto, onde se lê:

Panechotes, antigo magistrado de Oxyrhinchus, por meio do seu amigo Gemello a Apolónio, semiógrafo, saudações. Eu coloquei junto a ti o escravo Charaimmone, para aprender os signos que o teu filho Dionísio conhece, pelo período de dois anos, (...), pelo honorário estipulado entre nós, de 120 dracmas, excluídos os dias de festa, de cujo montante tu já recebeste uma primeira parcela de 40 dracmas, e receberás a segunda parcela de 40 dracmas quando o jovem tiver aprendido todo o sistema; e a terceira parcela, das últimas 40 dracmas, recebê-la-ás ao final do contrato do aprendizado, quando ele já for completamente capaz de escrever e de ler correctamente, sem erros, qualquer escrito em prosa. No XVIIIº ano do Imperador Tito Elio Adriano Antonino Augusto Pio, Phamenot, a saber, 15 de Novembro de 155.

(Trecho extraído da tradução de Enrico Majetti, *Disegno Storico della Stenografia*)

Sobre a Taquigrafia romana temos abundantes documentos no primeiro século a.n.E. Mas a criação de uma autêntica Taquigrafia foi precedida de um período que podemos designar pré-taquigráfico. Neste período, desenvolveram-se abreviações da escrita ordinária e por volta do III século a.n.E., temos as *Notas de Quintus Ennius*.

Os Romanos usavam profusamente siglas, abreviações e ligaduras (I). Para ler correctamente, um Romano tinha de saber reconhecer as inúmeras abreviaturas e ligaduras usadas para poupar espaço. O poeta Quintus Ennius (*239 a.n.E. em Rudia, Calábria, †169 a.n.E.) recolheu essas siglas e ordenou-as, com o intento taquigráfico. Sobre Ennius, temos notícia através de uma enciclopédia muito divulgada na Idade Média, *Etymologies* (*Das Origens*, I, 22, *de notis interpretandis*), de Isidoro de Sevilha. As *Notas de Quintus Ennius* não são um verdadeiro sistema



T H N C
M B A Q
L A Y C E
U P T I R
MANTINUS

I. Ligaduras romanas e as ligaduras da fonte MANTINIA, uma fonte de Mathew Carter, enriquecida com muitas ligaduras de tipo romano.



Exemplo de uma curiosa ligadura: NT. O conjunto de glifos romanos era muito maior que as 23 letras do abecedário.

de Taquigrafia, mas antecipam-no. São uma compilação de 1.100 abreviações da escrita ordinária. É provável que Quintus Ennius se tenha dedicado à tarefa de coordenação das abreviações latinas já existentes, aumentando-as, aperfeiçoando-as de modo a torná-las mais uniformes, a fim de melhor servir ao fim a que deveria se prestar: o registo de discursos.

As abreviações de Quintus Ennius eram chamadas *vulgares notæ*, abreviações da escrita comum, enquanto que os signos especiais de abreviações estenográficas eram chamadas *notæ compendiarie*. A palavra latina *compendarius* significa «sumário, breve, caminho mais curto, atalho».

No último século a.n.E. surge uma autêntica Taquigrafia, usada para recolher a palavra dos oradores. Os taquígrafos romanos estavam acostumados a usar o seu sistema de Taquigrafia para taquigrafarem tanto em latim quanto em grego.

Vários estudiosos escreveram obras sobre a Taquigrafia dos Romanos. Uma das obras mais notáveis foi a de Ulrich Friderick Kopp, em quatro volumes. Thomas Anderson (*History of Shorthand*): «A estenografia romana, mostra (Kopp), foi mais fruto da prática que da teoria, e foi construída, não segundo um plano preconcebido, mas mais provavelmente concebida e desenvolvida de maneira improvisada, e por muitas mãos. Nenhum homem teria podido criar ou planear um sistema como esse. Foi, como ele prova, uma criação gradual. Uma arte e uma ciência. E foram factores indispensáveis para a sua formação, uma prática constante e efectiva, lado a lado com tentativas bem concebidas para adaptar a mais engenhosa teoria às rígidas exigências das circunstâncias.»

Marcus Tullius Tiro

O primeiro sistema organizado de Taquigrafia surge em Roma, obra de Marcus Tullius Tiro (*103 a.n.E. em Arpinum; † 4 a.n.E., em Puteoli) Segundo o historiador Gustav Sarpe (*Prolegomena ad Tachygraphiam Romanam*, Rostochii, 1829), o primeiro registo estenográfico teria sido o de uma oração de Cícero contra Verres, em 70 a.n.E. Outra terá tido lugar, segundo Karl Faulmann, no dia 8 de Novembro de 63, por ocasião da primeira *Catilinária*. Este historiador argumenta que se encontra, na colectânea das Notas, uma sigla (que não se teria podido formar a não ser posteriormente) para a famosa frase «Quousque tandem abutere, Catilina, patientia nostra? (Até quando, Catilina, abusarás da nossa paciência?)» Este facto mostra que já estaria em uso o recolher estenograficamente os discursos.

Em 5 de dezembro de 63, assim nos dá notícia Plutarco, num trecho da sua *Vida de Catão Uticense*, onde diz, a propósito do célebre discurso no qual Catão soube convencer o Senado a pronunciar a condenação capital contra Catilina e os seus conjurados, foi organizado um serviço de taquígrafos (notários).

Plutarco narra na sua história de Catão Uticense «que este discurso de Catão foi conservado porque o cônsul Cícero pôs no plenário velocíssimos escribas (*amanuenses*) e instruiu-os para que registassem os discursos com certos signos pequenos e breves, os quais tinham força de muitas letras.»

O serviço taquigráfico para o registo do discurso de Catão constitui o primeiro Departamento Taquigráfico parlamentar. Foi organizado por Cícero, e é de considerar que o próprio Tiro tenha estado entre aqueles «velocíssimos escribas» (cerca de quarenta), que pela primeira vez no mundo fixaram em tempo real as palavras de um orador.

Depois do registo do discurso de Catão, o uso da Taquigrafia difunde-se. Ascônio Pediano conta que o discurso de Cícero *Pro Milone* (52 a.n.E.) foi taquigrafado.

“The Roman stenography, he (Kopp) shows, was not so much the offspring of theory as of practice, and that it was built up not according to any preconceived plan, but more probably framed and developed in an improvised manner, and by many hands. No man ever did, or ever could, sit down and plan such a system as that. It was, as he proves, a gradual creation; an art as well as a science. And actual and constant practice side by side with well-considered attempts to adapt the most ingenious of theories with the unyielding exigencies of the case, were indispensable factors in its formation.”

Nesta sessão, o Senado devia decidir a sorte dos conjurados de Catilina, descobertos e presos, e Júlio César havia proposto a pena de exílio perpétuo, mas o eloquente e obstinado discurso de Catão induziu o Senado a deliberar pela condenação à pena de morte.

Foram taquigrafadas de igual forma, em 44-43, as *Filípicas* de Cícero e, em 15 de março de 44, o discurso pronunciado por Marco António diante do cadáver de Júlio César. Já este havia, desde 59, estabelecido que as discussões no Senado fossem registradas por taquígrafos para a publicação das *Acta Senatus*.

Passados onze anos do primeiro registo taquigráfico, as *Notas Tironianas* haviam sofrido um desenvolvimento tal que o registo de discursos pronunciados no Forum e no Senado devia acontecer de modo contínuo e normalizado.

As *Notas Tironianas*, mais que uma simples colectânea de abreviações, eram um sistema taquigráfico orgânico. Giuseppe Aliprandi: «as *Notas Tironianas* são indubitavelmente um sistema abreviativo segundo critérios gramaticais. As palavras são abreviadas de modo diverso, diferindo as palavras simples das palavras compostas: no primeiro caso, há uma posição distinta da desinência, no segundo caso, do prefixo.»

Sabemos que Tiro era uma autoridade no campo linguístico e capaz de criar uma síntese gráfica relacionada à língua latina. F. Tedeschi, em *L'arte della Stenografia*, Turim, 1874: «Tiro foi o primeiro a ter a louvável idéia de reunir os vários meios abreviativos e as várias abreviações, de que costumavam se servir, em seu tempo, os Romanos. Regulando-as numa única regra, adaptando-as a uma única medida e critério, formou aquilo que deve ser um verdadeiro sistema estenográfico, pois que apenas pode ser chamado com tal nome, um sistema em que todas as partes se harmonizem entre si e com o todo.»

Na Idade Média, as *Notas Tironianas* já continham 13.000 elementos (!), que havia que decorar, e que estavam ao serviço dos *scriptores* monásticos, como por exemplo, no célebre Mosteiro de São Martinho em Tours, que foi, até ao meio do século IX, uma das mais importantes escolas de erudição no espaço cultural carolíngio. Nas correcções, transcrições e excerpts aqui produzidos, as *Notas Tironianas* eram sempre usadas.

Taquigrafia hoje

Hoje, o termo geral *Taquigrafia* define todos os métodos abreviados de escrita, com o objectivo de acelerar a velocidade da escrita, em comparação aos métodos comuns de escrita. A diferença entre *Taquigrafia* e *estenotipia*: a *Taquigrafia* é feita à mão, usando lápis ou caneta; já a *estenotipia* utiliza máquinas para a composição dos taquigramas.

Os distintos sistemas de *Taquigrafia* fornecem glifos ou abreviaturas para as palavras e as frases comuns, o que permite que alguém, bem treinado no sistema, escreva tão rapidamente que possa acompanhar um discurso ou uma palestra. Há muitos métodos taquigráficos diferentes, e vários foram adaptados para a língua portuguesa.

Bibliografia

- Hellmann, Martin. *Tironische Noten der Karolingerzeit. Am Beispiel eines Persius-Kommentars aus der Schule von Tours*, Hahn, Hannover, 2000.
- Ganz, Peter. *Tironische Noten*, Wolfenbütteler Mittelalter-Studien 1, Wiesbaden, 1990.

	Signa propria	Signa signa	Signa signa	Signa signa	Signa signa
A	Λ	126	126	126	126
B	3				
C	C	20	20	20	20
D	x				
E	4				
F	1				
G	7/1				
H	492				
I	4				
K	1				
L	Λ				
M	3				
N	44				
O	8				
P	1				
Q	1				
R	1				
S	5				
T	7				
V	1				
X	1				
Z	5				

Aus Schenke'sche Bibliothek der Taquigraphie, in der Taquigraphie von Prof. Dr. Henke

Karl Eberhard Henke:
Tironische Noten

Sarpe, Gustav. *Prolegomena ad Tachygraphiam Romanam*, Rostochii, 1829.

Arthur Mentz: *Die tironischen Noten. Eine Geschichte der römischen Kursive*, in: *Archiv für Urkundenforschung* 16 (1939), S. 287-384 und 17 (1942), Berlin 1944

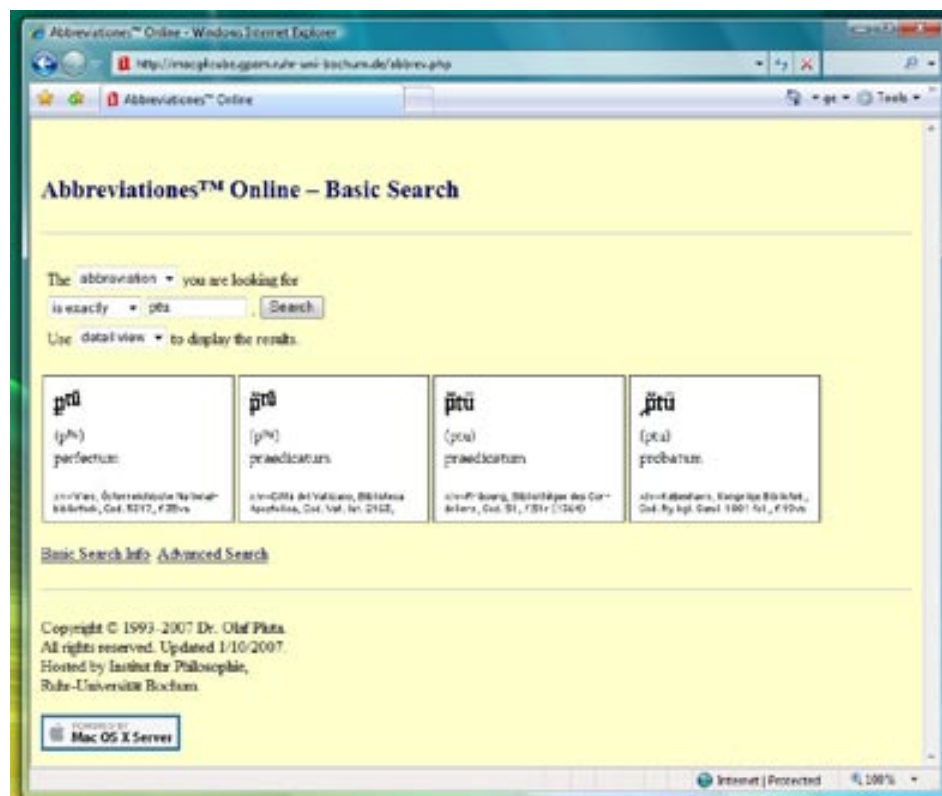
Émile Châtelain: *Introduction à la lecture des notes tironiennes*, 2^a ed., New York 1963 (1^a ed. Paris 1900)

Boge, Herbert. *Griechische Tachygraphie und Tironische Noten. Ein Handbuch der antiken und mittelalterlichen Schnellschrift*, Berlin 1973.

Schiaparelli, Luigi. *Tironische Noten in den Urkunden der Könige von Italien aus dem 9. und 10. Jahrhundert*, *Archiv für Stenographie* 57, 1906.

José López de Toro. *Abreviaturas Hispanicas*, Madrid 1957.

Abbreviations™, the first database of medieval Latin abbreviations, is designed for learning and teaching medieval Latin paleography. Abbreviations™ is also reference and research tool. It consists of a database (Main Dictionary) and a database application (Abbreviations™) – a mature, robust, and reliable program, suitable for everyone from the novice to the expert. A database is immeasurably more effective than a printed dictionary in terms of speed and efficiency. Furthermore, the database currently comprises over 70,000 entries containing a total of 80,098 references to manuscripts. Thanks to annual updates, the Main Dictionary will continue to grow steadily. Abbreviations™ is a standard reference work and reflects the state of contemporary scholarship. www.ruhr-uni-bochum.de/philosophy/projects/abbrev.htm



Inscrições em argila

O Museu Monográfico de Conímbriga encerra no seu valioso espólio uma invulgar colecção de documentos da era romana: inscrições gravadas em pedaços de barro...

O termo grego *ostrakon* designa um pedaço de cerâmica com inscrições. No barro fresco podia-se escrever por incisão, utilizando qualquer objecto, e por vezes, os dedos. Utilizando um material frequentemente destinado à recusa – fragmentos de cerâmicas –, a prática do *ostrakon* designa usos efêmeros da escrita: um voto, um rascunho, um memorandum, listas, uma mensagem pouco importante, um curto relatório administrativo ou militar, ou ainda qualquer escrita para uso lúdico...



R	O	T	A	S
O	P	E	R	A
T	E	N	E	T
A	R	E	P	O
S	A	T	O	R

O pensamento de inspiração estóica que lemos em Cícero – Sator «omnia» continent (o Cosmos é o princípio de todas as coisas) – pode estar na origem deste palindroma fixado sobre um tijolo de barro fresco, jogo verbal que os Romanos aprendiam na escola e que chegou às províncias mais distantes - Lusitânia, Síria, Bretanha.

Referências:

Arepo in the Magic 'Sator' Square: J. Gwyn Griffiths, *The Classical Review*, New Series, Vol. 21, Nr. 1., Março 1971, pp. 6–8.

A Specimen of Ancient Incidental Roman Epigraphy. Carlos Pérez-Rubin, *Documenta & Instrumenta*, No. 2, 2004, Faculdade de Geografia e História, Madrid, Universitas Complutensis.



A Cursiva era a grafia do dia-a-dia romano. Escrevia-se com o stilus em tabuinhas de cera ou com o cálamo sobre pergaminho. Ou até num pedaço de barro fresco, como nos dois fragmentos achados na cidade romana de Conímbriga.

O fragmento mostrado na parte superior da imagem, à direita, foi descoberto na oficina de cerâmica de um certo Maelus. O achado, datável para o século I n.E. reza o seguinte texto: Ex officin(a) / Maleonis / diarias/rogota/s solvi

A inscrição patente na imagem grande, para a qual não foi possível obter o texto ou a tradução, é de uma qualidade caligráfica impressionante, um documento invulgar...



“THE OLD FELLOWS STOLE ALL OUR BEST IDEAS”

**As letras romanas - Capitalis Monumentalis – digitalizadas por
typeface designers contemporâneos. Notas de P. Heitlinger**

Existem várias fontes digitais que recriam a estética das letras usadas no Império Romano. A fonte Hadriano, em baixo, é um alfabeto de versais e versaletes da autoria do norte-americano Frederic W. Goudy, que imita uma QUADRATA já tardia, realizada com pouca ortodoxia e menos formalidade. Numerosas outras fontes modernas foram inspiradas nas formas da CAPITALIS MONUMENTALIS romana; um dos mais belos exemplos contemporâneos é a Requiem, uma fonte de Jonathan Hoefler. Com esta Requiem foi composto o texto que está a ler.

OLISSIPO

HADRIANO DE FREDERIC W. GOUDY

A B C D E F G H I J K
L M N O P Q R S T U
V W X Y Z ; , Q ? ! &
❖ A Æ B C Ç D E F G H I J K L M
N O Æ P Q R S T U V W X Y Z

A fonte Hadriano Title foi desenhada pelo typeface designer norte-americano Frederic Goudy em 1918. Teve por base um fragmento romano que Goudy viu no Museu do Louvre. Inclui apenas versais e versaletes. A Hadriano Lower Case foi desenhada em 1930; nunca foi usada.

O corte Hadriano Stone Cut (feito por Sol Hess em 1934) tenta reproduzir o efeito tridimensional da letra gravada em pedra.

Com a seu proverbial bom humor, Goudy comentava o trabalho dos seus antecessores: «The old fellows stole all our best ideas.»



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

Roma, Inscrição no Arco de Tito.

A fonte Felix Titling, da Monotype, (1934) foi baseada num tratado de 1463, da autoria de Feliciano sobre as letras em monumentos romanos.

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

A fonte Trajan Pro, da typeface designer Carol Twombly, é uma opção frequentemente usada para compor textos de pompa, representação e esplendor, ao estilo da antiga Roma. Conforme o nome sugere, terá sido inspirada na famosa inscrição na base da Coluna de Trajano...

SENATVS. POPVLVSQVE. ROMANVS
IMP. CAESARI. DIVI. NERVAE. F. NERVAE
TRAIANO. AUG. GERM. DACICO. PONTIF
MAXIMO. TRIB. POT. XVII. IMP. VI. COS. VI. P. P
ADDECLARANDVM. QVANTAE. ALTITVDINIS
MONSET. LOCUS. TANTIS. RVDERIBUS. SIT. EGESTVS

ROMANAS EMPORUGAL

Em fundo azul, a fonte Requiem Ornaments, com letras pré-emolduradas.

REQUIEM, HOEFLER
ROSA
TYPEX
REQUIEM
MALEDICTVS
LACRIMOSA DIES
FLAMMIS ACRIBUS

A fonte digital Requiem dispõe de minúsculas, obviamente, mas neste mostruário foram omitidas, para alcançar melhor sintonia com os modelos históricos. Os cortes usados foram o Display HTF e os versaletes Text HTF Small Caps.

A Æ B C D E F G H I J K L M
N O Æ P Q R S T V W X Y Z
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

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

Um impecável desenho de serifas e harmoniosas ligaduras caracterizam a fonte Mantinia, de Matthew Carter.



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

*A Rustica, um
freefont do autor.*

AÆBCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
AÆBCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
AÆBCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
AÆBCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
AÆBCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
AÆBCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
AÆBCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
AÆBCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
AÆBCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
AÆBCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
AÆBCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

AZAZ

Penumbra (16 fonts, four styles x four weights). This 1994 all-caps design by Lance Hidy is based on his own poster lettering. The letter proportions are based on the classical Roman lettering of 2000 years ago.

PENUMBRA, UMA LAPIDAR COM E SEM SERIFAS

(FUTURA, UMA LAPIDAR SEM SERIFAS)

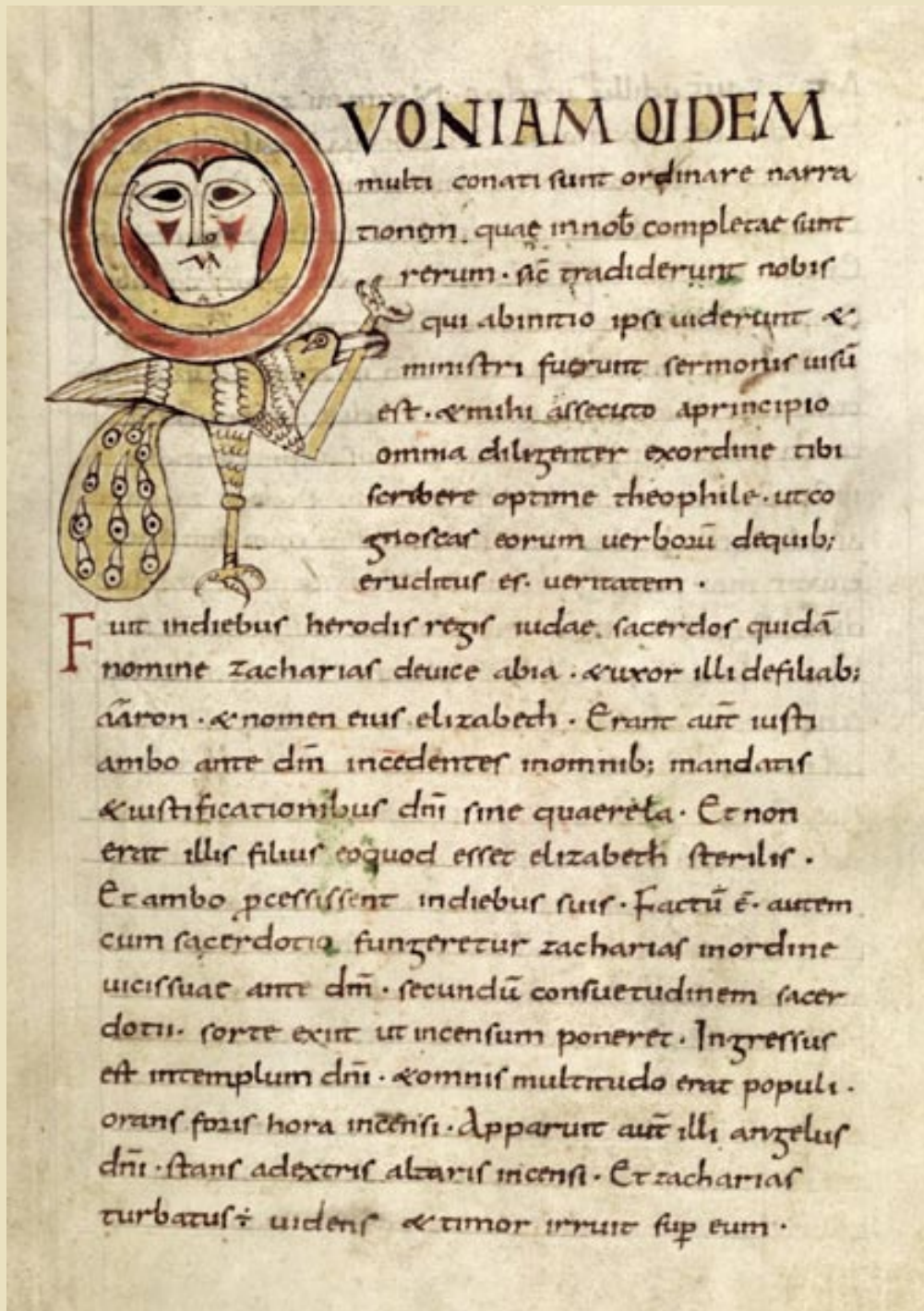
AÆBCDEFGHIJKLMN
OÆPQRSTUVWXYZ
1234567890

J.D. Closer, um freefont do site de Peter Saville.

Bibliografia

- Alexander, J.J.G. *Initialen aus großen Handschriften*. Prestel Verlag. München, 1978.
Letras capitulares em manuscritos antigos.
- Bauermeister, Benjamin. *A Manual of Comparative Typography*. Van Nostrand Reinhold Co. New York, 1988.
- Bringhurst, Robert. *The Elements of Typographic Style*. 3.^a edição. Hartley & Marks. Vancouver, 2005.
- Bruckner, D.J.R. *F.W. Goudy*. Harry N. Abrams. New York, 1990. Uma biografia do typeface designer norte-americano.
- Bernhard Bischoff. *Paläographie des römischen Altertums und des abendländischen Mittelalters*. Berlin, 1979.
- Carter, Sebastian. *Twentieth Century type designers*. Trefoil. Londres, 1987. Coleção de biografias, e apontamentos sobre a evolução na primeira metade do século xx.
- Carter, Matthew. *Theories of letterform construction, Part I*. Printing History, 13/14, 1991/1992. Contribuições do especialista que detem mais de 40 anos de experiência.
- Casamassima, Emanuele. *Literulæ latinæ: nota paleografica*. In: Caroti, Stefano e Zamponi, Stefano. *Lo scrittoio di Bartolomeo Fonzio*, pp. 9-33. Milano, 1974.
- Catich, Edward M. *The origin of the Serif. Brush writing and Roman Letters*. The Catfish Press St. Ambrose College. Davenport/Iowa, 1968. Importante estudo sobre a origem das serifas.
- *Letters redrawn from the Trajan inscription in Rome*. The Catfish Press St. Ambrose College. Davenport/Iowa, 1961.
- Degering, Hermann. *Die Schrift. Atlas der Schriftformen des Abendlandes vom Altertum bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts*. 1952.
- Foerster, Hans. *Abriß der lateinischen Paläographie*. Verlag Haupt. Bern, 1949; Reprint: Stuttgart, 1981.
- Földes-Papp, Károly. *Vom Felsbild zum Alphabet: Die Geschichte der Schrift von ihren frühesten Vorstufen bis zur lateinischen Schreibschrift*. Belser Verlag. Stuttgart, 1984.
- Günther, H; Ludwig, O. *Schrift und Schriftlichkeit. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Berlin, New York, 1994.
- Haab, Armin; Stockler, Alex; Haettenschweiler, Walter. *Lettera. A Standard book of fine lettering. Nouveau répertoire d'alphabets originaux.1-4*. Arthur Niggli, Teufen, 1972-76.
- Haarmann, Harald. *Geschichte der Schrift*. Verlag C.H. Beck. München, 2002. História da escrita.
- Hispania, el legado de Roma (En el año de Trajano)*. La Lonja, Zaragoza, 1998.
- Jensen, Hans. *Die Schrift in Vergangenheit und Gegenwart*. Berlin, 1958.
- Kapr, Albert. *Schriftkunst – Geschichte, Anatomie und Schönheit der lateinischen Buchstaben*. VEB Verlag der Kunst. Dresden, 1971.
- Korger, Hildegard. *Schrift und Schreiben*. Fachbuchverlag Leipzig. Leipzig, 1986.
- Lange, Günter Gerhard. *Die römische Kapitalschrift*. Jahresgabe der Typograph. Gesellschaft München, München 1983.
- Morison, Stanley. *Early Italian Writing Books*. David R. Godine. Boston, 1990.
- Muess, Johannes. *Das römische Alphabet: Entwicklung, Form und Konstruktion*. Callwey. Munique, 1989. Importante obra sobre as formas do alfabeto romano e as análises feitas na Renascença.
- Ohlsen, Walter. *Proportionsanalyse der Inschrift der Trajanssäule*. Friedrich Wittig Verlag. Hamburg, 1981. ISBN 3804842224
- Seipel, Wilfried (editor). *Der Turmbau zu Babel, Ursprung und Vielfalt von Sprache und Schrift*. Catálogo da exposição sobre linguagem e escrita realizada no Kunsthistorisches Museum. Wien, 2003.

CAPITULARES & INICIAIS



Organizando o texto: Iniciais e capitulares

As letras no início de uma secção de texto, além do seu valor estético e decorativo, articulam as divisões do documento, organizando os conteúdos. Este artigo de Paulo Heitlinger está focado na *funcionalidade* das iniciais e numa análise integrada dos elementos de estruturação e navegação de um texto. Para além do seu contexto histórico, as iniciais continuam a ser abundantemente usadas na paginação contemporânea....

A fascinação pela beleza de muitas iniciais que vemos em livros históricos facilmente nos leva a menosprezar a sua função: ser um elemento organizador de conteúdos. Este artigo tentará equilibrar a análise desse aspecto *funcional* com a apreciação do aspecto decorativo.

Em alemão: *Initiale, Schmuckbuchstabe; Ziermajuskel*. Em inglês: *Initial*. O termo *inicial* deriva do latim *initialis, initium*. *Inicial* é o término tipográfico para uma letra saliente, frequentemente decorada (ou decorativa), na maioria dos casos uma maiúscula, colocada no princípio de um livro, de um capítulo, de um parágrafo ou de uma palavra.

Como marca gráfica, anuncia o começo do texto que se lhe segue. Uma inicial pode ter a altura de várias linhas de texto, o seu corpo sendo substancialmente maior que o do texto corrido. Em manuscritos medievais, algumas iniciais abrangiam o tamanho de uma página inteira!

Capitular, uma palavra portuguesa/espanhola, significa «uma letra no início de um texto». Curiosamente, nenhuma destas definições aponta para o facto que a inicial é quase sempre um elemento essencial para *organizar* o texto de documentos complexos, como por exemplo o jornal apresentado no fim deste artigo.

As iniciais e as letrinas assumiram uma parte essencial não só na decoração, mas também na organização dos livros antigos – tanto os manuscritos como nos impressos. Recapitulemos a evolução.

Nos primeiros documentos extensos, escritos com letras romanas e gregas, não existiam as divisões que hoje nos parecem absolutamente «naturais», lógicas e imprescindíveis. Muitas vezes, as palavras não



Uma inicial iluminada 'I', na forma de uma criatura híbrida, com cabeça humana e corpo alado, com patas de animal e uma serpente na boca. Origem: Paris?

Folio 292r do *Book of Kells*, que contém nas seguintes páginas o texto que abre o Evangelho segundo São João.

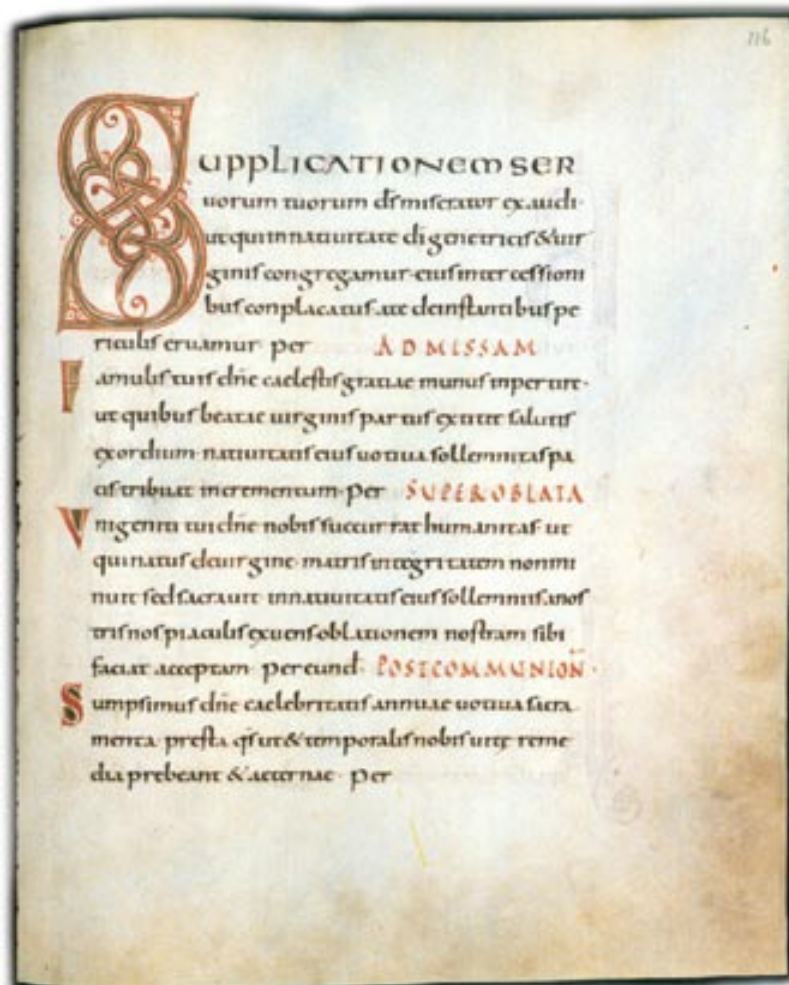




Em cima: Folio 27r dos *Lindisfarne Gospels*, o incipit ao Evangelho de Mateus. Um manuscrito do século VIII, no qual a caligrafia de arrojadadas formas se combina com iniciais de vários tamanhos e decorações. Letras negras, a cor e negativas (em branco). Uma espantosa obra prima.

O texto latino foi escrito por volta de 700; o texto anglo-saxão foi adicionado em 970. De modo geral, os artistas que iluminavam estes manuscritos não eram identificados e por isso desconhecemos os seus nomes; mas os Evangelhos da Abadia de Lindisfarne são uma exceção. Num comentário apostado cerca de 100 anos depois da criação do manuscrito, a autoria do completo documento é atribuída ao monge Eadfrith, que foi bispo de Lindisfarne de 698 até 721.

Os *Lindisfarne Gospels* mostram páginas designadas por «carpet pages». Cada um dos gospels (Evangelhos) começa com o primeiro caractere. A página que se segue a esse esplendoroso glifo é uma «carpet page», decorada com padrões representando a cruz. Ao lado: A página inicial do Evangelho de São João. As linhas de texto em ponto pequeno, debaixo das letras decoradas, são a tradução para o Anglo-saxónico, adicionada ao documento no século X.



Manuscrito com uma magnífica Minúscula carolina (body text), combinada com uma Uncialis (primeira linha) e palavras em Capitalis Rustica, escritas em rubro. A inicial decorada é uma ?? Sacramentário gregoriano, de Sankt Gall (?), cerca de 825-50, subsequentemente usado na Abadia de Sankt Alban, em Mainz. Bodleian Library, MS. Auct. D. 1. 20, fol. 116r.



As belas iniciais floreadas, escritas em rubro, estruturam um complicado texto escrito em Minúscula carolina.

Este tipo de letra não era apenas minúsculo; este fragmento é um belo exemplo de uma folha escrita com a letra Carolina - com minúsculas e com (vários tipos) de maiúsculas, de vários tamanhos, perfeitamente integradas no corpo do texto.

eram escritas separadas. Não se usava nem ponto, nem vírgula.

A partir dos rolos de papiro, evoluiu «o livro» – um produto acabado, referenciável, estável, merecedor de preservação e perenidade. O texto do documento já não era distribuído ao longo do rolo, mas compostas em páginas de pergaminho (e depois, de papel), e passa a ser concebido como uma unidade organizada, estruturada – sintacticamente, semanticamente e por meios gráficos.

Em vez de um fluxo interminável de glifos, aparece a separação das palavras, a pontuação, os títulos, subtítulos e as iniciais – elementos essenciais do livro como hoje o usamos. Com elementos gráficos que identificam as diversas partes constituintes de dada obra, o livro torna-se «navegável». O leitor passa a dispor de uma série de marcas gráficas que o orientam. A letra capitular, no início de uma capítulo, e as iniciais, no início de certos parágrafos, tornam a *hierarquia dos conteúdos* transparente ao leitor.

Importante salientar que no desenho gráfico dos manuscritos e livros antigos, as opções de letras usadas para o texto corrido, para os capítulos, para os títulos e subtítulos, articulam-se de forma muito bem pensada. Muitos vezes, maravilhados pelo esplendor das capitulares, corremos o risco de não assinalar o equilibrado jogo, o trabalho conjunto desses elementos estruturantes.

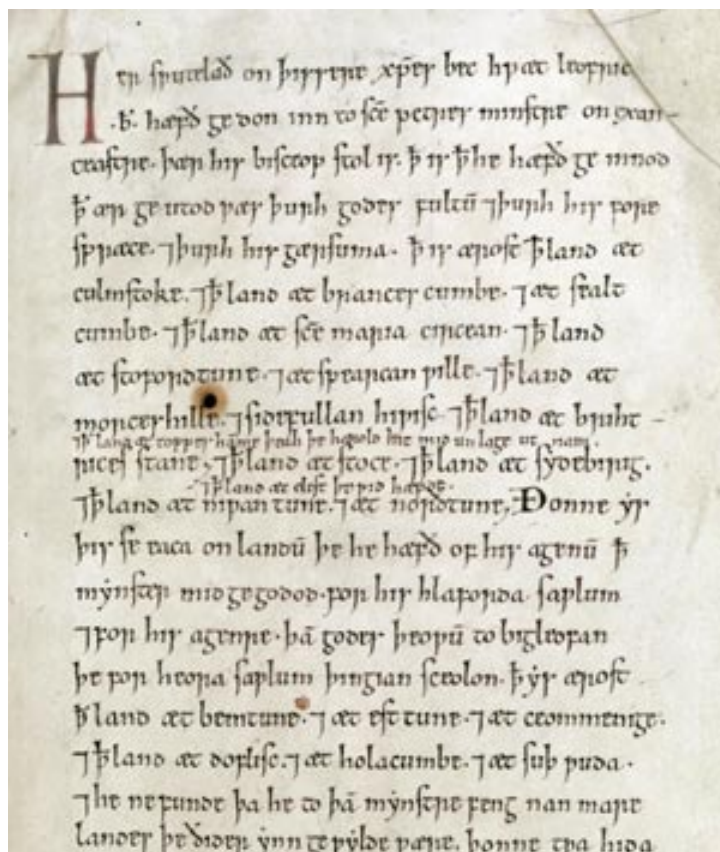
A inicial desenvolveu-se nos fins do século VII – a partir das caligrafias praticadas em manuscritos, e é de uso comum a partir do século VIII. Em documentos carolíngios é comum vermos maiúsculas romanas, no estilo da Capitalis Quadrata, a servir de iniciais a textos escritos com a Minúscula carolina.

As letras iniciais não são pois uma inovação da iluminura medieval; existiram muito antes. Sendo uma das mais antigas formas de decoração e organização dos textos, desenvolvem-se com expressões regionais muito diversas, até alcançar um uso primordial na iluminura medieval.

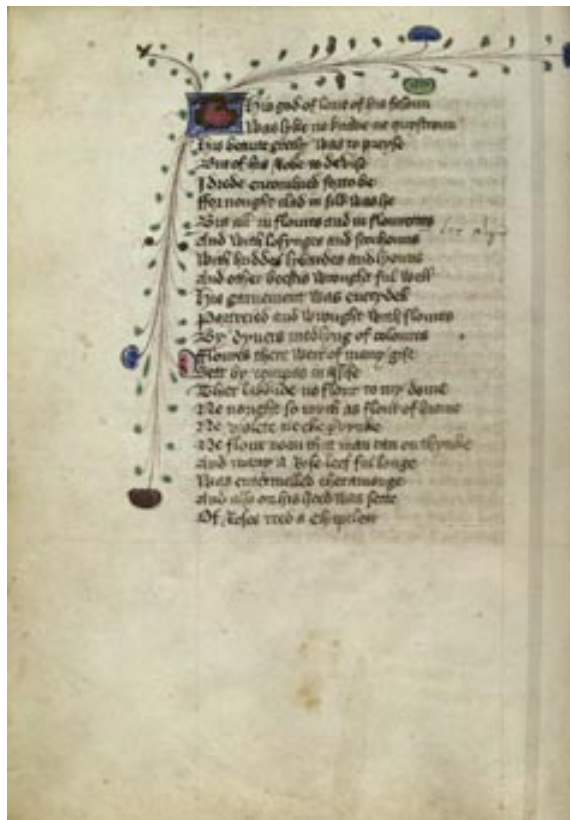
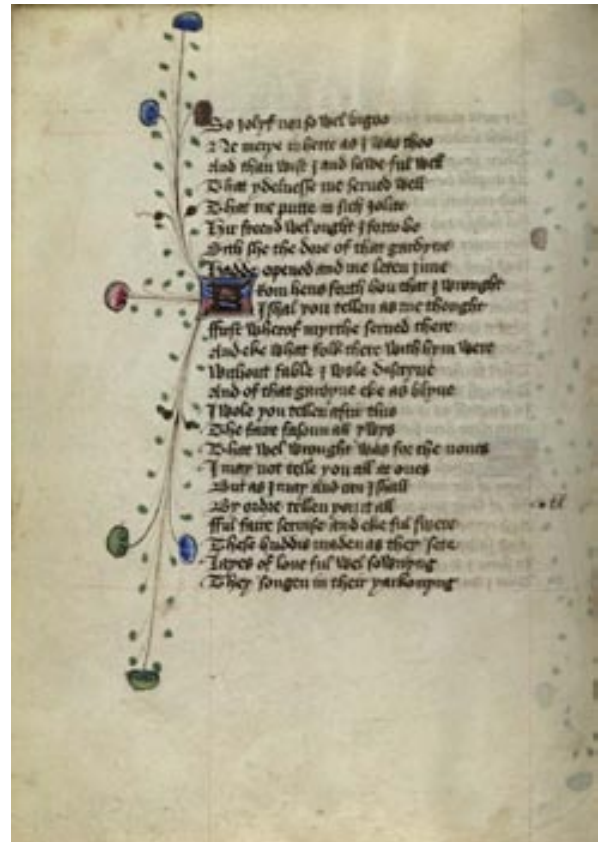
A inicial faustosamente ornada aparece a partir de 650 n.E. Algumas letras iniciais serão dotada de uma expressão quase mágica, sobrenatural. A letra maiúscula «I» que aparece no princípio do Genesis (*In principio creavit Deus*) é muito mais que uma letra – é o simbolo do começo de tudo, do Céu e da Terra, na concepção religiosa vigente.

Já decorada com uma panóplia de personagens naturais, celestiais, infernais e sobrenaturais, a inicial adquire uma expressão pictórica, posicionada nos fólhos para adquirir uma projecção máxima e, por vezes, dimensões surpreendentes.

Distinguímos diferentes formas de iniciais. As mais simples são letras de maior tamanho, monóchromas e políchromas, não decoradas – veja o exemplo em cima.



Página de um exemplar dos Quatro Evangelhos, escrita em Itália com letras unciais e decorada com uma inicial muito simples. Século VI.



A capitular ao serviço do Amor

William Chaucer. *The Romaunt of the Rose*. Inglaterra, cerca de 1440. (MS Hunter 409, V.3.7). Este manuscrito é a única cópia do poema alegórico sobre a arte de amar, na tradução de Chaucer. *Le Roman de la Rose* foi originalmente composto em francês por Guillaume de Lorris e Jean de Meun. O manuscrito foi copiado em 1440, poucas décadas após a morte de Chaucer, em 1400. Elegantemente decorado, folha a folha, com capitulares e borrisfos florais, possuiu algumas páginas particularmente ornadas com lascivos desenhos florais.

Este manuscrito foi digitalizado e está acessível, na sua totalidade, em www.memss.arts.gla.ac.uk/html/samples.htm

A primeira impressão do poema foi feita por William Thynne em 1532.

Depois, aparecem as iniciais ornamentadas ou decoradas; são as primeiras formas pictóricas da letra.

A partir do século VI, as iniciais são realçadas com figuras abstractas, geométricas, com motivos vegetalistas, florais e zoomórficos, enrolamentos e troncos espiralados ou ainda figuras grotescas, burlescas, em herético contraste com os textos sacros ao seu lado.

No período românico (recorda-se do excelente filme *O Nome da Rosa*?) as iniciais adquirem uma espantosa variedade, variando da simples letra-silhueta executada a vermelho-azul-verde, ornamentada com troncos de folhagem elegantes (*littera florata*) até formas que sugerem relevo tridimensional, em que as letras se destacam sobre um fundo colorido pela projecção de uma sombra.

Os monstros e os dragões são motivos recorrentes, muito apreciados. Estas bestas fantásticas são utilizadas como elementos decorativos: os seus corpos adquirem a forma da letra. O simbolismo místico adquire grande significado no período românico.

A partir de finais do século XIII, as iniciais levam uma decoração com elementos vegetalistas (folhas, flores, ramagens entrelaçadas) sobre fundos geralmente coloridos ou dourados (letras filigranadas).

A inicial historiada ou inicial figurativa nasce no século VIII — mas só se imporá no século XI, quando adquire o carácter narrativo. Texto e imagem serão ligados de uma forma mais condensada e abreviada.

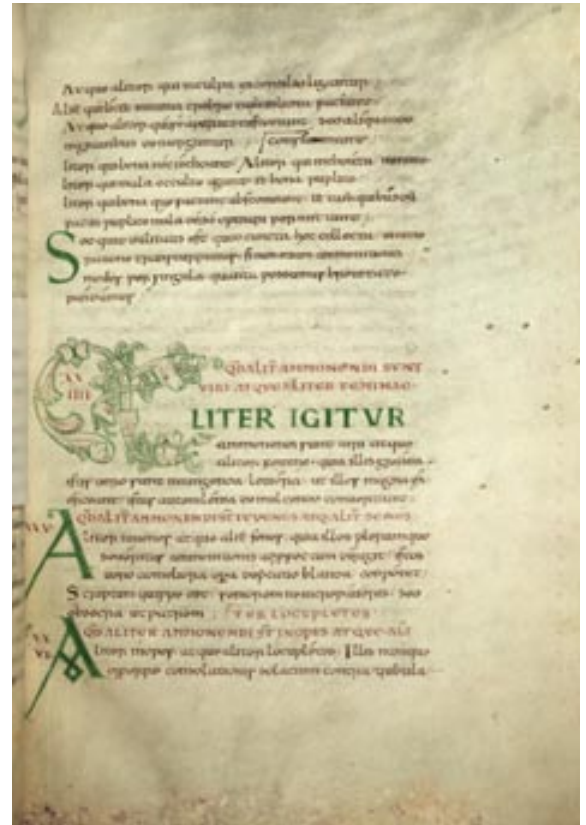
Sucedem-se diversos estilos. Letras com diversas figuras humanas e animais que imitam a forma da letra através de corpos dobrados e da flexibilidade dos gestos; iniciais acrobáticas, com personagens em exercícios de ginástica, pintados nos ramos que compõem a letra.

Finalmente, aparecem as iniciais historiadas com cercaduras, colocadas no início de textos importantes e acompanhadas de *tituli*.

Impressão com tipos móveis

A partir de 1450, os protipógrafos alemães Johannes Gutenberg e Peter Schöffer em Mainz adaptam a inicial caligráfica do Gótico Tardio para a Tipografia. Na primeira etapa dos incunábulo, as capitulares ainda são inseridas manualmente. Gutenberg reservava espaços para o iluminador desenhar as letras ornadas: as iniciais e as cabeças de capítulos. Na B42, cada página é composta a duas colunas, contendo 42 linhas (daí a abreviatura de B42), impressas em Textura, a letra gótica condensada que se usava nos manuscritos. As iniciais são góticas, mas diferentes.

Em 1525, Albrecht Dürer publica a sua *Underweysung der messung mit dem zirckel un richtscheit in Linien, ebenen und gantzen corporen, durch Albrecht Dürer zusammen getzogen und zu nutz allen kunstliebhabenden mit zugehörigen figuren in truck gebracht im jar MDXXV*. Na terceira parte desta obra, Dürer concentra-se na construção de iniciais para a Fraktura impressa pela primeira vez em 1517.





A indescritível beleza de um incunábulo. Botho, Konrad. Cronecken der Sassen. Impresso em 1492 por Peter Schöffer em Mainz.

Folha decorada com capitulares. Staatsarchiv Marburg, Hr 20, 9 (GW 4963).

Mais exemplos em www.manuscripta-mediaevalia.de

A perícia dos tipógrafos

Pouco tempo depois da invenção da Tipografia, os editores e os compositores de tipos móveis tinham ultrapassado a perícia dos escribas da Idade Média. Uma página de uma Bíblia de 1581 serve para ilustrar os detalhes de composição, ao serviço da hierarquia de conteúdos e usados como elementos de navegação e de hipertexto. Além das capitais, identificam-se facilmente mais de 10 distintos elementos nesta paginação, todos ao serviço da estruturação do texto e da orientação do leitor.

Palavras-chave

compostas em tipos romanos, negritos.

Comentário composto à largura de duas colunas, em tipos romanos.

Numeração do capítulo composto em tipos romanos, versaletes.

Capitular. Versal romana decorada marca o início do primeiro capítulo do livro.

Texto corrido composto a duas colunas, em tipos góticos de corpo médio.

No texto corrido: **Numeração** dos versículos com números árabes.

Marginais compostas em tipos romanos de corpo reduzido. As letras minúsculas correspondem às referências inseridas no texto corrido

Inicial pequena, versal romana em corpo da altura de duas linhas

Eternall predestination.

Chap. 1. 11.

The head of the Church. 514

their eternall miserie, wherein they were plunged before they knewe Christ, as people without God, Gentiles to whom the promises were not made, and yet by the free mercy of God Iesus, they were saved, and he appointed to be their Apostle, as of all other Gentiles: he desireth God to lighten the Ephesians hearts with the perfect vnderstanding of his Son, he rebuketh them likewise to be made full of so great benefices, neither to be moved by apostles, which seek to overthrow their faith, and treade vnder foote the Gospell, who preached to them, as by chance or fortune, but according to the eternall counsell of God, this meanes & referreth onely his Church. Therefore the Apostle commendeth his ministerie, forasmuch as God thereby reigneth among men, and causeth it to bring forth most plentiful fruites, as innocencie, holines, with all such offices appertaining to godlines. Last of all onely in generall, what ought to be the life of the Christians, but also sheweth what things concerne euery mans vocation.

CHAP. I.

After his salutation, 4. He sheweth that the chief cause of their saluation standeth in the free election of God through Christ. 16 Hee declareth his good will towards them, giving thanks and praying God for their faith. 21 The matter of Christ.

IWILL be an Apostle of Iesus Christ, by the will of God, to the Saints, which are at Ephesus, & to the faithfull in Christ Iesus:

2 Grace be to you, & peace from God our Father, and from the Lord Iesus Christ.

3 Blessed be God euen the Father of our Lord Iesus Christ, which hath blessed vs with all spiritual blessings in heauenly things in Christ.

4 No he hath chosen vs in him, before the foundation of the worlde, that we should be holy, and without blame before him in loue.

5 Who hath predestinate vs to be adopted through Iesus Christ vnto him selfe, according to his good pleasure of his will.

6 To the praise of the glory of his grace, whereinwith he hath made vs accepted in his beloued,

7 By whom we haue redemption through his blood, euen the forgiveness of sinnes, according to his rich grace:

8 Whereby he hath bene abundantly towards vs in all wisdom and vnderstanding, and hath opened vnto vs the mysterie of his will according to his good pleasure, which he had purposed in him,

10 That in the dispensation of the fulnesse of the times he might gather together in one all things, both which are in heauen & which are in earth, euen in Christ:

11 In whom also we are chosen when we were predestinate according to the purpose of him, which worketh all things after the counsell of his owne will.

12 That he which hath trusted in Christ, should be vnto the praise of his glory:

13 In whom also we haue trusted after that we heard the word of truth, euen the Gospell of your saluation, wherein also after that we beloued, we were sealed with the holy Spirit of promise,

14 Which is the earnest of our inheritance, vntill the redemption of the possession, and then which are in earth: also the faithfull which remaine in earth stand of the Jewes & the Gentiles. h To wit, the Jewes. i Though we be redeemed from bondage of sinne by the death of Christ, Rom. 6. 2. yet we hope for this second redemption which shall be when we shall possesse our inheritance in heauen, whereof we haue the holy Ghost for a gage, as Chap. 4. 30.

session purchased vnto glory.

15 Therefore also, after the faith, which ye haue in the Lord Iesus, and loue towards all the Saints,

16 I cease not to give thanks for you, making mention of you in my prayers,

17 That God of our Lord Iesus Christ the Father of glory, might give vnto you the Spirit of wisdom, and reuelation k Of Christ, through the knowledge of him,

18 That the eyes of your vnderstanding may be lightened, that ye may knowe what the hope is of his calling, & what the riches of his glorious inheritance is in the Saints,

19 And what is the exceeding greatness of his power towards vs, which beleeue, according to the working of his mightie power,

20 Which he wrought in Christ, when he raised him from the dead, and set him at his right hand in the heauenly places,

21 Farre above all principallitie, & power, and might, and domination, and every name that is named, not in this worlde onely, but also in that that is to come,

22 And hath made all things subiect vnder his feet, and hath appointed him ouer all things to be the head to the Church,

23 Which is his body, euen the faithfull of him that faithfull in all things, himselfe perfect without vs which are his members: & therefore the Church is also called Christ, as 1. Cor. 12. 12, 13.

CHAP. II.

To magnifie the grace of Christ, which is the only cause of saluation, 11 He sheweth them what manner of people they were before their conversion, 18 And what they are now in Christ.

And you hath he quickened, that were dead in trespasses and sinnes, wherein, in time past ye walked, according to the course of this worlde, and after the prince that ruleth in the aire, euen the spirit, that nowe worketh in the children of disobedience,

3 Among whom we also had our conversation in time past, in the lusts of our flesh, in fulfilling the will of the flesh, and of the minde, and were by nature the children of wrath, as well as

4 But God which is rich through his great loue hath loved vs, euen when we were dead, hath quickened vs together with himselfe by whose grace we are saved

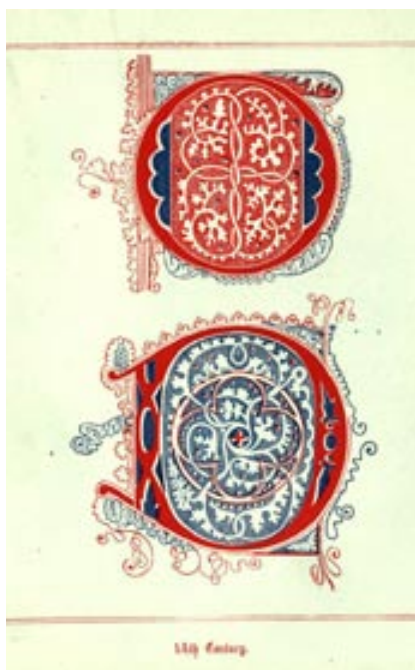
5 Not by works, but by his grace, as Eph. 2. 8, 9.

6 And he hath quickened vs together with himselfe by whose grace we are saved

Capítulo (Nome) composto em tipos romanos

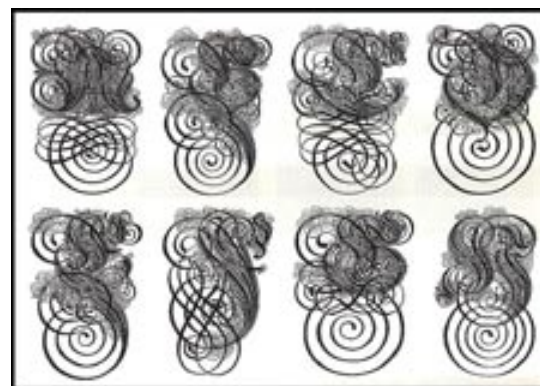
Introdução e resumo composto em tipos itálicos (Swash). Referências aos parágrafos

O caderno é identificado com letras góticas.



Medieval Alphabets and Initials for Illuminators, da autoria de F. G. Delamotte. Compilação publicada em Londres por Crosby Lockwood and Co., em 1886. Fourth edition. Printed by Whiting and Co. Cromolithographed plates of alphabets and initials. A follow-up of the Delamotte's *Primer of Illumination*. London: Crosby Lockward & Co.

Na Época Victoriana cultivou-se o péssimo hábito de coleccionar capitulares como vinhetas decorativas, isoladas do seu contexto textual. Um exemplo desse populárrimo género de aberrantes colecções é *Medieval Alphabets and Initials for Illuminators*, da autoria de F.G. Delamotte. As autênticas iniciais de época eram muito mais belas, como se pode apreciar no exemplo em baixo, mostrando Fracturas barrocas.



Paul Franck, «Initial G», da obra *Schatzkammer allerhand Versalien*, Nürnberg, 1601 (xilografuras).

Já nas impressões renascentistas, a inserção das capitulares era feita por xilogravura. Pouco mais tarde, gravando tipos móveis em corpo grande, para uso como capitulares, excluía-se definitivamente o trabalho manual do iluminista. Veja ao lado uma bela impressão de Erhard Ratdolt, realizada em Veneza.

No século XIX e até aos inícios do século XX, as iniciais saudosistas entram em grande voga, dispondo as empresas impressoras de quantidades babilónicas de iniciais decorativas, para todos os usos e ocasiões. Hoje, as iniciais são maioritariamente usadas em revistas e magazines. A finalizar este artigo, mostram-se excelentes exemplos, recolhidos numa edição recente do jornal diário português Público e na revista Vogue.



Flores astrologiae, de Albumasar (astrólogo árabe do século IX), obra publicada pelo impressor alemão Erhard Ratdolt, ilustrada com 73 xilogravuras. Augsburg, 18 de Novembro de 1488. Enquanto o texto é composto em letra gótica, as capitulares são versais romanas.



Nestes exemplos do jornal «Público», que podem integrar qualquer Manual de Boas Práticas Tipográficas, a inicial vermelha é formada por um só caractere, ou por dois, alinhados pelo topo do bloco de texto. Esta variante chama-se em inglês *dropped initial*.



Capitulares: uma típica solução contemporânea: revista Vogue, Dezembro 2004.

Links

Glossário (em inglês) dos manuscritos iluminados: prodigi.bl.uk/illcat/glossary.asp

Bibliografia

J.J.G. Alexander: Initialen aus großen Handschriften, München 1978, Prestel Verlag, ISBN 3791304402

Initial Letters: Typography as Art. Initial letters are the start of a good conversation. They are the doyennes of type. by Allan Haley, August 2007. <http://www.dynamicgraphics.com/dgm/Article/28792>

One of the richest collections of medieval and Renaissance manuscripts in the world: <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/>

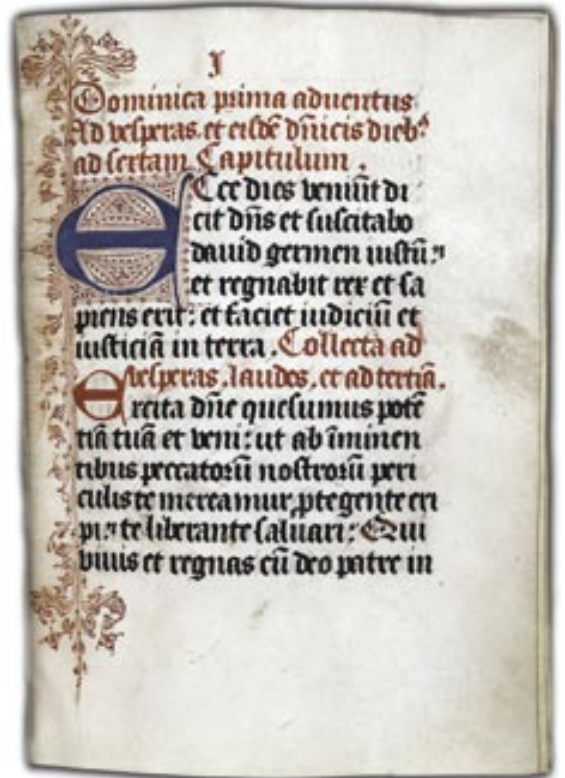
Capitulares unciais

AS UNCIAIS foram uma evolução tardia das maiúsculas romanas. Apareceram no declínio do Império Romano, persistiram no reino de Bizâncio e durante toda a Idade Média, formando uma das múltiplas ligações entre a cultura caligráfica tardo-romana e a prática tipográfica contemporânea.

As unciais são versais com formas pronunciadamente arredondadas. Foram usadas desde o século IV até ao século VIII por escribas latinos e gregos. As primeiras manifestações da UNCIALIS mostram letras largas, simples, amiúde riscadas com um só traço, tirando partido da superfície lisa do pergaminho, que então começou a substituir o papiro (o papiro, de superfície mais rugosa, pede letras compostas de vários traços).

UM DOS MAIS ANTIGOS EXEMPLOS que conhecemos da letra uncial é *De bellis macedonicis*, um códice conservado na British Library. Neste manuscrito as letras foram escritas separadas. Mas a *separação das palavras*, que hoje nos parece trivial e comum, aqui ainda não é evidente; o texto aparece como um contínuo. Só mais tarde, as letras unciais (e todos os outros tipos de letras) serão aplicadas em palavras separadas.

Nos dois séculos que se seguiram a 400, as formas das unciais tornam-se gradualmente mais complexas; por volta de 600, os manuscritos mostram um aumento de ornamentos e floreados. As alterações mais significativas da *uncialis* são o aparecimento de ascendentes e descendentes, dando origem às chamadas semi-unciais.



Página de um manuscrito gótico medieval, ornado com unciais: uma capitular azul e uma inicial vermelha.



Duas unciais digitalizadas. Em cima as GREAT PRIMER UNCIALS, de Jonathan Hoefler. Nas duas última linhas, em combinação com a Textura, do mesmo autor: «a perfect match».

Ao lado, as LOMBARDIC CAPITALS, da autoria de Frederic W. Goudy, disponíveis em versais e versaletes.

Often to be working, and both should be **G**entlemen, in the best sense. **A**s it is, we make both ungentle, the one envying, the other despising his brother; and **S**ociety is made up of morbid thinkers and miserable workers.

Uma Textura tipográfica do século XX: a esguia Goudy Text MT, aqui combinada com as Lombardic Capitals (em rubro) do mesmo autor.

A partir de 800, a *uncialis* já só foi usada como *display script* em títulos e subtítulos dos livros caligrafados com letras góticas. Depois da fase de dominância, as unciais e semi-unciais foram profusamente usadas para servir como capitulares e iniciais nos manuscritos carolíngios e góticos; eram frequentemente decoradas a ouro e a cores.

Entre as unciais modernas está a fonte *Libra*, desenhada por S. H. de Roos para a Amsterdam Typefoundry em 1938, e a mais marcante *Omnia*, uma fonte de Karlgeorg Hoefer, com formas de tendência mais minúscula.

Contudo, no contexto do tema «Capitulares e iniciais» interessam-nos as *Lombardic Capitals*, uma elaborada uncial da mão do americano Frederic W. Goudy, uma bela letra. Esta fonte está desenhada para acompanhar a *Textura*, do mesmo autor. Também as *Great Primer Uncials* de Jonathan Hoefler (fundição digital HTF, especialista em fontes de cariz histórico), fonte que tem a particularidade de harmonizar perfeitamente com a *Textura* do mesmo autor, permitindo a composição de textos ao estilo gótico medieval. Estas duas fontes, e mais outras, pertencem ao grupo *Historical* da HTF. Na sequência destes revivalismos aparece em fins de 2007 a fonte *Canterbury*, uma «medieval gothic» emitida pela Fundição P22, empresa igualmente empenhada em revivalismos de fontes históricas. Num só ficheiro de fonte OTF, a P22 combinou uma *Textura* com três variações de unciais lombárdicas, além de incluir múltiplas ligaduras históricas.



Anúncios

Quer vender? Comprar?

Este espaços estão disponíveis para si.

Mande a sua publicidade; em 2008,
a publicação será grátis.

Tipos fixes!

*Um workshop para gente jovem,
que aprende a fazer letras de
modos divertidos...*

Os Workshops de Tipografia são
cursos livres, dirigidos a jovens dos
10 aos 16 anos de idade.

Os Workshops realizam-se numa
atmosfera de «Oficina de Tipografia»,
com uma aproximação lúdica a
tecnologias e processos da tipografia
clássica e contemporânea.

Para muitos jovens, este workshop é o
primeiro contacto com uma disciplina básica
do Design de Comunicação, portanto,
é também uma iniciação ao Design.

A duração destes workshops é variável,
1 dia, 2 ou 3 dias.

Uma sessão diária dura, em regra, duas a três
horas. Tudo depende do público, da sua idade
média, das necessidades e possibilidades da
entidade que oferece o workshop, do
orçamento.

O workshop destina-se a alcançar as metas:

- Desenvolver / cultivar nas crianças uma
atitude de interesse / curiosidade face às
letras, as suas formas, a sua expressividade,
o seu uso.
- Desenvolver / reforçar o «gosto pelas
letras», apoiado numa atitude lúdica e
criativa para as formas gráficas.
- Criar uma consciência do legado histórico
que as letras representam.
- Incentivar a criatividade / fantasia nos
processos gráficos subjacentes à criação de
novos alfabetos.

Contactos:

289 366 106

ou

91 899 11 05

pheitlinger@gmail.com