



ESTUDOS SOBRE TYPGRAPHIA

Priscila L. Farias

Universidade de São Paulo
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo

**Estudos sobre tipografia:
letras, memória gráfica
e paisagens tipográficas**
Tese de Livre-Docência

Priscila Lena Farias

Julho de 2016

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	5
1. PRINCÍPIOS TIPOGRÁFICOS	7
1.1. Notas para uma normatização da nomenclatura tipográfica	9
1.2. Um panorama das classificações tipográficas	19
1.3. Fontes que não servem para escrever	33
1.4. Classificações tipográficas: sistemas de classificação cruzada	37
1.5. Semiótica e tipografia: apontamentos para um modelo de análise	47
2. MEMÓRIA (TIPO)GRÁFICA	57
2.1. Memória gráfica como estratégia para a história do design	61
2.2. Unraveling aspects of Brazilian design history	67
2.3. Typography in Brazil in the 19th and early 20th century	81
2.4. Tuscan typefaces in Brazilian commercial almanacs	97
2.5. About a J-shaped tilde	109
2.6. Spatializing design history	131
3. PAISAGENS TIPOGRÁFICAS	141
3.1. Paisagens tipográficas: uma categorização	143
3.2. Técnicas de mapeamento aplicadas ao estudo das epígrafes arquitetônicas paulistanas	151
3.3. Epígrafes arquitetônicas como elementos da paisagem tipográfica das cidades	171
3.4. Epígrafes arquitetônicas paulistanas e londrinhas	187
CONSIDERAÇÕES FINAIS	201
REFERÊNCIAS	207

Introdução

Esta Tese de Livre-Docência sistematiza criticamente parte de minha produção, com ênfase na produção bibliográfica relacionada à tipografia, em um sentido amplo, que abrange o design *com* tipos e o design *de* tipos. No contexto desta definição ampla, a tipografia deve ser entendida como campo que inclui o desenho, o projeto e a utilização de caracteres relacionados a sistemas de escrita, independentemente do modo como foram obtidos ou reproduzidos.

Reúno aqui uma seleção de 15 textos, divididos em 3 capítulos: *Princípios tipográficos*, *Memória (tipo)gráfica*, e *Paisagens tipográficas*. Ao reler e re-diagramar os textos originais, corrigi pequenos problemas de pontuação, revisei e atualizei referências encontradas na internet, efetuei pequenos ajustes na redação, e inclui algumas notas de rodapé. Sendo assim, trata-se de fato de novas versões, e não simples reproduções dos textos originais.

Em alguns casos, as revisões foram mais profundas, resultando em recorte ou eventualmente consolidando informações originalmente presentes em mais de um texto. Abaixo do título de cada um deles, informo brevemente a origem e, no caso de revisões mais radicais, o tipo de alteração aplicada. Os eventuais co-autores de versões originais dos textos também são indicados abaixo dos títulos. Textos originalmente escritos em inglês foram mantidos neste idioma.

O primeiro capítulo, *Princípios tipográficos*, reúne 5 textos, originalmente publicados entre 2001 e 2005, que abordam a nomenclatura e classificação de tipos, fechando com uma proposta de modelo para análises tipográficas, originalmente publicada em 2016. O capítulo seguinte, *Memória (tipo)gráfica*, apresenta 6 textos que abordam a tipografia enquanto elemento da memória gráfica, da cultura da impressão e da história do design. O capítulo abre com versão em português de artigo de 2014 no qual proponho uma definição de memória gráfica, e segue com textos em inglês, alguns deles inéditos, redigidos entre 2012 e 2016, fechando com artigo que argumenta a favor do uso de mapas nos estudos sobre cultura da impressão.

O terceiro capítulo, *Paisagens tipográficas*, reúne 4 estudos sobre a presença de elementos tipográficos (letras, números e sinais) no espaço público e na paisagem urbana das cidades. Ele abre com um breve ensaio, preparado especialmente para este volume, que postula um quadro de 9 categorias para a compreensão das paisagens tipográficas. Os textos seguintes, originalmente redigidos entre 2008 e 2016, tem como foco estudos sobre as epigráfes arquitetônicas – assinaturas de arquitetos e construtores presentes nas fachadas de edifícios. Nas considerações finais, faço um balanço do legado e das principais contribuições destes estudos, com ênfase em seu rebatimento em minhas atividades didáticas.

Ao reunir textos diferentes em um mesmo volume, me vi obrigada a fazer algumas escolhas difíceis em relação à numeração de notas e legendas, e às referências. Tendo em vista preservar a estrutura dos textos, em sua maioria novas versões de artigos já publicados, mantive a numeração das figuras e as referências bibliográficas de cada um deles. Isso evitou o uso de algarismos excessivamente longos, e privilegiou a leitura (e até mesmo a eventual reprodução) segmentada dos trechos. As notas de rodapé, por sua vez, seguem numeração única. As referências foram também agrupadas em seção única ao final do volume.

Apresentar todos estes textos em um mesmo volume facilitará a consulta por parte de estudantes e outros leitores interessados nos estudos sobre tipografia. Espero que a seleção e organização que fiz permitam uma leitura agradável.

1. Princípios tipográficos

Neste capítulo estão reunidos textos que abordam a definição dos principais termos utilizados para se falar sobre tipografia, seguidos por um artigo no qual proponho um modelo para análises tipográficas. Compreender os termos utilizados é indispensável para a definição de um vocabulário compartilhado que permita a descrição e a análise do design com tipos e do design de tipos.

O primeiro artigo, ‘Notas para uma normatização da nomenclatura tipográfica’ apresenta proposta para uma nomenclatura coerente em língua portuguesa, abordando definições básicas, métrica tipográfica e partes dos tipos. Em 2004, quando o escrevi, haviam poucos livros em português sobre tipografia e muita variação na terminologia adotada em cada um deles. Hoje o quadro mudou, e há bons glossários disponíveis em livros, como *Elementos do Estilo Tipográfico* (Bringhurst 2005) e *Como criar tipos: do esboço à tela* (Henestrosa, Meseger & Scaglione 2014), este último traduzido por mim. Traduzir livros e revisar traduções do inglês e do espanhol para o português me obrigou a revisitar de tempos em tempos a questão da nomenclatura, e noto que o artigo não só se mantém atual como, aos poucos, foi gerando algum consenso na comunidade tipográfica brasileira.

Em seguida, apresento uma sequência de artigos que tratam da questão da descrição e classificação de tipos. Dois deles foram escritos em co-autoria com Fabio Silva, e traçam um quadro bastante abrangente das principais abordagens deste campo, além de servirem de referência para a tradução de alguns dos termos mais utilizados para descrever os aspectos formais das letras. Alguns dos termos utilizados nestes artigos, como ‘egípcianas’ ou ‘escriturais,’ ainda causam algum estranhamento por serem pouco usuais em português. Acredito, ainda assim, que são adequados exatamente por deixar claro que se trata de uma nomenclatura técnica, que não deve ser confundida com o uso corriqueiro de expressões como ‘egípcia’ ou ‘cursiva,’ adotadas por outros autores.

Uma das constatações importantes deste amplo levantamento sobre as classificações tipográficas foi a presença, entre as propostas mais contemporâneas, de classes destinadas a abrigar fontes contendo conjuntos de desenhos ou sinais –os chamados dingbats– no lugar de letras. Em 2001, eu publiquei um breve artigo a respeito deste tipo de fonte na revista da Associação dos Designers Gráficos, intitulado ‘Fontes que não servem para escrever: algumas considerações sobre o status tipográfico dos dingbats’ que me pareceu oportuno reproduzir aqui.

Para explicar o quadro geral das classificações de tipos, foi necessário comparar princípios taxonômicos e classificatórios adotados por diferentes autores e instituições em diferentes momentos. ‘Um panorama das classificações...’ faz uma revisão das classificações mais tradicionais, que partem do princípio de que é possível dividir o universo tipográfico em categorias estanques. ‘Classificações tipográficas: sistemas de classificação cruzada,’ próximo artigo deste capítulo, trata de sistemas baseados na descrição de aspectos formais,

nos quais admite-se que uma mesma fonte tipográfica pode compartilhar características com mais de um grupo de outras fontes.

Fechando este primeiro capítulo, apresento ‘Semiótica e tipografia: apontamentos para um modelo de análise,’ no qual busquei sintetizar algumas idéias a respeito da análise da tipografia, à luz de princípios e modelos semióticos de vertente peirceana, que venho compartilhando com alunos pelo menos desde 2009. Nele apresento alguns princípios e critérios de análise que servem de base para trabalhos apresentados nos capítulos seguintes.

1.1. Notas para uma normatização da nomenclatura tipográfica

A versão original deste artigo foi originalmente apresentada no *P&D Design 2004*, e publicada nos anais do evento (Farias 2004).

Resumo

Este artigo apresenta propostas para uma nomenclatura tipográfica mais coerente em língua portuguesa, abordando definições básicas, métrica tipográfica e partes dos tipos. Ao levar em consideração o uso de termos dicionarizados e a possibilidade de tradução para outras línguas, tais propostas devem funcionar não apenas como referências para a análise, descrição e classificação de tipos, mas também auxiliar na versão destes termos e para outros idiomas.

No quartel-general da ISO, visitamos o ultra-secreto Laboratório de Tipografia Forense. [...] Um alto grau de precisão é vital neste setor, onde o resultado de um caso pode ser determinado por um fator tão sutil quanto a espessura de uma haste.

—Woolman

Introdução

Qualquer tipo de discurso sobre tipografia, independente de seu grau de formalidade, pressupõe a existência de um vocabulário comum. Segundo Gaskell, “a discussão sobre tipografia requer um sistema de nomenclatura para os elementos da letra, de forma que possamos fazer referência a partes individuais dos tipos” (Gaskell 1976: 41).

Ao longo dos mais de 500 anos de história da impressão com tipos móveis, uma grande quantidade de termos foram adotados, em diferentes línguas, para se referir às partes dos tipos. Uma prática comum entre os autores de manuais de escrita dos séculos 15 e 16 era a de criar novos termos, utilizando palavras em francês, alemão, inglês ou latim (Gaskell 1976: 41). Desta forma, alguns dos termos utilizados na nomenclatura tipográfica são adaptações de termos tradicionalmente adotados na prática da caligrafia ou da escrita em geral, enquanto outros foram criados para melhor descrever as partes dos tipos de metal ou madeira. Com o advento das tecnologias digitais, muitos destes termos continuaram em uso, embora nem sempre com o mesmo significado, e novos termos foram cunhados.

Embora, em algumas ocasiões, um certo grau de variação e ambiguidade na linguagem sejam aceitáveis, o discurso científico incita a adoção de termos bem definidos, e, na medida do possível, não ambíguos. Sendo assim, para o biblioteconomista e editor Philip Gaskell, embora as primeiras tentativas de sistematização destes termos, para a língua

inglesa, remontem a 1683 (com a publicação dos *Mechanik Exercises* de Joseph Moxon), ainda não havia, em 1976, um “sistema completamente codificado” e “auto-suficiente” para descrever as partes das letras de modelo romano,¹ o que justificaria sua proposta de normatização publicada na prestigiada revista científica *Visible Language* (Gaskell 1976: 41-51). Mais recentemente, a pesquisadora Catherine Dixon, em uma comunicação a respeito da classificação de tipos feita durante a primeira Friends of St Bride Conference, afirmou que “a nomenclatura é uma das áreas mais controversas do campo do design de tipos, e precisa ser abordada” (Dixon 2002).

Ao analisarmos a literatura em português sobre classificação e partes dos tipos (em especial Rabaça & Barbosa 1978, Farias 1998, Baer 1999, Niemeyer 2000 e Rocha 2002), encontramos definições nem sempre muito precisas, e pouco consenso entre os autores.²

Bastante inspirado no esforço de Gaskell, o que este artigo busca oferecer é um sistema coerente para nomear as partes dos tipos de modelo romano em língua portuguesa. Tal sistema leva em consideração o uso de termos dicionarizados e a possibilidade de tradução para outras línguas, funcionando não apenas como uma base de referências para a análise, descrição e classificação de tipos, mas também auxiliando na versão destes termos de e para outros idiomas.³

A primeira parte apresenta algumas definições básicas necessárias para um diálogo sobre tipos. A seguir, são estabelecidas definições de termos referentes à métrica tipográfica, e, finalmente, definições de termos referentes a partes do tipo. Enquanto as duas primeiras seções se aplicam a qualquer tipo de letra de modelo romano, muitos dos termos discutidos na última foram cunhados para descrever partes de tipos encontradas, mais especificamente, em fontes de texto. Embora estes termos possam ser aplicados na descrição de muitos tipos de letra, fazem certamente mais sentido quando utilizados na análise de fontes com ou sem serifa que seguem os padrões mais tradicionais do design tipográfico.⁴

Algumas definições básicas

Começaremos por definir **tipografia** como o conjunto de práticas e processos envolvidos na criação e utilização de símbolos visíveis relacionados aos caracteres ortográficos (letras) e para-ortográficos (números, sinais de pontuação, etc.) para fins de reprodução. Isso inclui tanto o design *de* tipos quanto o design *com* tipos. Na falta de um termo em português que traduza o termo inglês *typeface* (literalmente, *face de tipo*, ou o desenho de um conjunto alfanumérico coerente, independente de sua implementação enquanto *fonte*), o termo

1. Letras do alfabeto latino, com ou sem serifa, em sua estrutura convencional de texto, não itálicas, e não góticas.

2. O livro *Elements of Typographic Style*, de Robert Bringhurst, traz um glossário de termos tipográficos que se tornou referência no Brasil a partir da tradução cuidadosa de André Stolarski, que consultou autores e pesquisadores para elaborar a versão em português, além de incluir um glossário português-inglês (Bringhurst 2005).

3. Em Silva & Farias 2003 e Farias & Silva 2004 o mesmo tipo de esforço é empregado na compreensão dos termos utilizados em diversas classificações tipográficas.

4. Grande parte das definições propostas aqui baseiam-se em verbetes elaborados para um glossário de tipografia, e alguns deles foram publicados, com pequenas alterações, em Leite 2000.

tipografia pode ser utilizado como um sinônimo de *fonte* para nos referirmos a um determinado *tipo de letra* utilizado em alguma aplicação específica.⁵

Dentro desta definição ampla, ao efetuar a análise ou descrição de algum exemplo específico de design com tipos, é necessário levar em consideração os diferentes processos disponíveis para a obtenção destes caracteres ortográficos e para-ortográficos. Embora qualquer um destes processos possa resultar em uma fonte tipográfica do ponto de vista do design de tipos, dentro da esfera do design com tipos é importante diferenciar a tipografia, enquanto processo mecânico ou automatizado para a obtenção de caracteres regulares e repetíveis, da **caligrafia** (processo manual para a obtenção de letras únicas, a partir de traçados contínuos a mão livre) e do **letereiramento** (processo manual para a obtenção de letras únicas, a partir de desenhos).

Neste contexto, utilizaremos preferencialmente o termo **caractere** (evitando os homófonos *caráter*, ou *caráter*) para nos referirmos a cada uma das letras, números e sinais (inclusive espaços) que compõem uma fonte tipográfica, ou que fazem parte de um sistema de escrita. O termo **glifo**, por sua vez, é a melhor tradução para o inglês *glyph*, e pode ser utilizado como alternativa ao termo *caractere* quando desejamos nos referir a qualquer imagem (letra, número ou símbolo) que faz parte de uma fonte.

Uma **fonte tipográfica** (ou, simplesmente, uma **fonte**) pode ser definida como um conjunto de caracteres em um estilo específico, sendo, neste sentido, um sinônimo de **tipografia**, **tipo** ou **face**. Quando empregado neste sentido, termo *fonte* parece ser o mais adequado, uma vez que seus sinônimos acumulam outros significados. Podemos dizer, por exemplo, que na *tipografia* com tipos móveis, cada um dos blocos que faz parte de uma *fonte* é chamado de *tipo*, e o lado a ser impresso destes blocos é chamado de *face*.

Em um sentido mais estrito, contudo, o termo **fonte** deveria ser reservado a conjuntos de caracteres implementados como tal, isso é: conjuntos para os quais foram determinados não apenas os desenhos de suas faces, mas também as características métricas e de espaçamento que determinam a relação entre estes e outros glifos. Uma **fonte digital**, neste sentido, pode ser descrita como um arquivo digital contendo um conjunto de instruções para o desenho de curvas, que determinam a reprodução de seus glifos, mais um conjunto de instruções métricas, que determinam o alinhamento e o espaçamento (entre palavras, entre letras e entre linhas) dos caracteres. Estes arquivos digitais podem conter ainda outras informações, referentes à aparência dos glifos em saídas de baixa resolução, autoria, estilo, etc..

O termo **alfabeto** é o mais adequado para nos referirmos a um conjunto de caracteres alfábéticos ainda não implementados como fonte. Ele não é muito preciso, contudo, se o conjunto em questão contém também números ou outros sinais. Neste caso, o termo **face**, embora não muito popular, parece ser a melhor alternativa. Uma **face**, desta forma, serviria como tradução para o inglês *typeface* ou *face*, podendo ser definida como um conjunto de glifos contendo letras, números e outros sinais em um determinado estilo, mas que não necessariamente foi implementado como fonte.

Na tipografia em metal ou madeira, cada tamanho de corpo de uma determinada face (por exemplo, Times 9 pontos, Times 12 pontos, etc.) é considerado uma fonte diferente, mesmo que se trate de uma série de conjuntos de caracteres com desenhos que diferem

5. Neste sentido, o termo **tipologia**, embora dicionarizado, deve ser evitado, e reservado, eventualmente, para a descrição dos resultados de estudos taxonômicos ou classificatórios acerca da tipografia (ou de qualquer outra área de estudo).

somente em escala. Isto se justifica pelo fato de ser necessário, para produzir tais conjuntos, cortar e fundir matrizes diferentes. Além disso, na oficina tipográfica, cada uma destas fontes é armazenada em uma gaveta diferente. Em tipografia digital, uma fonte pode ser definida como uma matriz virtual única, na forma de um arquivo contendo a definição das propriedades gráficas e métricas de um grupo de caracteres que podem ser atualizados em qualquer tamanho. Sendo assim, diferentemente das fontes *físicas*, uma fonte digital é definida por suas características visuais, independente de seu tamanho.

O termo **família** refere-se ao conjunto formado por uma fonte (em estilo normal ou regular) e suas variações (*bold* ou *negrito*, *light*, *itálico*, *versalete*, etc.). Em aplicações digitais, através de softwares de manipulação de texto, é possível obter, algorítmicamente, algumas destas variações a partir do mesmo arquivo de fonte. Isso, porém, não caracteriza a existência de uma família, uma vez que a matriz (neste caso, o arquivo de fonte) é a mesma. O termo *família* deve ser reservado para o caso de fontes para as quais foi desenvolvida e gerada ao menos uma variação.

Termos referentes à métrica tipográfica

Antes de definir uma nomenclatura para as partes do tipo propriamente ditas, é necessário esclarecer a terminologia adotada para fazer referência às linhas e distâncias que compõem a *malha interna* de uma fonte.

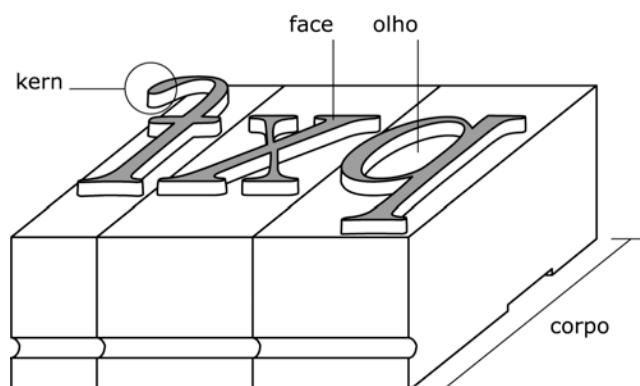


Figura 1. O tipo de metal.

O **corpo** (figuras 1 e 2) corresponde à altura máxima do conjunto dos caracteres de uma fonte, incluindo as áreas reservadas para os caracteres mais altos e mais baixos. Na tipografia em metal, o corpo corresponde à altura da face dos blocos que compõe uma fonte. A altura do corpo é, tradicionalmente, medida em **pontos**, que correspondem a aproximadamente 1/72 polegadas.⁶ Outras medidas tipográficas, hoje pouco utilizadas, são o **círcero** e a **paica**, ambas correspondendo a 12 pontos (no sistema francês e inglês, respectivamente, o que implica em pequena diferença de tamanho).⁷ Na tipografia digital, o corpo é uma medida relativa, que pode ser redimensionada para qualquer tamanho.

6. Na tipografia digital, o ponto foi arredondado para exatamente 1/72 polegadas americanas. Nos sistemas anteriores, propostos por Pierre Fournier le Jeune, pela American Type Founder's Association e por Firmin Didot, o ponto variava entre 0,349 mm, 0,3515 mm e 0,376 mm, respectivamente.

7. Antes da adoção do sistema de pontos, que se deu a partir do século 18, os tamanhos de corpos eram identificados por nomes como *Nonpareil*, *Bourgeois* e *Canon*. Estes nomes podiam variar de fabricante para fabricante e de país para país, causando alguma confusão. Embora sejam parte

Os caracteres de uma fonte são alinhados em relação a uma **linha de base** (figura 2), onde são apoiadas as maiúsculas, as minúsculas sem descendentes (como a letra *a*) e a maior parte dos números e sinais. Abaixo da linha de base encontramos a linha dos descendentes (figura 2), que marca a profundidade das letras minúsculas com descendentes (como a letra *g*). Acima da linha de base encontramos a altura-x, correspondendo à distância entre a linha de base e o topo das letras minúsculas sem ascendentes (como a letra *x*) e a linha dos ascendentes, que marca a altura das letras minúsculas com ascendentes (como a letra *b*), e, em alguns casos, das letras maiúsculas. No caso de fontes de texto mais tradicionais, a altura das maiúsculas é um pouco menor do que a das minúsculas com ascendentes, e é marcada pela linha das capitulares. A linha determinada pela altura-x pode ser chamada de linha média.



Figura 2. A ‘malha’ interna de uma fonte tipográfica.

A **largura** de um caractere em uma fonte inclui não apenas o desenho do glifo, mas também algum espaço em branco à direita e/ou à esquerda, que determina seu **espaçamento**.⁸ Na tipografia em metal, a largura era determinada fisicamente pelas laterais dos blocos de tipos, e podia ser apenas igual ou maior do que a largura da face. Na tipografia digital, é possível determinar espaçamentos negativos ou ajustes de espaçamento especiais para pares de caracteres.

Este ajuste especial é chamado de **kern** ou **kerning**, ou **compensação**, e os pares resultantes são chamados **pares de kern**. O termo *kern* têm origem na tipografia de metal, onde designa a parte de um caractere (figura 1) que avança além do limite do bloco do tipo para permitir uma maior aproximação com o caractere adjacente. Em tipografia digital, o *kern* pode determinar tanto a aproximação quanto o afastamento de um par específico de caracteres em uma fonte.

Na composição com tipos móveis, o espaçamento entre palavras é determinado pelo uso de claros ou **material branco** –peças de metal mais baixas do que a altura das faces do tipo, e que portanto não são impressas. Na tipografia digital, o espaçamento entre palavras é determinado pela largura dos caracteres correspondentes às teclas espaço e option (ou alt) + espaço.

Um **quadratim** é uma medida tipográfica que corresponde a um quadrado de largura igual à altura em pontos de uma fonte, e que serve de base para outras medidas relativas (quadrado, meio-quadratim, terço-de-quadratim, etc). Tradicionalmente, esta medida correspondia à largura do maior tipo de uma fonte, o M maiúsculo. É a melhor tradução para os termos *em* e *em space* (literalmente, *espaço eme*). O meio-quadratim (ou *espaço*

importante da história da tipografia, uma vez que caíram em desuso há muito tempo, não serão tratados aqui.

8. Em inglês, *sidebearing*. Ao traduzir o livro *Como criar tipos: do esboço à tela* (Henestrosa et al 2014), utilizei a expressão *proteção lateral* como versão em português para esta expressão.

ene) corresponde a um retângulo de largura igual à metade da altura em pontos de uma fonte, ou metade de um quadratim.

Na composição com tipos móveis, o espaçamento mínimo entre linhas consecutivas de um texto é determinado pela altura dos tipos e pode ser modificado pelo uso de lâminas de material branco chamadas entrelinhas. Na tipografia digital, o espaçamento padrão entre linhas é predeterminado no arquivo de fonte (normalmente, pela altura do corpo), mas a entrelinha, medida determinada pela distância entre duas linhas de base consecutivas, pode ser modificada em programas de manipulação de texto.

Partes dos tipos

Na tipografia em metal ou madeira, falar sobre *partes do tipo* significa, em primeiro lugar, estabelecer uma nomenclatura para descrever os pequenos blocos que compõem uma fonte e, em segundo lugar, os pormenores das imagens impressas com estes tipos. O primeiro aspecto interessa, em particular, aos usuários destes tipos de madeira ou metal, e, em especial, dentro de uma oficina tipográfica, aos funcionários responsáveis pela composição manual. Uma vez que a tipografia no Brasil, durante muitos anos, foi praticada e definida, de modo muito estreito, como composição manual e impressão com tipos móveis (deixando de lado os aspectos ligados à criação de novos tipos), é sem surpresa que constatamos a existência de um vocabulário muito mais desenvolvido acerca deste primeiro aspecto do que acerca do segundo.

No entanto, do ponto de vista do design de fontes tipográficas em geral, e da tipografia digital em particular, um vocabulário mais extenso e preciso para descrever as particularidades dos desenhos dos caracteres é de extrema importância. Este é o aspecto que será colocado em foco nesta seção.

Para desenvolver uma nomenclatura adequada para isso, é necessário, antes de mais nada, encontrar termos precisos para definir as *imagens tipográficas* de modo geral. Os termos **tipo**, **caractere**, **glifo** ou **face**, definidos acima, são nomes alternativos para descrever as formas tipográficas visíveis. Resta definir um termo preferencial para nos referirmos às partes *brancas*, internas do tipo, ou ao redor dele.

O termo **face** é tradicionalmente empregado, na tipografia em metal ou madeira, para referir-se à parte superior de um bloco de tipo, que recebe tinta e é efetivamente impressa. Alguns autores (Rabaça & Barbosa 1978: 457, Baer 1999: 43), porém, referem-se a esta parte do tipo como **olho**, e chamam as partes internas do desenho do tipo (como a parte interna do *o*) de “base ou rebaixo do olho” (Rabaça & Barbosa 1978: 457), “oco” (Baer 1999: 37, Niemeyer 2003: 30), ou “vazio” (Baer 1999: 37). Contudo, considerando que **face** seja uma boa alternativa para designar as formas tipográficas visíveis (as partes *pretas*, impressas), faz mais sentido que o termo **olho** seja empregado para nos referirmos às partes internas. O par **face/olho**, empregado desta forma, parece descrever muito melhor, e de forma mais direta, o relacionamento entre figura e interior da figura.

Definiremos, assim, **face** como a parte visível –na forma de um design em estilo específico– de um caractere ou conjunto de caracteres, e como **olho** qualquer área em branco completa ou parcialmente fechada pelos traços de uma letra (como em *o* ou *c*). Uma alternativa para **olho** é o termo, emprestado do espanhol, **contraforma**. Este termo é empregado como tradução do inglês *counter* (empregado por Rocha 2002: 41), e pode ser definido como “o espaço que rodeia, por dentro e por fora, a forma da letra” (Fontana 1996: 167).

O termo *counter*, conforme é empregado por autores de língua inglesa (e.g. Gaskell 1976: 34, Bringhurst 1997: 290), contudo, não possui a amplitude apontada por Fontana, referindo-se tão somente aos espaços *internos* da letra. Sendo assim, o mais sensato parece ser recomendar o uso de **olho** para as partes internas das faces, e **contraforma** para partes internas ou externas.

Diferentemente das letras maiúsculas, que tradicionalmente possuem todas a mesma altura (com exceção de algumas, como o *Q*), as minúsculas podem apresentar extensões acima da altura-x (como *b* e *d*) ou abaixo da linha de base (como *g* e *p*). Os termos **ascendente** e **descendente** devem ser empregados, respectivamente, para descrever estas extensões.

Os caracteres de uma fonte podem possuir ou não diferenças na espessura de seus traços. A esta diferença de espessura damos o nome de **contraste** (podendo ser qualificado como *alto*, *baixo* ou *modulado*, ou *nulo*). Se uma fonte possui algum contraste, então é possível determinar um eixo de contraste, definido como um eixo imaginário que passa pelas partes mais estreitas dos traços de uma face, e que determina a tendência direcional (*vertical*, *horizontal*, *inclinado à direita* ou *inclinado à esquerda*) de seu contraste.

O termo **traço** pode ser empregado, indiscriminadamente, para fazer referência a linhas retas ou curvas que compõem uma face. Para traços com características específicas, recomenda-se o uso de:

- **haste** para traços verticais (como *l*);
- **barra** para traços horizontais que unem dois pontos de um caractere (como em *H*, *A* e *e*) ou cruzam uma haste (como em *T*, *t* e *f*);⁹
- **bojo** para traços curvos que fecham uma área de um caractere (como nas letras *O*, *D*, *b* e *d*);
- **braço** para traços horizontais, ou inclinados em direção à linha das capitulares, em caracteres como as letras *K* (parte superior direita), *X* (parte superior) e *L* (parte inferior);
- **cauda** para traços, geralmente curvos, que avançam abaixo da linha de base em caracteres como *g* e *Q*;
- **gancho** para traços curvos partindo do bojo ou da haste de letras, e terminando no ar como em *a*, *f* e *r*;
- **ligação** para traços que unem duas partes de uma letra, como o bojo e a cauda do *g* e do *Q* em algumas fontes;
- **ombro** para traços curvos que partem da haste de algumas letras, e que se juntam a outro traço, reto, seguindo em direção à linha de base como em *h*, *m* e *n*;
- **orelha** para traços curtos, como a pequena projeção no lado direito do bojo do *g* em algumas fontes; e
- **perna** para traços horizontais ou inclinados em direção à linha de base em caracteres como *K* (parte inferior direita), *X* (parte inferior) e *R* (parte inferior direita).

9. Ao traduzir o livro *Typography*, de Gavin Ambrose e Paul Harris (Ambrose & Harris 2011), me vi desafiada a encontrar traduções para diferenciar *crossbar* (barras cujas extremidades se apoiam em traços, como no *A*) e *cross stroke* (barras que atravessam hastes, como no *f*). Optei por *trave* e *travessa*, respectivamente.

O ponto de encontro das extremidades de duas hastes deve ser chamado de **vértice**. Caso se trate, também, do ponto mais elevado do desenho do caractere (como no topo das letras A, N e M), pode ser utilizado o termo **ápice**.

Os traços de uma face de texto podem terminar com pequenas projeções para um ou ambos os lados de suas extremidades, geralmente paralelas ou ligeiramente inclinadas em relação à linha de base, chamadas **serifas**. De forma geral, isso é mais comum em hastes, braços e pernas. Serifas, quando presentes, costumam ser **duplas** quando em contato com a linha de base, e **simples**, apontando para a esquerda, quando nas extremidades de ascendentes. Projeções menores, geralmente apontando em direção à linha de base, como na parte inferior esquerda do *b* e na parte inferior direita do *G* de algumas fontes são chamadas de **esporas**. Caudas, ganchos e traços curvos em geral raramente terminam com serifas, e suas extremidades são chamadas de **terminais**.

Serifas podem ser descritas por seu peso e forma, e pela maneira como encontram as hastes. Um **apoio** é uma curva que liga a extremidade de uma serifa à haste ou traço do caractere. Serifas que possuem curvas no encontro com suas hastes são chamadas **apoiadadas**, enquanto aquelas que possuem ângulos nesta junção são chamadas **não-apoiadas**.

Quanto à forma e peso, a descrição e nomenclatura das serifas pode variar de acordo com a classificação de tipos adotada. De qualquer forma, de maneira geral, elas podem ser descritas como

- **triangulares** quando são espessas na proximidade das hastes, e se afinam ao se afastar;
- **em filete** quando sua espessura é contínua, e muito mais fina do que a das hastes;
- **quadradas** quando sua espessura é igual à das hastes; ou
- **exageradas** quando possuem formas extravagantes, ou sua espessura é bem maior do que a das hastes.

Os tipos de terminais mais recorrentes são chamados de

- **abruptos** quando terminam de forma repentina, como uma pena levantada do papel, formando pontas em suas extremidades;
- **lacrimais** quando descrevem uma curva alongada, na forma de gota; ou
- **circulares** quando descrevem uma forma próxima à de um círculo.

Referências

- AMBROSE, Gavin & HARRIS, Paul 2011 [2005]. **Tipografia**. Porto Alegre: Bookman.
- BAER, Lorenzo 1999. **Produção gráfica**. São Paulo: SENAC-SP.
- BAINES, Phil & HASLAM, Andrew 2002. **Type & typography**. New York: Watson Guptill.
- BAUERMEISTER, Benjamin 1988. **A manual of comparative typography: the PANOSÉ system**. New York: Van Nostrand Reinhold.
- BRINGHURST, Robert 1997 [1992]. **The elements of typographic style**. Vancouver: Hartley & Marks.
- BRINGURST, Robert 2005 [1992]. **Elementos do estilo tipográfico**. São Paulo: Cosac Nafta.
- DIXON, Catherine 2002. Typeface Classification. In **First Annual Friends of St Bride Conference: Twentieth Century Graphic Communication: Technology, Society and Culture**. <<http://www.stbride.org/conference2002/TypographyClassification.html>>.
- FARIAS, Priscila L. & SILVA, Fabio L. C. M. 2004. Classificações tipográficas: sistemas de classificações cruzadas. **Anais do P&D 2004 - 6º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design**. São Paulo: FAAP.
- FARIAS, Priscila L. 1998. **Tipografia Digital, o impacto das novas tecnologias**. Rio de Janeiro: 2AB.

Princípios Tipográficos

- ____ 2004. Notas para uma normatização da nomenclatura tipográfica. In: *Anais do P&D Design 2004 - 6º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design*. São Paulo: FAAP.
- FONTANA, Ruben 1996. *Pensamiento tipográfico*. Buenos Aires: Edicial.
- GASKELL, Philip 1976. A nomenclature for the letterforms of roman type. *Visible Language X*, 1, pp. 41-51.
- HENESTROSA, Cristóbal; MESEGER, Laura & SCAGLIONE, José 2014. *Como criar tipos: do esboço à tela*. Brasília: Estereográfica.
- LEITE, João de S. (org.) 2000. *ABC da ADG – glossário de termos e verbetes utilizados em design gráfico*. São Paulo: Associação dos Designers Gráficos.
- NIEMEYER, Lucy 2003 [2000]. *Tipografia: uma apresentação*. Rio de Janeiro: 2AB.
- RABAÇA, Carlos A. & BARBOSA, Gustavo 1978. *Dicionário da comunicação*. Rio de Janeiro: Codecri.
- ROCHA, Claudio 2002. *Projeto tipográfico: análise e produção de fontes digitais*. São Paulo: Rosari.
- SILVA, Fabio L. C. M. & FARIAS, Priscila L. 2003. Sobre as classificações tipográficas. *Anais do 2º Congresso Internacional de Pesquisa em Design*. Rio de Janeiro: ANPED.
- WOOLMAN, Matthew 1997. *A type detective story*. Crans: RotoVision.

1.2. Um panorama das classificações tipográficas

A versão original deste artigo, redigida em co-autoria com Fabio Luiz Carneiro Mourilhe Silva, foi publicada no periódico *Estudos em Design* (Silva & Farias 2005). Ela estava baseada em versão anterior, com o título “Sobre as classificações tipográficas,” que foi apresentada no 2º Congresso Internacional de Pesquisa em Design, e publicada nos anais do evento (Silva & Farias 2003).

Resumo

Este artigo faz um mapeamento das classificações de tipos existentes, apresentando suas origens e os conceitos envolvidos em sua elaboração. Seu objetivo é sistematizar a compreensão destas classificações, e a tradução de seus termos para o português. Também são feitas algumas considerações a respeito da conveniência e da possibilidade de elaboração de novas classificações.

Introdução

Uma classificação de tipos é desenvolvida levando em consideração os espécimes existentes, criando formas relevantes de organização, acesso e descrição para este material. Tais classificações devem facilitar a comunicação entre aqueles que utilizam a tipografia, fornecer meios para compreender o presente e estabelecer relações com o passado.

As primeiras propostas para uma classificação sistemática de tipos ocorreram no início do século XX, e tiveram como autores estudiosos e praticantes da tipografia como Theodore Low de Vinne, Francis Thibaudeau, A. F. Johnson e Beatrice Warde. Recentemente, alguns autores como a designer e pesquisadora inglesa Catherine Dixon, e o designer de tipos norte-americano Jonathan Hoefler questionaram a competência dos sistemas existentes para a descrição dos tipos atualmente produzidos, tendo em vista os avanços tecnológicos e a diversificação das formas nos últimos vinte e poucos anos.

Em um pequeno artigo publicado pela revista *Eye* em 1995, Catherine Dixon argumenta a favor da necessidade de rever e ampliar os sistemas existentes para abrigar os exemplares pouco convencionais de design de tipos surgidos a partir do advento das tecnologias digitais. Em um artigo para a revista *Emigre*, Hoefler afirma que um sistema ideal deveria levar em consideração não apenas aspectos formais ou estilísticos mas também os contextos culturais, estéticos e tecnológicos que influenciaram a tipografia. Para Hoefler, a elaboração de um sistema de classificação tipográfica deste tipo é uma tarefa “infinitamente complexa, que requer a sensibilidade de numerosas disciplinas” (Hoefler 1999: 55), incluindo um profundo conhecimento da história da tipografia. Segundo ele, uma

taxonomia de tipos abrangente, adaptável, expansível, acessível e refinada, seria extremamente útil para qualquer um envolvido com tipografia.

Classificações tradicionais

Os sistemas de classificação de tipos existentes foram estabelecidos para padronizar termos confusos e às vezes contraditórios utilizados para descrever o tipo em diferentes países, gráficas e oficinas tipográficas. Segundo Dixon (1995: 86), os esforços de padronização anteriores à proposta de Maximilien Vox em 1954, como aqueles de de Vinne (em 1900), A. F. Johnson (em 1932) e Beatrice Warde (em 1935), produziram sistemas que eram demasiadamente complexos, ou pouco específicos, resultando em uma aceitação limitada. Nos principais sistemas adotados atualmente (ATypI, British Standard, DIN), podemos encontrar referências mais ou menos explícitas ao sistema proposto por Vox.

Thibaudeau

O sistema criado pelo tipógrafo parisiense Francis Thibaudeau em 1921 (figura 1) também é considerado limitado por Dixon (1995: 19). Seu sistema, baseado somente em observações sobre o desenho das serifas, divide as famílias tipos em 4 classes: *antiques* ou *batôn* ('antigas' ou 'bastão', ou sem serifa), *elzévir* (com serifa triangular), *didot* (com serifas filiformes) e *egyptiennes* ('egípcianas', ou com serifa quadrada) (Loubet del Bayle 1999).



Figura 1. Exemplos e principais características (em cinza) das classes de tipos descritas por Francis Thibaudeau.

As expressões *elzévir* e *didot* homenageiam importantes famílias de tipógrafos europeus, respectivamente, holandeses do século 17, e franceses dos séculos 18-19. O termo *antiques* associa as letras sem serifa às convenções de desenho adotadas antes dos romanos (nas inscrições gregas, por exemplo). O termo *egyptiennes* faz menção à expedição de Napoleão Bonaparte ao Oriente Médio, na virada do século 18 para o 19. Giò Fuga (1996) apresenta uma justificativa bastante convincente para o nome desta classe. Segundo ele, as fontes neste estilo "aparecem no século XIX, na época da descoberta da Pedra de Rosetta no delta do Nilo, que permitiu que fossem feitas as primeiras traduções dos hieróglifos egípcios. Foram utilizadas, à princípio, nos escritos feitos nas embalagens de mercadorias provenientes do Egito e depois em títulos e na publicidade daquela época". Segundo Nicolete Gray, as primeiras egípcianas foram distribuídas no Reino Unido por Vincent Figgins (Gray 1976: 25). Este tipo de letra possui serifas bastante pesadas, tão ou mais espessas do que as hastes verticais. O arredondamento na junção da serifa com a haste é, por vezes, inexistente.

No Brasil, esta classificação foi adotada com algumas modificações. Baer (1999: 38-39), por exemplo, adota a divisão em romanos (no sentido de 'letra com serifa'), egípcios, góticos (no sentido de *blackletter*), etruscos (sem serifa), manuscritos e fantasia, e utiliza o termo 'elzeviriano' como sinônimo de 'romano antigo'. Dicionários especializados, como o *Dicionário de Comunicação* de Rabaça e Barbosa e o *ABC da ADG* adotam o termo 'egípcio' (*egyptian* no *ABC da ADG*). O *Dicionário de Comunicação* registra também os termos 'elzevir'

e ‘didot’ como definições de estilo, e aponta ‘bastonete’ como sinônimo para ‘grotesca’, ou ‘sem serifa’.

Vox

A maioria das classificações atuais faz algum tipo de referência ao sistema proposto pelo tipógrafo e educador francês Maximilien Vox em 1954 (figura 2). Vox elaborou seu sistema observando, por um lado, personagens e eventos importantes história da tipografia, e, por outro, os aspectos formais das letras. Sua classificação divide as famílias de tipos em 9 classes: *humanes* (com serifas ‘humanistas’), *garaldes* (com serifas ‘garaldinas’), *réales* (com serifas ‘reais’), *didones* (com serifas ‘didônicas’), *mécanes* (com serifas ‘mecânicas’), *linéales* (lineais, ou sem serifas), *incises* (com serifas ‘incisas’), *manuaires* (manuais), e *scriptes* (escriturais) (Loubet del Bayle 1999).



Figura 2. Exemplos e principais características (em cinza) das classes de tipos descritas por Maximilien Vox.

A classificação de Vox começa com quatro tipos de letras com serifas tradicionais, apropriadas para textos longos. As humanistas e as garaldinas (homenagem ao designer de tipos francês Claude Garamond e ao impressor italiano Aldo Manunzio) são modelos de letras típicos dos séculos 15 e 16. Ambas possuem serifas apoiadas (com uma curva entre a haste e a ponta da serifa) e contraste inclinado (as partes mais estreitas da letra ‘o’ encontram-se, aproximadamente, às 11 e às 5 horas). A única característica que as distingue

é a barra da letra ‘e’, inclinada nas humanistas e reta nas garaldinas. A classe das ‘reais’ faz referência ao projeto das *romanas do rei*, família de fontes com serifas apoiadas e contraste vertical (12 e 6 horas) desenvolvida por um comitê liderado por Philippe Grandjean em 1702. As didônicas (homenagem ao tipógrafo francês Firmin Didot e ao italiano Giovanni Battista Bodoni) correspondem às famílias de serifas não-apoiadas e filiformes que a classificação de Thibaudeau chama de *didot*.

As classes seguintes trazem famílias de letras com serifas não tradicionais – tão ou mais espessas do que as hastas nas mecânicas (correspondendo às egípcias de Thibaudeau), e pontiagudas como nas inscrições em pedra nas incisas –, e outros tipos de letras. As lineais correspondem às antiques de Thibaudeau, e as duas classes seguintes contemplam letras que se parecem com uma escrita cursiva (escriturais) ou com letras desenhadas (manuais).

Pode-se afirmar que a classificação de Vox é bastante precisa a respeito das letras serifadas para texto, mas bastante vaga para as letras não serifadas, e para as letras de títulos em geral. No Brasil, alguns autores de livros recentes sobre tipografia (Niemeyer 2000, Rocha 2002) têm adotado versões modificadas desta classificação.

Novarese

O tipógrafo e designer de tipos italiano Aldo Novarese propôs, em 1956, uma divisão dos tipos em dez classes (figura 3): *lapidari* (lapidares), *medioevali* (medievais), *veneziani* (vênitos), *transizionali* (transicionais), *bodoniani* (bodonianos), *ornati* (ornamentados), *egiziani* (egipcianos), *lineari* (lineares), *fantasie* (fantasia) e *scritti* (escritos) (Ponot 1989).



Figura 3. Exemplos das classes de tipos descritas por Aldo Novarese

De forma semelhante aos ‘incisos’ de Vox, os ‘lapidares’ de Novarese são tipos serifados que imitam as inscrições dos monumentos da Roma Antiga. As medievais são letras características do século XV, derivam da escrita usada entre a idade média e o

renascimento, e correspondem às ‘fracturas’ de Vox. Os tipos ‘vénitos’ correspondem às humanistas e às garaldinas de Vox, e, neste caso, são descritos como derivados das lapidares. Os ‘ornamentados’ são tipos com adornos e sombreados, e correspondem ao que Baer (1999: 38-39) chama de ‘fantasia’. As ‘fantasias’ de Novarese são letras que imitam uma escrita manual sem ligaduras, equivalentes às ‘manuais’ de Vox. Os tipos que imitam a escrita cursiva são chamados de ‘escritos’, e correspondem às escriturais de Vox.

As classes restantes apresentam correspondência direta com outras dos sistemas de Vox e Thibaudeau: os ‘transicionais’ correspondem aos ‘reais’ de Vox (mais à frente, veremos que os ingleses também adotam esta terminologia); os tipos ‘bodonianos’ correspondem aos ‘didônicos’ de Vox, (sendo que, neste caso, o homenageado é apenas o italiano Giambattista Bodoni); os egipcianos correspondem à classe de mesmo nome de Thibaudeau; e as ‘lineares’ correspondem às ‘antigas ou bastão’ de Thibaudeau e às ‘lineais’ de Vox.

Em 1990, Giò Fuga (1996) propôs uma atualização do sistema de Novarese, acrescentando novas classes para abrigar outros grupos de caracteres (figura 4): *onciali* (unciais), *nuovi transizionali* (novos transicionais), *geometrici* (geométricos), *nuovi lapidari - incisi* (novos lapidares - incisos), *lineari lapidari - modulati* lineares lapidares modulados), *lineari a contrasto* (lineares com contraste), *lineari quadrati* (lineares quadrados), *spezzettati - stencil* (despedaçados - estêncil), *dattilografici* (datilográficos), *computerizzati* (computadorizados), *extra latini* (extra-latino) e *non latini* (não-latino).



Figura 4. Exemplos das classes de tipos propostas por Giò Fuga.

Os unciais são tipos similares à convenção caligráfica com mesmo nome, que aparecem pela primeira vez em manuscritos europeus do século III. Os novos transicionais seriam tipos com estrutura similar à dos transicionais, mas com espessura de traços maior, próxima à dos egipcianos. Os ‘geométricos’ de Fuga são tipos com serifa quadrada não apoiada e sem variação de contraste, correspondendo às serifadas acentuadas egípcianas da classificação

alemã (DIN 16518, mais à frente). Os ‘novos lapidares – incisos’, por sua vez, seriam tipos serifados semelhantes aos lapidares, mas com as serifas não tão pronunciadas, semelhantes a letras gravadas em metal.

Em sua atualização, Fuga introduziu também três grupos de lineares, que ele chamou de ‘lapidares - modulados’, ‘lineares com contraste’ e ‘lineares quadrados’. Os ‘lineares lapidares - modulados’ aproximam-se das lineares humanistas presentes na classificação inglesa (British Standards, mais à frente). Podem ser consideradas uma transição entre as lapidárias e as lineares de Novarese, combinando a modularidade típica das fontes sem serifa com uma suave variação na espessura das hastes, eventualmente sugerindo a presença de serifas. Os ‘lineares com contraste’ caracterizam-se por apresentar uma alta variação na espessura das hastes, enquanto os ‘lineares quadrados’ apresentam silhuetas quadradas e compactas, bastante próximas, segundo Fuga, a formas encontradas na arquitetura modernista do século 20.

Fuga propôs ainda classes completamente novas, para tipos que, no sistema de Novarese, seriam classificados como ornamentais. Os ‘despedaçados – estêncil’ são tipos com ou sem serifa que apresentam desenhos interrompidos, parcialmente apagados, similares aos utilizados como gabarito para marcação com spray ou caneta. Os datilográficos são tipos que imitam os caracteres de máquinas de escrever, geralmente com espaçamento fixo. Os computadorizados, por sua vez, imitam os caracteres que aparecem em telas de calculadoras eletrônicas e outros tipos de letras desenvolvidas para dispositivos tecnológicos com restrições específicas, como as telas de computadores em geral.

As duas últimas classes propostas por Fuga apresentam caracteres diferentes daqueles do alfabeto latino, e correspondem à classe das ‘orientais’ do sistema Vox-ATypI, descrito a seguir. Os ‘extra-latino’ seriam tipos que possuem alguma similaridade com o alfabeto latino, como o cirílico, e os não-latino seriam conjuntos de tipos formados por caracteres com formas completamente diferentes daquelas do alfabeto latino, como os ideogramas chineses, e os caracteres dos sistemas de escrita indianos e árabes.

Vox-ATypI



Figura 5. Exemplos de letras da classe das fracturas e orientais no sistema Vox-ATypI.

Em 1962, a ATypI (Association Typographique Internationale) decidiu adotar a classificação de Vox como padrão para o mundo profissional das artes e da indústria gráfica, incluindo duas novas classes: *fractur* (fractura, ou famílias de letras em qualquer variante do estilo ‘gótico’ ou blackletter) e *orientales* (orientais, ou famílias com caracteres não latinos, independente de seu estilo) (Loubet del Bayle 2003). Estas adições (figura 5) aparentemente tinham como objetivo contemplar estilos de letras utilizados em outros países da Europa (os

estilos góticos ainda são bastante populares na Alemanha) e fora do continente europeu. Contudo, ambas as novas classes parecem demasiado vagas.¹⁰

Em *Tipografia: uma apresentação*, Niemeyer (2000: 45-58) adota uma variante desta classificação, agrupando as serifadas de texto, com algumas modificações de nomenclatura, em um grupo chamado ‘romanas’, e subdividindo os grupos das lineares, das manuais e das fracturas (chamadas de ‘góticas’ em Niemeyer 2000: 46-58).

BS 2961 (British Standards 2961:1967)

Assim como a Vox-ATypI, a classificação proposta pela British Standards Institution em 1967, e conhecida como BS 2961 (Tracy 1971: 64-65, Jaspert et al. 1983: xiv-xv) também se baseia no sistema proposto por Maximilien Vox. Esta classificação possui 11 classes. Algumas delas, como *humanists* (humanista), *garalde* (garaldina), *didone* (didônica), *lineale* (lineal) e *script* (escritural), usam descritores que são traduções diretas das classes de Vox. Outras apresentam novos nomes para as mesmas classes. O termo *transitional* (‘transicional,’ indicando um passo intermediário entre as serifas antigas, humanistas ou garaldinas, e as ‘modernas’, ou didônicas) substitui o termo ‘real’, e sua referência direta à história da tipografia francesa. O termo *slab-serif* (serifa quadrada ou, literalmente, ‘serifa achatada’) substitui ‘mecânicas’, *glyphic* (glífico) é empregado no lugar de ‘inciso’, e *graphic* (gráfico) substitui ‘manuais’.



Figura 6. As subdivisões da classe das lineais descritas pelo padrão BS 2961.

O padrão BS 2961 também institui subclasses dentro da classe das lineais (figura 6): *grotesque lineale* (lineal grotesca, letra sem serifa contrastada e pesada, típica do século 19), *neo-grotesque lineale* (lineal neo-grotesca, letra sem serifa mais simples e regular, típica no século 20), *geometric lineale* (lineal geométrica, letra sem serifa extremamente geométrica), e *humanist lineale* (lineal humanista, letra sem serifa com detalhes curvos ou caligráficos).

A subclasse das grotescas é formada por fontes criadas no século 19, ou inspiradas por estes modelos, que, devido às suas proporções e peso, são mais adequadas para títulos do que para textos (ou, muitas vezes, completamente inadequadas para textos). Suas proporções e variações de espessura aproximam-se daquelas das serifas quadradas, e não por acaso surgem no mesmo contexto –o da profusão de letras chamativas para anúncios e cartazes publicitários impulsionada pela revolução industrial. Algumas fontes grotescas não possuíam, originalmente, letras minúsculas, nem variação de itálico.

¹⁰ . Em reunião realizada durante o congresso da ATypI em Dublin, em 2010, o fato da ATypI promover uma determinada classificação de tipos, e os limites desta classificação foram colocados em questão a partir da demanda de um dos presentes, Michael Everson, por criar uma nova classe para os tipos gaélicos, utilizados na Irlanda, já que eles não corresponderiam nem às tradicionais variações caligráficas dos tipos latinos presentes nas classes dos tipos manuais, escriturais ou mesmo incisos, nem poderiam ser considerados fracturas ou orientais.

As lineais neo-grotescas são versões suavizadas das grotescas, mais leves, mais regulares (neste sentido, mais próximas das geométricas), produzidas em corpos e pesos mais adequados para uso em textos, embora nem sempre seu uso em textos muito longos seja recomendável. Este tipo de letra, que surge nas primeiras décadas do século 20, costuma possuir, no lugar do itálico tradicional, uma versão inclinada do seu estilo romano. Assim como nas geométricas, seu ‘g’ minúsculo costuma ter a cauda aberta.

As lineais geométricas, por sua vez, são famílias com formas modulares, construídas a partir de malhas geométricas bastante rigorosas, onde a simplicidade, a repetição e a simetria são privilegiadas. Assim como as neo-grotescas, elas surgem no início do século 20. Em nome da simplicidade de formas, as lineais geométricas costumam eliminar, além das voltas que fecham a cauda do ‘g’, também o gancho superior do ‘a’.

As lineais humanistas, finalmente, podem ser descritas como letras com proporções e pesos similares aos das letras serifadas humanistas ou garaldinas (bastante adequadas para textos, portanto), só que sem as serifas. Possuem formas mais abertas (observáveis em letras como ‘a’, ‘e’ e ‘s’, que possuem ‘janelas’ para o exterior de suas formas) do que as grotescas e neo-grotescas, e, muitas vezes, uma altura-x sensivelmente menor em relação ao corpo. Assim como suas irmãs serifadas, as lineais humanistas possuem contraste e traços mais próximos aos que obtemos com ferramentas caligráficas, e menos regulares e repetitivos do que os obtidos com o instrumental da geometria. Seu itálico é, geralmente, um itálico verdadeiro, e não apenas uma inclinação do romano.

DIN 16518

A classificação alemã DIN (Deutsches Institut für Normung) 16518 divide os tipos em 11 grupos. Os primeiros 6 possuem correspondência clara com os sistemas Vox-ATypI e BS: *Venezianische Renaissance-Antiqua* (vênitos romano-renacentistas, ou humanistas), *Französische Renaissance-Antiqua* (franceses romano-renacentistas, ou garaldinos), *Barock-Antiqua* (romano-barrocos, ou transicionais), *Klassizistische Antiqua* (romanos clássicos, ou didônicos), *Serifenbetonte Linear-Antiqua* (romano-lineares com serifa acentuada, ou serifa quadrada), e *Serifenlose Linear-Antiqua* (romano-lineares sem serifa, ou lineais), *Antiqua-Varianten* (variantes do romano, ou gráficos), *Schreibschriften* (cursivos, ou escriturais), *Handschriftliche Antiqua* (romanos manuscritos, ou algo entre os ‘manuais’ de Vox e os ‘gráficos’ do BS), *Gebrochene Schriften* (tipos quebrados, ou as ‘fracturas’ de Vox), e *Fremde Schriften* (escritas estrangeiras, ou os tipos ‘orientais’ da classificação Vox-ATypI).



Figura 7. As 3 subdivisões da classe dos tipos romano-lineares com serifa acentuada descritos pelo padrão DIN 16518.

Os romano-lineares com serifa acentuada dividem-se nos subgrupos (figura 7): *Egyptiennes* (egípcianas, com serifas não apoiadas), *Clarendon* (com serifas apoiadas) e *Italiennes* (italianas, com serifas exageradamente grandes). Os tipos quebrados são subdivididos (figura 8) em: *Gotisch* (góticos propriamente ditos, com todas as curvas ‘quebradas’, também

chamados de ‘textura’), *Rundgotisch* (góttico arredondado em estilo italiano, também chamado de ‘rotunda’), *Schwabacher* (letras em estilo alemão mais aberto e arredondado, típico do século 15, também chamadas de ‘bastardas’), *Fraktur* (fractura, estilo alemão típico do século 16), *Fraktur-Varianten* (variantes de fractura, ou outras variações). As subclasses da divisão ‘gótticos’ apresentada por Niemeyer (2000: 46, 57-58) parecem ter sido inspiradas por estas últimas subdivisões.



Figura 8. As 5 subdivisões da classe dos tipos quebrados descritos pelo DIN 16518.

Outras classificações

Outras classificações incluem aquelas utilizadas por fabricantes de tipos como Monotype, Linotype, Bitstream, Microsoft e Adobe, e também aquelas utilizadas por autores influentes como Jan Tschichold (1995 [1952]: 28), Walter Tracy (1971), Phil Baines (1991: 3-7) e Erik Spiekermann (1993: 50-51, figura 9). Algumas podem ser consideradas variantes de algum sistema, outras (em especial aquelas utilizadas por alguns fabricantes ou distribuidores) parecem ser propostas totalmente independentes. Entre as variantes do BS, é comum encontrar classificações onde as duas primeiras classes de letras serifadas (humanistas e garaldinas) são agrupadas em uma única classe (old style, ou ‘estilo antigo’), e o termo modern (‘moderno’) é usado para caracterizar as fontes chamadas de ‘didônicas’ no BS. Em seu livro *Projeto tipográfico*, Claudio Rocha aponta diversas categorizações parciais (Rocha 2002: 60, 87, 104), sem adotar nenhum sistema por completo.



Figura 9. Classificação resumida proposta por Spiekermann (1993: 50).

Um adendo importante às classificações tradicionais foi a inclusão de uma classe para as fontes dingbat, também chamadas de *pi-fonts*, *pictofonts* ou *symbols* (símbolos), conjuntos tipográficos que trazem ornamentos, pictogramas ou ilustrações no lugar das letras. Estes conjuntos, presentes nas oficinas tipográficas desde o renascimento, somente ganharam o status de fonte com o advento das tecnologias digitais.

Bringhurst e a classificação por tendências históricas

Robert Bringhurst, em seu livro *The elements of typographic style*, apresenta uma classificação baseada na história da tipografia. Ele considera que um design tipográfico é resultado não apenas das influências estilísticas de sua época, mas também do processo de composição para o qual foi fabricado. Bringhurst introduz duas escalas complementares de classificação de tipos. A primeira aponta estilos tipográficos relacionados aos principais movimentos artísticos, iniciando com o renascimento no século 15, e ignorando variações formais como presença ou não de serifas. Em paralelo a este sistema, Bringhurst adota uma escala secundária, que indica o modo de produção original dos tipos: tipo de metal para composição manual, tipo de metal para composição mecânica, tipo de fotocomposição, tipo digital.



Figura 10. A divisão de tipos por períodos históricos proposta por Bringhurst (1997: 12-15).

O sistema principal proposto por Bringhurst (figura 10) divide os tipos de acordo com os momentos históricos nos quais eles foram criados: *renaissance* (renascimento, correspondendo aos tipos humanistas e garaldinos dos séculos 15-16), *baroque* (barroco, correspondendo a modelos intermediários entre os garaldinos e transicionais do século 17), *neoclassical* (neo-clássico, correspondendo aos tipos transicionais propriamente ditos, no século 18), *romantic* (românticos, correspondendo aos tipos didônicos do século 18 e 19), *realism* (realismo, correspondendo aos tipos sem serifa ‘grotescos’ ou com serifas exageradas, como os egípcios, do século 19 e início do século 20), *geometric modernism* (modernismo geométrico, correspondendo aos tipos sem serifa neo-grotescos e geométricos, bem como às letras com serifas quadradas e sem apoio do século 20), *lyrical modernism* (modernismo lírico, correspondendo às versões de modelos renascentistas e neo-clássicos elaboradas no século 20), e *postmodernism* (pós-modernismo, caracterizado por paródias de formas neo-clássicas ou românticas, ou formas excessivamente geométricas).

O sistema de Bringhurst não leva em consideração fontes para títulos (as ‘manuais’, ‘gráficas’ ou ‘variações da romana’ das classificações anteriores), mas é possível imaginar

desdobramentos e implicações de seu sistema para estes tipos de letras. As classificações por tendências, como aquelas propostas em Farias (1998: 80-92) e Cauduro (2002) são exemplos de como esta abordagem pode ser elaborada.

Uma proposta de ampliação do sistema BS 2961

O Central Lettering Record é um acervo de fotografias relacionadas ao estudo da tipografia, caligrafia e letreiramento, com ênfase em elementos tipográficos encontrados no espaço urbano das principais cidades europeias, iniciado por Nicolete Gray na Central School of Art and Design, em Londres, em 1963. Catherine Dixon e Phil Baines são os atuais curadores deste acervo, que hoje pertence à Central Saint Martins, uma das 6 unidades da University of the Arts London.



Figura 11. O sistema de classificação de tipos baseado no BS 2961 proposto por Dixon (1995: 87).

O acervo iniciado por Gray servia como base para suas disciplinas, e para isso durante muitos anos ela registrou e catalogou todo tipo de manifestação de design de letras, não se limitando à tipografia (enquanto estudo de tipos para impressão), mas incluindo também letras pintadas, desenhadas, esculpidas, gravadas, etc. Dixon e Baines deram continuidade a isso. Em seu doutorado (Dixon 2001), Dixon desenvolveu um sistema para a descrição formal de letras tendo em vista a catalogação dos itens do Central Lettering Record. Antes disso, porém, imaginou que seria possível resolver o problema com uma classificação de tipos mais tradicional, tendo como base o sistema BS 2961 (Dixon 1995: 87, Hoefler 58-59, 69-70, figura 11).

Do British Standard, foram mantidas as classes referentes às serifas tradicionais (humanistas, garaldinas, transicionais, didônicas) e as serifas quadradas. As serifas glíficas foram incorporadas à classe das *wedge serifs* (serifas triangulares, ou, literalmente, ‘em forma de cunha’), e o termo *lineale* para letras sem serifa foi substituído por *sans serif* (sem serifa). Além das tradicionais grotescas, neo-grotescas, geométricas e humanistas, as divisões das letras sem serifas inclui ainda uma subclasse nomeada *problems* (problemas). Outra classe que teve seu nome modificado e significado expandido foi a *script* (escritural), substituída por *calligraphic* (caligráfica).

O sistema de Dixon subdivide as letras ‘gráficas’ entre *ornamental* (ornamentais, onde floreios tomam conta da estrutura), *curvi-linear* (curvilíneas, com combinações de curvas e linhas altamente estilizadas, independente da presença de serifas), *processed/manipulated* (processadas/manipuladas, cuja aparência resulta de um processo de distorção tecnológica), *sampled* (sampleadas, que resultam da combinação de elementos extraídos de outras fontes) e *emulative* (emulativas, que simulam o efeito de algum tipo de processo de impressão diferente daquele que de fato atualizam). Por outro lado, o sistema inclui classes únicas para exemplares que certamente mereceriam subclasses como as letras góticas (*blackletter*) e as fontes dingbat (*dingbats/symbols/ornaments*).

Conclusão

Ao analisarmos as classificações de tipos tradicionais, percebemos que elas possuem diversas limitações e problemas. Uma vez que são elaboradas *a posteriori*, estas classificações correm um alto risco de tornarem-se datadas e parciais, especialmente em tempos onde o experimentalismo e a novidade são valorizados. O descompasso entre norma e uso corrente da nomenclatura, somado à incerteza sobre a correta interpretação de certos termos, é outro fator gerador de problemas, especialmente para o ensino do design. Se é verdade que as classificações de tipos necessitam de atualização urgente, o primeiro passo para isso deve ser a compreensão dos sistemas existentes, e das tentativas de torná-los mais comprehensíveis e coerentes. Novas propostas, ou qualquer tipo de modificação consistente nas classificações existentes somente pode partir de um conjunto de conhecimentos bem fundamentados a respeito dos aspectos históricos, técnicos e estéticos que envolvem a tipografia.

Referências

- | | |
|--|---|
| BAER, Lorenzo 1999. <i>Produção gráfica</i> . São Paulo: SENAC-SP. | BAINES, Phil 1991. Historical introduction. In R. EASON & S. Rookledge (Eds.) <i>Rookledge's international handbook of type designers</i> . Surrey: Sarema Press. |
|--|---|

Princípios Tipográficos

- BRINGHURST, Robert 1997 [1992]. *The elements of typographic style*. Vancouver: Hartley & Marks.
- CAUDURO, Flavio 2002. Tipografia pós-moderna. *Anais do I Congresso Internacional de Pesquisa em Design / V Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design*. Rio de Janeiro: ANPED.
- DIXON, Catherine 2001. *A description framework for typeforms: an applied study*. Tese de doutorado, Open University / Central Saint Martins College of Art & Design.
- DIXON, Catherine 1995. Why we need to reclassify type. *Eye* 19: 86-87.
- FARIAS, Priscila L. 1998. *Tipografia Digital, o impacto das novas tecnologias*. Rio de Janeiro: 2AB.
- PONOT, René 1989. Classification typographique. *Communication et langages*, 81(1): 40-54.
- FUGA, Giò 1996. *Classificazioni Stilistiche*. Disponível em: <http://www.giofuga.com/pdfs/ip2b.pdf>. Acessado em: 22/07/2016.
- GRAY, Nicolette 1976. *Nineteenth century ornamented typefaces*. Berkeley: U. of California.
- HOEFLER, Jonathan 1999. On classifying type. *Emigre* 42: 55-70.
- JASPERT, W. P.; BERRY, W. T. & JOHNSON, A. F. 1983. *The encyclopaedia of type faces*. London: Blandford.
- LOUBET DEL BAYLE, Jean-Christophe 1999. *Des caractères typographiques et de l'art et de la science des lettres que l'on dit romaines*. Disponível em <<http://caracteres.typographie.org/classification.html>>. Acesso em 22/07/2016.
- NIEMEYER, Lucy 2003 [2000]. *Tipografia: uma apresentação*. Rio de Janeiro: 2AB.
- RABAÇA, Carlos A. & BARBOSA, Gustavo 1978. *Dicionário da comunicação*. Rio de Janeiro: Codecri.
- ROCHA, Claudio 2002. *Projeto tipográfico: análise e produção de fontes digitais*. São Paulo: Rosari.
- SILVA, Fabio L. C. M. & FARIAS, Priscila L. 2003. Sobre as classificações tipográficas. *Anais do 2º Congresso Internacional de Pesquisa em Design*. Rio de Janeiro: ANPED.
- TRACY, Walter 1971. Type design classification. *Visible Language* 5.1: 59-66.
- TSCHICHOLD, Jan 1995. *Treasury of alphabets and lettering*. New York: W.W. Norton.

1.3. Fontes que não servem para escrever: algumas considerações sobre o status tipográfico dos dingbats

A versão original deste artigo foi originalmente publicada na *Revista da ADG* (Farias 2001).

Ornatos, vinhetas e símbolos não alfabeticos sempre fizeram parte dos materiais presentes nas oficinas tipográficas. Criados e conservados em conjuntos estilisticamente coerentes, os dingbats eram geralmente utilizados na abertura e fechamento de capítulos de livros, ou como padrão para a confecção de desenhos maiores, como bordas e outros tipos de decoração. Embora seguissem as mesmas medidas e proporções dos caracteres ortográficos que compunham as fontes, estas peças, com poucas exceções, nunca tiveram lugar certo nas caixas tipográficas tradicionais. Este é, provavelmente, um dos motivos pelos quais este tipo de material nunca recebeu a mesma atenção dedicada às fontes tipográficas ‘propriamente ditas’ (conjuntos de caracteres alfabeticos, numéricos e de pontuação que servem para escrever textos).

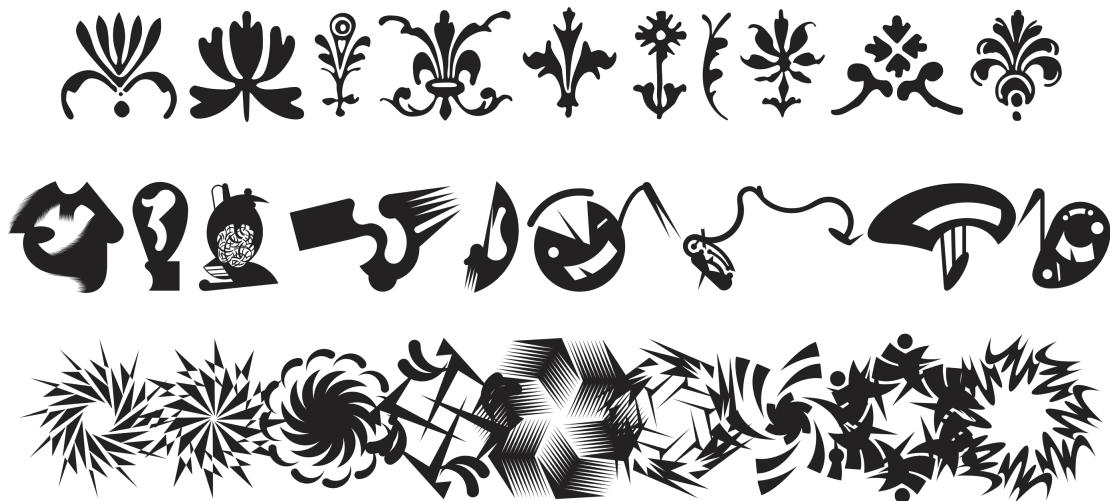
Entre os caracteres ‘analfabéticos’ tradicionais, encontramos alguns que são herança de antigos costumes caligráficos (asterisco *, adaga †, adaga dupla ‡, seção §, parágrafo ¶, fleuron ☀), enquanto outros podem ser considerados autênticas invenções da era tipográfica (punho ☐, copyright ©, registrado ®, e comercial &). Muitos destes foram incorporados aos cerca de 250 caracteres que compõem o conjunto latino completo reconhecido pelos principais sistemas operacionais. Este conjunto nada mais é do que um modelo, virtual, de caixa tipográfica ampliada, ao qual todos temos acesso quando utilizamos o computador.

A tecnologia de fontes digitais permitiu que mesmo conjuntos de caracteres sem nenhuma relação aparente com o alfabeto ou com os símbolos ‘analfabéticos’ tradicionais fossem organizados, armazenados e utilizados exatamente da mesma forma que as fontes ‘alfabéticas.’ Desde a década de 1980, alguns designers de tipos têm explorado esta possibilidade, criando fontes que não apenas trazem desenhos no lugar de letras, mas também fazem uso planejado de recursos tipográficos mais sofisticados como kerning, espaçamento e posicionamento no teclado.

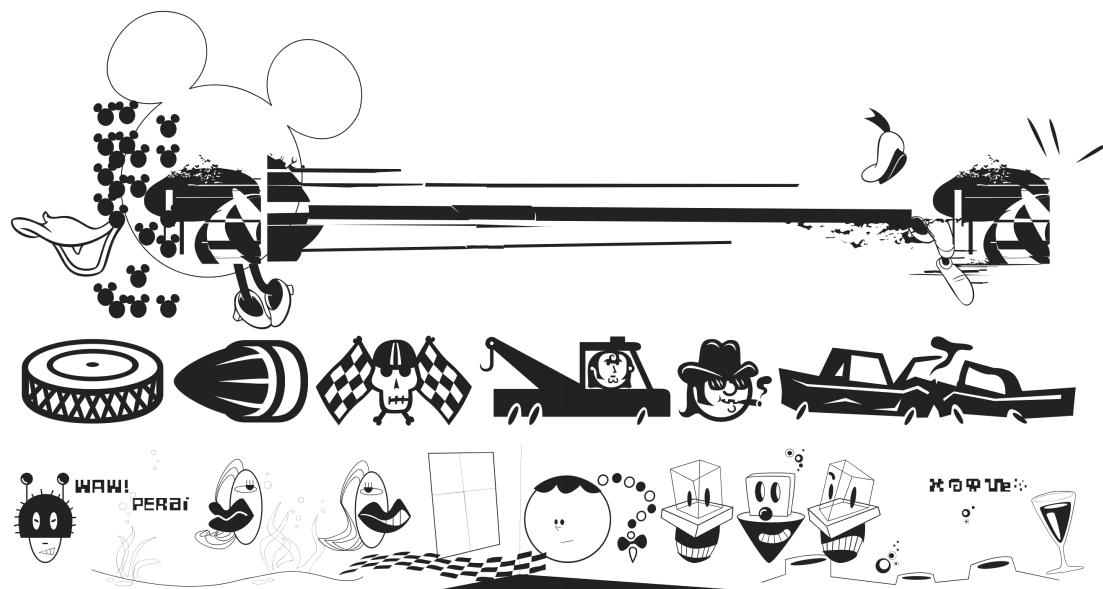
Organizar uma série de desenhos na forma de uma fonte digital não é tão inútil como pode parecer a princípio. Isso pode, por exemplo, facilitar tremendamente o trabalho dos diagramadores de uma publicação periódica que utilize sempre o mesmo conjunto de pictogramas e ilustrações em suas páginas. Mas também pode se tornar, à medida em que se distancia deste ideal utilitário, um experimento com função essencialmente poética, na fronteira entre arte e design.

Embora alguns dingbats tenham sido especificamente criados para acompanhar certas fontes (ITC Golden Cockerel Ornaments, Blockhead Illustrations, Household Items), a maioria é concebida de forma independente, e compete ao designer realizar as combinações mais adequadas. Neste aspecto, valem os mesmos parâmetros utilizados para combinar diferentes famílias tipográficas (estilo do desenho, peso, contexto histórico, etc.).

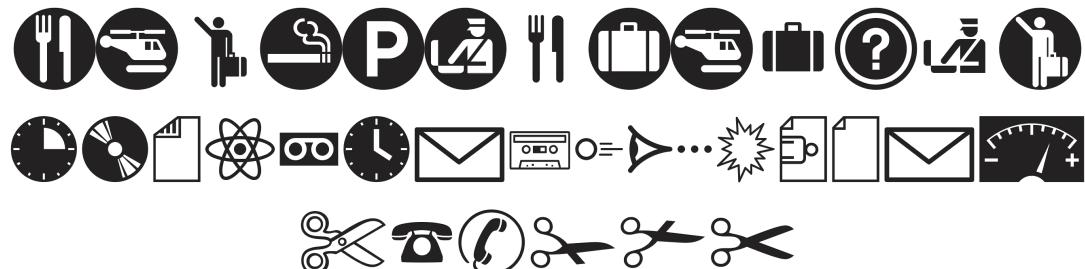
De forma geral, quanto ao tipo de elemento presente nos conjuntos, acredito que seja possível dividir os dingbats nas seguintes categorias:



- **Abstratos:** conjuntos que seguem a tradição dos arabescos caligráficos, ou o que os americanos e ingleses chamam de *printer's flowers* ou *printer's ornaments*. Geralmente concebidos para serem utilizados na criação de padronagens ou composição de desenhos maiores. Alguns exemplos: Bodoni Ornaments (ITC), Fella Parts (Edward Fella), e Whirligig (Zuzana Licko).



- **Ilustrativos:** conjuntos de ilustrações ou desenhos figurativos organizados na forma de fonte tipográfica. Provavelmente a maioria dos dingbats digitais encaixam-se nesta categoria. Alguns exemplos: Disneybats (Priscila Farias), Spare Parts (Marcus Burlile), e Cryptocomix (Priscila Farias).



- **Informativos:** conjunto de pictogramas ou símbolos não alfabéticos (conjuntos formados por sinais matemáticos e lógicos também são conhecidos, em inglês, como pi fonts), com significado determinado por algum tipo de hábito ou tradição. Apesar de serem, eventualmente, também ilustrativos, os conjuntos desta categoria possuem um perfil mais definidamente utilitário. Alguns exemplos: Transportation (Emigre), MiniPics-Digidings (Image Club), alguns dos caracteres da fonte Zap Dingbats (Herman Zapf).

Finalmente, quanto à forma de organização, é possível avaliar se há ou não coerência na distribuição de caracteres de uma fonte dingbat digital. Nos dingbats informativos, ou mais ‘utilitários,’ esta coerência pode ser considerada um fator de otimização da fonte –neste caso, o ideal é que haja alguma lógica que permita a memorização da posição dos desenhos no teclado, e que os caracteres mais utilizados sejam os mais acessíveis. Mesmo no caso dos dingbats mais ‘conceituais,’ algum tipo de coerência é desejável, embora seja difícil estabelecer algum critério de otimização para projetos desta natureza.

Referências

FARIAS, Priscila L. 2001. Fontes que não servem para escrever: algumas considerações sobre o status tipográfico dos dingbat. **Revista da ADG** 23: 49-51.

1.4. Classificações tipográficas: sistemas de classificação cruzada

A versão original deste artigo, redigida em co-autoria com Fabio Luiz Carneiro Mourilhe Silva, foi originalmente apresentada no *P&D Design 2004*, e publicada nos anais do evento (Farias & Silva 2004).

Resumo

Este artigo discute as classificações tipográficas cruzadas, ou seja, classificações cujas classes, não excludentes, são obtidas a partir do cruzamento de diferentes aspectos observados dos tipos. Ele apresenta os conceitos envolvidos na elaboração de duas destas classificações, e avalia seus resultados. Seu objetivo principal é auxiliar a compreensão destas classificações.

Introdução

Uma classificação tipográfica cruzada é desenvolvida levando em consideração aspectos e características diferentes que uma fonte pode assumir, criando formas organização que privilegiam a pluralidade e a abrangência. Tais classificações devem facilitar a automação, o armazenamento e o reconhecimento de tipos.

Para Dixon (2002), o primeiro autor a propor uma classificação cruzada foi Maximilien Vox. Segundo ela, de acordo com o plano original de Vox, além das classes fixas descritas em sua célebre classificação de 1954 (descrita mais detalhadamente em Silva e Farias 2003), seria possível a utilização simultânea de termos diferentes para melhor descrever casos excepcionais. Através deste método, a fonte Bodoni Brush (criada por John Viner, 1995), por exemplo, poderia ser descrita como didônica manual, e a fonte Century (criada por Linn Boyd Benton e Theodore L. De Vinne, 1895) como mecânica didônica. Esta característica, porém, nunca foi de fato sistematizada, e é ignorada pela maioria dos comentaristas e usuários da classificação Vox. Classificações que derivam desta, como a Vox-AtypI e a British Standard não incorporaram a possibilidade de classificação cruzada.

Existem alguns métodos de classificação que podem, com mais propriedade, ser descritos como sistemas de classificação cruzada. Entre eles, encontramos o sistema PANOSE, proposto por Benjamin Bauermeister em 1988 (Bauermeister 1988), o sistema desenvolvido por Christopher Perfect e Eichii Kono, e adotado no *Rookledge's International Typefinder*, publicado pela primeira vez em 1991, e o sistema de descrição criado por Catherine Dixon como parte de sua tese de doutorado (Dixon 2001), e utilizado pela primeira vez no livro/CD-Rom *Typeform dialogues*, em 2001.

O sistema PANOSE descreve um processo através do qual são determinados números de identificação especiais para cada fonte. Estes números são obtidos através de uma série de observações a respeito do estilo e da aparência dos tipos. Para cada fonte, dez

aspectos são observados. Para cada um destes aspectos, existem até quatorze modalidades previstas (por exemplo, quatorze tipos de serifas, incluindo diversas variações de letras sem serifas), resultando em centenas de combinações possíveis. Através deste sistema, fontes semelhantes podem ser localizadas, a partir da observação de similaridades nos números de identificação.

O *Rookledge's International Typefinder* é um guia para reconhecimento de fontes com referências cruzadas que descrevem caracteres isolados e grupos de alfabetos. Através de princípios similares aos da taxonomia botânica, um tipo desconhecido pode ser encontrado a partir da observação de características genéricas como fonte de texto ou fonte display, que vão se tornando cada vez mais específicas (por exemplo, a forma das serifas e terminais, a posição da barra do 'e'), até que a família de fontes à qual pertence possa ser localizada, entre uma das cerca de 700 que constam do livro. As fontes são arranjadas em categorias lógicas, de acordo com detalhes específicos de design, com descrições claras de letras individuais (Rocha, 2002).

O sistema proposto por Catherine Dixon teve como principal motivação a busca por uma metodologia adequada para a catalogação dos espécimes do Central Lettering Record, um enorme arquivo com exemplos de tipografia, caligrafia e letreiramento pertencente à University of the Arts London / Central Saint Martins. Sua proposta pode ser descrita como uma nova forma de descrição, que combina observações a respeito de aspectos tradicionais, visuais e históricos do design de letras, gerando um grupo de padrões ou modelos que podem ser interpretados como uma classificação. Neste artigo, examinaremos com mais atenção o sistema PANOSE e o sistema de Dixon.

O sistema Vox

Grande parte dos sistemas de classificação tipográfica adotados atualmente (inclusive o British Standard e o sistema adotado pela Atypl, ver Silva e Farias 2003) são baseados nas propostas do tipógrafo e historiador francês Maximilien Vox. Segundo Dixon (2002), estas propostas, divulgadas em 1954, eram muito mais sofisticadas do que se pensa. A princípio, Vox concebeu uma divisão em dez classes, que, meses depois, transformou-se em no esquema mais compacto, com as nove classes, que conhecemos hoje: humanistas, garaldinas, reais, didônicas, mecânicas, lineais, incisas, manuais, e escriturais (figura 1).



Figura 1. Diagrama da classificação de Vox (Loubet del Bayle 1999).

Contudo, segundo Dixon (2002), o objetivo de Vox não era criar um sistema restrito a nove categorias, mas sim um sistema onde estas nove classes pudessem ser combinadas caso fosse necessário classificar uma fonte com características de classes diferentes. Na figura 1, vemos um diagrama criado por Vox (Loubet del Bayle 1999) no qual podemos perceber o posicionamento de algumas fontes nos intervalos entre classes –Century entre as didônicas e as mecânicas, Bell entre as reais e as didônicas, etc.–, indicando a formação de classes híbridas.

Seu sistema original combinava um enfoque *top-down* de classificação, onde os tipos eram divididos em uma estrutura pronta, com um enfoque *bottom-up*, no qual termos fixos de categorias poderiam ser utilizados livremente, em combinações que levassem em consideração casos excepcionais às normas estabelecidas (Dixon, 2002). O enfoque *top-down* funciona como a maior parte dos métodos de classificação que conhecemos, nos quais as características históricas e/ou estilísticas do tipo são comparadas com características que descrevem um número pré-determinado de classes, até que se encontre a melhor combinação. Este esforço, obviamente, exige o descarte de peculiaridades do desenho individual de cada fonte, e muitas vezes resulta em categorizações ambíguas.

Com o enfoque *bottom-up* é possível, através de múltiplas características, relacionar uma fonte a mais de uma classe, chegando, desta forma, a uma classe composta. Os termos usados nas estruturas *top-down* e *bottom-up* são as classes de Vox que conhecemos (Silva e Farias 2003). Nos últimos 20 anos, a partir do advento das tecnologias digitais voltadas ao design tipográfico e dos questionamentos da tipografia pós-moderna, estes cruzamentos de classe passam a ter cada vez mais sentido, uma vez que torna-se bastante comum encontrarmos em uma única fonte características de diversas classes (a fonte Dead History, de Scott Makela, 1993, que mistura características de fontes com e sem serifa, é um bom exemplo disso).

A classificação de Vox pode ser descrita como uma tentativa de organizar o conhecimento relacionado a um campo complexo no qual os tipos estão inseridos, considerando que estes sejam suscetíveis a inter-relacionamentos estilísticos. Ao conceber a possibilidade de combinar as classes, sua proposta original oferecia meios de abordar tanto a questão da similaridade entre os tipos quanto a possibilidade de individualização das fontes. Contudo, segundo Dixon, a simples aplicação do esquema de nove classes, sem a estratégia intuitiva de Vox para descrever tipos individuais através do uso livre de sua nomenclatura classificatória –como ocorre nas adaptações feitas pela AtypI e pelo British Standard, entre outros– acaba por reduzir o sistema a “nada mais do que nove baldes com rótulos dentro dos quais os tipos poderiam ser guardados” (Dixon, 2002).

O sistema PANOSE

O sistema de classificação de tipos PANOSE foi desenvolvido por Benjamin Bauermeister, e mais tarde foi licenciado para diversas empresas do setor de informática (Bauermeister 1988, Bauermeister et al 1996, Stevahn 1996). Trata-se de um sistema baseado apenas na verificação de atributos visuais –estilo da serifa, proporção, contraste, etc.– das fontes, o que simplifica o processo de classificação, uma vez que os atributos descritos podem ser facilmente vistos e medidos. Através da observação destes atributos visuais, um número PANOSE é gerado para cada fonte, facilitando a localização e a comparação de espécimes.

O sistema foi apresentado em 1988 como parte de um manual de tipografia comparada (Bauermeister 1988), acompanhado por exemplos de sua aplicação na catalogação de algumas centenas de fontes. A proposta original baseava-se na observação de sete

aspectos do tipo: *serif style* (estilo da serifa), *proportion* (proporção), *contrast* (contraste), *stroke variation/arm type* (variação de traço ou tipo de braço), *letterform* (forma da letra), *midline* (linha mediana) e *x height* (altura-x). Considerando estes sete aspectos como questões, Bauermeister havia determinado, para cada uma delas, de seis a dez opções de respostas, ou modalidades.

O primeiro aspecto, estilo da serifa, previa seis tipos de descrições para letras serifadas, e quatro tipos de descrições para letras sem serifa. As letras com serifa foram, assim divididas entre *cove serif* (serifas ‘côncavas’, categoria onde se encaixam a maioria das fontes serifadas de texto, descritas por Vox como humanistas ou garaldinas), *square serif* (serifas ‘quadradas’, e não apoiadas, como na fonte Memphis, classificadas por Vox como mecânicas), *square cove serif* (serifas ‘côncavas e quadradas’, também classificadas como mecânicas por Vox, mas com serifa apoiada, como na fonte Clarendon), *thin line serif* (serifas de ‘linha fina’, como as didônicas de Vox), *exaggerated serif* (serifas ‘exageradas’, como as da fonte Cooper Black, classificadas por Vox entre as mecânicas e manuais) e *triangle serif* (serifas ‘triangulares’, como nas incisas de Vox).

As letras sem serifa, por sua vez, foram divididas entre *square normal end sans* (‘sem serifa com terminação quadrada normal’, como na grande maioria das lineares de Vox), *square perpendicular end sans* (‘sem serifa com terminação quadrada perpendicular’ como em algumas não serifadas de inspiração geométrica, como a fonte Kabel), *flared end sans* (‘sem serifa com terminação alargada’, como em algumas das incisas de Vox, tais como as fontes Albertus e Optima) e *rounded end sans* (‘sem serifa com terminação arredondada’, como na fonte Helios Rounded).

As modalidades previstas para os estilos de serifa passaram a quatorze, sendo nove para as letras serifadas, e cinco para letras sem serifa, com a adição das modalidades *obtuse cove serif* (serifa côncava obtusa), *square cove serif* (serifa côncava quadrada), *obtuse square cove serif* (serifa côncava quadrada obtusa), *oval serif* (serifa oval), *obtuse sans* (sem serifa obtusa).

O segundo aspecto considerado foi proporção, entendida como a relação entre altura e largura das letras de caixa alta de uma fonte. As modalidades originalmente previstas eram seis: *old style* (‘estilo antigo’, reproduzindo as proporções das inscrições romanas, onde o ‘O’ é circular, o ‘N’ é quadrado e letras como o ‘E’ e o ‘S’ possuem largura similar à metade da altura), *modern* (‘moderna’, com ‘O’ oval e proporções mais uniformes), *even width* (‘largura uniforme’, como em fontes de inspiração geométrica, onde todas as maiúsculas possuem a mesma largura), *expanded* (‘expandida’, com largura maior do que a altura), *condensed* (‘condensada’, com larguras uniformemente reduzidas), e *monospaced* (‘monoespaciada’, como em fontes onde não apenas a largura das letras é idêntica, mas também o seu espaçamento). Posteriormente foram incluídas as modalidades *very extended* (muito extendida) e *very condensed* (muito condensada).

O terceiro aspecto considerado é o contraste, definido como a quantidade de variação de espessura existente nos traços de uma fonte. No sistema original, seis modalidades eram previstas: *none* (nenhum, como em fontes geométricas, como a Futura), *low* (baixo, como em muitas das humanistas e garaldinas de Vox), *medium low* (médio baixo), *medium* (médio, como em grande parte das reais de Vox), *medium high* (médio alto) e *high* (alto, como nas didônicas de Vox). Com a adição dos contrastes *very low* (muito baixo) e *very high* (muito alto), este aspecto passou a ser definido por oito modalidades.

O quarto aspecto era originalmente subdividido entre variação de traço e tipo de braço, por considerar-se que, caso a fonte não possuísse nenhum contraste, não haveria ‘variação de traço’ –entendida aqui como a intensidade e ângulo de variação de espessura dos traços de uma fonte. Desta forma, fontes com variação de espessura eram, originalmente, diferenciadas neste aspecto apenas por seu eixo e grau de contraste, enquanto fontes monolineares eram diferenciadas por características relativas a suas silhuetas e aberturas.

O aspecto ‘variação de traços’ possuía, originalmente, sete modalidades, compostas a partir de combinações entre quatro ângulos (diagonal, vertical, horizontal e misto) três graus de intensidade/velocidade (gradual, abrupta ou instantânea) de variação: ‘gradual diagonal,’ ‘gradual mista,’ ‘gradual vertical,’ ‘gradual horizontal,’ ‘abrupta vertical,’ ‘abrupta horizontal’ e ‘instantânea vertical.’ Em um segundo momento, os termos ‘misto’ (*mixed*) e ‘abrupto’ (*abrupt*) foram substituídos, respectivamente, por *transitional* (transicional) e *rapid* (rápido). As modalidades ‘sem variação’ e ‘instantânea horizontal’ foram incluídas, completando nove modalidades independentes.

As modalidades do aspecto ‘estilo de braço’ eram originalmente compostas pelas nove combinações possíveis entre três tipos de silhuetas para os braços do ‘A’ (*straight*, ou retos; *bowed*, ou arqueados; e *concave*, ou côncavos) com três formatos para a abertura do ‘C’ (horizontal; *wedged*, ou angular; e vertical). Braços retos aparecem na grande maioria das fontes enquanto que os arqueados –como em algumas fontes de inspiração Art Nouveau–, e côncavos –como em algumas fontes sem serifa com terminais alargados, como a Optima, são menos comuns. Aberturas horizontais são freqüentes nas fontes sem serifa classificadas como grotescas, enquanto nas humanistas, e mesmo em algumas neo-grotescas, costumamos encontrar aberturas angulares. Aberturas verticais aparecem com em letras sem serifa de inspiração geométrica, como a Futura.

As dez modalidades previstas na versão mais recente são um tanto diferentes, e levam em consideração combinações entre braços retos ou não-retos (*straight* ou *non-straight*), com aberturas horizontais, angulares ou verticais para as letras sem serifa, ou, para as letras serifadas, a presença de serifas simples ou duplas (*single serif* ou *double serif*). Certamente, isso representa um avanço na descrição das letras serifadas em relação a este aspecto.

O quinto aspecto considerado no sistema original era ‘forma da letra,’ entendida como a curvatura da silhueta definida por letras circulares como ‘O’ e ‘C’. Seis modalidades foram inicialmente previstas: *contact* (contato, para letras perfeitamente elípticas, que tocam as extremidades superior, inferior e laterais em apenas um ponto, como na fonte Futura), *boxed* (caixote, para letras que também tocam as extremidades em apenas um ponto, mas possuem silhueta mais quadrada, como na fonte Melior), *flattened* (achatada, para letras de perfil retangular com as laterais paralelas, como na fonte Compacta), *rounded* (arredondada, para letras de silhueta similar a um retângulo com lados arredondados, como na fonte Eurostile), *off center* (assimétricas, para letras cuja silhueta possui um centro geométrico visivelmente deslocado, como na fonte Hobo), e *square* (quadrada, com cantos que formam ângulos, e não curvas, como na fonte Superstar).

Em versão posterior do PANOSE, uma sétima variante de curvatura foi incluída (*weighted*, ou ‘modulada’, com entre ‘contato’ e ‘caixote’). Estas sete variantes, combinadas com duas variantes de inclinação na estrutura da letra (normal e *oblique*, ou ‘oblíqua’, como em fontes itálicas) passaram a compor quatorze modalidades.

O sexto aspecto do sistema proposto em 1988 era ‘linha mediana,’ e combinava considerações quanto à posição das barras das letras ‘A,’ ‘E’ e ‘H’ com considerações sobre o formato do ápice (*apex*) da letra ‘A’, formando oito modalidades. Previa-se que o ápice poderia ser pontiagudo (*pointed*, como na fonte Futura) ou cortado (*trimmed*, como na fonte Helvetica). Quanto à linha mediana propriamente dita, considerava-se que ela poderia ser ‘padrão’ (*standard*, ou seja, com as barras do ‘E’ e do ‘H’ ligeiramente mais altas do que a barra do ‘A’), ‘padrão alta’ (*standard high*, com as barras do ‘E’ e do ‘H’ muito mais altas do que a barra do ‘A’), constante (*constant*, com todas as barras na mesma linha, e centralizadas em relação à altura das capitulares), e constante baixa (*constant low*, com todas as barras na mesma linha, e visivelmente abaixo do centro da altura das capitulares). As doze modalidades previstas mais recentemente são combinações de quatro variações de posicionamento da linha mediana (padrão, alta, constante e baixa) com três variações do formato do ápice (cortado, pontiagudo e serifado).

O sétimo e último aspecto considerado na primeira versão do PANOSE era a ‘altura-x.’ Previam-se quatro modalidades, considerando-se a relação entre esta medida e a altura das capitulares. A altura-x de fontes onde esta medida fosse menor do que 50% da altura das capitulares era descrita como ‘pequena’ (*small x height*). Considerava-se ‘padrão’ (*standard x height*) a altura-x entre 50% e 70% da altura das capitulares, e ‘grande’ (*large x height*) a altura-x com mais de 70% desta altura. Uma quarta modalidade, *all caps* (apenas capitulares) era reservada para fontes compostas apenas por letras maiúsculas.

Na versão mais recente do sistema, o limite entre altura-x padrão e alta foi diminuído para 66%. Paralelamente, foram incluídas neste aspecto considerações sobre o comportamento das letras maiúsculas acentuadas e não acentuadas. As fontes onde não há variação na altura das maiúsculas com ou sem acento passaram a ser classificadas como *constant* (constantes), e diferenciadas daquelas onde há variação de altura, descritas como *ducking* (corcoveantes). As modalidades previstas descrevem as seis combinações entre as variações de altura-x e comportamento das maiúsculas em relação aos acentos. Fontes apenas com capitulares, na versão mais recente do PANOSE, passaram a ser consideradas fontes ‘decorativas,’ e classificadas separadamente.

Uma primeira atualização do sistema ocorreu em 1990, quando o aspecto ‘estilo do braço’ foi separado do aspecto ‘variação de traço.’ No mesmo ano, foi incluído o aspecto ‘peso’ (*weight*), e, no ano seguinte, o aspecto ‘tipo de família’ (*family kind*).

O aspecto ‘peso’ descreve espessura dos traços de uma fonte em relação à sua altura. Mais especificamente, a medida da altura da letra ‘H’ é dividida pela medida da espessura da haste vertical da letra ‘E.’ O valor encontrado é então arredondado e comparado a uma tabela, a partir da qual a fonte é classificada em uma das dez modalidades de peso: *very light* (muito leve), *light* (leve), *thin* (fina), *book*, *medium* (média), *demi bold* (semi negrito), *bold* (negrito), *heavy* (pesada), *black* (preta) e *extra black* (extra preta).

O aspecto ‘tipo de família’ é o primeiro a ser considerado na geração de números PANOSE. O ‘universo PANOSE’ considera o alfabeto latino como um dos muitos conjuntos formados pelos vários estilos de fonte dentro de um mesmo sistema de escrita (outros exemplos são o kanji, o hebraico, o cirílico, etc.). Dentro de cada um destes conjuntos, as fontes são divididas entre ‘texto,’ ‘decorativa,’ ‘manuscrita’ e ‘ícones.’ O sistema PANOSE original é bastante similar ao sistema que descreve hoje as fontes latinas de texto, com a adição dos aspectos ‘tipo de família’ e ‘peso,’ respectivamente colocados em primeiro e terceiro lugar na ordenação. Tipos de texto latinos podem ser subdivididos em cerca de 65

classes obtidas a partir de medidas precisas marcadas com o número de identificação PANOSE.

Os números de classificação PANOSE consistem em dez dígitos. O primeiro dígito define o ‘tipo de família’, e os nove números seguintes proporcionam uma descrição mais apurada da fonte. O valor ‘zero’ é utilizado quando qualquer resultado é possível, e o valor ‘1’ quando as modalidades que definem aquele aspecto não se aplicam à fonte classificada. Os dígitos de 2 a 10 mudam de significado, sempre dependendo do primeiro dígito. Por exemplo, enquanto para as fontes de texto o segundo dígito corresponde ao ‘estilo da serifa,’ para as fontes manuscritas ele corresponde a ‘ferramente utilizada’ (*tool kind*), para as decorativas ele corresponde à ‘classe’ (*class*), e nas fontes de símbolos ao ‘tipo de desenho’ (*kind*) representado. Sempre há um dígito que expressa o peso e outro que expressa a proporção do tipo, mas suas posições podem mudar dependendo do tipo de fonte (Bauermeister et al 1996, Stevahn 1996).

O PANOSE é um sistema de classificação cruzada bastante complexo, completo e sofisticado. Contudo, ao focar exclusivamente nos atributos visuais das fontes, deixa de lado qualquer tipo de consideração quanto ao contexto histórico no qual estas fontes se inserem.

O sistema de Catherine Dixon

Catherine Dixon desenvolveu seu sistema de descrição de formas de letras, que podemos entender como um sistema de classificação cruzada, ao longo de 6 anos, a partir da necessidade de ordenar um grande arquivo de tipografia, caligrafia e letreiramento, contendo espécimes das mais variadas épocas, em sua grande maioria utilizando o sistema de escrita latino –o Central Lettering Record. Em um primeiro momento, trabalhou com o sistema British Standard, e, percebendo suas limitações na descrição de novos tipos, adaptou-o e criou classes adicionais (Silva e Farias 2003). Contudo, mesmo esta estratégia mostrou ser limitada.

Os exercícios que realizei ao brincar com o posicionamento relativo das categorias classificatórias levou à sua representação diagramática mais formalizada, determinada por relacionamentos hierárquicos e históricos. Então, à medida em que ficou claro que muitos tipos necessitam de uma descrição mais precisa, a ênfase mudou para uma análise visual dos critérios que definem estas categorias. O resultado foi a identificação de uma série de três componentes descritivos –origens [sources], atributos formais [formal attributes] e padrões [patterns]–, que juntos formam uma nova estrutura de descrição. (Dixon 2002)

Neste contexto, ‘origens’ foram definidas como um conjunto de quatro grandes grupos, que podem ser considerados como fontes gerais de inspiração e referência para o design de letras, ao longo de cinco séculos de tipografia (1450-2000): ‘manuscritas’ (letras que fazem parte da tradição da caligrafia e letras de mão menos formais, incluindo as variantes de letras góticas), ‘romanas’ (que fazem parte da tradição, inaugurada pelos impressores latinos no final do século 15, de combinar as letras das inscrições romanas clássicas com as minúsculas carolíngias), ‘vernaculares do século 19’ (letras que nascem sob, ou são inspiradas pelos efeitos da industrialização e pelas demandas do comércio crescentes da virada do século 19 para o século 20), ‘decorativas/pictóricas’ (letras e sinais que derivam da tradição de ilustrar e ornar letras e documentos) e ‘origens adicionais.’

‘Atributos formais’ são termos específicos utilizados para descrever o design de tipos. Eles foram divididos em com oito grupos: construção (*construction*), forma (*shape*),

proporções (*proportions*), modelagem (*modelling*), peso (*weight*), terminações (*terminations*), caracteres chave (*key characters*) e decoração (*decoration*).

O primeiro atributo avalia a forma de obtenção da letra. Considera-se que esta construção possa dar-se com traços contínuos (*continuous*, como na maioria das fontes), com traços quebrados ou interrompidos (*broken or interrupted*, como nas letras góticas ou em fontes estêncil), ou a partir de outras abordagens (*other approaches*), tais como a sampleagem, a referência a ferramentas (tesouras, penas, ferramenta industriais) e a referência a conjuntos de caracteres.

O segundo atributo, ‘forma,’ refere-se ao tratamento dos componentes da letra. São observados o seguintes aspectos: variações nas formas tradicionais (e.g. presença de curvas onde deveriam haver retas, elementos irregulares, etc.), tratamento das curvas (e.g. retas substituindo curvas, curvas quebradas, etc.), aspecto das curvas (e.g. oval, circular, quadrada, etc.), detalhes das curvas (e.g. bojos exagerados, formato das aberturas, etc.), hastes retas (e.g. paralelas, convexas, irregulares, etc.), e outros detalhes (e.g. posicionamento das barras).

Os atributos ‘proporções,’ ‘modelagem’ e ‘peso’ são bastante similares aos ‘aspectos’ com os mesmos nomes presentes no sistema PANOSE. ‘Proporções’ compreende uma série de observações quanto às dimensões da letra e a ocupação do espaço. São analisadas a largura da letra (em relação à sua altura), as proporções relativas das capitulares, as proporções entre ascendentes e capitulares, e entre altura-x e altura do corpo. ‘Modelagem’ combina observações sobre o grau de contraste existente nos traços de uma fonte (nenhum, médio, alto, exagerado), o eixo (nenhum, vertical, inclinado, horizontal) e a forma de transição deste contraste (nenhuma, gradual, abrupta, instantânea). ‘Peso’, finalmente, descreve a proporção relativa da espessura dos caracteres em relação a suas dimensões.

O atributo ‘terminações’ descreve a variedade de terminais encontrados nas fontes, e a forma como foram aplicados. Divide-se em observações a respeito de ‘terminais na linha de base’ (*baseline terminals*, como serifas, ganchos e esporas de vários tipos), ‘terminais de ascendentes’ (*ascender terminals*, geralmente serifas simples, com diferentes configurações) e ‘terminais de caracteres específicos’ (*specific character terminals*, como a forma do gancho do ‘a’ e das serifas superiores do ‘T’).

O atributo ‘caracteres chave’ descreve o tratamento dado a caracteres que, tradicionalmente, carregam marcas distintivas em uma fonte. Entre eles, o ‘a’ (com um ou dois ‘andares’), e ‘e’ (com barra horizontal ou inclinada), o ‘g’ (com cauda aberta ou fechada), o ‘C’ (com ou sem espora) e o ‘R’ (com cauda reta, curva ou exagerada).

O último atributo, ‘decoração’, pode ser considerado, em alguns casos, como sinalizador de uma ‘origem’ (por exemplo, o uso de sombras como característica das origens vernaculares do século 19). Eles são considerados por Dixon como ‘atributos formais’ uma vez que podem ser vistos como modificadores formais aplicados a uma estrutura, e auxiliam na descrição de motivos e tratamentos comuns dados às letras. Entre eles, encontramos os estilos *inline* (uma letra dentro de outra), *outline* (desenhado pelo contorno), *shadow* (com sombra), *cameo* (negativo), *shaded* (sombreado), *stencil* e decorado.

O último componente do sistema de Dixon, ‘padrões’, lista as combinações de atributos formais e origens mais recorrentes, como as ‘escritas quebradas’ dentro das ‘manuscritas,’ o ‘gosto holandês’ dentro das ‘romanás,’ as ‘serifas toscanas’ dentro do ‘vernacular do século 19,’ e as não serifadas geométricas dentro das ‘origens adicionais.’

Embora não possua o rigor matemático e a objetividade do sistema PANOSE, a abordagem proposta por Dixon, conforme salientam Baines & Haslam (2002: 48), ao focar mais na descrição do que na categorização, reflete de modo mais eficaz as sutilezas da

prática do design de tipos. Segundo ela, esta nova estrutura não deve ser considerada como um sistema completo. Seu sistema foi construído levando em consideração novas mudanças a serem implementadas de forma flexível. “Novos componentes descritivos podem ser adicionados na medida da necessidade, e sem comprometer o conteúdo existente. Este é um detalhe que o diferencia dos sistemas anteriores” (Dixon, 2002).

Conclusão

Sistemas de classificação cruzada podem auxiliar na descrição e organização de tipos, mas exigem, por parte do usuário, uma capacidade de memorização e abstração muito maiores do que as classificações tradicionais. Não por acaso, são mais bem sucedidos quando implementados em meios digitais.

Tendo como ponto forte uma grande complexidade e abrangência, o sistema PANOSE foi adotado na área computacional, sendo hoje utilizado em sistemas operacionais e em softwares de edição de fontes e editoração eletrônica, principalmente na plataforma Windows. Este sistema oferece a possibilidade de automatizar processos de reconhecimento de fontes, e, desta forma, pode vir a ser de grande auxílio na construção de grandes bancos de dados tipográficos. Seu ponto fraco, contudo, é a falta de referência ao contexto histórico, cultural e artístico que possibilitou o surgimento das formas que descreve.

O sistema de Dixon, por sua vez, enfatiza este último aspecto, em detrimento de uma descrição mais detalhada, objetiva e menos ambígua de seus componentes. Também é interessante notar que Dixon, em seu método de classificação, propõe algo novo a partir de componentes já utilizados por outros autores. Entre seus ‘atributos formais’, por exemplo, encontramos tópicos presentes no sistema PANOSE, e, entre seus ‘padrões’, encontramos termos e descrições que figuram em classificações tradicionais.

A mudança de uma estrutura classificatória fixa para uma estrutura mais versátil e livre, como aquela inicialmente sugerida por Vox em seu sistema original, pode trazer muitos benefícios para o tipógrafo e para o designer. Para fazer justiça com a complexidade da cultura tipográfica, entretanto, a facilidade de busca e comparação de informações proporcionada pelo sistema PANOSE deveria ser aliada à capacidade de descrição contextualizada presente no sistema de Dixon.

Referências

- BAINES, Phil & HASLAM, Andrew 2002. **Type & typography**. New York: Watson Guptill.
- BAUERMEISTER, Benjamin 1988. **A manual of comparative typography: the PANOSE system**. New York: Van Nostrand Reinhold.
- BAUERMEISTER, Benjamin P.; MCQUEEN III, C. D.; DELAURENTIS, M. S.; HIGINBOTHAM, P. M.; LIPKIE, D. E.; MUNSIL, D. J. & BEAUSOLEIL, R. G. 1996. **U.S. Patent No. 5,586,241**. Washington, DC: U.S. Patent and Trademark Office.
- DIXON, Catherine 2001. **A description framework for typeforms: an applied study**. Tese de doutorado, Open University / Central Saint Martins College of Art & Design.
- ____ 2002. Typeface Classification. In **First Annual Friends of St Bride Conference: Twentieth Century Graphic Communication: Technology, Society and Culture**. <http://www.stbride.org/conference2002/TypographyClassification.html>.

FARIAS, Priscila L. & SILVA, Fabio L. C. M. 2004. Classificações tipográficas: sistemas de classificação cruzada. In: *Anais do P&D 2004 - 6º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design*. São Paulo: FAAP

LOUBET DEL BAYLE, Jean-Christophe 1999. *Des caractères typographiques et de l'art et de la science des letters que l'on dit romaines*. Disponível em <<http://caracteres.typographie.org/classification.html>>. Acesso em 22/07/2016.

ROCHA, Claudio 2002. *Projeto tipográfico: análise e produção de fontes digitais*. São Paulo: Rosari.

SILVA, Fabio L. C. M. & FARIAS, Priscila L. 2003. Sobre as classificações tipográficas. *Anais do 2º Congresso Internacional de Pesquisa em Design*. Rio de Janeiro: ANPED.

STEVAHN, Robert 1996. *PANOSE: an ideal typeface matching system for the web*. Disponível em <<https://www.w3.org/Printing/stevahn.html>>. Acesso em 22/07/2016.

1.5. Semiótica e tipografia: apontamentos para um modelo de análise

A versão original deste artigo foi originalmente publicada nos *Cadernos de Estudos Avançados em Design: Design e Semiótica* (Farias 2016).

Introdução

Este artigo tem como objetivo apresentar um modelo de análise para a tipografia baseado em princípios da semiótica de extração peirceana. Parte-se da compreensão da tipografia em um sentido amplo, que inclui o design de letras e o design com letras, independentemente do modo de produção ou reprodução. Tal definição inclui, portanto, manifestações da linguagem gráfica verbal que, de um ponto de vista mais restrito, seriam mais bem descritos como escrita ou letreiramento (Farias 1998, 2004).

A tipografia, neste sentido amplo, faz parte do campo da cultura visual, e, no caso de suas manifestações reproduzidas através das mais diversas tecnologias gráficas, da cultura da impressão. O suporte mais tradicional para a tipografia, assim concebida, é o livro. Por este motivo, o modelo aqui proposto toma como referência a letra impressa que faz parte de um volume para definir seus níveis microscópico, macroscópico, e intermediários (ou *mesoscópicos*) de análise (figura 1).¹¹

A análise de letras ou partes de letras encontra-se no nível microscópico. No nível macroscópico, encontram-se combinações destes elementos menores em palavras, parágrafos, colunas, páginas ou volumes. Dependendo do escopo e dos objetivos da análise, palavras, parágrafos, colunas ou páginas podem ser considerados níveis intermediários. Estas distinções e definições são importantes pois raramente conseguimos dar conta, ou faz sentido levar em consideração, todos os níveis de análise.

Se estamos comparando os tipos de letras utilizados por impressores de uma certa região, por exemplo, observar as partes das letras é vital para identificar coincidências em suas formas, e verificar a quantidade de linhas em colunas da mesma altura pode ser importante para calcular a medida dos tipos; mas a configuração das páginas e volumes é pouco relevante. Por outro lado, para realizar a análise de uma publicação específica, observar a forma de encadernação e as dimensões do volume é importante, e avaliar a

11. Embora com nomenclatura similar, tal modelo difere daquele proposto por Stöckl (2005) principalmente por incluir partes das letras no nível micro, e por incorporar no nível macro parte do que Stöckl considera ‘paratipografia’.

configuração de suas páginas-tipo, sem aprofundar-se em detalhes a respeito das letras e suas partes, pode ser suficiente.

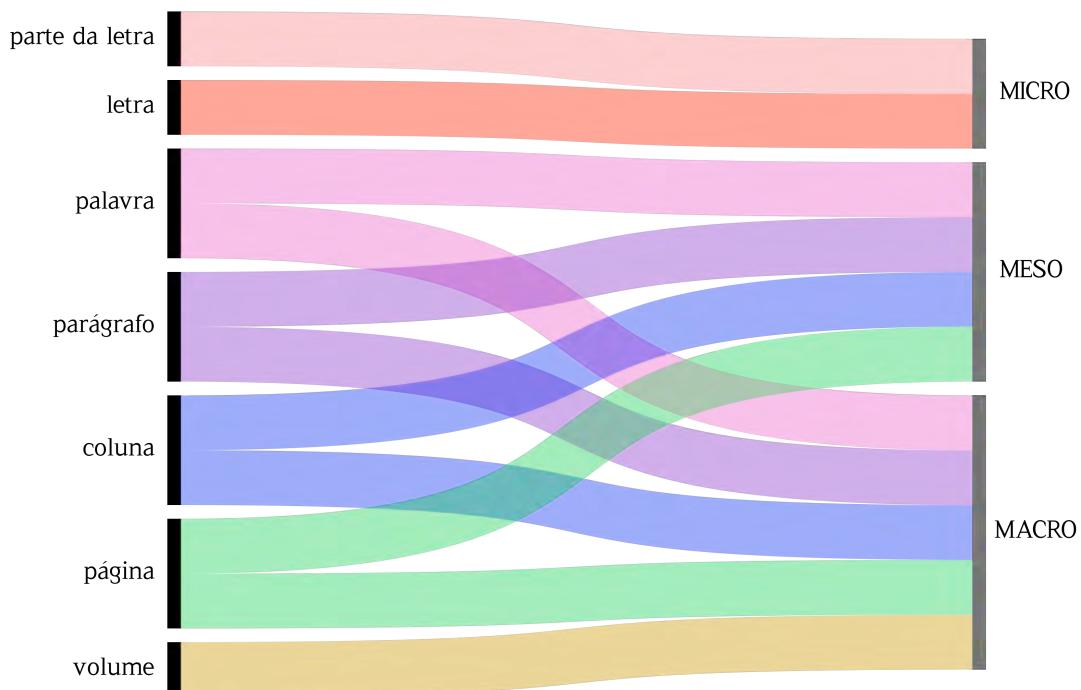


Figura 1. Níveis de análise micro, meso e macroscópicos da tipografia.

No diagrama proposto na figura 1, a diferença entre ‘parágrafo’ e ‘coluna’ é sutil, sendo que uma linha, enquanto agrupamento de palavras, deve ser considerada equivalente a ‘um parágrafo’, enquanto que ‘uma coluna’ deve conter ao menos dois agrupamentos de linhas ou parágrafos. Eventualmente, a diferença entre ‘parágrafo’ e ‘coluna’ pode não ser relevante, levando à fusão destes dois níveis de análise em uma categoria intermediária entre palavra e página, que podemos chamar de ‘texto.’ Também é importante considerar que os maiores níveis, ‘página’ e ‘volume,’ dependendo do caso a ser analisado, podem ser entendidos de forma metafórica, como algo que dá suporte a um conjunto de colunas (‘página’), ou a um conjunto de ‘páginas’ (‘volume’). Assim, uma vez que as partes de um site na internet são entendidas como ‘páginas’, o site como um todo seria o ‘volume.’ Da mesma maneira, no caso da análise de letreiros de um filme, o filme como um todo seria o ‘volume,’ e as seqüências de créditos de abertura ou finais seriam as ‘páginas.’

Cruzando estes níveis, e a partir da interpretação da semiótica peirceana feita por Charles Morris (1938, Nöth 1995: 50-52), o quadro de análise aqui proposto é completado pelas dimensões sintática, semântica e pragmática dos artefatos analisados. A dimensão sintática diz respeito aos aspectos formais ou denotativos da tipografia, notadamente aqueles vinculados à sua visualidade, estrutura e comportamento. A dimensão semântica refere-se aos aspectos denotativos da tipografia, ou aos significados atribuídos (socialmente, historicamente, estrategicamente), às formas tipográficas. A dimensão pragmática –ou *pragmaticista*– deve ser entendida aqui, em consonância com o pensamento de Charles S. Peirce (1878), como a soma das consequências práticas (materiais e ambientais, mas também culturais, sociais e econômicas) resultantes da concepção e uso da tipografia.

Um modelo para a análise da tipografia

O quadro proposto na tabela 1 tem como objetivo listar tópicos importantes da tipografia que podem ser avaliados tomando como referência um dos 15 cruzamentos possíveis entre níveis e dimensões de análise. Mais uma vez, é importante observar que nem sempre é possível, ou necessário, realizar análises que levem em consideração as três dimensões, especialmente se a gama de níveis de avaliação for muito ampla. Uma análise que leve em conta somente a dimensão sintática, por exemplo, pode ser suficiente para chegar a resultados relevantes se os dados levantados forem adequadamente interpretados. Ao mesmo tempo, o esforço para descrever todas as relações decorrentes da matriz obtida pelo cruzamento dos 7 níveis e 3 dimensões pode não levar a nenhuma conclusão digna de nota se o objetivo deste esforço não estiver claro desde o início.

Os tópicos listados na primeira linha (dimensão sintática) relacionam-se aos aspectos formais da tipografia, e ajudam a responder à pergunta “como a aparência da tipografia pode ser descrita?” Esta é certamente uma das dimensões mais exploradas em análises tipográficas, mas este não é um motivo para que seu valor heurístico seja desprezado. A identificação e descrição de peculiaridades e semelhanças aparentes é etapa importante de qualquer análise. Nesta dimensão, há diferenças importantes em cada um dos níveis de análise, já que as observações micro, meso e macroscópicas permitem avaliar e descrever aspectos formais e estruturais bastante específicos.

Os tópicos listados na linha seguinte (dimensão semântica) dizem respeito aos significados atribuídos às formas tipográficas, e respondem à questão “o que estes aspectos formais comunicam?” Eles derivam de uma reflexão a respeito dos possíveis significados atribuídos a cada um dos tópicos ou aspectos listados na dimensão sintática, e vão do valor alfabético e fonético atribuído às letras (por exemplo, o som da vogal <e> e a similaridade à quinta letra do alfabeto latino atribuído à nona letra da primeira linha nas figuras 2 e 3) à postura requerida do leitor para a leitura de um determinado volume (por exemplo, uma bíblia grande e pesada, que precisa de apoio e obriga o leitor a ficar de pé). Alguns tópicos se repetem em diferentes níveis pois há significados que podem ser atribuídos sob mais de um ponto de vista: a velocidade, o ritmo e a assertividade da mensagem tipográfica, por exemplo, podem ser atribuídos tanto à letra quanto à palavra, ao texto, ou à página. Uma vez que a letra é um signo com múltipla articulação, sua dimensão semântica está ligada tanto a seu vínculo com a linguagem verbal quanto à sua relação com a linguagem visual.

Na última linha, são listados tópicos relacionados às consequências do design de letras e com letras, e que respondem à questão “quais os impactos destas formas e seus significados?” Mais uma vez, há tópicos que se repetem em mais de um nível, tais como a visibilidade, legibilidade e expressividade, que podem se referir a letras, palavras ou textos. Alguns tipos de impacto, como o material/ambiental, por exemplo, se expressam de diferentes maneiras nos vários níveis, indo da área ocupada pelo glifo ou pela palavra à quantidade de páginas e aproveitamento de papel. Tendo em vista a dupla articulação da letra, é pertinente considerar os impactos da tipografia não apenas como artefato gráfico ou visual, mas também como suporte da linguagem verbal –os efeitos gerados pelos significados atribuídos às letras, palavras, textos, páginas e volumes.

	Letra	Palavra	Texto	Página	Volume
Dimensão sintática	<ul style="list-style-type: none"> modo de produção tamanho proporções estrutura (caixa) forma cor 	<ul style="list-style-type: none"> direção alinhamento continuidade/segmentação variação (forma ou estrutura) espaço entre letras elementos associados 	<ul style="list-style-type: none"> largura da coluna espaço entre palavras alinhamento entrelinha tonalidade da mancha de texto formato da coluna espaço entre parágrafos recuos marcação de linhas, parágrafos, ou bloco de texto 	<ul style="list-style-type: none"> grade espaço entre colunas espaço entre blocos de texto alinhamento dos blocos de texto hierarquia relação blocos de texto x imagens elementos demarcadores de blocos de texto 	<ul style="list-style-type: none"> aspectos materiais aspectos dinâmicos quantidade de páginas altura da lombada sistema de gravação ou reprodução encadernação relação entre partes do volume
Dimensão semântica	<ul style="list-style-type: none"> relação com alfabeto valor fonético velocidade ritmo expressividade assertividade status do produtor histórico da forma 	<ul style="list-style-type: none"> relação com linguagem verbal valor sonoro velocidade ritmo expressividade assertividade status do produtor 	<ul style="list-style-type: none"> relação letra/conteúdo valor sonoro velocidade ritmo expressividade assertividade 	<ul style="list-style-type: none"> relação letra/imagem valor sonoro velocidade ritmo expressividade importância relativa das diferentes partes 	<ul style="list-style-type: none"> relação letra/formato valores atribuídos aos materiais grau de efemeridade ou perenidade postura requerida do leitor
Dimensão pragmática	<ul style="list-style-type: none"> visibilidade legibilidade expressividade área do glifo efeitos gerados pelo significado da letra 	<ul style="list-style-type: none"> visibilidade legibilidade expressividade área da palavra leitabilidade efeitos gerados pelo significado da palavra 	<ul style="list-style-type: none"> visibilidade legibilidade expressividade área do texto leitabilidade rendimento efeitos gerados pelo significado do texto 	<ul style="list-style-type: none"> impacto visual mancha de texto leitabilidade rendimento tipo de suporte aproveitamento de papel tipo de papel acabamento obsolescência efeitos gerados pelo significado da página 	<ul style="list-style-type: none"> impacto visual volume de texto tipo de suporte aproveitamento de papel tipo de papel acabamento obsolescência efeitos gerados pelo significado do volume

Tabela 1. Modelo para análise da tipografia: níveis, dimensões e tópicos.

Um exemplo de aplicação do modelo de análise

Como exemplo de aplicação do modelo apresentado na tabela 1, proponho a análise de um caso bastante afastado do que conhecemos como livro: uma inscrição pública em fachada de edifício. A figura 2 mostra a epígrafe arquitetônica –uma inscrição contendo o nome dos engenheiros-arquitetos responsáveis pelo projeto— encontrada na fachada do edifício Anhembi, localizado no número 64 da Rua Senador Feijó, no centro histórico da cidade de São Paulo, próximo à Praça da Sé.

Este tipo de inscrição é tão recorrente na área central da capital paulista que poderíamos considerar a própria cidade como ‘volume,’ e cada um dos edifícios como ‘páginas.’¹² No entanto, para restringir a análise a limites pertinentes aos objetivos deste

12. A pesquisa sobre epígrafes arquitetônicas como elementos da paisagem tipográfica da cidade, da qual o exemplo aqui proposto foi extraído, toma as cidades como ‘volumes,’ tendo em vista análises comparativas sobre a presença deste tipo de inscrição em diversas localidades (Gouveia et al. 2008, Farias et al. 2012a e 2012b).

artigo, será suficiente designar como limite macroscópico o edifício, e como limite microscópico as letras em sua fachada.



Figura 2. Epigrafe arquitetônica encontrada na fachada do edifício Anhembi, no centro histórico da cidade de São Paulo (foto por Patrícia Gatto).

A fotografia em alta resolução reproduzida na figura 2 permite apreciar aspectos materiais e de produção da inscrição (o fato de ser gravada em baixo relevo em granito, por exemplo). Uma análise dos níveis mais microscópicos de sua dimensão sintética, porém, requerem outro tipo de visualização, com maior detalhe e contraste, como a da ilustração vetorial reproduzida na figura 3.

Analizando as letras na figura 3, podemos observar, no que se refere à dimensão sintática, que são formas baseadas em módulos geométricos, produzidas através de processo de letreiramento (gravação); com estrutura de letras maiúsculas do alfabeto latino; que são robustas em relação ao peso; eretas em relação à inclinação; e que algumas (por exemplo, as letras U e E da primeira linha) são condensadas em relação à proporção altura/largura.

Em relação à dimensão semântica das letras, além do valor fonético e alfabético de cada uma, podemos notar que a velocidade implícita nas formas é lenta, e que há uma valorização da expressividade em detrimento da legibilidade. As formas fazem clara referência à cultura visual *art déco*, em voga na década de 1930, quando o edifício foi construído, sinalizando refinamento e domínio de ferramentas geométricas por parte de seu produtor.

No que diz respeito à dimensão pragmática, entre os efeitos e consequências da presença destas letras na paisagem urbana da cidade podemos destacar sua baixa visibilidade (devido ao baixo contraste entre figura e fundo), e sua contribuição na construção de uma imagem de modernidade e sofisticação para São Paulo. Isso pode ser dito

também em relação à palavra e ao texto da epígrafe. Ainda na dimensão pragmática, podemos observar que, como consequência de seu modo de produção (letreiramento), as letras na inscrição não são idênticas (há, por exemplo, variações de proporção no desenho do 'E' nas 4 primeiras linhas).

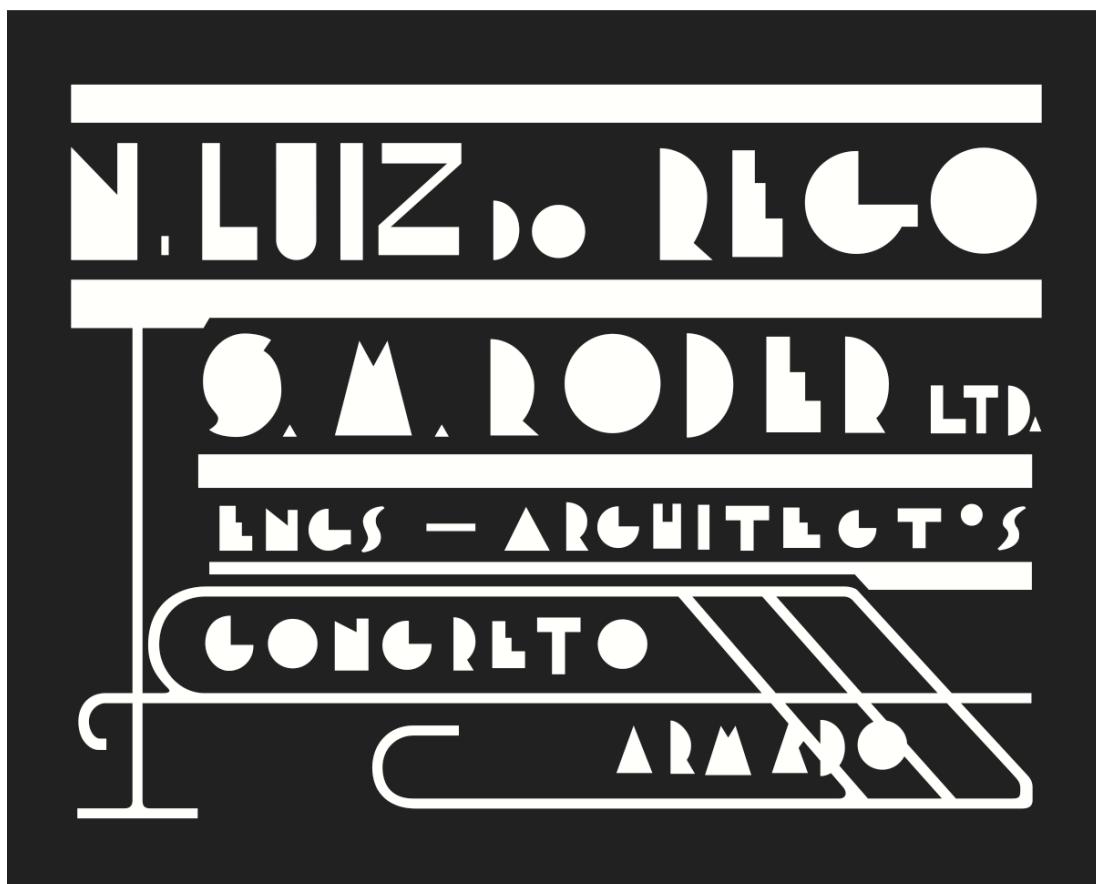


Figura 3. Versão vetorial de epígrafe arquitetônica encontrada na fachada do edifício Anhembi (ilustração por Thiago Pacheco).

Passando ao nível da palavra, na dimensão sintática podemos observar que todas aquelas encontradas na epígrafe arquitetônica do edifício Anhembi são formadas por letras segmentadas, e que a distância entre caracteres é uniforme e regular. O mesmo não pode ser dito em relação ao texto, já que há uma certa inconsistência de espaçamento entre palavras na primeira linha. Também podemos observar que, com exceção do 'o' de 'architectos,' as palavras são compostas por letras do mesmo tamanho. Ao nível do texto, há variações de tamanho entre as palavras, sendo que as maiores são usadas para os nomes dos engenheiros-arquitetos Nelson Luiz do Rego e Samuel Roder. Há também variações no alinhamento do texto, predominando a sensação de um conjunto de linhas blocado (alinhado tanto à esquerda quanto à direita) somente graças à inclusão de fios e ornamentos.

No que diz respeito à palavra e ao texto, uma reflexão sobre a dimensão semântica da inscrição aponta para o prestígio do nome dos engenheiros-arquitetos, indicado pelo uso de letras maiores. A relevância do uso de concreto armado na edificação é indicada pelo uso de letras ligeiramente maiores do que as da linha anterior, e pela inclusão de ornamentos ao redor desta expressão. Estes ornamentos, curvilíneos e assimétricos, contrastam com o tom modular e contido das letras. A abreviação de engenheiros ('engs') contrasta com o uso por extenso da expressão 'architectos,' indicando que Rego e Roder talvez se considerassem

mais artistas do que técnicos, e que a inscrição foi executada antes da reforma ortográfica de 1943.

Passando à dimensão pragmática, além das observações sobre visibilidade e modo de produção feitas acima, podemos acrescentar que a presença de textos como este nas ruas da cidade fornecem aos cidadãos informações sobre autoria do patrimônio construído e configuração da paisagem urbana que de outra forma seriam difíceis de obter. Não por acaso, em algumas cidades como Barcelona (Espanha), Manizales (Colômbia) e, mais recentemente, Rio de Janeiro, há esforços feitos pelo poder público para incluir informações sobre autoria do projeto e ano de construção na fachada de edifícios. Outras consequências da presença destes textos no espaço público são o fornecimento de evidências sobre a atuação de arquitetos e construtores, muitas vezes desconsiderados pela historiografia corrente (a epígrafe arquitetônica em análise é um exemplo disso), e sobre a formação de um sentimento de classe profissional em momentos de regulamentação ou de debates sobre a profissão de arquiteto.

Avançando para o nível da ‘página,’ devemos considerar a interação entre blocos de texto e outros elementos visuais em um formato com certos limites. Neste exemplo de aplicação do modelo de análise, tomaremos como nível macroscópico intermediário (‘página’) a portada ou entrada principal do edifício Anhembi, delimitada pelas colunas ao lado da porta e o beiral no topo dela (figura 4), e no nível macroscópico maior (‘volume’) o próprio edifício (figura 5). Neste sentido, outros andares, emprenas, ou mesmo espaços internos do edifício poderiam ser considerados como outras ‘páginas’.



Figura 4. Entrada principal do edifício Anhembi (foto por João Bacellar).

Do ponto de vista da dimensão sintática, dentro do espaço delimitado da portada do edifício, a epígrafe arquitetônica (localizada próxima ao limite superior e ao centro da placa de granito escuro aplicada ao lado direito da porta) interage somente com um outro elemento

gráfico verbal (o nome do edifício), e com uma série de outros elementos visuais formados pela porta e pelos ornamentos arquitetônicos associados à fachada e à portada.



Figura 5. Edifício Anhembi (ao centro, foto por João Bacellar).

Em relação à dimensão semântica da tipografia presente na entrada principal, o valor sonoro ou ‘tom de voz’ associado ao nome do edifício é muito mais alto e assertivo do que aquele da epígrafe arquitetônica. Ambas as inscrições tem caráter perene, e usam materiais que as valorizam. O baixo contraste e a dimensão modesta da epígrafe arquitetônica exigem do leitor uma postura atenta, algo que não ocorre com o nome do prédio. Do ponto de vista pragmático, o efeito do conjunto reforça as idéias de geometria, modernidade e sofisticação identificados ao nível da letra, palavra e texto.

A presença de outras inscrições, bem mais assertivas, de ambos os lados da portada, assim como a pixação com giz de cera no topo do painel de granito, competem por atenção e reduzem o valor sonoro da epígrafe arquitetônica, fazendo com que sua narrativa de qualidade e sofisticação se perca na cacofonia da cidade.

Considerações finais

O modelo de análise da tipografia aqui apresentado, como espero ter demonstrado com o exemplo da epígrafe arquitetônica, embora tenha sido originalmente concebido para orientar o exame de artefatos impressos, pode ser aplicado a muitas outras situações. Os tópicos indicados na tabela 1 devem ser considerados sugestões, e não listas exaustivas. Dependendo do tipo de artefato a ser analisado, e dos objetivos da análise, alguns tópicos podem ser mais relevantes do que outros, e necessitar, inclusive, de desdobramentos e mais especificações.

Em outras ocasiões apresentei reflexões sobre outras possíveis contribuições da semiótica peirceana para os estudos em design e design da informação, que tem desdobramentos relevantes para o estudo da tipografia. Penso, em particular, em meus estudos sobre as classes de signos de Peirce (Farias & Queiroz 2003, 2013), sobre os hipoícones (Farias 2003, Farias & Queiroz 2006), e sobre o rebatimento da lógica subjacente às 10 classes para a identificação de fenômenos tipográficos relevantes. O detalhamento destas outras vertentes de análise deverá ser foco de investigações futuras.

Acredito que o modelo aqui proposto é relevante por postular a importância de avançar, nas análises da tipografia, para além da aparência das letras, buscando interpretar seus significados e impactos culturais e sociais. Somente sua aplicação, por parte de outros pesquisadores, e ao longo do tempo, poderá levar ao seu aprimoramento e à verificação de sua robustez heurística. Neste sentido, espero que a apresentação que faço aqui tenha sido suficiente para promover a realização de pesquisas que incluam o modelo em sua metodologia, e ficarei muito feliz em saber dos resultados, ou eventuais dificuldades encontradas em sua aplicação.

Referências

- FARIAS, Priscila L. & QUEIROZ, João 2003. On diagrams for Peirces 10, 28, and 66 classes of signs. *Semiotica* 147: 165-184.
- ____ 2006. Images, diagrams, and metaphors: Hypoicons in the context of Peirce's sixty-six-fold classification of signs. *Semiotica* 162: 287-307.
- ____ 2013. Os diagramas de C. S. Peirce para as dez classes de signos. *Trans/Form/Ação* 36(3): 155-172.
- FARIAS, Priscila L. 1998. *Tipografia Digital, o impacto das novas tecnologias*. Rio de Janeiro: 2AB.
- ____ 2003. Hipo-ícones: imagens, diagramas e metáforas na semiótica peirceana e no design da informação. In LEÃO, L. (Org.). *Cibercultura 2.0*: 151-166. São Paulo: Nojosa Edições.
- ____ 2004. Notas para uma normatização da nomenclatura tipográfica. In: *Anais do P&D Design 2004 - 6º Congresso*

Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design. São Paulo: FAAP.
____ 2016. Semiótica e tipografia: apontamentos para um modelo de análise. In MORAES, Dijon de; DIAS, Regina A. & SALES, Rosemary B. C. (Orgs.). *Cadernos de Estudos Avançados em Design: Design e Semiótica*: 45-56. Barbacena: EdUEMG.
FARIAS, Priscila L.; GOUVEIA, Anna P. S. & DIXON, Catherine R. 2012a. Architectonic epigraphs: details that tell a bigger story. In: CAMARGO, P. O.; RIBEIRO, P. E. V. L. & FAJARDO, W. (Org.). *Design e/é Patrimônio*: 189-209. Rio de Janeiro: Centro Carioca de Design.
____ 2012b. Epigrafes arquitetônicas como elementos da paisagem tipográfica das cidades: notas para um estudo comparativo. In *Anais do X Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design*. São Luis: EDUFMA.

GOUVEIA, Anna P. S.; FARIAS, Priscila L.; PEREIRA, André L. T. & GALLO, Haroldo 2008. Epígrafes arquitetônicas: assinaturas dos arquitetos e construtores da cidade de São Paulo. *Oculum* 7-8: 39-49.
MORRIS, Charles 1938. *Foundations of the theory of signs*. Chicago: U. of Chicago.
NÖTH, Winfried 1995. *Handbook of semiotics*. Bloomington: Indiana U. Press.
PEIRCE, Charles S. 1878. Illustrations of the logic of science, second paper: how to make our Ideas Clear. *Popular Science Monthly* XII: 286-302. Disponível em: <www.archive.org/stream/popularsciencem012newy#page/286/mode/2up>. Acesso em: 22/07/2016.
STÖCKL, Harmut 2005. Typography: body and dress of a text – a signing mode between language and image. *Visual Communication* 4(2): 76-85.

2. Memória (tipo)gráfica

Os textos reunidos neste capítulo abordam a tipografia enquanto elemento da memória gráfica, entendida como estratégia para se chegar a uma história mais abrangente e justa da tipografia e do design gráfico. A adoção desta estratégia implica na aceitação de uma noção ampliada do que seja design gráfico, e, consequentemente, do que seja design. Tal noção engloba boa parte daquilo que podemos entender como cultura visual, em particular os elementos desta relacionados a processos de comunicação por meios visuais, incluindo artefatos bi ou tridimensionais, considerados enquanto potenciais transmissores de informação. Tais artefatos potencializam processos de memória através de dinâmicas estéticas, cognitivas, e semióticas. Artefatos impressos, e, em especial, aqueles que utilizam caracteres tipográficos, são exemplos típicos deste universo.

Na palestra sobre tipografia e semiótica que apresentei no *Seminário Internacional Design & Semiótica*, promovido pelo Programa de Pós-Graduação em Design da UEMG, em 2014, e que resultou no último artigo apresentado no capítulo anterior, iniciei minha reflexão com um diagrama que mostrava a relação entre cultura visual, cultura da impressão e tipografia, similar ao que reproduzo abaixo. Este diagrama mostra a tipografia em sentido estrito enquanto área de sobreposição entre a tipografia em sentido mais amplo (que incluiria, por exemplo, caligrafia e letreiramento enquanto processos para obtenção de letras únicas, não reproduzidas) e a cultura impressa ou, como prefiro, ‘da impressão’ (que inclui outros tipos de processos, como a litografia ou a impressão 3D, que eventualmente podem não incluir caracteres tipográficos). Este capítulo tem como foco estudos de memória gráfica nos quais a tipografia em sentido estrito, e, portanto, a cultura da impressão, são elementos centrais.



O primeiro artigo deste capítulo, ‘Memória gráfica como estratégia para a história do design,’ parte de um levantamento sobre o uso da expressão ‘memória gráfica’, para chegar a uma descrição desta vertente dos estudos em design, e uma defesa de sua aplicação enquanto estratégia para se construir uma história do design em países que até agora estiveram fora, ou nas margens da história do design, como o Brasil. Faço isso a partir da identificação de coincidências e diferenças com campos adjacentes e mais conhecidos, como os estudos de cultura visual, cultura material e cultura impressa ou da impressão.

Os artigos seguintes expõem métodos e exemplificam aplicações desta estratégia. No primeiro deles, ‘Unraveling aspects of Brazilian design history through the study of 19th century almanacs and type specimens’, descrevo algumas das técnicas e princípios adotados na pesquisa sobre memória gráfica aplicada à prática da impressão com tipos móveis no Brasil no século 19 e início do século 20 que conduzo com minhas co-autoras, Edna Cunha Lima (PUC-Rio) e Isabella Aragão (UFPE), desde 2008. Explicitar estes métodos foi importante para chegarmos a procedimentos comuns, que permitissem a realização de estudos comparados e em rede (outros trabalhos nesta linha incluem Aragão & Farias 2008, Almeida & Farias 2010, Cunha Lima, Aragão & Farias 2011 e 2013, Aragão & Farias 2014, Aragão, Farias, Almeida & Farias 2012, Aragão, Farias e Cunha Lima 2014, Figueiredo & Cunha Lima 2014, Cunha Lima, Figueiredo & Cidrini 2015).

A seguir, em ‘Typography in Brazil in the 19th and early 20th century: a history told from Brazilian type specimens,’ Isabella Aragão e eu fazemos uma análise do conteúdo de 6 catálogos de tipos publicados no Brasil por fundidoras e oficinas tipográficas entre 1839 e 1940, buscando melhor compreender as influências européias na cultura da impressão brasileira. O artigo foi originalmente preparado para integrar uma mesa sobre história da tipografia colonial e pós-colonial na América Latina, no contexto do congresso anual da Design History Society organizado em Ahmedabad (Índia), que tinha como tema perspectivas pós-coloniais para uma história global do design. O estudo partiu de resultados apresentados anteriormente, no artigo ‘Catálogos de tipos móveis: contribuições para a história (tipo)gráfica brasileira’ (Cunha Lima, Aragão & Farias 2011 e, em versão em inglês, 2013), no qual discutimos a estrutura informacional de 4 catálogos de tipos publicados no século 19 e início do século 20 (3 deles analizados no artigo incluído neste volume), e foi retomado, sempre sob a perspectiva do design da informação em ‘Um estudo sobre catálogos de tipos de fundidoras brasileiras dos séculos 19 e 20’ (Aragão, Cunha Lima & Farias 2014), no qual nos aprofundamos na análise do conteúdo e organização de 3 catálogos de fundidores. A apresentação deste trabalho na mesa ‘Colonial and post-colonial histories of typography and printing culture in Latin America’, junto com Marina Garone Gravier da UNAM (México), e Verônica Devalle, da FADU UBA (Argentina) permitiu verificar, como peculiaridades do caso brasileiro, o início tardio de uma cultura da impressão e a multiplicidade de influências no gosto tipográfico revelado pelos catálogos de tipos.

Fechando a sequencia, novamente com Edna Cunha Lima, apresento um trabalho no qual comparamos as letras ornamentadas, em estilo conhecido como ‘toscano,’ usadas em almanaques comerciais cariocas e paulistanos do século 19. Verificamos que a origem dos desenhos encontrados é quase sempre européia, destacando-se modelos britânicos. Verificamos também que, embora os almanaques cariocas apresentassem um repertório muito amplo de letras deste tipo, havia apenas uma fonte em comum no repertório dos dois impressores. Observamos, ainda, que o uso das fontes toscanas tende a diminuir ao final do século, na mesma medida em que se amplia o uso de imagens nos anúncios, mas que suas formas permanecem no repertório de letristas populares até hoje.

No artigo seguinte, as análises tipográficas se aprofundam no nível micro em uma investigação sobre o sinal diacrítico ‘til.’ O uso do ‘J’ no lugar do til na folha de rosto daquele que é considerado o primeiro livro publicado no Brasil –*Relação da Entrada que fez [...]*, impresso por Antonio Isidoro da Fonseca em 1747– sempre havia me intrigado, mas foi através da orientação do Trabalho Final de Graduação de Laura Lotufo (Lotufo 2010) que me dei conta da presença de outras formas, similares ao ‘J,’ na acentuação de letras nesta e em outras publicações europeias. Em ‘Observações sobre o uso do til na oficina tipográfica do Arco do Cego’ (Farias 2011 [no prelo]) iniciei um levantamento sobre a forma deste diacrítico na cultura tipográfica portuguesa, e ampliei este estudo no artigo ‘About a J-shaped tilde: investigations on the status and form of the tilde in Portuguese grammar and typography,’ incluído neste volume.

O capítulo se encerra com ‘Spatializing design history: considerations on the use of maps for studies on print culture,’ preparado para a edição de 2016 do congresso ICDHS, que terá como tema abordagens transnacionais e contemporâneas para a história do design. Neste artigo, junto com minhas co-autoras Daniela Kutschat Hanns e Catherine Dixon, chamo a atenção para a relevância do uso de mapas para os estudos sobre história da impressão e história da tipografia, e proponho que esforços dos campos da história e da geografia devem ser combinados com conhecimentos da área de design da informação e visualização de dados para a obtenção de resultados mais eficientes. O uso de mapas e a espacialização da cultura tipográfica são retomados no capítulo seguinte, dedicado a estudos sobre as paisagens tipográficas.

2.1. Memória gráfica como estratégia para a história do design

A versão original deste artigo foi apresentada no congresso *ICDHS 2014*, e publicada nos anais do evento (Farias 2014). Esta versão em português serve de base para novo artigo, atualmente em preparação, em co-autoria com Marcos da Costa Braga.

Resumo

A expressão memória gráfica tem sido utilizada, nos últimos anos, em países de língua portuguesa e espanhola na América Latina, cada vez com mais freqüência, para denominar uma linha de estudos que busca compreender a importância e o valor de artefatos visuais, em particular impressos efêmeros, na criação de um sentido de identidade local através do design.

Este ensaio propõe uma reflexão acerca dos contextos em que esta expressão tem sido utilizada dentro do campo da pesquisa sobre artefatos visuais na América Latina, partindo de uma discussão sobre possíveis conexões com conceitos mais conhecidos, como os de cultura da impressão, cultura visual e cultura material, e chegando a uma proposta de como a idéia de memória gráfica pode ser aplicada como estratégia para abordar a construção da história do design gráfico em países não-hegemônicos.

Introdução

Se procurarmos pela expressão *graphic memory* em mecanismos de busca na internet como o Google, até mesmo no Google Scholar, a maioria dos links encontrados trará informações sobre dispositivos ou sistemas computacionais dedicados ao armazenamento de dados relacionados com imagens. O mesmo acontece se usarmos a expressão *mémoire graphique*, em francês. No entanto, se usarmos a expressão *memoria grafica*¹³ vamos encontrar um número significativo de links relacionados à pesquisa em história do design gráfico e arquivos fotográficos, a maioria deles em português e espanhol.

Isso reflete uma tendência, crescente desde início do século 21, para a utilização desta expressão na descrição de esforços para resgatar ou para reavaliar artefatos visuais, em particular impressos efêmeros, visando a recuperação ou o estabelecimento de um sentido de identidade local. Tais esforços estão de alguma forma relacionados com a suposição de que esses artefatos seriam exemplos do que Assmann (1995) descreve como memória cultural objetivada, portadores concretos de “energia mnemônica,” capazes de

13. Assim mesmo, sem acentos. Embora a seqüência de caracteres seja exatamente a mesma para escrever memória gráfica em português e espanhol – e também italiano –, há pequenas diferenças de ortografia. Uso aqui a expressão sem sinais diacríticos para me referir ao seu uso tanto em português quanto em espanhol.

armazenar conhecimento a partir do qual um grupo obteria “uma consciência de sua unidade e singularidade” (Assmann 1995: 129-130).

Embora as contribuições seminais para os estudos sobre a relação entre memória, história e cultura remontem ao início do século 20 (Halbwachs 1925, 1950) e início dos anos 1980 (Nora 1984), é apenas no final dos anos 1980 e dos anos 1990, de acordo com Sturken (2008), que os estudos sobre memória se configuraram como um campo de pesquisa. Os estudos sobre memória gráfica, por sua vez, tornaram-se mais numerosos e consistentes a partir de 2008. No Brasil, esse ano coincide com o início de um projeto de pesquisa que uniu pesquisadores de universidades de São Paulo, Rio de Janeiro e Pernambuco, e do lançamento de um site relacionado, ambos nomeados ‘Memória Gráfica Brasileira.’

Artefatos gráficos desempenham um papel importante na vida quotidiana, através de nossas experiências comunicacionais e em nossas interações com o cenário urbano. Apesar da sua importância para a constituição de uma cultura visual que contribui para a elaboração de identidades coletivas, os estudos sobre a configuração de tais artefatos, em particular antes do estabelecimento do campo acadêmico e profissional do design, e especialmente nos países que importaram as tradições de design do exterior, têm sido negligenciados por muitas décadas.

A memória gráfica compartilha, assim, interesses e métodos com campos mais conhecidos de estudos, como a cultura visual, a cultura impressa ou cultura da impressão,¹⁴ e a cultura material; e esses aspectos compartilhados foram utilizados para orientar o breve levantamento que se segue. Concluirei com uma reflexão a respeito de como os estudos sobre memória gráfica estão ajudando na construção de histórias locais do design na América Latina.

Memória gráfica e cultura visual

Um número importante de estudos descritos por seus autores como *memória gráfica* consistem em coleções de imagens, acompanhadas por algum tipo de descrição ou análise. Dentro deste grupo, é importante diferenciar o uso da expressão *memória gráfica*, particularmente em espanhol, para descrever uma coleção de rascunhos ou de imagens que servem apenas como referência para um projeto de design, mas que não são centrais para ele, e o uso do mesmo termo no sentido explorado neste artigo.

Exemplos do primeiro uso do termo são o blog *Memoria Gráfica de Honduras*, uma coleção de fotos antigas criada em 2009,¹⁵ e a declaração do estilista brasileiro Ronaldo Fraga, dada durante uma entrevista recente, de que ele sempre guarda uma “memória gráfica” de suas coleções.¹⁶ Isso não significa, entretanto, que essas coleções de imagens não possam servir de ponto de partida para as descrições sistemáticas e análises críticas que caracterizam estudos nos campos da memória gráfica e da cultura visual.

Coletar imagens e organizá-las, algumas vezes dando origem a sofisticadas bases de dados digitais, é um passo necessário para a maioria dos projetos de pesquisa sobre memória gráfica. Um dos primeiros exemplos disso é o projeto de graduação *Memoria Gráfica de la Historia del Pulque en México* (Salazar Dreja 2004), no qual a autora recolheu,

¹⁴. Cultura impressa e cultura da impressão são duas traduções possíveis para a expressão inglesa *print culture*, como discutirei mais adiante.

¹⁵. <fotosantiguashonduras.blogspot.com>

¹⁶. <<http://glamurama.uol.com.br/ronaldo-fraga-confessa-desenho-e-anoto-tudo-por-panico-de-perdera-memoria/>>

Memória (tipo)gráfica

produziu e organizou dados (incluindo desenhos, fotografias novas e antigas, e informações obtidas a partir de pesquisas bibliográficas e entrevistas) com o objetivo de chegar a um registro abrangente da cultura visual associada com a bebida mexicana conhecida como *pulque*, e os lugares onde tradicionalmente era vendida e consumida (*pulquerias*).

O site *J. Carlos em Revista*,¹⁷ relacionado à iniciativa Memória Gráfica Brasileira, é um exemplo de base de dados sofisticada e abrangente, composta por versões digitalizadas de dezenas de exemplares das revistas *Para Todos* e *O Malho* projetadas pelo ilustrador J. Carlos na década de 1920. Embora o site contenha apenas o banco de dados, dois livros que trazem análises de aspectos da coleção foram publicados pelos coordenadores do projeto.

Outros exemplos de estudos sobre memória gráfica relacionados com cultura visual, desta vez com foco em identidade nacional, são um projeto de graduação sobre os símbolos gráficos utilizados para a cidade de Cuenca, no Equador (Pesántez Jara 2012), e, em um tom mais politicamente engajado, dois livros sobre impressos (principalmente cartazes) dos anos de exílio e resistência durante o regime militar no Chile e no Brasil (Aguirre Argomedo & Martínez Chamorro 2008, Sacchetta 2012).

Artefatos gráficos vernaculares ou populares são assunto de interesse recorrente para os estudos sobre memória gráfica. Exemplos disso são o artigo “La memoria canalla de Bogotá”, que trata de uma exposição de arte de rua na Colômbia (Canales Hidalgo 2011), e as investigações sobre letreiramento popular e impressos efêmeros nas cidades brasileiras de Recife, Rio de Janeiro e São Paulo conduzidas no contexto do projeto de pesquisa Memória Gráfica Brasileira (Farias, Finizola & Coutinho 2010; Farias & Coutinho 2016).

Estudos sobre memória gráfica e cultura visual compartilham um interesse em compreender o modo como a sociedade seleciona ou cria imagens e formas visuais, e, ao mesmo tempo, como esta sociedade em certo sentido se reflete em tais imagens e formas. No entanto, enquanto o campo da cultura visual está principalmente preocupado com os aspectos dos artefatos visuais que são percebidos através da visão (Duncum 2001: 106, Mirzoeff 2012: 5-6), pesquisadores que trabalham com memória gráfica, em particular aqueles com formação em design gráfico, estão também muitas vezes interessados nos aspectos técnicos envolvidos na produção de tais artefatos. Neste aspecto, a memória gráfica compartilha preocupações e métodos com o campo de estudos conhecido como cultura impressa ou cultura da impressão.

Memória gráfica e cultura da impressão

Os pioneiros do campo de estudos conhecido em inglês como *print culture*, o definiram em contraposição à cultura “escritural” ou manuscrita (Eisenstein, 1980), “oral” ou “quirográfica” (Ong 1982). O advento desta forma não-oral e não-manuscrita de cultura é geralmente descrito como algo ligado ao advento da impressão de livros com tipos móveis no século XV na Europa. Ong utiliza até mesmo a expressão ‘cultura tipográfica’ (Ong, 1982: 42) como sinônimo de *print culture*.

No sentido dado por Eisenstein e Ong, a expressão *print culture* poderia ser (e de fato muitas vezes foi) traduzida para o português como “cultura impressa.” A expressão “cultura da impressão,” por outro lado, enquanto algo que abrange diferentes tipos de impressos, e não se preocupa somente com o conteúdo, mas também com a forma do que foi publicado, é mais ampla do que “cultura impressa,” e sugere uma esfera de interesses mais próxima aos da pesquisa em memória gráfica.

17. <<http://www.jotacarlos.org/>>

Embora possamos encontrar uma série de estudos sobre as origens da impressão com tipos móveis na América Latina sob a égide dos estudos de memória gráfica, o foco destes trabalhos não costuma ser o livro. A razão para isso é que, em países como o Brasil, por muitos anos após a (bastante tardia) introdução da impressão com tipos móveis, a maioria dos livros em circulação continuou a ser importada da Europa, enquanto as prensas brasileiras produziam principalmente folhetos, jornais e almanaque comerciais.

Alguns exemplos deste tipo de estudos são as investigações sobre catálogos de tipos e almanaque comerciais impressos no século XIX e início do século XX no Brasil realizados por membros das equipes de pesquisa responsáveis pelos projetos Memória Gráfica Brasileira (Farias, Aragão & Cunha Lima 2012, Farias & Aragão 2013) e Memória Gráfica de Pelotas (Leschko 2010). O primeiro inspirou o segundo, criado por pesquisadores com experiência em design, semiótica e história, da Universidade Federal de Pelotas (Rio Grande do Sul). Um caso semelhante é o grupo de pesquisa Nigrafica, criado por pesquisadores da área de design na Universidade Federal do Espírito Santo.

No entanto, os estudos sobre memória gráfica relacionados com a circulação, a produção e a recepção de material impresso não se restringem à impressão tipográfica, com tipos móveis, podendo incluir investigações sobre tradições locais de impressão litográfica (por exemplo, Cunha Lima & Lacerda 2013) e fanzines produzidos em xerox (Farias 2011). Podemos dizer, portanto, que este campo de estudos aponta para uma compreensão mais ampla do que seria o escopo da cultura impressa ou da cultura da impressão.

Memória gráfica e cultura material

O termo gráfico(a), em português e espanhol, está fortemente ligado à impressão. Não muito diferente do termo *graphic* em inglês, porém, ‘grafico’ também diz respeito a representações visuais. Em ambos os sentidos, ele é associado a qualidades materiais dos objetos: materiais impressos não são artefatos puramente visuais, e objetos tridimensionais sempre transmitem algum tipo de informação visual.

Neste aspecto, estudos sobre memória gráfica podem apresentar temas e abordagens metodológicas que coincidem com os de estudos sobre cultura material. Alguns exemplos disso são a pesquisa sobre gradis ornamentados tradicionalmente encontrados nas casas de Belo Horizonte (Minas Gerais, Goulart 2011), e o estudo sobre padrões tradicionalmente utilizados por uma comunidade de artesãos no Equador (Erráez Cruz 2011).

Enquanto estudos sobre memória coletiva ou cultural focam na recuperação de narrativas pessoais, tendo como métodos privilegiados as entrevistas e a história oral, estudos sobre memória gráfica muitas vezes se concentram em artefatos produzidos além do tempo de vida de possíveis testemunhas, exigindo procedimentos que possibilitem obter “história a partir de coisas,” como aqueles exemplificados por Lubar e Kingery (1993). O método chave para deduzir uma história a partir de “coisas” gráficas é a análise da linguagem gráfica e visual, que pode nos dizer algo sobre repertórios, tendências, gostos e sua circulação. Combinado com observações sistemáticas sobre os meios e técnicas de produção de artefatos gráficos, e com uma compreensão dos significados atribuídos a eles pelos clientes, os produtores e os consumidores, tal análise pode gerar ricas interpretações históricas.

Conclusão

Um número significativo de estudos sobre memória gráfica têm sido realizado nos últimos 10 anos. Tais estudos resultaram em coleções de dados visuais, incluindo bancos de dados

digitais de livre acesso, que deram origem a descrições e análises críticas, contribuindo para uma melhor compreensão das tradições de design na América Latina. Tais estudos tendem a destacar as peculiaridades dos aspectos visuais dos artefatos gráficos, permitindo identificar gostos e sentidos de identidade locais.

A maioria dos artefatos escolhidos como tema para esses estudos são itens populares, comerciais ou vernaculares, produzidos por pessoas anônimas, em muitos casos pouco ou nada originais, e por isso usualmente considerados comuns e de baixo status. Artefatos como estes foram sistematicamente negligenciados pela vertente eurocêntrica e modernista da história do design, inaugurada na América Latina a partir da importação dos modelos de ensino das escolas de Ulm e Bauhaus na década de 1960. Ao tomar distância dos métodos tradicionais da história da arte, que tendem a se concentrar em autores proeminentes e seus trabalhos excepcionais e inovadores, estudos sobre memória gráfica permitem uma abordagem sem preconceitos da cultura visual e da cultura da impressão do passado local, mostrando que seus produtos podem ser temas de pesquisa válidos e empolgantes.

O breve levantamento aqui apresentado demonstra que a pesquisa sobre memória gráfica, tal como tem sido conduzida em países latino americanos de língua portuguesa e espanhola desde o final do século XX, tem relações significativas com campos de pesquisa mais bem estabelecidos, como a cultura visual, a cultura impressa ou da impressão, e a cultura material. Compreender essas conexões é um primeiro passo em direção à identificação de ferramentas de pesquisa de outros campos que possam ser úteis, e também para identificar as peculiaridades da abordagem da memória gráfica.

Espero que este ensaio inspire futuras pesquisas sobre memória gráfica, não só na América Latina, mas também em todos os outros países até agora excluídos das narrativas dominantes da história do design.

Referências

- FARIAS, Priscila L. 2014. On graphic memory as a strategy for design history. In *Proceedings of the 9th Conference of the International Committee for Design History and Design Studies – ICDHS 2014*, Aveiro: 201-206. São Paulo: Blucher.
- AGUIRRE ARGOMEDO, Estela & CHAMORRO MARTÍNEZ, Sonia (Org.) 2008. “L”: memoria gráfica del exilio chileno 1973-1989. Santiago: Ocho Libros.
- ASSMANN, Jan 1995. Collective memory and cultural identity. *New German Critique* 65: 125-133.
- CANALES HIDALGO, Juan A. 2011. La Memoria Canalla de Bogotá. In BUENDÍA, L. A. (Org.) *Ciudades (im)propias: la tensión entre lo global y lo local [II Congreso Internacional Arte y Entorno. Ciudades globales, espacios locales]*: 233-240. Valencia: Centro de Investigación Arte y Entorno.
- CUNHA LIMA, Edna L. & LACERDA, Ligia M. A. 2013. Pietro Biancovilli, o pioneiro da litografia comercial em Minas Gerais. *Estudos em Design* 21(2): 1-19.
- DUNCUM, Paul 2001. Visual culture: developments, definitions, and directions for art education. *Studies in Art Education* 42(2): 101-112.
- EISENSTEIN, Elizabeth L. 1980. The emergence of print culture in the West. *Journal of Communication* 30(1): 99-106.
- ERRÁEZ CRUZ, Diana 2011. *Estrategias Visuales Creativas de Diseño Publicitario con motivos de la Memoria Gráfica de la Comunidad de Artesanos Saraguro*. Projeto de Conclusão de Curso de Graduação, Universidad Tecnológica America, Quito, Ecuador.

- FARIAS, Priscila L. 2011. Sem futuro: the graphic language of São Paulo city punk. In **Design History Society Annual Conference 2011: Design Activism and Social Change**: 1-16. Barcelona: Fundació Història del Disseny.
- FARIAS, Priscila L. & COUTINHO, Solange G. 2016. Females, alcohol, and inebriating things: representations of women and femininity in cachaça labels. In **Gendered Perspectives in Design: Turkish and Global Context [5T - 8th Annual Turkish Design History Society Meetings]**: 312-324. Izmir: Yasar University.
- FARIAS, Priscila L. & ARAGÃO, Isabella R. 2013 [no prelo]. Typography in Brazil in the 19th and early 20th century: a history told from Brazilian type specimens. In **Proceedings of the Design History Society Annual Conference: Towards Global Histories of Design: Postcolonial Perspectives**. Ahmedabad: National Institute of Design
- FARIAS, Priscila L.; ARAGÃO, Isabella R. & CUNHA LIMA, Edna L. 2012. Unraveling aspects of Brazilian design history through the study of 19th century almanacs and type specimens. In **Conference Proceedings: Design Research Society 2012**, vol. 2: 498-511, Bangkok: Chulalongkorn University.
- FARIAS, Priscila L.; FINIZOLA, Maria de F. S. & COUTINHO, Solange G. 2010. From the streets to the screen: street signs as a source of inspiration for digital typefaces. In GIMENO-MARTINEZ, J. & FLORE, F. (Org.) **Design and craft: a history of convergences and divergences**: 302-306. Brussel: Koninklijke Vlaamse Academie van België.
- GOULART, Fernanda 2011. Grades de ferro ornamentais em Belo Horizonte: permanência e mobilidade na constituição de uma memória gráfica. In **Anais do 9º Seminário docomomo Brasil**. Brasília: UnB-FAU.
- HALBWACHS, Maurice 1925. **Les cadres sociaux de la mémoire**. Paris: Librairie Félix Alcan.
- _____. 1950. **La mémoire collective**. Paris: Presses Universitaires de France.
- LESCHKO, Nadia M. 2010. Tradição gráfica em Pelotas: Estudo de mapeamento da indústria gráfica com base nos anúncios publicados no Álbum de Pelotas 1922 e Almanach de Pelotas 1920-1929. In **Anais do 4º Seminário Internacional em Memória e Patrimônio**: 618-631. Pelotas: UFPEL.
- LUBAR, Steven & KINGERY, W. D. (Org.) 1993. **History from things: essays on material culture**. Washington: Smithsonian.
- MIRZOEFF, Nicholas 2012. The subject of visual culture. In: **The Visual Culture Reader**: 3-23. London: Routledge.
- NORA, Pierre 1984. Entre mémoire et histoire. In **Les lieux de mémoire 1**: 23-43. Paris: Gallimard.
- ONG, Walter 1982. **Orality and literacy: the technologizing of the word**. London: Methuen.
- PESÁNTEZ JARA, Nataly 2012. **Memoria gráfica enfocada al análisis de los isologotipos del ilustre municipio en los últimos 20 años y sus aplicaciones, en base a los fundamentos del diseño**. Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação, Engenharia do Design Gráfico, Universidad Tecnológica Israel, Cuenca, Ecuador.
- SACCHETTA, Vladimir (Org.) 2012. **Os cartazes desta história: memória gráfica da resistência à ditadura militar e da redemocratização (1964-1985)**. São Paulo: Escrituras.
- SALAZAR DREJA, Ofelia C. 2004. **Memoria gráfica de la historia del pulque en México**. Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação, Escuela de Artes y Humanidades, Universidad de las Américas, Puebla, Mexico.
- STURKEN, Marita 2008. Memory, consumerism and media: Reflections on the emergence of the Field. **Memory Studies**, 1(1): 73-78.

2.2. Unraveling aspects of Brazilian design history through the study of 19th century almanacs and type specimens

A versão original deste artigo redigida em co-autoria com Isabella Aragão e Edna Cunha Lima foi originalmente apresentada no congresso *DRS 2012 Bangkok*, e publicada nos anais do evento (Farias, Aragão e Cunha Lima 2012).

Abstract

Printing with movable type was officially introduced in Brazil in 1808, following the transfer of the Portuguese Court to Rio de Janeiro, opening an important chapter in the history of Brazilian ‘design-before-design’. Little is known, however, about the graphic artefacts produced in the first century of official printing in Brazil, or about earliest printing practices in this country. In particular, almost nothing is known about type founders, type distributors and printing shops active in the country before the twentieth century.

In cataloguing and publicizing typefaces (and sometimes also other printing material), type specimens provide a rich source of information about the kinds of letterforms, symbols and vignettes that were considered worthy of being made available for customers, revealing assumptions about public taste and expectations. They also show the kinds of technology available to printers and editors. Nineteenth century Brazilian almanacs, in their turn, were a form of publication in which the main professions and trades were systematically listed, and therefore also provide a rich source of information about the type and printing trade.

Through systematic research on primary sources found in libraries and historical archives, in particular almanacs published in Rio de Janeiro and São Paulo, it was possible to map the leading figures of the nineteenth century Brazilian typographic trade. Further research on archives revealed the presence of type specimens, which were then described in terms of their content and informational organization, resulting in a better comprehension of Brazilian typographic taste as a peculiar mix of European and North American influences.

This paper presents the research methods and the main findings of this in-progress research. Although the subject of the investigation reported here is geographically and chronologically restricted, the research methods developed should be of relevance to research teams working with early design history in other non-hegemonic countries.

Introduction

Technology for printing with movable type arrived officially in Brazil only in 1808, along with the transfer of the Portuguese Royal Court from Lisbon to Rio de Janeiro, despite a few earlier and unsuccessful attempts during the seventeenth and the eighteenth centuries (Rizzini 1977: 164-175). Little is known, however, about the graphic artefacts produced in this first century of official printing in Brazil, or about earliest printing practices in the country.

In particular, almost nothing is known about type founders, type distributors and printing shops active in the country before the twentieth century.

This paper presents the methods and the main findings of an ongoing research project that aims to unravel the history of typography in Brazil, as an aspect of Brazilian graphic memory. Within this context, typography is understood as a central part of graphic or visual design, and design is seen as a facet of the bigger phenomena of culture. The outcomes of this project should contribute to the assessment and preservation of graphic artefacts as part of the country's historical, artistic and cultural heritage.

Through systematic research using primary sources found in libraries and historical archives, and in particular commercial almanacs published in Rio de Janeiro and São Paulo, it has been possible to map the leading figures of the nineteenth century Brazilian typographic trade. Further research in archives revealed the presence of previously unknown type specimens, which were then described in terms of their content and how materials were organized, resulting in a better comprehension of Brazilian typographic taste as a peculiar mix of European and North American influences.

Although the research subject of this investigation is geographically and chronologically restricted, the research methods developed and presented here should be of relevance to research teams working with early design history in other non-hegemonic countries.

Research methods

The study of archives and library pieces as primary sources within the domains of the humanities and social sciences usually focuses only on the verbal contents of such pieces. The verbal contents of the almanacs and type specimens scrutinized during the research described here were important in establishing a chronology of facts, as well as in locating and determining the relationships between type producers and users. However, the visual contents of those items, in particular the typefaces, ornaments and vignettes reproduced in the type specimens, were essential for understanding influences and trends in early Brazilian typography.

In terms of its general intention to understand and describe typefaces from earlier eras, the research presented here is similar to the works of Updike (1922), Kelly (1963), Gray (1976), Mosley (1984) and Vervliet (2009), and takes into account the methodology described in Vervliet (2010: 51-58). In terms of the more specific aim of contributing to a history of typography in Latin America from a graphic design perspective, it corresponds to the efforts of Gravier (2002, 2010, 2011), Henestrosa (2005) and Ares (2011). The methods developed by us included the use of digital tools for data gathering, organization and analysis, such as digital imaging of original material, development of multi-layered images employed for comparison between different type samples, and of online spreadsheets used to facilitate data sharing.

Although the almanacs and type specimens were studied in parallel, because each kind of material addressed information relating to different aspects of the core research questions, the methods and procedures adopted for examining each one will be described separately.

Searching for evidences of type trade in commercial almanacs

Nineteenth century Brazilian 'commercial' almanacs, differently to the 'literary' and other kinds of almanacs dedicated to culture and entertainment, were a form of annual

publication systematically listing, among other things, the main trades and accredited professionals. For this reason, they are a rich source of information about the type and printing trades. Brazilian commercial almanacs from this period published in São Paulo city and in Rio de Janeiro provided lists of printing shops, sometimes also their addresses, owners, employees, and main publications, as well as information about related trade unions. Some issues would list typesetters, printers and printing shops separately. From data gathered from those primary sources, it was possible to trace a profile of the nineteenth century São Paulo and Rio de Janeiro city professionals engaged with typography.

The strategy adopted for gathering data in almanacs included bibliographical and documental research techniques. In each almanac examined, we looked for information on printing offices (*typographias*) and type founders (*fundições de typos*), both in the address listing and in the advertising (*notabilidades*) sections.

Gathering data from the most famous almanac from Rio de Janeiro, *Almanaque Laemmert* (Laemmert & C. 1844-1930), was facilitated by the availability of a digital version of the 46 issues (1844-1889) published by Eduard and Heinrich Laemmert on the Brazilian National Library website.¹⁸ The Laemmert brothers were not the only ones to publish almanacs in Rio de Janeiro, but they published for a longer time-span than any other, and their listings of commercial activities are wide-ranging. For those reasons, their almanac is widely considered, among Brazilian scholars, a rich source of information on administrative and commercial activities in the country during the nineteenth century (see, for instance, Hallewell 2005 [1982] and Meyer 2001).

For São Paulo city, it was necessary to search in different libraries and archives in order to build a list of the commercial almanacs published during the period. As far as we have been able to ascertain thus far, no library or archive contains a complete collection of São Paulo nineteenth century almanacs, and the initiative of listing them, a necessary step of our research procedures, was a pioneer endeavour. It was possible to identify 14 almanacs published in São Paulo city during the nineteenth century (Marques & Irmão 1857-1858, De Luné & Da Fonseca 1873, Marques 1878, Seckler 1882-1891, Thorman 1895-1896, Filinto & C. 1896), from 4 different publishers, most of them issued by Jorge Seckler or his successors. The oldest almanac examined was published in 1857 by Joaquim Roberto de Azevedo Marques, and issued by his Typographia Imparcial. The latest ones were two volumes, both published in 1896, one edited by Filinto & Co. and issued by O Estado de São Paulo newspaper printing offices, and the other edited by Canuto Thorman and issued by Companhia Industrial de São Paulo, successor to Jorge Seckler's printing shop.

The names and addresses of printing offices and type founders found in the almanacs were transcribed and organized in tables and spreadsheets (figure 1). Information on related professionals, such as type distributors and lettering artists (*abridores de letras*) was also gathered (figure 2). Pages of the São Paulo city almanacs with relevant information were photographed. Data obtained from the almanacs was compared and, when necessary, supplemented using additional sources, like nineteenth century Brazilian newspapers, commercial contracts found in the National Archive in Rio de Janeiro, and, in the specific case of São Paulo printing offices, the comprehensive list of newspapers published from 1823 to 1914 found in Freitas (1915).

18. Available at objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/almanak/almanak.htm, last accessed 22/07/2016.

+ tipografia paulistana								
File Edit View Insert Format Data Tools Help All changes made								
Show all formulas								
Ano	Empresa	Endereço	Publicações	Personagens	OBS	Referências		
1827	Typo do Forno Paulistano	"Impressão em tipografia própria situada no centro da capital paulista, onde hoje se estende a rua Líbero Badaró"	O farol paulistano O observador constitucional (1828-1831) O novo farto paulistano (até 1832) O novo farn paulistano (até 1834) O federalista (1832) Paulista da sociedade filomáthica (1832-1833) O paulista oficial (1832-1835) Correspondência (1834)	José da Costa Carvalho (futuro Conde de Monte Alegre) João Maria Rua (impressor espanhol)		Fretas 1915		
3	1828							
4	1829							
5	1830							
6	1831							
7	1832	Typ Patriotica	R da esperança 8 R do príncipe 21	O observador constitucional (1832)			Fretas 1915	
8	1833							
9	1834							
10	1835	[Typ da Província de S Paulo = Typ do Governo?]				Em 1835, com a promulgação da lei provincial nº 1, O Paulista Oficial e a typographie do Forno Paulistano passaram a ser propriedade da província de S. Paulo (fretas 65)	Fretas 1915	
11	1836	Typ Costa Silveira	R de S Gonçalo (atual Mal. Deodoro)	O Nacional (1836) Phoenix (1838-1841) Typographia (1841) O guarda nacional paulista (1842) O telytique (1842) O escorpião (1841)				Fretas 1915
12	1837							
13	1838	Typ do Governo [= ex-Forno Paulistano desde 1835]	Palácio do governo	O paulista centralizador (1838-1842) O governista (1842) A voz da liberdade 4 O conservador (1850) O observador paulistano (1838-1841) O solitário (1840) O políticola (1840) O escandalista (1840) O escrivão (1843) O futuro (1844) O corsaro paulistano (1854)	Amendada a Silva Sobral em 1842			Fretas 1915
14	1839	Typ Imperial de Silva Sobral (ex-Silva & Correia (possível conexão com viúva sobral e typ imperial de marques e irmão)	R Nova de S José 41 R de Imperatriz 1 (1844) R Nova de S José 47 (?) 1854; Fretas p. 122)		Silva Sobral			Fretas 1915
15	1840							

Figure 1. Detail of the spreadsheet used for organizing data on São Paulo city printing shops.

tipografia paulistana		
File Edit View Insert Format Data Tools Help All changes saved		
A B C		
1	1878 Indicador de S. Paulo — Administrativo, Judicial, Industrial, Profissional e Commercial (org. Abilio A. S. Marques, impressão Typ. de Jorge Seckler, Rua Direita 15)	
2	Typographies p. 197	
3	A. L. Garaux & C. ^o	Rua da Imperatriz, 36
4	Antônio Elias da Silva (Typ. Commercial)	Rua da Quitanda, 3
5	Johão José Teixeira & C. ^o (Typ. da Tribuna Liberal)	Rua da Princesa, 20
6	Johão Mendes de Almeida (Typ. da Sentinelha)	Largo de São Gonçalo
7	Joaquim Roberto de Azevedo Marques (Typ. do Correio Paulistano)	Rua da Imperatriz, 27
8	Jorge Seckler (Typ. do Livro Verde)	Rua Direita, 15
9	Paulo Delfino da Fonseca (Typ. do Diário de São Paulo)	Rua do Carmo, 65
10	Paulo Eberlein (Typ. do Livro de Ouro)	R. de S. Bento, 65
11	Pestana, Campos & C. ^o (Typ. da Província de São Paulo — Administrador José Maria Lisboa)	Rua da Imperatriz, 44
12		
13	Abridores e gravadores p. 173	
14	Henrique Schulze	Rua do Riachuelo, 1 A
15	Jules Martin	(só grava), Rua de S. Bento, 37
16	Encadernadores e Fabricas de Livros em Branco p. 180	
17	Instituto de Educ. Artifices	(só encadernação), Braz
18	Jorge Seckler (Ao Livro Verde)	Rua Direita, 15
19	Mello & Barué (Ao Livro Branco)	Largo de São Francisco, 4
20	Paulo Eberlein (Ao Livro de Ouro)	R. de S. Bento, 65
21	Oficina de lithografia p. 185	
22	Jules Martin (Lith. Imperial)	R. S. Bento
23		
24	Livrarias p. 206	
25	A. L. Garaux & C. ^o	(Livraria Acadêmica), Rua da Imperatriz, 36 e 38
26	Ricardo Matthes	(Livraria Brasileira e Alemã), Rua da Imperatriz, 43
27	Anúncios	
28	Jorge Seckler	Pennas de Aço
29	Abilio A. S. Marques	Agencia de Livros e Jornaes Portuguezes
30	Livraria Brasileira e Alemã Ricardo Matthes (240)	Livros, Jornais, material de escritório, charutos, cigarros, máquinas de costura
31	Livraria, Papelaria e Typographia A. L. Garaux & C. ^o (241-242)	Peças, livros, charutos
32		"De hu muito que a livraria Garaux & C. ^o provou exhuberantemente que seus preços são mais modernados, quasi sempre, do que os do Rio de Janeiro [...] suas freqüezes tem vantagem incontestável em dirigir-se a esta, estabelecidas ha dezenas annos na capital da província"
33		"A casa Garaux & C. ^o é a única na província que marca o papel de cartas do modo porque se o marca no Pariz : iniciais coloridas, douradas, perfuradas em relevo, à ultima moda."
34		"A mesma casa possue uma máquina unica na província, qua a habilita a promptar cartões de visita em 15 minutos e cartões circulares em duas horas."
35		"[...] a casa Garaux & C. ^o acaba de montar em seu estabelecimento uma Typographia que a habilita a empreender todo e qualquer trabalho typographico. Para este fim contractou em Pariz um habilissimo compositor."
36	Typographia, Papelaria e Livraria em Branco de Jorge Seckler (244-245)	Papel, material de desenho, tipografia, pautação, encadernação, estereótipo, gravura
37		Tendo quatro excelentes prelos mecanicos está em condições de empreender todo e qualquer trabalho

Figure 2. Detail of the spreadsheet used for collecting data from one of São Paulo city almanacs.

Data analysis allowed for the establishment of chronologies of printing shops and type founders active in Rio de Janeiro and São Paulo. Data interpretation thus far has involved the identification of the oldest printers and founders, and also of the ones active for the longest period. From that emerged a rich view of the Brazilian typographic trade before the twentieth century, punctuated by the presence of interesting, while obscure, characters such as the French type founders Pierre Joseph Pinart and Isaac Balonchard, working in Rio de Janeiro (Cunha Lima 2009), and the German type distributor B. Wilhelmi, working in São Paulo.



Figure 3. Page from the *notabilidades* section in an almanac edited by Jorge Seckler (Seckler 1888: 109).

The typefaces used in the almanacs, especially in the *notabilidades* sections (figure 3), provided examples of the fonts available in Rio de Janeiro and São Paulo, revealing the printer's taste, and allowing for the identification of faces that were most popular in that kind of publication. The method used for identifying typefaces used in the almanacs is the same as was developed for identifying fonts in type specimens, and is described in the next section.

Searching for letterform models and trends in type specimens

By cataloguing and publicizing typefaces (and sometimes also other printing material), type specimens provide a rich source of information about the letterforms, symbols, and vignettes considered worthy of being made available for customers, revealing assumptions about public taste and expectations. They also show what kinds of technology were available to printers and editors, providing information on the state of the art of printing in the period.

The strategy for gathering data from type specimens was mostly based on documental research, and required the development of special methods and procedures. The first step was to search for this kind of publication in Brazilian public libraries and archives which held nineteenth century items. Due to changes in Portuguese orthography, and also to the lack of consistency in archival entries, it was necessary to search for different possible titles or keywords (*specimen*, *spécimen*, *espécimen*, *catálogo*, *amostra*). Once we were aware that, owing to security restrictions and bureaucratic issues, the items would not necessarily be easily accessible, a spreadsheet was developed for gathering descriptive data during visits to the archives (figure 4).

Cidade	Local	Acervo/Área	Localização	Título	Autor	Ano	Endereço	Altura CAPA	Largura CAPA	Altura MÍDIO	Largura MÍDIO
2 Rio de Janeiro	Biblioteca Nacional	BN - Obras Raras	80, 1, 36	Amostras de Typos, Flores, Linhas e Emblemas da Typographia Americana	I. P. da Costa	1839	Rua da Candelaria n. 4, Rio de Janeiro	21.7	13.4	21	12.5
3 Rio de Janeiro	Biblioteca Nacional	BN - Obras Raras	Gav. 29, 2	Specimen da typographia e litographia Carioca Dias da Silva	Dias da Silva Junior	1876	Rua Theophilo Ottoni 135 e 145	20.6	15.8	20.6	14.7
4 Rio de Janeiro	Biblioteca Nacional	BN - Obras Raras	III-185,3,2 n1	Tipografia Perseverança dos Santos Cardoso & C. Rio de Janeiro (este título está registrado como autor no catálogo antigo)	Santos Cardoso & Comp.	1884	Rua do Hospício, 85	encadernação capa dura	encadernação capa dura	15.2	22.2
5 Rio de Janeiro	Biblioteca Nacional	BN - Obras Gerais	VI-468,1,26	Specimen da Fundição de Typos Henrique Rosa	Henrique Rosa	(antes de 1910)	Rua da Alfândega 169-171 [uma capa com outro endereço: Rua do Lavrário 67]	21.5	17	21.5	17

Figure 4. Detail of the spreadsheet used for collecting data about Brazilian type specimens.

Whenever possible, pages of the specimens were photographed at the highest resolution available. This step was crucial in order to allow for visual comparisons between typeface showings across specimens and other sources, such as books or other type catalogues.

Images were digitally manipulated though only to neutralize perspective distortions and to improve contrast and sharpness. All files were identified, numbered, and organized in folders.

Images of type samples were separated, and then, starting with the display faces, compared to type samples from the same period found in Gray (1976 [1938]), Kelly (1963), Johnston (2000), Jammes & Jammes (2006), and De Jong et al. (2009, 2010). Using image-editing software, it was possible to overlay samples from Brazilian type specimens with other samples, and carefully check for commonalities between letterforms. In a visit to London, one of the authors of this paper compared the samples found in one of the Brazilian specimens (*Fundição Franceza*) to French type specimens from the nineteenth century found in St. Bride Library.

Following the model provided by Johnston (2000), the text used in the type samples was read and described using the appropriate column of our cataloguing spreadsheet. That allowed for an understanding of which kind of text (literary, technical or educational, for instance) the producers of the type specimens believed the typefaces offered would be used. It also helped in determining the publication date for one of the catalogues, which had no imprint data but which included the year 1884 in four of the text samples (*Spécimen de Caractéres e Ornamentos Typographicos do Livro do Commercio*).

Data gathered on the organization and identification of type samples allowed for a comparison of the informational structure of the type specimens. Descriptions of the order of type samples showed that no matter how differently the catalogues were individually organized, text faces and smaller body sizes would always be shown before display faces, ornaments and vignettes. By observing the way in which type sizes were described, it was possible to identify French and Anglo-Saxon influences in the Brazilian type trade.

More information on those responsible for the specimens was gathered through bibliographic research, which included searching for their names in digital versions of *Almanaque Laemmert*, nineteenth century newspapers, and Biblioteca Nacional reports (Galvão 1881, Doyle 1965). In order to complete data analysis and interpretation, it will be necessary to overcome copyright restrictions and other bureaucratic issues imposed by some archives, so as to have access to high-resolution images of all pages of the specimens. The main results obtained so far are described in the next section.

Results

The information found in nineteenth century almanacs, along with related data gathered from other bibliographic and documental sources thus far, has allowed for defining of a chronology of the main characters and enterprises involved in the typographic trade in Rio de Janeiro and São Paulo. More specifically, it was possible to map the activities of type founders and printers in Rio de Janeiro, and of printers and a type distributor in São Paulo.

Being the capital of Brazil, and home to the Portuguese Court, Rio de Janeiro had a pioneering role in the development of the typography trade in the country, starting with the establishment of Imprensa Régia (the Royal Printing Office, later named Imprensa Nacional) in 1808. There are records of the existence of a type-founding department in the Imprensa Nacional since 1810, but the first private type founders were probably two Frenchmen: Pierre Joseph Pinart and Isaac Balonchard. The latter was succeeded by Pedro Secretan and Eugênio Bouchaud, who later set up Fundição Francesa (the French foundry), the most enduring and arguably most influential type foundry in nineteenth century Rio de Janeiro.

São Paulo state, today the most industrialized and wealthy federative unit of Brazil, was, in the early nineteenth century, a province politically dependent from Rio de Janeiro. The Portuguese court in Rio de Janeiro began granting publishing permissions to private printers in 1821, but printing with movable type only started in São Paulo almost 20 years after the establishment of Imprensa Régia, in 1827. According to Freitas (1915), 22 newspaper titles were made available in São Paulo city from 1827 to 1840, 55 new titles between 1851 and 1860, and 273 others between 1881 and 1890. *O Farol Paulistano* was the first newspaper published in São Paulo, and, as far as we could establish, its printing office was the only one available in the city until 1832, being used by other newspapers too. At least four other printing offices were set up until 1840, and records show that this number increases significantly in the next years: at least seven were active between 1850 and 1860, 20 in 1900, 33 in 1905, and 44 in 1910.

In Rio de Janeiro, we were able to establish that, in addition to Imprensa Nacional, four printing offices were active in 1824, seven in 1832, and twelve in 1840. The Laemmert almanac lists 25 printing offices active in Rio de Janeiro in 1850, 28 in 1860, and 76 in 1889. Balonchard is the only type founder listed in the Laemmert almanac in 1844. In 1850, the almanac lists three type-founders, including Balonchard's successor Pedro Secretan; in the 1860 edition the same number is listed, including Bouchaud; in the 1889 edition four type-founders are listed, once again including Bouchaud.

Title	Author	Year	City
<i>Amostras de Typos, Flores, Linhas e Emblemas da Typographia Americana</i>	I. P. da Costa	1839	Rio de Janeiro
<i>Specimen da Typographia e Litographia Carioca Dias da Silva</i>	Dias da Silva Junior	1876	Rio de Janeiro
<i>Fundição Franceza de E. Bouchaud & Sobrinho</i>	E. Bouchaud	c. 1877 -1887	Rio de Janeiro
<i>Specimen da Imprensa Industrial</i>	João Paulo Ferreira Dias	1879	Rio de Janeiro
<i>Specimen dos Typos da Fundição da Typ. Nacional</i>	[Typographia Nacional]	[1880]	[Rio de Janeiro]
<i>Specimen de Vinhetas Typographicas – volume I</i>	Imprensa Nacional	1881	[Rio de Janeiro]
<i>Spécimen de Caracteres e Ornamentos Typographicos do Livro do Commercio</i>	João Cardoso & Comp.	[1884]	[Belém]
<i>Tipografia Perseverança dos Santos Cardoso & C. Rio de Janeiro</i>	Santos Cardoso & Comp.	1884	Rio de Janeiro
<i>Catalogo dos Typos, Vinhetas e Emblemas da Officina Typographica da Bibliotheca Nacional</i>	Bibliotheca Nacional	1903	Rio de Janeiro
<i>Specimen da Fundição de Typos Henrique Rosa</i>	Henrique Rosa	before 1910	Rio de Janeiro

Table 1. Brazilian type specimens examined.

Type-founders and typesetting shops usually printed type specimens in order to show their customers what letterforms, styles and sizes were available. During the research described in this paper, eight type specimens printed in Brazil in the nineteenth century were located,

plus two catalogues issued in the early twentieth century (table 1). Nine of those were found in Biblioteca Nacional (the Brazilian National Library), one in the Instituto Histórico e Geográfico (Brazilian Historical and Geographic Institute) in Rio de Janeiro, and one in the Mario de Andrade Library in São Paulo. All of them were printed in Rio de Janeiro, except one, printed in Belém, capital of the state of Pará, in the north of Brazil. Only four of them (those by E. Bouchaud, Typographia Nacional, Imprensa Nacional and Henrique Rosa) were issued by type-founders; all the others were published by typesetting shops.

Most of the contents of those specimens are typefaces and vignettes. One of them, by Imprensa Nacional, shows vignettes only, and another, by Henrique Rosa, includes printing equipment and machinery.

An analysis of content organization shows that the designers/compositors of the specimens were well aware of the European and North-American traditions for this genre of publication, consistently making use of symmetrical alignments, variations of letter style and size, and of ornamented frames, specially for title pages. Pages were frequently printed one side only, and left unnumbered. Typefaces were identified by figures and by body size, and ordered by size and style: smaller and more neutral faces were regularly shown before script and display types, and ornaments and vignettes would follow the pages dedicated to typefaces. Type samples, consisting of one or more lines of text were given as examples of potential applications for each face, some of them using the opening lines, in Latin, for Cicero's 'Oration against Catiline'. This text, introduced in type specimens by William Caslon in 1734, became a very popular choice for type samples after that (Johnston 2000: 13-16).

Only in the mid twentieth century the point system, devised in the eighteenth century, became the standard means for describing typeface body size. Prior to that, names such as Pica and Cicero were used to describe particular sizes (De Jong et al. 2009 and 2010) –both these examples corresponding to 12 points, within the Anglo-Saxon and the French systems, respectively. In the Brazilian nineteenth century type specimens examined, the influences of French and Anglo-Saxon culture can be noticed not only in the names chosen for some establishments, like Fundição Francesa (French Foundry) and Typographia Americana (American Typesetters), but also in the nomenclature used for type size, and the language adopted for type samples. The Typographia Americana specimen, for instance uses a mix of North American, French and Portuguese nomenclature, leaning more towards the former; whereas in the Fundição Francesa catalogue almost all text is set in French, except for a few type samples in Portuguese. French terms for typeface style (*flamandes*, *anglaise*, *ronde*) were found in the Typographia Nacional specimen. Type samples set in different languages (including not only French, English or Latin, but also German, Spanish and Italian) were found in the Imprensa Industrial specimen. The type sample headings in this catalogue also informs us that some of the typefaces from the Imprensa Industrial were cast using the French point system, and others using the English.¹⁹

With regard to the font sample analysis, comparisons between the faces shown in the Fundição Franceza specimen and those found in Gray (1976) and in the collections of nineteenth century French type specimens held by the St. Bride Library in London, showed that all typefaces on offer in the Brazilian catalogue were available in Europe before 1840. This shows that Eugênio Bouchaud and his associates were not working with original faces,

19. Small differences in both systems, derived from those between English inches and French *pouces*, which, divided by 72, would give one unit of the typographic measure known as point. The simultaneous use of both systems in Brazil added complexity to the practice of local printers.

designed in their offices or at their commission, but that they were in fact replicating models that were possibly inherited from their predecessor, Isaac Balonchard.

Comparisons between type samples by different founders and printers show that copies of popular models were very frequent in the nineteenth century typographic trade, not only in Brazil, but also in Europe and in the USA. Not all type founders would cast fonts of an original design, and, although a typesetting house might also include a typefoundry, most printers would buy fonts from independent founders, and not cast themselves. Some examples of typefaces that were found in more than one specimen are given in the next paragraphs.

One of the fonts shown in *Livro do Commercio* type specimen (Figure 5), issued c. 1884, is most likely the one attributed to British designer Robert Besley in 1860 by Gray (1976: 214). This typeface is shown in the Fann Street Foundry specimen printed after Besley's death (Reed & Fox 1874), and described as 'Eight Line Ornamented' (figure 6). The exact same name, however, is used for an identical face shown in the 1882 type specimen by New York type founders George Bruce's Son & Co. (Johnston 2000: 44). Curiously, the same typeface was also shown in an earlier specimen by the same founders, but named 'Eight-Line Pica Shaded, No. 3' instead (George Bruce's Son & Co. 1869: 87, Figure 7). The fact that those typefaces have the same size reinforces the idea that they are copies of the same original design.

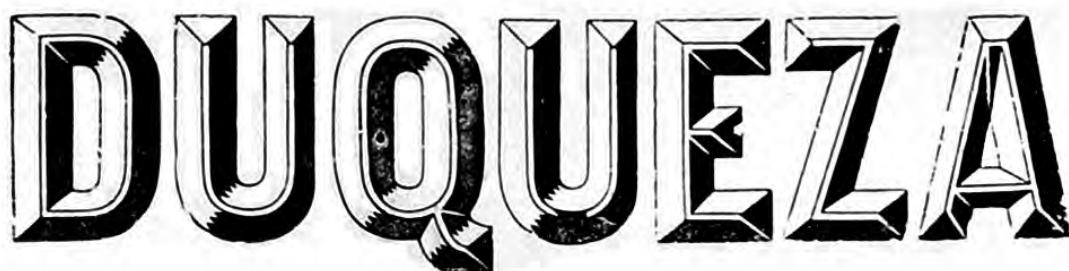


Figure 5. Typeface in body size 99 found in the *Livro do Commercio* type specimen, 1884.



Figure 6. Typeface shown in a specimen by Robert Besley's type foundry in London (Reed & Fox 1874).

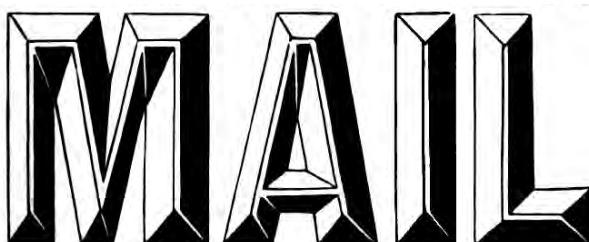


Figure 7. Typeface found in a specimen by New York type founders George Bruce's Son & Co. (1869: 87).

The size 'Eight Line' corresponds to eight times a pica, or 96 points. The typeface shown in the Brazilian specimen is announced as having a body size of 99 points, but the type as printed and as measured by us, is indeed of 96 points in height. This means that the

printing shop Livro do Commercio may have purchased this font from Fann Street or Bruce's, or from another founder who might also have cut Besley's typeface.



Figure 8. Typeface #135 found in the Fundição Franceza type specimen, c. 1877 ~ 1887.



Figure 9. Typeface #82 found in the Imprensa Industrial type specimen, 1879.



Figure 10. Typeface attributed to British type founder Austin Wood, c. 1865 (Gray 1976: 71, 216).

Some typefaces were found in more than one of the Brazilian specimens. This is true of a typeface designed to suggest a three-dimensional effect in print presented by number 135 in the Fundição Francesa catalogue (figure 8), and by number 82 in the Imprensa Industrial specimen (figure 9). Both typefaces are offered in body size 20 only, and so it is possible to assume that Imprensa Industrial purchased this font from Fundição Francesa, as both companies were operating in the same town. Gray (1976: 71, 216), however, attributes the original design of this typeface to British type founders Austin Wood (figure 10), or Caslon, c.1865. According to her, the typeface was not popular when first released, but became so in England and America only in 1890 (1976: 71). The sample presented by Gray is identified as 'Two-line small pica ornamented no. 2', a size that corresponds approximately to 22 points –very similar to the size offered in the Brazilian specimens, that were published before 1890. The relative popularity of this typeface in Brazil, estimated by its presence in more than one specimen before its revival abroad, shows that Brazilian founders and printers were in synchrony with the typographic trends of their time.



Figure 11. Font shown as part of the 'Italian' family in Henry Caslon catalogue (Caslon 1841).



Figure 12. Typeface described as 'Italian, Shaded' in Henry Caslon catalogue (Caslon 1841).

MARIDOS

1836.

Figure 13. Typeface found on the title page of *A Arte de Ganhar o Coração dos Maridos*, book printed by Typographia Americana, 1836.

A FILHA ÚNICA

Figure 14. Typeface found in the Livro do Commercio type specimen, 1884.

Subtle variations of particular typefaces or models were found in many Brazilian specimens, and also in newspapers, books and almanacs. Among those, one that may be considered very popular in nineteenth century Brazil, is the ‘Italian’ (figure 11), a design which Gray (1976: 32, 201) attributes to Caslon in 1821 (regular version, Gray 1976: 32, 201) and 1830 (shaded version, Gray 1976: 202, figure 12). Text set in variations of this model (some of them with differences in stroke weight distribution and design of terminals) were found, among others, in the title page of a book printed in 1836 by Tipografia Americana, in the almanacs printed by Jorge Seckler at least since 1884 (figure 3, lines 6 and 11), and in the type specimen issued by Livro do Commercio (figure 13) printed that same year.



Figure 15. Typeface sample number 148 from Imprensa Industrial type specimen, 1879.

A few typefaces from the Brazilian specimens have not yet been found in any of the books and other type specimens examined so far. There is a chance that some of those, as well as some vignettes, have been designed in Brazil. From studies on the current practice of letterpress in São Paulo (Dixon & Nardi 2010), we know that cutting new characters is a customary activity for printers using wood letter, and that reinforces the plausibility of the idea that some of the bigger-sized typefaces that appear to be wood type are indeed Brazilian creations. An example of this category is the font sample in body 88, apparently wood type, found in the Imprensa Industrial specimen, shown in figure 15.

Conclusion

The research methods described in this paper have resulted in a richer understanding of the typographic trade in Brazil during the nineteenth century, and as such have also provided original insights into the early history of Brazilian graphic design. Such results will contribute significantly to ongoing efforts towards writing a history of typography in Brazil and in Latin America from a graphic design perspective. We also believe that such methods could be applied for the purposes of unraveling aspects of typographic practices in other non-hegemonic countries, where histories of design, and in particular of graphic design, are yet to be established. In that respect, we hope that this paper might serve as reference and as a source of inspiration.

Working with a research team that includes members living in different parts of the country allowed for a wider scope in the materials examined and promoted

comparative analysis. Rio de Janeiro clearly stands up as the centre of publishing and type-founding activities in nineteenth century Brazil. The presence of a type specimen printed in the extreme north of the country, however, reminds us of a time, not so long ago, when the economical ascendancy of the southeast of Brazil, as witnessed in the late twentieth century, was not a matter of fact.

At the same time, it is fair to assume that there was, in nineteenth century São Paulo, a growing demand for metal and wood type, needed for printing newspapers, almanacs, books, and other artifacts. Whilst conducting the research into São Paulo city almanacs, it was possible to identify the existence of at least one importer of type into the city, active in 1888. It is unlikely that a single distributor would have been able to cope with the contemporary demand and more probable that there were other importers or distributors of type, matrices or punches, manufactured abroad or in Rio de Janeiro. However, while the practice of training in type casting in São Paulo is reported in the late 1880s, we have no record, so far, of the existence of type-founder's specimens printed in São Paulo prior to the twentieth century.

More studies are needed in order to ascertain if all typefaces found in the Brazilian specimens are of foreign origin, or if some of them were designed in the country. Although, thus far, we have not been able to locate any clear records of the practice of type design in the country, the role of the *abridores de letras* (lettering artists) in Brazil during the nineteenth century is yet to be clarified, and should be a topic for future research.

Referências

- ARES, Fabio 2011. Real Imprenta de Niños
Expósitos: revalorización patrimonial
tipográfica del Buenos Aires virreinal
(1780-1810). *Boletín del Instituto de
Investigaciones Bibliográficas XVI(1/2):*
91-120.
- CARDOSO, Rafael (Org.) 2005. *O design
brasileiro antes do design: aspectos da
história gráfica, 1870-1960*. São Paulo:
Cosac Naify.
- CASLON, Henry 1841. *Specimen of printing
types by Henry Caslon*. London: Caslon.
- CUNHA LIMA, Edna L. 2009. Pinart e
Balonchard, fundidores de tipo no Rio de
Janeiro oitocentista. *InfoDesign* 6(2): 1-6.
- DE JONG, Cees W.; PURVIS, Alston W. &
THOLENAR, Jan 2009. *Type: a visual
history of typefaces and graphic styles,
volume 1, 1628-1900*. Köln: Taschen.
____ 2010. *Type: a visual history of typefaces
and graphic styles, volume 2, 1901-1938*.
Köln: Taschen.
- DE LUNÉ, Antonio J. B. & DA FONSECA, Paulo
D. (Ed.) 1873. *Almanak da Província de São
Paulo*. São Paulo: Typographia Americana.
- DIXON, Catherine & NARDI, Henrique 2010.
Letterpress from the street: Gráfica Fidalga,
São Paulo. *Matrix* (29): 6-13.
- DOYLE, Plinio (Dir.) 1965. *Anais da Biblioteca
Nacional*, vol. 85: Catálogo de Jornais e
Revistas do Rio de Janeiro (1808-1889)
Existentes na Biblioteca Nacional. Rio de
Janeiro: Biblioteca Nacional.
- FARIAS, Priscila L.; ARAGÃO, Isabella R. &
CUNHA LIMA, Edna L. 2012. Unraveling
aspects of Brazilian design history through
the study of 19th century almanacs and
type specimens. In *Conference
Proceedings: Design Research Society
2012*, vol. 2: 498-511, Bangkok:
Chulalongkorn University.
- FILINTO & C. (Ed.) 1896. *Almanach*. São Paulo:
O Estado de S. Paulo.
- FREITAS, Affonso A. de 1915. *A imprensa
periódica de São Paulo desde seus
primórdios em 1823 até 1914*. São Paulo:
Typ. do Diário Official.
- GALVÃO, B. F. R. (Org.) 1881. *Annaes da
Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.
1881-1882*, vol. IX. Rio de Janeiro: G.
Leuzinger & Filhos.

- GARONE GRAVIER, Marina 2002. Nineteenth-Century Mexican graphic design: the case of Ignacio Cumplido. *Design Issues* 18(4): 54-63.
- _____. 2010. 1847: el año de la guerra tipográfica. La muestra de caracteres de Rafael de Rafael y su importancia en la historia de la tipografía Mexicana. *InfoDesign* 7(1): 1-10.
- _____. 2011. Imprenta La Purissima Coronada: comentarios acerca del repertorio tipográfico de un establecimiento michoacano (ca. 1895-). *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas* XVI(1/2): 121-150.
- GEORGE BRUCE'S SON & Co. 1869. *An abridged specimen of printing types made at Bruce's New York type-foundry*. New York: George Bruce's Son & Co..
- GRAY, Nicolete 1976 [1938]. *Nineteenth century ornamented typefaces*. Berkeley: U. of California.
- GURSH, Emil 1866. *Muster-Sammlung*. Berlin: Schriftgiesserei Emil Gursh.
- HALLEWELL, Lawrence 2005 [1982]. *O livro no Brasil: sua história*. São Paulo: Edusp.
- HENESTROSA, Cristóbal 2005. *Espinosa: rescate de una tipografía novohispana*. Mexico: Designio.
- JAMMES, André & JAMMES, Isabelle 2006. *Collection de spécimens de caractères: 1517-2004*. Paris: Librairie Paul Jammes.
- JOHNSON, Alastair 2000. *Alphabets to order: the literature of nineteenth-century typefounders' specimens*. New Castle: Oak Knoll.
- KELLY, Rob R. 1963. American wood type. *Design Quarterly* 56: 1-41.
- LAEMMERT & C. (Ed.) 1844-1930. *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial da Corte e da Província do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Laemmert.
- MARQUES & IRMÃO (Ed.) 1857-1858. *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial da Província de São Paulo*. São Paulo: Typ. Imparcial.
- MARQUES, Abílio A. S. (Org.) 1878. *Indicador de S. Paulo*. São Paulo: Typ. de Jorge Seckler.
- MEYER, Marlyse (Ed.) 2001. *Do Almanak aos Almanaques*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- MOSLEY, James 1984. *British type specimens before 1831: a hand-list*. Oxford: Bibliographical Society.
- REED, Charles & Fox, B. 1874. *Selections from the specimen book of the Fann Street Foundry*. London: Fann Street Foundry.
- RIZZINI, Carlos 1977. *O jornalismo antes da tipografia*. São Paulo: Companhia Editora Nacional.
- SALDANHA DA GAMA, João de (Dir.) 1885. *Annaes da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. 1883-1884*, vol. XI. Rio de Janeiro: G. Leuzinger & Filhos.
- SECKLER, Jorge (Ed.) 1882-1888. *Almanach Administrativo, Commercial e Industrial da Província de São Paulo*. São Paulo: Jorge Seckler & Cia.
- _____. 1890-1891. *Almanach do Estado de São Paulo*. São Paulo: Cia. Industrial de São Paulo (sucessora de Jorge Seckler).
- THORMAN, Canuto (Org.) 1895-1896. *Completo Almanak Administrativo, Commercial e Profissional do Estado de São Paulo*. São Paulo: Companhia Industrial de São Paulo (sucessora de Jorge Seckler).
- UPDIKE, Daniel B. 1922. *Printing types: their history, forms and use*. Cambridge: Harvard U..
- VERVLIET, Hendrik D. L. 2008. *The palaeotypography of the French renaissance: selected papers on sixteenth-century typefaces*. Leiden: Brill.
- _____. 2010. *French renaissance printing types: a conspectus*. New Castle: Oak Knoll.

2.3. Typography in Brazil in the 19th and early 20th century: a history told from Brazilian type specimens

A versão original deste artigo, redigida em co-autoria com Isabella Aragão, foi originalmente apresentada no congresso anual da *Design History Society* em Ahmedabad. O resumo foi publicado no caderno de resumos (Farias & Aragão 2013), mas a versão completa do artigo, nos anais do evento, ainda aguarda publicação.

Abstract

During pre-colonial and colonial times, the Portuguese Court imposed severe restrictions to printing in Brazil. Technology for printing with movable type arrived officially in the country only in 1808, along with the transfer of the Portuguese Royal Court from Lisbon to Rio de Janeiro, and the establishment of Impressão Régia, the royal printing shop, in this town.

Brazilian colonial and early post-colonial typography was highly dependent on Portugal. In post-colonial times, Italian and German print cultures also contributed to the shaping of a Brazilian typographic taste through type imports and type funding.

In this paper, the multiple influences of European print cultures on Brazilian typography are traced through the analysis of Brazilian type specimens from the nineteenth to the early twentieth century.

Introduction

During pre-colonial and colonial times, the Portuguese Court imposed serious restrictions to printing in Brazil. Despite a few earlier attempts, technology for printing with movable type arrived officially in the country only in 1808, along with the transfer of the Portuguese Royal Court from Lisbon to Rio de Janeiro. Until then, the only option for Brazilian authors was to submit their manuscripts to foreign printers, and, in order to comply with Court rules, also to Portuguese ecclesiastical and royal censorship.

The royal printing shop, Impressão Régia, established in Rio de Janeiro in 1808, kept the monopoly of printing in Brazil until 1821, although permission was granted to a few private printing shops. During the nineteenth century, private printing shops spread all over the country. Due to import restrictions and lack of technical expertise for local production, however, access to printing supplies was a problem for Brazilian printers at least until the mid twentieth century.

Brazilian colonial and early post-colonial typography was, therefore, highly dependent on Portugal. Portuguese printers, however, never had a leading role in terms of the establishment of a canon clearly distinguishable from other European typographic practices. One of the leading Lisbon printers in the sixteenth century, Peeter Craesbeeck, was Flemish, the first important type founder in Lusitanian territory, Jean de Villeneuve, was a Frenchman, and the type and machinery used to set up Impressão Régia in Rio de Janeiro was acquired in England. In post-colonial times, Italian and German printing cultures also contributed to the shaping of a Brazilian typographic taste through type imports and type funding.

In this paper, six type specimens produced in Brazil between the mid nineteenth and the mid twentieth century were used as primary sources for an analysis of European influences on Brazilian post-colonial printing culture.

Type specimens as a source of historical information

Type specimens show collections of typefaces that were produced by type founders, commercialized by type distributors, or made available by printing shops for typesetting books and other graphic artefacts. The study of type specimens is relevant for a better understanding of the history of typography because of what they might reveal in terms of preferences for some typefaces, but also about type trade and its connections with society and culture.

Brazilian design historian Rafael Cardoso stressed the relevance of typography manuals and type specimens as a resource for a better understanding Brazilian graphic history, as well as the small number of studies done in this regard until 2009 (Cardoso 2009). Examples of such studies, in Latin American context, are the investigations on Mexican type specimens by Marina Garone (2010, 2011), and on Brazilian type specimens done by the authors of this paper and collaborators (Cunha Lima, Aragão e Farias 2011 e 2013, Farias, Aragão & Cunha Lima 2012). North-American printer and historian Maurice Annenberg took an approach similar to the one we are proposing in this paper, considering the catalogues issued by North American type foundries (Annenberg 1994). Alastair Johnston (2000) suggestion of seriously considering the verbal contents of type samples found in type specimens was also critical for the definition of our research methods.

While the main content of such publications are, of course, typefaces and typesetting elements like ornaments and vignettes, sometimes escorted by other printing supplies, the way letterforms and sizes are described reveal connections, influences and traditions within the trade. The observation of recurrences and similarities in the typefaces available in the specimens produced in one country in a certain time reveals trends and tastes, which can be compared with trends and tastes found in other times and places, characterizing the circulation of letterforms.

The procedures adopted for the research presented in this paper include: identification of type specimens in public collections; systematic observation and description of such type specimens; development of spreadsheets for data gathering; photographic reproduction of key pages; and comparison of type samples from different sources. These methods are described in more detail in a paper published by the authors in 2012 (Farias, Aragão & Cunha Lima 2012).

Brazilian type specimens from the 19th and early 20th century

The six Brazilian type specimens analyzed in this paper (Table 1) were printed between 1839 and the 1940's, and are part of a larger group, consisting of eleven specimens printed during this period, located by the authors and fellow researchers.²⁰ Most of the specimens are part of Biblioteca Nacional (the Brazilian National Library) collections, which is possibly the public archive that holds the greater number of type specimens in the country. Most of the specimens that can be found in Biblioteca Nacional collections were printed in Rio de Janeiro, where the library is situated. Five of the specimens considered for the present study come from Biblioteca Nacional iconography and rare book collections, and four of them were printed in Rio de Janeiro, while the remaining one was printed in Belém, capital of the state of Pará, in the north of Brazil. The sixth specimen was printed in São Paulo, and comes from one of the authors' private collection.

Title	Year	City	Publisher
<i>Amostras de Typos, Flores, Linhas e Emblemas da Typographia Americana</i>	1839	Rio de Janeiro	printing shop
<i>Specimen da Imprensa Industrial</i>	1879	Rio de Janeiro	printing shop
<i>Fundição Franceza de Bouchaud & Sobrinho</i>	c. 1882	Rio de Janeiro	type foundry
<i>Spécimen de Caractéres e Ornamentos Typographicos do Livro do Commercio</i>	c. 1884	Belém do Pará	printing shop
<i>Specimen da Fundição de Typos Henrique Rosa</i>	c. 1910	Rio de Janeiro	type foundry
<i>Funtymod</i>	c. 1940	São Paulo	type foundry

Table 1. Year and city of publication, and kind of business run by the publishers of the six type specimens analyzed.

As Table 1 shows, three of the specimens analysed were published by type foundries, two of them established in Rio de Janeiro and one in São Paulo, and the remaining four were published by printing shops. Most of the contents of those specimens are typefaces (collections of letters, and eventually numbers and punctuation marks in coherent styles, figure 1) and vignettes (collections of ornaments, lines, or even more elaborated illustrations, figure 2). One of them also includes printing equipment and machinery, like printing presses, ink and type cases.

For the analysis reported in this paper, we took into account: the names of the companies responsible for the specimens; the way in which the typefaces presented in the specimens were identified; the contents of the type samples; the design of letters and vignettes; and the origin of the items included in the specimens.

²⁰ Members of the research team that contributed to the identification, photographic documentation, and description of those specimens include professor Edna Cunha Lima, from the Catholic University of Rio de Janeiro (PUC-Rio), professor Catherine Dixon, from Central Saint Martins / University of the Arts London, PhD candidate Almir Mirabeau, from the Rio de Janeiro State University School of Design (ESDI UERJ), and undergraduate research student Janaina de Freitas Oliveira, from the University of São Paulo School of Architecture and Urbanism (FAU USP).

Typographia Americana, 1839

The type specimen printed by Typographia Americana, whose title could be translated as *Specimen of types, flowers, lines and emblems from the American letterpress printing shop*, is the oldest located so far by the authors of this paper. The volume informs that this printing shop was owned by Ignacio Pereira da Costa, and located at Rua da Candelaria, number 4. The company published this volume in 1839, but, as indicated in the *Proceedings of the National Library*, the printing shop was active since at least 1832, when it issued documents for a political association known as *Sociedade Defensora da Liberdade e Independencia Nacional* (Galvão 1881). Records show that Typographia Americana was active at least until 1875, published well-known authors, and had connections with the church and influential politicians (Cunha Lima, Aragão & Farias 2011 e 2013).

The typefaces in this specimen are frequently identified by traditional names for body sizes in English, like *great primer* and *long primer* or in French, like *brevier* and *nonpareil* (figure 1). Sometimes typefaces are identified by expressions related to letter style, again in English, like *script*, *secretary*, and *bold face*.

One of the vignettes in this specimen displays a French word (*mort*), which means death in English (figure 2). In another page of the specimen, there is a coat of arms for the Republic of Peru, a rare example of connection with other Latin American countries.

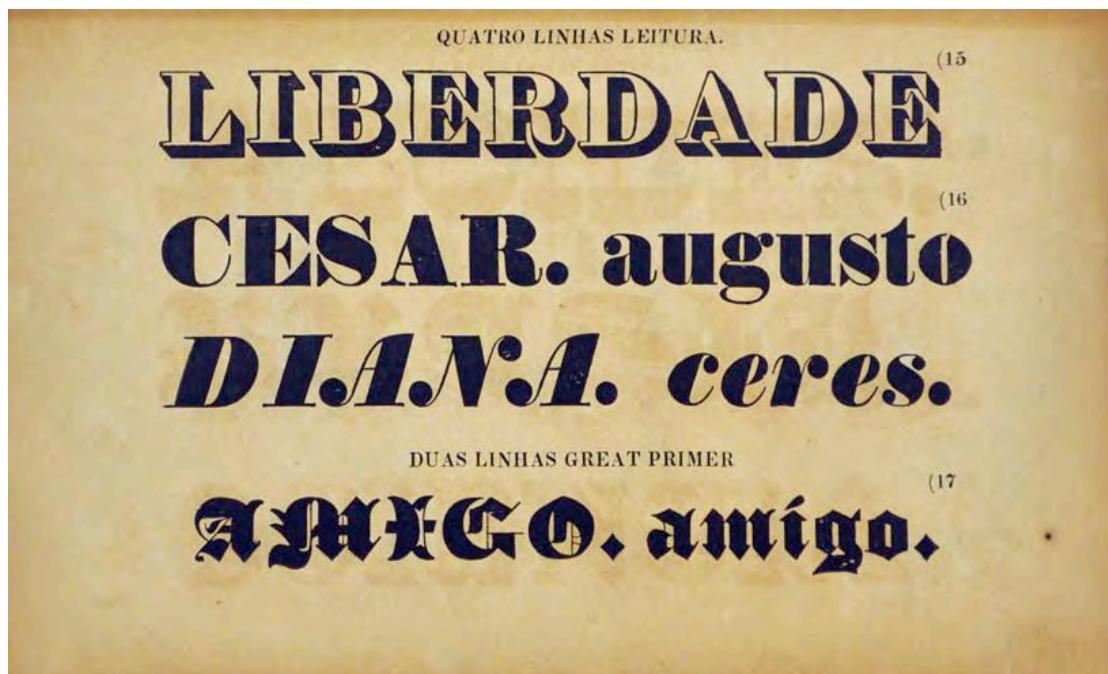


Figure 1. Page of the Typographia Americana specimen, showing typefaces identified by size names in English (*great primer*) and in literal translations from English to Portuguese (*quatro linhas leitura, duas linhas*).



Figure 2. Page of the *Typographia Americana* specimen, with a vignette including the French word *mort* (death).

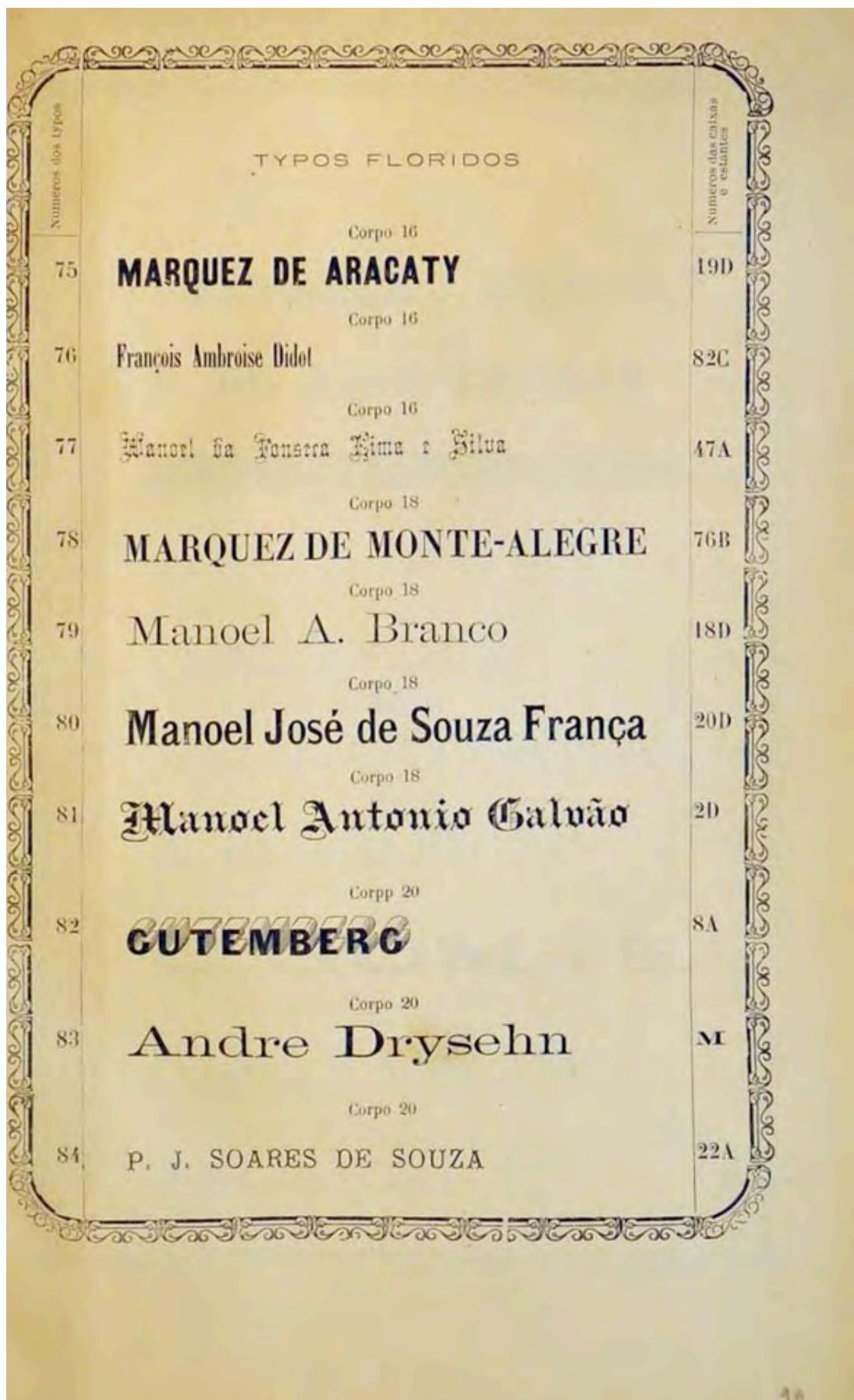


Figure 3. Page of the Imprensa Industrial type specimen, 1879, including typeface (# 82) attributed to British type founder Austin Wood, c. 1865 (Gray 1976) and also found in the Fundição Franceza type specimen, c. 1881.

Imprensa Industrial, 1879

The earlier record of Imprensa Industrial printing shop was found in the pages of the 1877 edition of *Almanak Laemmert*, a commercial almanac very popular in nineteenth century Rio de Janeiro. Lino de Almeida was then the owner of this establishment, which, starting from 1879, is listed as under the leadership of the publisher of the type specimen in question, João Paulo Ferreira Dias.

This specimen features samples of text faces in different languages, including Portuguese, French, Italian, German, English and Spanish. Typefaces are offered in 'French' and 'American' sizes, exposing the difficulty, faced by Brazilian printers, of dealing with different metric systems.²¹

Type samples of display faces feature the names of Brazilian politicians, mixed with those of French and German typographers and printers like François Ambrose Didot, André Drysehn and Johannes Gutenberg. The name of the last one is spelled according to Portuguese orthographic rules, that require letter 'm' instead of 'n' before letters 'b' and 'p', and is set in a typeface that suggests volume and perspective (figure 3).

The typeface used for 'Gutenberg' (figure 3) also appears in the type specimen published by Fundição Francesa type foundry (figure 4). Both typefaces are offered in body size 20 only, so it is possible to assume that Imprensa Industrial purchased this font from Fundição Francesa, as both companies were operating in Rio de Janeiro by the same time. Typography and lettering historian Nicolette Gray, however, attributes the original design of this typeface to British type founders Austin Wood, or Caslon, around 1865. According to her, the typeface was not popular when first released, but became so in England and America only in 1890 (Gray 1976).

The sample presented by Gray is identified as 'Two-line small pica ornamented no. 2' (Gray 1976), a size that corresponds approximately to 22 points –very similar to the size offered in the Brazilian specimens, that were published before 1890. The relative popularity of this typeface in Brazil, estimated by its presence in more than one specimen, shows that nineteenth century Brazilian founders and printers were in synchrony with the typographic trends of their time.

Fundição Franceza, circa 1881

The publisher of Fundição Francesa (French foundry) type specimen, Eugênio Bouchaud was once an associate of Isaac Balonchard, one of the first private type founders in Brazil. Bouchaud's nephew (*sobrinho*) mentioned in the specimen's title must be João Henrique, who was a partner in the company between 1877 and 1887 (Cunha Lima 2012). Although this copy of the specimen features no date, it must have been released around those years, and possibly not later than 1881, which is the latest date shown in the samples. Fundição Francesa set up a relevant network in late nineteenth century, selling type, printing equipment and presses, with branches in the Northeast and South of Brazil, and also Paris and Buenos Aires.

In this specimen, typefaces in bigger body sizes are identified by style names in French, such as *Flamande*, *Normande* and *Egyptienne*. Others are identified by traditional

21. While the name of the smaller unit in French and British-American typographic measurement systems is the same (point), those systems disagree on its size: in the French system, as established by the Imprimerie Nationale in 1800, a point is equal to 0,4 mm; whereas in the British-American system it is equal to 1/72 inch, or 0,3515 mm.

size names in French, like *Saint Augustin*, *Petit-Canon*, and *Gros-Canon*. The text in the samples consists of few words, in French or Portuguese (figure 4).

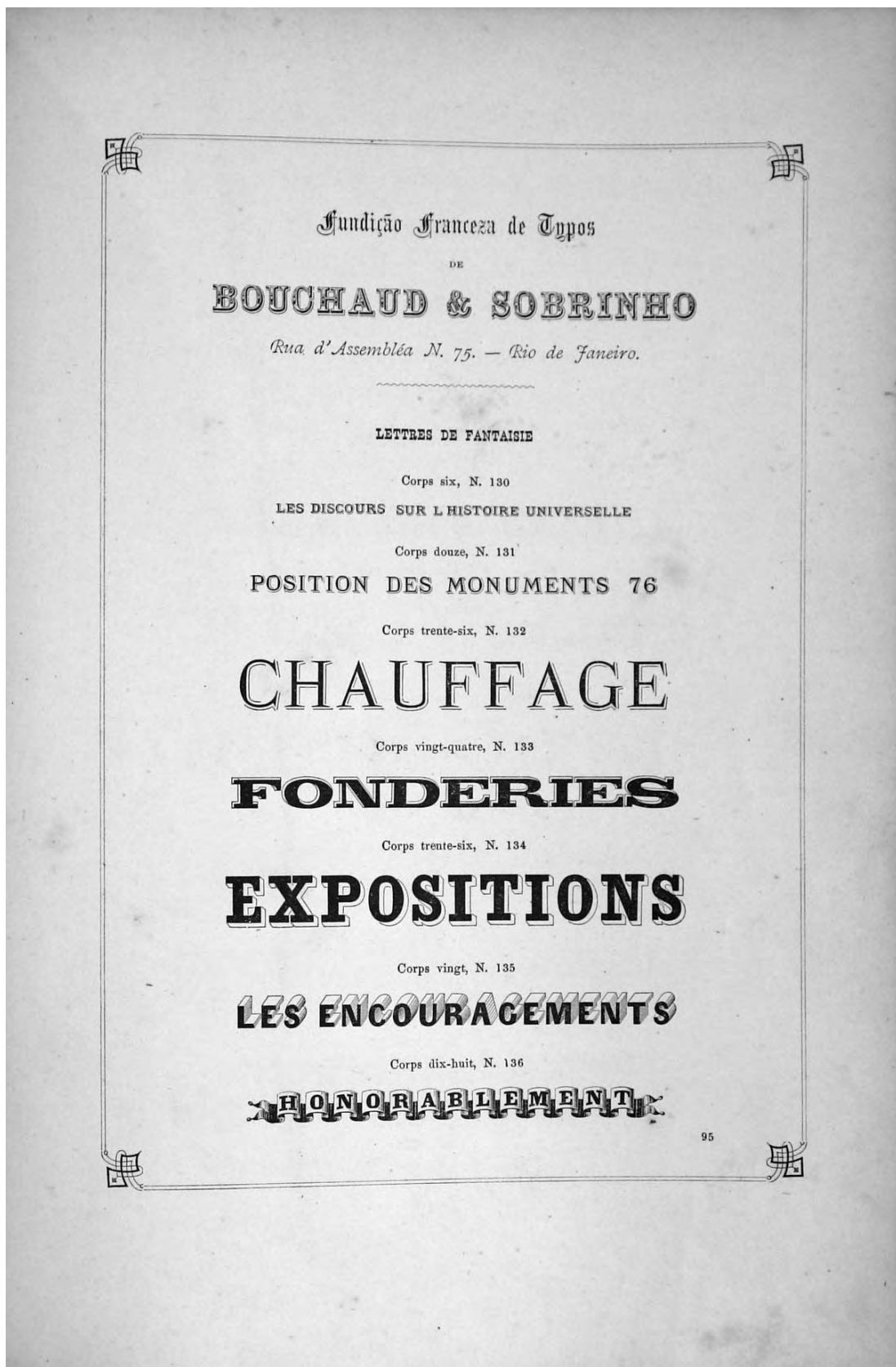


Figure 4. Page of the Fundição Franceza type specimen, c. 1881, including typeface (# 135) attributed to British type founder Austin Wood, c. 1865 (Gray 1976), and also found in the Imprensa Industrial type specimen, 1879.



Figure 5. Page of the Livro do Commercio type specimen, c. 1884, including typeface in body size 99 ('duqueza'), also found in a 1869 specimen by Robert Besley's type foundry in London (Reed & Fox 1874); and in a 1882 specimen by New York type founders George Bruce's Son & Co. (Johnston 2000).

Livro do Commercio, circa 1884

The Livro do Commercio printing shop started in 1876, printing reports for the government of Pará state, in the North of Brazil (Pamplona 2010). The *Proceedings of the Brazilian National Library* record the presence of two documents printed by Livro do Commercio, the first from 1877, when the company was run by Antonio Ribeiro dos Santos (Saldanha da

Gama 1885), and another published in 1880, whose imprint indicates Antonio Braule F. da Silva as its owner (Galvão 1881). In the 1880's, according to Pamplona (2010), the company was responsible for the publication and distribution of a number of popular periodicals. We estimate that the specimen was printed in 1884, because this year appears four times in the type samples, and is the only year mentioned in the volume. It is fair to believe that João Cardoso, whose name appears in the cover of the specimen, was the third owner of the printing shop.

One of the fonts shown in *Livro do Commercio* type specimen is most likely a sample of the one attributed by Gray (1976) to British designer Robert Besley, in 1860 (figure 5). This typeface is shown in the Fann Street Foundry specimen printed after Besley's death, and identified as 'Eight Line Ornamented'. Variations of this name (Eight-Line Pica Shaded, Eight-Line Pica Ornamented) are used for an identical face shown in the 1869 and 1882 type specimens by New York type founders George Bruce's Son & Co. (George Bruce's Son & Co. 1869), the later one reproduced in Johnston's *Alphabets to Order* (Johnston 2000). The fact that those typefaces have the same size reinforces the idea that they are copies of the same original design. This means that the printing shop *Livro do Commercio* may have bought this font from Fann Street or Bruce's, or from another founder who might also have distributed Besley's typeface.

Fundição de Typos Henrique Rosa, *circa* 1910

In 1870, Henrique Rosa was the owner of a type foundry called Fundição Universal de Typos, along with two associates (Farias, Aragão & Cunha Lima 2012). Leaving this company, Rosa opened his own type foundry, and printed, most probably between 1907 and 1913, this type specimen. Henrique Rosa specimen encompasses the bigger and most diverse group of fonts, considering the six catalogues analyzed, with more than 1000 typefaces.

Type samples in this specimen use copy in Portuguese or French, once more indicating French influence. Some typefaces and initials stand out due to the fact that they were printed in two colours, something that required the use of two matrices and careful reproduction. Those bi-coloured fonts match perfectly with typeface designs found in a catalogue of the Italian type foundry Nebiolo (figure 6), also found in the Brazilian National Library (Società Augusta 19[10]).



Figure 6. Typefaces found in the specimens by Henrique Rosa (top) and Nebiolo (bottom), both printed *circa* 1910.

Other than type and vignettes, Henrique Rosa's specimen includes printing supplies, like letterpress machinery and inks. Among the equipment offered, we find type cases described as 'Universal', possibly indicating that they could be adapted to different layouts, along with a case for Greek type. The French influence found in the type samples can be identified also in the machinery sections of the specimen, where we find ink colour names in French (*Rouge de Bordeaux*, *Bleu-noir*, *Noir-corbeau*, etc.), and an advertisement for the printing press Alauzet Express, from Alauzet & Cie.

Most of the machinery sold by the foundry was from German manufacturers, namely J. G. Schelter & Giesecke, Hogenforst and Karl Krause (figure 7). The French Alauzet Express, manufactured from 1890 until 1911, was probably very popular in Rio de Janeiro by that time, and it is possible to find it advertised also in local newspaper *Jornal do Brasil*. Golding & Co., from Boston, United States of America, is the only American manufacturer mentioned in Henrique Rosas's specimen.

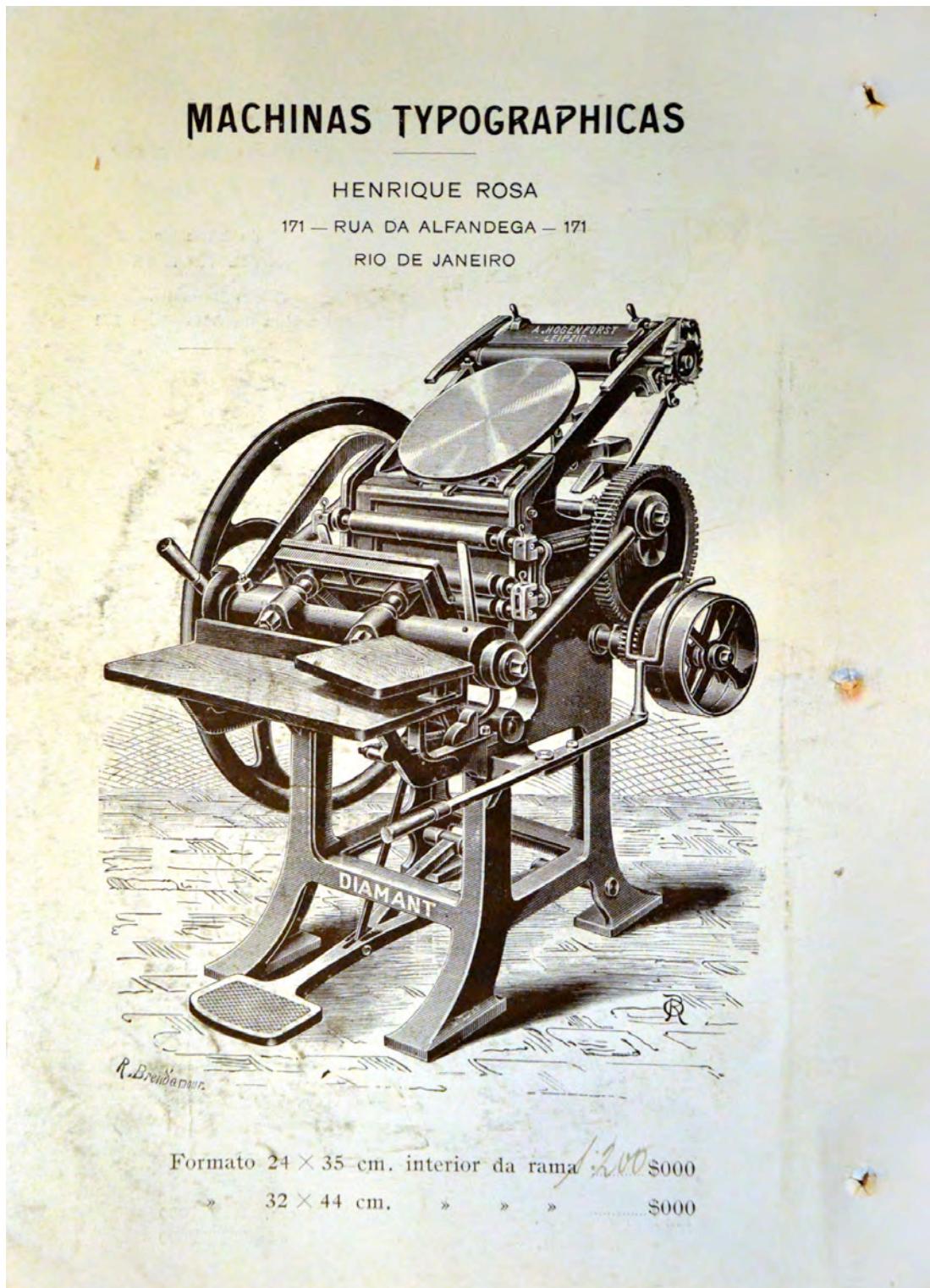


Figure 7. Page of Henrique Rosa type specimen announcing printing press by German manufacturer Hogenforst.

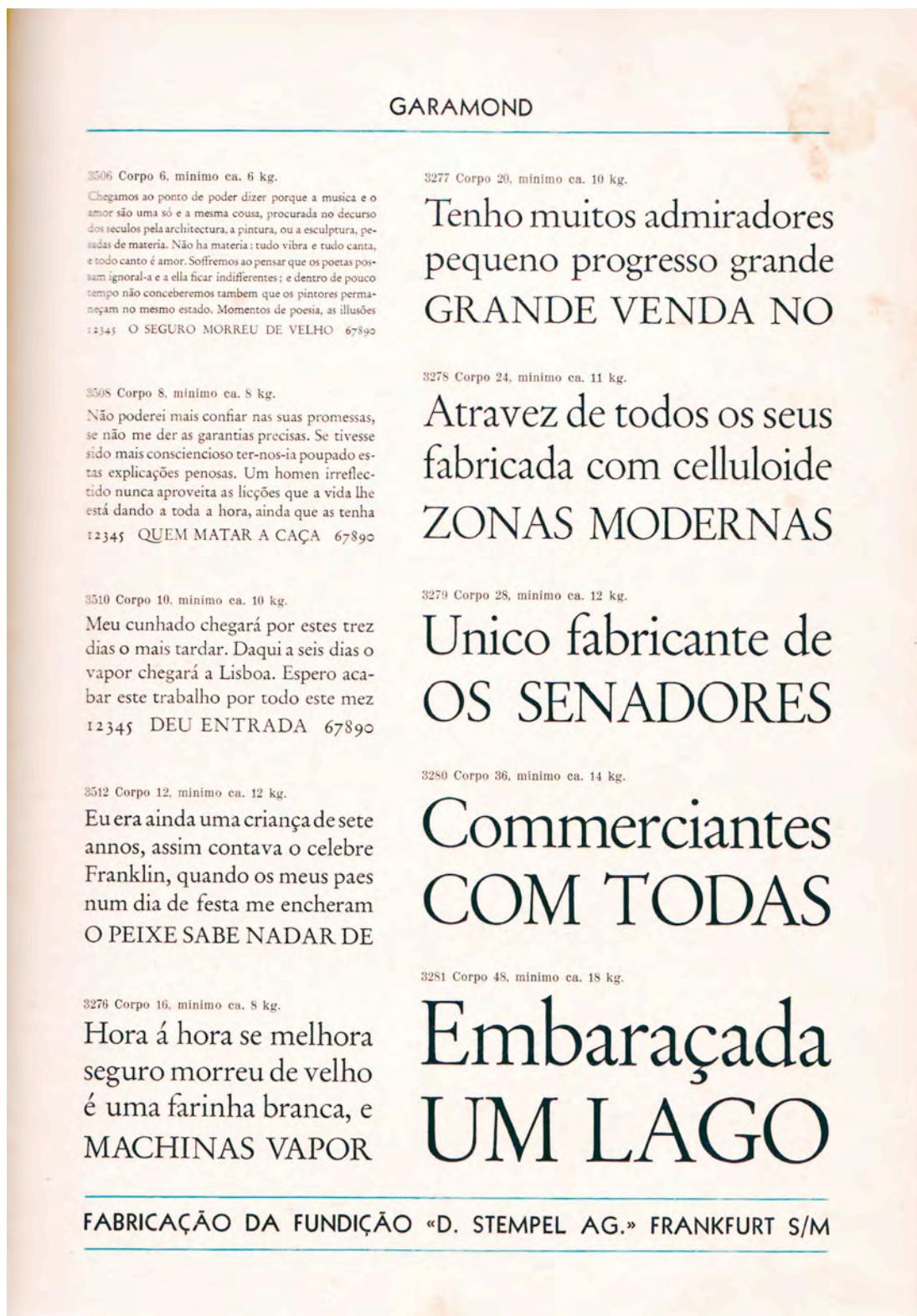


Figure 8. Page of Funtymod type specimen announcing typefaces manufactured by German type foundry Stempel.

Funtymod, circa 1940

The publisher of this type specimen, Fundição de Typos Modernos (modern type foundry), is considered the major Brazilian producer and distributor of type and graphic supplies in the twentieth century. Established in the city of São Paulo, it had representatives in all Brazilian states, branches in five cities of Brazil, and also exported to South American

countries. This is probably why there are a few type samples in Spanish in this catalogue. The company, however, was founded by a German family, and was associated with the Haas type foundry, from Switzerland.

Some pages of this specimen inform that D. Stempel AG Foundry, in Frankfurt, Germany, manufactured a number of the typefaces on offer (figure 8). In 1927, Stempel acquired a shareholding in the Haas foundry, and the two foundries began to share matrices. Other typefaces presented in this specimen were identified, using as a reference the *Encyclopaedia of Typefaces* (Jaspert, Berry & Johnson 1970), as being cast by other German companies.

Like Henrique Rosa's, Funnymod specimen also includes a typographic equipment section, featuring type cases with French and German layout. While the German layout type case was most possibly aimed at typesetters trained in Germany then working in Brazil, the prominence of the 'French' layout in this type specimen can be considered an evidence of its popularity in Brazilian printing shops in the early and mid twentieth century.²²

Conclusion

Being the capital of Brazil, and home to the Portuguese Court, Rio de Janeiro had a pioneering role in the development of typography trade in the country, starting with the establishment of Impressão Régia in 1808. Printing with movable type in São Paulo state started only in 1827, but gained importance as the state became the most industrialized federative unit of Brazil in the turn of the nineteenth to the twentieth century. The catalogues analyzed in this paper reflect this change in economic relevance within the country, and also the accumulation of typographic repertoire, and the multiple influences of more established print cultures, notably French, German, Italian and North American.

The foreign influences found in the specimens are not a peculiarity of Brazilian print culture. Brazil began its modern process of industrialization only in 1930's, when the economic policies for development started to encourage the substitution of imports by local production of manufactured goods. But the heritage from foreign cultures reaches back far beyond, and can still be felt in many aspects of our society. The immigration process that began in 1822, the year of Brazilian Independence, brought professionals, especially from Germany and Italy, who have long been involved with the printing trade, and many local newspapers, in the late nineteenth and early twentieth century, were published in their native languages. These facts might explain the presence of a German type case layout in a Brazilian specimen published in the 1940's.

Only in the mid twentieth century the point system, first devised in the eighteenth century, became the standard means for describing typeface body size. In the type specimens analysed in this paper, French and North American influences can be noticed not only in the names chosen for some establishments, like Fundição Francesa (French foundry) and Typographia Americana (American Typesetters), but also in the nomenclature used for type size (*saint augustin*, *petit-canon*, *gros-canon*, *brevier*, *nonpareil*, *great primer*, *long primer*) and style (*flamande*, *normande*, *egyptienne*, *script*, *secretary*, *bold face*).

Comparisons between type samples from different foundries and printers showed that copies of popular models were very frequent in nineteenth century typographic trade, not only in Brazil, but also in Europe and in North America. In the specimens analysed, we

22. The so-called 'French' layout is today the most popular type case layout in Brazilian printing shops. For a survey on type case layouts see Bolton (1997).

could find typefaces originally cut in France, United Kingdom, Italy and Germany. Some of the vignettes found in the specimens might have been imported or copied from French or even Latin American founders.

According to Vervliet, because of its ephemeral nature, and also due to the fact that they are publications of limited circulation, “mainly intended for professional use within the printing trade and lacking scholarly or literary substance” type specimens “were seldom collected by librarians or bibliophiles” (Vervliet 2004). Nowadays, a few museums and libraries specialized in graphics and printing, like the St Bride Library in London, and Plantin-Moretus Museum in Antwerp, host valuable collections of type specimens. In Brazil, we have found so far less than 20 type specimens in public archives, indicating that local librarians, bibliographers and bibliophiles might not be aware of their significance as historical documents.

In this context, a relevant aspect of this paper is that it presents a case for type specimens as relevant subjects for visual and material culture studies, following Ivan Gaskell’s encouragement for the use of visual materials (art, graphic design and photography) by historians (Gaskell 2001). Hendrik Vervliet also emphasizes the importance of type specimens for studies on the history of typography, and for bibliographers and librarians, who pored over them to settle the date or place of publication of certain books, and to identify printed apocryphals (Vervliet 2004). We believe that the study presented here demonstrates that type specimens can be a source of information not only for designers interested in historical aspects of letterforms, but also for researchers concerned with the history of technology, philology, linguistics, and print culture.

This paper contributes to a better understanding of the foreign influences on Brazilian typographic trends from the nineteenth to the early twentieth century, setting up an exemplary picture of a post-colonial Latin American print culture. The methods and documents used were sufficient to develop an initial approach to the subject, presented here. In future studies, the sources should be expanded to include other printed matter from the same period, such as books, but also ephemera like labels and almanacs. Another important branch of investigation, derived from the results described here, are comparative studies of typography and print cultures in Latin America, something that would require joint efforts from local research communities interested in graphic memory, design history and design studies. The outlines of such a network, epitomized by the panel ‘Colonial and post-colonial histories of typography and printing culture in Latin America’, in which this paper was presented, makes us optimistic about the prospects of those lines of research.

Referências

- ANNENBERG, Maurice 1994. **Type foundries of America and their catalogs**. New Castle: Oak Knoll.
- BOLTON, David 1997. **Type cases**. Oxford: The Alembic Press.
[<http://www.alembicpress.co.uk/Typecases>](http://www.alembicpress.co.uk/Typecases)
- CARDOSO, Rafael (Org.) 2009. **Impresso no Brasil, 1808-1930: destaque da história gráfica nos acervos da Biblioteca Nacional**. Rio de Janeiro: Verso Brasil.
- CUNHA LIMA, Edna L. 2012. **Fundidoras de tipo do século XIX anunciantes no Almanak Laemmert**.
[<https://www.bn.br/producao-intelectual/documentos/fundidoras-tipo-seculo-xix-anunciantes-almanack>](https://www.bn.br/producao-intelectual/documentos/fundidoras-tipo-seculo-xix-anunciantes-almanack)
- CUNHA LIMA, Edna L.; ARAGÃO, Isabella R.; FARIAS, Priscila L. 2013. Describing movable type specimens: a contribution to Brazilian (tipo)graphic memory. In: FADEL, Luciane M.; SPINILLO, Carla G.; MOURA, Monica & TRISKA, Ricardo (Org.). **Selected**

- Readings of the 5th Information Design International Conference: research and practice: 233-249. Florianópolis: Sociedade Brasileira de Design da Informação.
- _____. 2011. Catálogos de tipos móveis: contribuições para a história (tipo)gráfica brasileira. In *Anais do 5º Congresso Internacional de Design da Informação*: 1-18. Florianópolis: Estação das Letras e Cores.
- FARIAS, Priscila L. & ARAGÃO, Isabella R. 2013. Typography in Brazil in the 19th and early 20th century. In *Abstracts Book - Design History Society 2013 Annual Conference*: 55-55. Ahmedabad: National Institute of Design.
- FARIAS, Priscila L.; ARAGÃO, Isabella R. & CUNHA LIMA, Edna L. 2012. Unraveling aspects of Brazilian design history through the study of 19th century almanacs and type specimens. In *Conference Proceedings: Design Research Society 2012*, vol. 2: 498-511, Bangkok: Chulalongkorn University.
- GALVÃO, B. F. R. (Org.) 1881. *Annaes da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. 1881-1882*, vol. IX. Rio de Janeiro: G. Leuzinger & Filhos.
- GARONE GRAVIER, Marina 2010. 1847: el año de la guerra tipográfica. La muestra de caracteres de Rafael de Rafael y su importancia en la historia de la tipografía Mexicana. *InfoDesign* 7(1): 1-10.
- _____. 2011. Imprenta La Purissima Coronada: comentarios acerca del repertorio tipográfico de un establecimiento michoacano (ca. 1895-). *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas* XVI(1/2): 121-150.
- GASKELL, Ivan 2001. Visual history. In BURKE, Peter (Org.), *New Perspectives on Historical Writing*. Cambridge: Polite Press.
- GEORGE BRUCE'S SON & Co. 1869. *An abridged specimen of printing types made at Bruce's New York type-foundry*. New York: George Bruce's Son & Co..
- GRAY, Nicolette 1976 [1938]. *Nineteenth century ornamented typefaces*. Berkeley: U. of California.
- JASPERT, W.P.; BERRY, W. Turner; JOHNSON, A. F 1970. *The encyclopaedia of typefaces*. London: Blanford Press.
- JOHNSON, Alastair 2000. *Alphabets to order: the literature of nineteenth-century typefounders' specimens*. New Castle: Oak Knoll.
- PAMPLONA, Alessandra G. G. 2010. Revista Amazônica: a concretização de um projeto periodístico. In *Anais do II Congresso Internacional de Estudos Linguísticos e Literários na Amazônia*. Belém: UFPA.
- REED, Charles & Fox, B. 1874. *Selections from the specimen book of the Fann Street Foundry*. London: Fann Street Foundry.
- SALDANHA DA GAMA, João de (Dir.) 1885. *Annaes da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. 1883-1884*, vol. XI. Rio de Janeiro: G. Leuzinger & Filhos.
- SOCIETÀ AUGUSTA 19[10]. *Caratteri e fregi tipografici, parte seconda: caratteri di fantasia, caratteri scrittura, iniziali, ecc.* Torino: Società Augusta Torino – Unione nazionale Fonderie Caratteri e Fabbriche Macchine.
- VERVLIET, Hendrik 2004. Preface – Pre-Plantinian type specimens. In LANE, John A., *Early Type Specimens in the Plantin-Moretus Museum*. New Castle: Oak Knoll Press.

2.4.Tuscan typefaces in Brazilian commercial almanacs

Manuscrito redigido em co-autoria com Edna Cunha Lima,
atualmente em avaliação para publicação em periódico
científico.

Abstract

Based on evidence found in commercial almanacs published in Brazil in the nineteenth century, this paper proposes a reflection on the circulation of ornamented letterforms between Northern and Southern hemispheres, most specifically between Europe, North and South America. The focus is on the so-called 'Tuscan' typefaces, a popular form characterized by its curled and branching serifs and exuberant ornaments.

Introduction

Flashy, curly, voluminous, shaded, extravagant, alluring, display or ornamented letterforms play an important role in the history of typographic design. They vibrantly incorporate, for the good and for the bad, the *spirit of time*. In the mid nineteenth century, commercial almanacs, which evolved from agricultural calendars to compendiums bringing together all kinds of information regarding the people and institutions that moved the society of the time (Rickards & Twyman 2000: 15), became a kind of popular publication in many parts of the world, including South American capitals like Rio de Janeiro and São Paulo. Display types helped to create focal points and hierarchical reading in those structurally complex publications, which contained short texts, various kinds of tables, lists of addresses and commercial ads. Within the wide range of ornamented letters used for titles and subtitles in these publications, the typefaces in a style that came to be known as tuscan stand out for their distinctive forms.

According to Nicolete Gray, a pioneer in the study of nineteenth century ornamented types, the Victorians seemed to have lost "the idea of good type to read, but this does not necessarily mean that they lost the idea of good lettering" (Gray 1976: 7). In fact, side by side with text types, usually showing the elegant thin and geometric modern style that, according to Bringhurst (1997: 130-131) characterize romantic taste in typographic style, intricate and eccentric letterforms began to appear.

According to Gray, nineteenth century ornamented typefaces

were designed by the anonymous employees of commercial firms of founders, supplying commercial printers. The aim of both the founders and printers was continuously to supply the public with novelties which would attract and please; to

succeed in this they had to keep in exact touch with the mood of the moment. Their business being purely commercial, considerations of scholarship, individual personality or typographical principle do not blur the contact. The result is a communal art as pure as that of any primitive society. (Gray 1976: 9)

Such designs would therefore have vernacular roots in the context of British society during the Industrial Revolution. Crossing the Atlantic Ocean and the Equator line, arriving in Brazilian printing offices, they maintained their characteristic commercial use, as one can observe in the pages of the almanacs examined in this paper.

Despite their expressive presence in nineteenth century print culture, little has been investigated or said about these typefaces and their use in South American or Brazilian context. The research presented here departed from the identification of instances of tuscan typefaces in commercial almanacs published in Brazil, to come up with some thoughts on their purpose, their rise and decline in popularity, concluding with some remarks on their persistence in vernacular lettering traditions.

Two series of almanacs were examined: *Almanak Laemmert*, published from 1847 to 1889 in Rio de Janeiro, which was then Brazil capital city; and the almanacs published by Jorge Seckler and his successors, between 1878 and 1896, in São Paulo – a town that, at the turn of the nineteenth to the twentieth century, went from obscure village to a rising metropolis. In their last pages, both publications carried commercial ads sections, entitled *Notabilidades*. In *Almanak Laemmert*, this section started to be published in 1857 and in Seckler's almanacs it first appears in the issue for year 1883.

This study seeks to contribute to a better understanding of graphic memory (Farias 2014) in transnational context, and, in particular, of shared aspects of nineteenth century print culture, design and typographic taste, revealed by the recurrence of tuscan letterforms in the typographic repertoires of printers and type founders in different parts of the world across the Atlantic Ocean.

Tuscan typefaces

Tuscan typefaces are a variant of the typical ornamental nineteenth century fonts, which mark the beginning of modern typography by differing from the more common letters used for printed texts since Renaissance. The style name was popularized due to its use in type specimens, and is most probably a reference to the fleur-de-lis that ornate the grand ducal crown of the Grand Duke of Tuscany. These novel letterforms did not seek to be neutral, legible or elegant, but to meet a new demand: capture the attention of the passer by or the reader, eventually turning them into consumers.

Letters in this style are generally identified by the presence of bi or trifurcated and curved serifs, reminiscent of fish tails or flower buds. According to Gray (1976: 157-158), the first examples of Latin letters with these features date back to 50 BC, but the classical form would be defined later, in the fourth century, in a lapidary inscription commissioned by Pope Damasus I to the calligrapher Philocalus. The letters in question have no adornments and show trifurcated and curved serifs. Gray attributes to the English punch cutter and type founder Vincent Figgins the launching the first version of this model for letterpress, in 1817 (Gray 1976: 160). Throughout the nineteenth century, variations that include bumps on the stems appear, and that becomes another characteristic feature (figure 1). In her essay on tuscan letters, Gray (1976: 157-162) shows that they can be more or less decorated, including shadows and other embellishments.

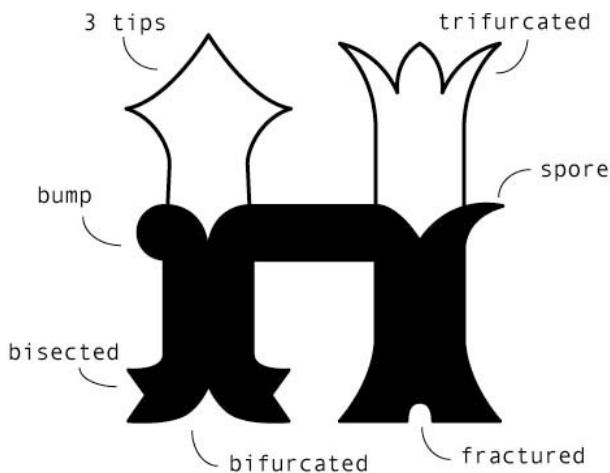


Figure 1. Variations on the structure of a tuscan letter: trifurcated, bifurcated, fractured and bisected serifs, serifs with 3 tips, bumps and spores.

The Rob Roy Kelly wood type collection online catalog,²³ organized by David Shields at the University of Texas, also highlights bumps on the stems, along with bifurcated or trifurcated serifs as main characteristics of tuscan typefaces. Letters in this style are shown in the catalogue both as sub-division of Antiques, which includes examples of letters with serifs bisected not at the base, but at the end of their heavy serifs; and as a sub-division of the category Gothic, which includes examples of letters with sharp terminals and very discrete bifurcations, and of sans serif typefaces with tips or bumps on the stems.

Brazilian commercial almanacs: Laemmert and Seckler

Almanak Laemmert, a short name for the *administrative, commercial and industrial almanac of the Empire of Brazil*, was an important periodical in nineteenth century Rio de Janeiro. Published once a year by Eduard and Henrich Laemmert, brothers and owners of a bookstore that eventually became also a printing shop, it came to be distributed in 15 cities in Brazil and abroad, including Paris, London and New York. From 1847, and in the following decades until the 1950s, their presses produced this yearbook, in which the major companies, traders, industrialists, civil servants – both civilian and military – and their addresses were listed, along with the people who were part of the royal family and their court, including details such as their dates of birth. The Laemmert brothers' almanac was, in short, a microcosm of Rio de Janeiro's life and its participants, assembling a collection of information that provided a very detailed portrait of nineteenth century Rio de Janeiro.

The Laemmerts' almanac series had a long life, and was printed in the Typographia Universal printing shop. This was a quite large company that offered, in addition to printing, type funding and electroplating services, as well as clichés and metal type for other printers. This might explain the wide variety of typefaces in use in their publications. This variety, as well as the presence of new and striking typefaces in the almanac, certainly helped to publicize the fonts distributed by Typographia Universal. In this sense, the almanac functioned also as a type specimen.

The introduction of printing in São Paulo took place in 1827, almost 20 years after the official introduction of printing with movable type in Brazil. In this context, the output of printer and publisher Jorge Seckler, responsible for the longer-lived series of São Paulo commercial almanacs, is noteworthy. The first publication of this genre produced by

23. Rob Roy Kelly American Wood Type Collection <<http://www.utexas.edu/cofa/rkk/>>.

Seckler presses is an indicator for the year 1878 (Marques 1878). In 1882 Seckler publishes a new almanac for the year 1883, followed by an issue entitled *Administrative Almanac, Commercial and Industrial, of the Province of São Paulo*, second year, launched the following year, and completing 10 editions until 1895 (Seckler 1882-1891, Thorman 1895-1896).

Jorge Seckler, a printer of German descent, started his professional career as an apprentice in São Paulo city based Typographia Allemã letterpress printing shop in 1855, becoming, in 1862, the owner of the business. In 1883, Seckler announces his company as Typographia a Vapor de Jorge Seckler & C.^a (Jorge Seckler steam letterpress printing shop & Co), and even publishes an ad in that year's *Almanak Laemmert* (Sauer 1883). In 1887, he proclaims to be the owner of the "first and best assembled establishment for letterpress, binding, ruled paper and blank book manufacture in the province [...] house founded in 1862" (Seckler 1887), and, in 1889, announces that the company was awarded "in various national and foreign exhibitions" (Seckler 1888). In the *State of São Paulo Almanac for 1891*, the printing company Companhia Industrial de S. Paulo, which was to publish the ninth and tenth volumes of Seckler's almanacs series (Thorman 1895-1896), is described as "the successor to Jorge Seckler & C." (Seckler 1891).

Research procedures

The National Library of Rio de Janeiro makes available in their website,²⁴ the complete collection of *Almanak Laemmert*. From the digital versions of those volumes, published between 1847 and 1899, samples of two consecutive years, in a sequence of ten years, were taken. Within those samples, the issues containing special sections with ads identified as *Notabilidades* (figure 2) were selected. Since this section started to appear in 1857, the corpus actually examined includes ten editions: 1857, 1858, 1867, 1868, 1877, 1878, 1887, 1888, 1897 and 1898.

The almanacs published by Jorge Seckler are spread over several libraries in São Paulo city, and only one of its editions is available in digital format on the Internet. Thus, except for issue number 6 (1888), already digitized by the Brasiliana Library at USP,²⁵ the pages of 7 other issues, belonging to Mario de Andrade Library collection, as well as those of a facsimile of the very first almanac, published in 1878, were photographed especially for the study. The 9 issues considered for analysis include five editions released while São Paulo was still a province of the Empire of Brazil (the *Indicador* for year 1878, and almanacs number, 2, 3, 5 and 6, for the years 1884, 1885, 1887 and 1888); and four editions released after the proclamation of the Republic of Brazil, which took place in 1889, when the province became a state (numbers 7-10 for the years 1890, 1891, 1895 and 1896).

The pages of the *Notabilidades* sections of all selected almanacs were examined in search for tuscan typefaces. The images of the pages were digitally processed to improve contrast, correct distortions and remove elements that hindered the visualization of the typefaces. After being processed, the images were cut, isolating the lines composed with tuscan typefaces (figure 3).

²⁴Biblioteca Nacional – Hemeroteca digital brasileira <<http://memoria.bn.br>>.

²⁵Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin Digital <<http://www.brasiliana.usp.br/bbd>>.

ACHEILLE ARNAUD

PROFESSOR DE PIANO

E

GENNARO ARNAUD

PROFESSOR DE PIANO E CANTO

RUA DOS INVALIDOS, 72

COMMERCIO.

INSTRUMENTOS DE MUSICA.

PIANOS DITOS MECHANICOS

HARMONICORDES, HARMONIFUTES, ANTIPHONELLES

DE

M. DEBAIN, DE PARIS

UNICO DEPOSITO DESTES BELLOS INSTRUMENTOS

66 Rua d'Alfandega, 66

Domingos Carvalho tem a honra de annunciar ao respeitavel publico, e particularmente aos seus freguezes, que acaba de receber pelo navio de Paris estes curiosos instrumentos que tanta reputação tem valido ao seu autor, e alguns dos quaes, os já conhecidos nesta corte, tem sido devidamente apreciados pelos professores e curiosos que os hão experimentado.

Os pianos vulgares de M. Debain reunem a uma elegante construcção, perfeita solidez e excellentes vozes, sendo já classificados no mundo musical entre os melhores que sahem das fabricas francezas.

Os pianos mecanicos, cuja invenção data de 1849, são hoje considerados na

Figure 2. A sample of *Almanak Laemmert 'Notabilidades'* section page containing tuscan typefaces (lines 2, 5, 10).



Figure 3. Text composed with tuscan typeface isolated from a page of Jorge Seckler's 1885 almanac.

The research procedures adopted in this study developed from the methods described by Farias, Aragão and Cunha Lima (2012).²⁶ Samples of texts with tuscan letters found in *Almanak Laemmert* were printed, and the resulting strips were used to facilitate the verification of recurrences in use in the same edition and over time. tuscan letters found in the almanacs published by Seckler were transformed into vector graphics and grouped so as to generate images that facilitated comparison with other samples and the verification of their recurrence in the various editions. Fonts with the same design were grouped in order to identify typefaces – sets of fonts with the same design and different sizes – in the printer's repertoires. Tables were created for better visualizing the use of the different typefaces over time.

The tuscan typefaces identified were compared with type samples found in Rio de Janeiro nineteenth and early twentieth century type foundries specimen books (*Fundição Franceza de E. Bouchaud & Sobrinho*, c. 1880 and *Specimen da Fundição de Typos Henrique Rosa*, c. 1910), as well as those present in the nineteenth century ornamented types survey carried out by Gray (1976), searching for information about authorship, date of creation, manufacturers and distributors. Finally, the typefaces found in the almanacs printed in Rio de Janeiro and in São Paulo were compared.

Results

The examination of the pages of the almanacs resulted in the identification of 40 tuscan typefaces in *Almanak Laemmert*, and 12 in the almanacs published by Jorge Seckler. Table 1 shows the 12 typefaces found in Seckler's almanacs, and the 12 most commonly used in *Almanak Laemmert*. Tables 2 and 3 show the frequency with which different typefaces have been used over the years in both series of publications.

The typefaces identified differ not only in terms of ornaments but also in relation to the overall structure of the characters. The most distinguishing feature among the typefaces found, however, is the shape of their serifs. The vast majority of the tuscan typefaces found have bifurcated serifs, but some of them show three branches (TLo2, TL11, Table 1), three tips (TS03, TS08, TS11, Table 1), or two double branches (TLo7, TS06, Table 1) in their terminals. The way bifurcations occur varies, emphasizing curved (arc or spiral-shaped) or angular branches (which fall away from the letter, as in TS05, Table 1) or small fractures at the base of the serifs (TS09 and TS10, Table 1).

In what regards ornamentation, it is possible to notice that some patterns recur. The suggestion of volume and the presence of bumps or spurs on the stems (TLo1 and TS02, Table 1, for example) are the most recurrent features. Contours, arabesques and shadows were also found. In the *Almanack Laemmert* repertoire, broken forms, with marked horizontal divisions, with or without spores, stand out (TLo3, TL11, Table 1). Among the

²⁶Earlier studies on Tuscan typefaces used in *Almanak Laemmert* can be found in Figueiredo and Cunha Lima (2014) and Cunha Lima, Figueiredo and Cidrini (2015); and on Tuscan typefaces in Jorge Seckler's almanacs in Farias and Onoda (2015).

typefaces used by Seckler, the presence of letters with decorated background (TS₁₀, TS₁₁, TS₁₂, Table 1) is noteworthy.

<i>Almanak Laemmert</i>		Jorge Seckler's almanacs	
TLo1	NOTABILIDA	TS ₀₁	DIREITA
TLo2	GALVANISMO	TS ₀₂	GUINNES
TLo3	EUGENIO	TS ₀₃	ALBERTO
TLo4	PAPEL	TS ₀₄	BIEBER
TLo5	SENIORA	TS ₀₅	SILVA
TLo6	GENNARO	TS ₀₆	HEINKE
TLo7	FERNANDES	TS ₀₇	Meveis
TLo8	FRANZISKANER	TS ₀₈	Campinas
TLo9	DOS REIS	TS ₀₉	Gonçalves
TL ₁₀	FABRICA	TS ₁₀	PAPELARIA
TL ₁₁	NEVES	TS ₁₁	JOÃO SCHALCH
TL ₁₂	TORRES	TS ₁₂	PHOTOGRAPHIA

Table 1. The 12 tuscan typefaces more frequently found in Almanak Laemmert (TS₀₁ to TS₁₂, left), and all tuscans found in Jorge Seckler's almanacs (identified as TLo₁ to TL₁₂, right).

In Tables 2 and 3, one can observe that tuscan typefaces were used with variable frequency over the years in both almanacs, and that the variety of typefaces used in the same edition tends to decrease towards the end of the nineteenth century. In the case of Almanak Laemmert, the issues published in 1867, 1868 and 1877 are the ones with greater variety, and, in the case of Seckler, the 1884 and 1888 issues stand out. In the almanacs published in São Paulo, there is one typeface used throughout the whole period and other 2 used in all almanacs, and these are also much more frequently used than the others. In the case of the examined issues of *Almanak Laemmert*, there is an important difference between the repertoire used before and after the 1867 issue – two of the four most used typefaces (TLo₁ and TLo₄, Table 1) appear in all editions since then.

	1857	1858	1867	1868	1877	1878	1887	1888	1897	1898	total
TL01			10	5	15	5	2	2	5	4	48
TL02			7	6	8	11	3	1			36
TL03	5	3	4	4	11	4			1		32
TL04			1	1	17	5	2	3	1	1	31
TL05			5	3	12	2		1	3	1	27
TL06	10	3	1	1	2	3					20
TL07	5	3			4	2	1	1			16
TL08			6	8					1	1	16
TL09		4	3	3	5						15
TL10		2	3	6	2		1				14
TL11		1		2	6	2	1	1			13
TL12		3	1	3		1	1	2	1		12
TL13		1	1	3	1		1	3	1		11
TL14	1	3						2	3		9
TL15		1	1	4				1	1		8
TL16	3		1					1	2		7
TL17		1		4	1			1			7
TL18		1	1	2		1			1		6
TL19						3	2	1			6
TL20						1		4			5
TL21		4	1								5
TL22	1	1			1				1		4
TL23					1		2		1		4
TL24		2	1	1							4
TL25		2	1	1							4
TL26		3	1								4
TL27						1	2				3
TL28								1	1		2
TL29								1	1		2
TL30				1					1		2
TL31						1	1				2
TL32		1			1						2
TL33		2									2
TL34		2									2
TL35	1	1									2
TL36	1	1									2
TL37								1			1
TL38					1						1
TL39				1							1

Table 2. Tuscan typefaces found in Almanak Laemmert, organized by frequency of use.

	1878	1884	1885	1887	1888	1890	1891	1895	1896	total
TS01	9	2	12	9	11	11	1	6		61
TS02	1	3	9	8	9	8	2	3		43
TS03	3	1	1	5	8	4	3	1	1	27
TS04	3			4				2		9
TS05	2	5								7
TS07		2			1	1	1		1	6
TS07		3	1		1					5
TS08		3	2							5
TS09					1	1	1	1		4
TS10				1	1					2
TS11					1					1
TS12					1					1

Table 3. Tuscan typefaces found in Jorge Seckler's almanacs, organized by frequency of use.

Among the 51 typefaces found, only one appears in the typographic repertoires of both almanacs: the tuscan typeface with suggestion of volume and double-bifurcated serifs identified as TLo7 (*Almanak Laemmert*) and TS06 (Seckler's almanacs) in Table 1. Gray identifies the first occurrence of this design around 1853, in a specimen by British type foundry Austin Letter (Gray 1976: 213) – four years, therefore, before the first recorded use in *Almanak Laemmert*. The same font was found in a specimen by Rio de Janeiro type founder Henrique Rosa (figure 4), published in the 1910s.



Figure 4. Tuscan typeface with bifurcated serifs found in Henrique Rosa type foundry specimen.

Nicolete Gray attributes the design of most of the tuscan typefaces used in *Almanak Laemmert* to the English foundries Figgins, Caslon, and to the Scottish company Miller & Richard. Figgins, for example, would have first released, between 1846 and 1853, the three tuscan typefaces that appear in Figure 2 (Gray 1976: 211-213). The design of a good part of the tuscan typefaces found in the almanacs published by Seckler (TS08, TS05, TS10, Table 1) is attributed by Gray to the English foundry Caslon (Gray 1976: 79, 216, 219), between 1864 and 1874. One of the most frequently used typefaces, however (TS03, Tables 1 and 3), would have been designed by the North American foundry Marr in 1874 (Gray 1976: 218). The two tuscan typefaces most often used by Seckler (TS01 and TS02, Tables 1 and 3) do not appear in the survey conducted by Gray, who focused mainly in British type specimens found at the St Bride Library. The first of them, however, appears in Henrique Rosa type specimen.

The observation of occurrences of the various tuscan typefaces in the almanacs (Tables 2 and 3) reveals that some of them, such as the curly bifurcated TLo1, TS01 and TS02, were used in most or all examined issues, while others, such as variants with decorated background TS11 and TS12 in Seckler's almanacs, were used only once. The degree of incidence of the typefaces in almanacs seems to be directly connected to the variety of sizes available: the number of body sizes of a family in a given repertoire is directly proportional to the number of occurrences of the typeface on ads in each almanac, and over the years.

Discussion

Tuscan letterforms have made a long way from early Christian inscriptions in Rome to French, British, North and later South American type foundries and letterpress printing shops. Most part of the tuscan typefaces found in Brazilian almanacs seem to have British origin, but were selected and used by German printers working in São Paulo and Rio de Janeiro to announce products and services offered mainly by Portuguese but also Italian, Spanish and French immigrants, among others.

In the first decades analyzed, the tuscan typefaces were consistently used for highlights in the *Notabilidades* ads pages. Considering that, at this stage, logotypes were still extremely rare, tuscan letters seem to have fulfilled the role of signalling trading companies, drawing attention to their names in pages full of competing commercial ads. The decline in its use, towards the end of the nineteenth century, might be connected with a change in typographic taste, or maybe with a fatigue caused by the continuous use of very exuberant fonts, but is also balanced by a notable rise in the number of illustrations being used in the ads.

The impact of the branching serifs, divided stems and voluminous shapes of the tuscan letters in South America graphic memory can be verified by the current presence of forms reminiscent of their anatomy in the repertoire of popular sign painters. Some examples of this are the traditional lettering styles still found in Colombian rural transport system known as *chivas*, in Brazilian Amazon boats, and in Argentinean *filetado porteño*, typical of Buenos Aires (figure 5). As a good example of transnational typographic taste, those forms feel so local an authentic in South America as Filocalus inscription in Italy.



Figure 5. Tuscan letters in Colombian chivas, Brazilian Amazon boats, and Argentinian filetado porteño.

References

- BRINGHURST, Robert 1997 [1992]. *The elements of typographic style*. Vancouver: Hartley & Marks.
- CUNHA LIMA, Edna L.; FIGUEREDO, Ana L. & CIDRINI, Carlos A. 2015. Fontes toscanas no Almanak Laemmert do Rio de Janeiro durante o século XIX. In *Anais do 7º Congresso Internacional de Design da Informação - CIDI 2015*: 1634-1645. São Paulo: Blucher.
- FARIAS, Priscila L. & ONODA, Marina A. 2015. Letras toscanas no repertório tipográfico de Jorge Seckler (1883-1895). In *Anais do 7º Congresso Internacional de Design da Informação - CIDI 2015*: 883-892. São Paulo: Blucher.
- FARIAS, Priscila L. 2014. On graphic memory as a strategy for design history. In *Proceedings of the 9th Conference of the International Committee for Design History and Design Studies – ICDHS 2014*, Aveiro: 201-206. São Paulo: Blucher.

Memória (tipo)gráfica

- FARIAS, Priscila L.; ARAGÃO, Isabella R. & CUNHA LIMA, Edna L. 2012. Unraveling aspects of Brazilian design history through the study of 19th century almanacs and type specimens. In **Conference Proceedings: Design Research Society 2012**, vol. 2: 498-511, Bangkok: Chulalongkorn University.
- FIGUEIREDO, Marcela de & CUNHA LIMA, Edna L. 2014. O uso da tipografia toscana desde a era vitoriana até os tempos atuais. In **Anais do 6º Congresso Internacional de Design da Informação - CIDI 2013**: 1-8. São Paulo: Blucher.
- GRAY, Nicolette 1976 [1938]. **Nineteenth century ornamented typefaces**. Berkeley: U. of California.
- MARQUES, Abílio A. S. (Org.) 1878. **Indicador de S. Paulo**. São Paulo: Typ. de Jorge Seckler.
- RICKARDS, Maurice & TWYMAN, Michael 2000. **The encyclopedia of ephemera: a guide to the fragmentary documents of everyday life for the collector, curator, and historian**. New York: Routledge.
- SAUER, Arthur (Org.) (1883). **Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Imperio do Brazil para 1883**. Rio de Janeiro: H. Laemmert & C..
- SECKLER, Jorge (Ed.) 1882-1888. **Almanach Administrativo, Commercial e Industrial da Provincia de São Paulo**. São Paulo: Jorge Seckler & Cia.
- ____ 1890-1891. **Almanach do Estado de São Paulo**. São Paulo: Cia. Industrial de São Paulo (sucessora de Jorge Seckler).
- THORMAN, Canuto (Org.) 1895-1896. **Completo Almanak Administrativo, Commercial e Profissional do Estado de São Paulo**. São Paulo: Companhia Industrial de São Paulo (sucessora de Jorge Seckler).

2.5. About a J-shaped tilde: investigations on the status and form of the tilde in Portuguese grammar and typography

A versão original deste artigo foi originalmente apresentada no congresso internacional *Las Edades del Libro*, e publicada nos anais do evento (Farias 2012).

Abstract

A booklet entitled *Relação da entrada que fez [...]*, printed by Antonio Isidoro da Fonseca in 1747, is considered the first book printed in Brazil. A comma used as a cedilla and a J-shaped tilde used over the 'o' in the first line of its front cover immediately call the attention of anyone familiar with the rules of Portuguese grammar. Most people believe they might be consequences of Fonseca's lack of typographic competence or poor literacy. However, as this paper will demonstrate, an investigation on eighteenth century Portuguese grammar and European Baroque typeforms shows that the typography of this booklet should be understood within a more complex and interesting context.

Such an understanding demands a certain familiarity with the many variations in the form of the tilde that have antecedents in French Renaissance and Baroque typefaces. In what regard J-shaped tildes, italics attributed to Claude Garamont (author of the typefaces that later came to be known as Garamond) and Robert Granjon are key examples. It also demands awareness of the debate on the status of the tilde as a letter or a diacritical mark, as carried on by early Portuguese grammarians. Finally, it requires some knowledge about the ambiguities regarding the correct location of the tilde in certain diphthongs, as exemplified in many Portuguese and early Brazilian prints up to the nineteenth century.

By elucidating such aspects of Portuguese and Brazilian printing traditions, and departing from careful observation of typographic details, this paper intends to contribute to a fairer and more comprehensive history of the book and of graphic design in Latin America.

Introduction

Printing with movable type officially started in Brazil in 1808, following the transfer of the Portuguese court and the establishment of Impressão Régia (the Royal printing shop) in Rio de Janeiro. This was, however, not without precedent: a booklet entitled *Relação da entrada que fez o excellentíssimo, e reverendíssimo senhor D. Fr. Antonio do Desterro Malheyro bispo do Rio de Janeiro [...]*, the only one issued by Portuguese typographer Antonio Isidoro da Fonseca in Brazil before being deported, in 1747, is considered the first book printed in country (figure 1). This book can be considered a curiosity for various reasons. For those interested in typography and familiar with modern rules of Portuguese grammar, the comma used as a cedilla and the J-shaped tilde used over the 'o' in the first line of the front

cover of this booklet immediately call attention.²⁷ Most people will disregard such details, believing they might be consequences of Isidoro da Fonseca's lack of typographic competence or poor literacy. However, as this paper will demonstrate, an investigation on eighteenth century Portuguese grammar and on European Baroque typeforms shows that *Relação da entrada que fez [...] and other similar examples should be understood within a more complex and interesting context.*

Such an understanding demands a certain familiarity with the many variations in the form of the tilde, which might be found not only in Portuguese, but also in Spanish manuscripts and prints, and have antecedents in French Renaissance and Baroque typefaces. It also demands awareness of the debate on the status of the tilde as a letter or a diacritical mark, as carried on by early Portuguese grammarians. Finally, it requires some knowledge about the ambiguities regarding the correct location of the tilde in certain diphthongs, as exemplified in Portuguese and early Brazilian printed books up to the nineteenth century.

Based on the observation of typographic details in Portuguese and Brazilian books printed between the sixteenth and the nineteenth centuries, this paper aims to contribute to a fairer and more comprehensive understanding of the history of the book and of typography in Latin America.

In what regards the general intention of understanding and describing typeforms from earlier eras, the research presented here is similar to the works of Updike (1922), Mosley (1984) and Vervliet (2009, 2010), and takes into account the methodology described by the former author in his most recent book. The focus on typographic detail makes its approach closer to the works of Weiss (1990), Burnhill (2003) and Cruickshank (2004). In what regards the more specific aim of contributing to a history of typography in Latin America from a graphic design perspective, it is close to the efforts of Garone (2002, 2010, 2011), Henestrosa (2005), and Ares (2011).

The methodological procedures adopted here are similar to the ones described in Farias, Aragão & Cunha Lima (2012), and include the use of transparency and layering of digital images for data analysis and comparison. Access to facsimile versions of rare books was obtained from Biblioteca Nacional de Portugal (<http://purl.pt>), Brasiliana Digital (<http://www.brasiliana.usp.br/bbd>), GoogleBooks (<http://books.google.com>), Internet Archive (<http://www.archive.org>) and Open Library (<http://openlibrary.org>) websites.

Digital facsimile versions of 65 books printed in Portugal and Brazil between the mid sixteenth and the early nineteenth century were examined, including 20 books printed by Pedro Craesbeeck and 8 by Arco do Cego printing shops in Lisbon (Portugal), 20 printed by Impressão Régia in Rio de Janeiro (Brazil), and 16 books by other Portuguese printers (including 6 dictionaries and grammars).²⁸ In most of the books published until 1819 it was possible to find variations in the position of the tilde, and in 57 books, published from 1540

27. In modern Portuguese orthography, the tilde is always placed over the first vowel of nasal diphthongs; therefore the correct spelling would be RELAÇÃO, and not RELAÇAÔ.

28. Books by the following printers and printing offices were examined: Antonio Isidoro da Fonseca, Filipe da Silva e Azevedo, Germão Galharde, Joaõ Procopio Correa da Silva, Joseph da Costa Coimbra, Lourenço Craesbeeck, Lourenço de Anveres, Ludovicum Rotorigum, Manoel Soares, Miguel Rodrigues, Pedro Craesbeeck, Simão Thaddeo Ferreira, Collegio das Artes da Companhia de Jesu, Impressão Regia, Officina Patriarcal, Oficina Tipográfica do Arco do Cego.

to 1821, it was possible to find also variations in the shape of the tilde, including the J-shaped tildes that are the focus of this paper.

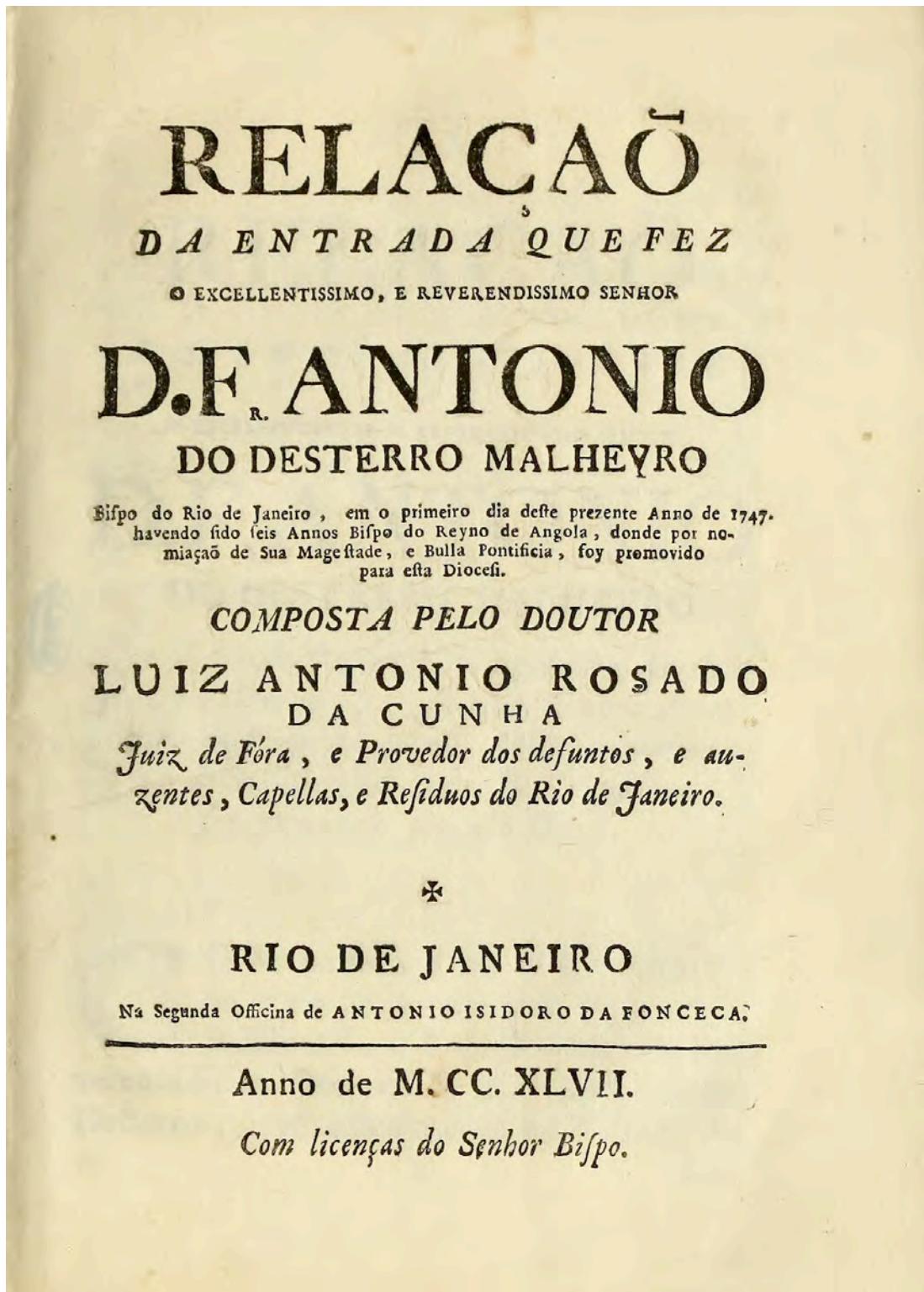


Figure 1. Title page of the booklet *Relação da entrada que fez [...]*, printed by Antonio Isidoro da Fonseca, Rio de Janeiro, 1747.

About the position and status of the tilde

The formal aspects of diacritical signs –their appearance, proportion, position, as well as the origin and evolution of its forms–, is a subject seldom approached in the history of print,

even in studies on typography and type design. The relative importance attributed to diacritics might be explained by the fact that not all writing systems use the same accents, and some do not use them at all. The tilde, in particular, is used in very few languages besides Portuguese and Spanish. A closer look at those subtle graphic elements, however, may reveal singularities and idiosyncrasies shared by type creators and users (punch cutters, type founders, typographers, editors, readers), contributing to a better understanding of typography not only in its technical and practical aspects, but also as a cultural and social phenomenon.

The status of the tilde in Portuguese language is a subject discussed by several specialists, including Renaissance grammarians Fernão de Oliveira, João de Barros and Baroque scholars like the director of Arco do Cego printing office in Lisbon, also author of many books about Brazil, Friar José Mariano da Conceição Veloso. The description of this sign as given by those authors indicate a certain ambiguity of meaning, and the original typesetting of the books where they were published demonstrate that the rules of positioning of this diacritic were not strict, and were changing over time.

In chapter nine of his *Grammatica da Lingoagem Portuguesa* (Oliveira 1536), Fernão de Oliveira reports that the use of the tilde, as a suppression of *m* or *n*, as used in Latin, was common in sixteenth century Portuguese written language. In chapter fourteen, Oliveira describes the tilde as “the sign of abbreviations,” but adds that it is “much ours and serves for more than abbreviating”.²⁹ In chapter nineteen, the tilde is defined as “letter or sign” essential for Portuguese language, since, on several occasions “we see and feel with our ears that it sounds a tilde there between both vowels of the diphthong.”³⁰ The author in fact argues, in more than one occasion, that the best positioning of this “very mild letter ... we call tilde” in words ending in nasal diphthongs (-ão, -ães, -ões, -ãos), would be over both vowels, and not over just one, nor between the two.

In his *Grammatica da Lingua Portuguesa* (1540: 41, 47), João de Barros describes the tilde as a “suppressor” of letters *m* and *n*. Barros claims that the tilde is a suitable replacement of the *m* when this letter, which he considers to be a “half-vowel,” becomes “liquid ... almost diluted and melted” and its pronunciation “is hardly felt.” The author also argues that letter *n* should be replaced by a tilde when it is a final letter, and the following word begins with a vowel, in order to prevent the two words to be read as one.³¹

Almost two centuries later, Raphael Bluteau, in volume eight of his *Vocabulario Portuguez e Latino* (1728), defines the tilde (or *tilão*, ‘big tilde’) as “a streak, or (as some would have it) a half letter, and no more,” once no word begins with a tilde. The author records the use of the tilde as a substitute for letters *m* and *n* at the end of words, adding that it is also employed in abbreviations for surnames “as in Frz, with a tilde on z, for Fernandes, and in Glz with the same tilde for Gonçalvez” and in words as “Phiā for Filosofia,

29. “[A]o sinal das abreviaturas chamamos til. O qual adiante diremos como he muito nosso e serue em mays que abreviar.” (Oliveira 1536, chapter 14).

30. “E nos aq vemos e sentimos cō as orelhas q soa ali hu~ til sobre ambas as letras vogaes do ditongo: escriuão escriuães” (Oliveira 1536, chapter 19).

31. “E estas meas vogaes, l, m, r, se chamam liquidas. [...] E, m, podemos dizer que aacerca de nós liqueše, quando em lugár delle se pôde per til, como nesta diçám pães.” (Barros, 1540: 41). “Esta letera. N. aacerca de nós serue no principio e fim da syllaba, e nunca em fim de diçám [...] E muitas uezes o til ô escusa do seu trabáho, quando e final da syllaba: como fáz ao, m” (Barros 1540: 47).

in Miã for Misericordia, in Snçã, for Sentença.”³² In the revised and enlarged 1813 version of the work of Bluteau published by Antonio Moraes Silva, *tilão* is still indicated as a synonym of tilde, which is defined as “an orthographic sign, which is equivalent to m, and perhaps to n” (Silva 1813: 775).

Two works on Brazilian native languages published in 1795 also address the question of the tilde: *Arte da Grammatica da Lingua do Brasil* by Luis Figueira, and *Diccionario Portuguez, e Brasiliano*, by Friar Veloso. In the first few pages of his *Diccionario*, Veloso (1795: iii) warns that the tilde will not be used in this book as a substitute for *m* or *n*, and that this mark, which he calls “independent comma,” will be used only “to denote that sound halfway between *m* and *n*” that can be found in native Brazilian words like *Tupã*, and whose sound he compares with that found in Portuguese words like *sã* (healthy) and *vã* (vain). Figueira opens the first chapter of his *Arte da Grammatica* stating that one of the 19 letters used in the “language of Brazil” is the tilde (Figueira 1795: 1). Observing the typesetting of both books, we can find the tilde being used on nasal diphthongs.

Of the authors mentioned, Oliveira is the only one that explicitly manifests a preference regarding the location for the tilde in nasal diphthongs, being favorable to its positioning above the two vowels. However, while placing the tilde over both vowels, or even between two letters, was common in sixteenth century Portuguese manuscripts, the technique of printing with movable type hindered this solution, which would involve the creation of special characters for accented diphthongs, and eventually encouraged its positioning over a single letter.

By observing the original typesetting of the works commented above, one could notice that the position of the tilde varies, being placed over the first or the second vowel of nasal diphthongs. In Oliveira (1536) and Barros (1540), which were printed in the sixteenth century, the tilde is always placed over the first vowel. In the case of Barros (1540), nasal diphthongs ending with -*ão* (like *não* and *variação*) are written with the tilde over the *a*, but without letter *o* in the end (*nã*, *variaçã*), indicating that the author understood that these were words ending in *m* or *n* (*nan*, *variaçam*), and that these letters were being replaced by the tilde. In works published in the eighteenth century, such as Bluteau (1728), Figueira (1795) and Veloso (1795), on the other hand, the tilde is placed, almost invariably, over the last vowel of diphthong. In Figueira and Veloso, the tilde is placed either over the first or over the last vowel, but always over letters *a* and *o*. In the signature at the bottom of the page that reproduces a letter by the Grand Duke of Tuscany, published in the preliminary pages of Bluteau’s *Vocabulario*, however, the tilde appears between *a* and *o*. In Silva’s *Diccionario*, a work published in the nineteenth century, the tilde reappears, consistently, always over the first vowel.

It is also possible to observe that the tilde over consonants and over vowels other than *a* and *o*, which abound in sixteenth century books like those by Oliveira (1536) and

32. “TIL. He hu ~a rsiquinha, ou (como querem alguns) hu ~a meya letra, & não mais; (porque a ser letra inteyra, podera-se começar algu ~a dicção por Til, o q’ não he possivel,) [...] A’s vezes se poem este risco sobre vogal, & cõ elle supprimos a letra, M, como em te ~po, ou a letra N, como em Te ~to. Cõ o ditto risco supprimos duas letras, escrevendo q~, por que [...]. Finalmente serve o Til para nas dicçoes de muitas letras suprir cõ poucas muitas, particularmente nos Patronymicos, como em Frz com til no z, por Fernandes, em Glz com o mesmo til por Colçalvez, &c. & em outras muitas palavras, cuja repetição chegaria a encher o papel, como em Phiã por Filosofia, em Miã por Misericordia, em Snçã, por Sentença, &c.” (Bluteau 1728, vol. 8: 164).

Barros (1540), are absent from Bluteau's *Vocabulario* (1728) and later works. This indicates that the use of tilde as a substitute for *m* or *n*, or even as an abbreviation (*q-tilde* for the word *quem*, for example), had fallen into disuse by the end of the second decade of the seventeenth century.

Variations in the shape of the tilde

The tilde in the format we're used to today can be described as a sign with a structure similar to an *s*, mirrored by its vertical axis, and then rotated 90° counter-clockwise. It is possible to find signs with this shape in manuscripts prior to the introduction of printing with movable type in Europe. Still, the shape of this sign took different configurations throughout the history of writing and typography.

In a study on the Spanish character *eñe*, Balias and Scaglione (2009) discuss some of these variations in the context of writing and printing in Spain. According to the authors, the origin of this character is to be found in the use of the tilde as an abbreviation for double *n*, used by Spaniards to represent nasal palatal *n*. The authors also state that the format of the typographical tilde varied, between Spanish incunabula and the seventeenth century, following different manuscript styles. In fact, in the famous writing manual published by Juan de Yciar in 1548 (figure 2), we can find a number of variations for the design of the tilde, including almost vertical forms (like a mirrored *s*), shapes with sharp terminals (similar to a hook with the tip up and pointing to the right) or in zigzag (similar to a cursive *n*).

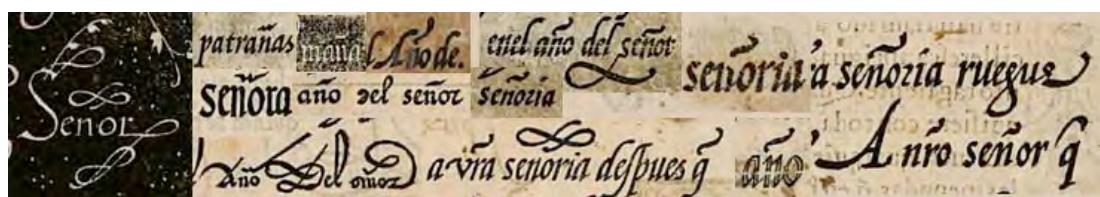


Figure 2. Variations for the design of the tilde found Yciar (1548).

Balias and Scaglione (2009) claim that even in the eighteenth century, when the use of the tilde as an abbreviation was becoming gradually less common, not all printers used the same model for the sign over letter *n*, the only abbreviation that resisted. Among the shapes found in Spanish manuscripts, inscriptions and prints, the authors include a horizontal bar and a sign similar to Greek omega. A mark similar to a parenthesis with the concavity facing down is shown, by the authors, as an example of the improvisations to which some printers were compelled to resort when there were no *eñe* available, a shortage which, according to the authors, and was most recurrent in uppercase.

There are two ways of adding a tilde, or any other diacritical sign, to a typographic letter (figure 3). The diacritic may have been manufactured as a single element, and later juxtaposed to the character containing the letter to be accentuated. In this case, the accented character becomes higher than the other letters in the same line, something that must be compensated by the inclusion of 'whites' (composing pieces that do not print) over the other characters during composition. Also, once the diacritic is not bonded to the letter, the inclusion of 'whites' over the other letters may cause the displacement of the sign to the right or to the left, interfering with the alignment of the accentuated letter (figure 3, left).

Otherwise, a diacritic can also be incorporated to a character in the matrix which will be used to cast type. In this case, letter and diacritic are cast together into a single piece of type (figure 3, center). When this is done to uppercase letters, the ascenders area is increased, and so is the distance between lines, once a larger blank is added to the top of all characters. However, in this case, since diacritic sign and letter are physically associated, the alignment between them never changes, and the composition of a line is thus facilitated. The insertion of diacritics over lowercase characters, on the other hand, usually does not affect line spacing because the signs are positioned in the area above the x-height of the letters, reserved for ascenders (figure 3, right).



Figure 3. Two ways of adding diacritics to letters: juxtaposing elements (left) or casting letter and diacritic together (center and right). Diacritics over lowercase letters fit in ascenders area (right), but body height must be increased for adding diacritics to uppercase (center, dashed line on the right).

In Portuguese and Brazilian typography, we can find examples of variations in the design of the tilde comparable to those found by Balius and Scaglione in Spain. In the absence of accented characters, printers seem to have sought for signs visually close to what was perceived as correct for replacement. Should this be interpreted as improvisation or professional standard?

Analyzed separately, the little *tumbled J* (rotated 90° clockwise, relying on the stem) above the *O* in the first word of the title of *Relação da entrada que fez [...]* (figure 1), can be interpreted as a desperate example of improvisation. This detail, as well as the presence of a small cedilla, loose and decentralized under letter *C* of the same word, along with the lack of *D* in the composition of the year in Roman numerals, are often interpreted as signs of low ability or lack of typographic scholarship by the printer. A closer look at this publication, however, reveals that a diacritic with similar shape, that could be described as a reversed *J* (mirrored and rotated 90°) is consistently used as a tilde over lowercase italic letters *o* and *a* in the body text.³³

This structure for the tilde, which today may strike us as peculiar, is in fact recurrent in French italic typefaces of the sixteenth century, as shown in the specimens reproduced by Vervliet (2008) and also those published by Christophe Plantin in his Officina Plantiniana around 1567 and 1585, and reproduced by De Nave (2004). The earliest example of an italic typeface containing a *reversed J* tilde is probably the one described by Vervliet as proto-Garamont Gros-romain, and dated 1540 (Vervliet 2008: 307). We can find many other similar examples amongst the typefaces presented by Vervliet,³⁴ including typefaces attributed to Claude Garamont and Robert Granjon, between 1541 and 1579 (Figure 4). In the catalog organized by De Nave, there are four italics with these characteristics attributed to Granjon (between 1545 and 1567, De Nave 2004: 48-49, 66-67, 84-85, 90-91), and one assigned to François Guyot (1555, De Nave 2004: 38-39).

33. See Lotufo 2010 for a more detailed analysis of *Relação da entrada que fez [...]* typography.

34. See Vervliet (2008: 308-309, 214, 325-327, 334, 339-340, 345-351, 356, 360).

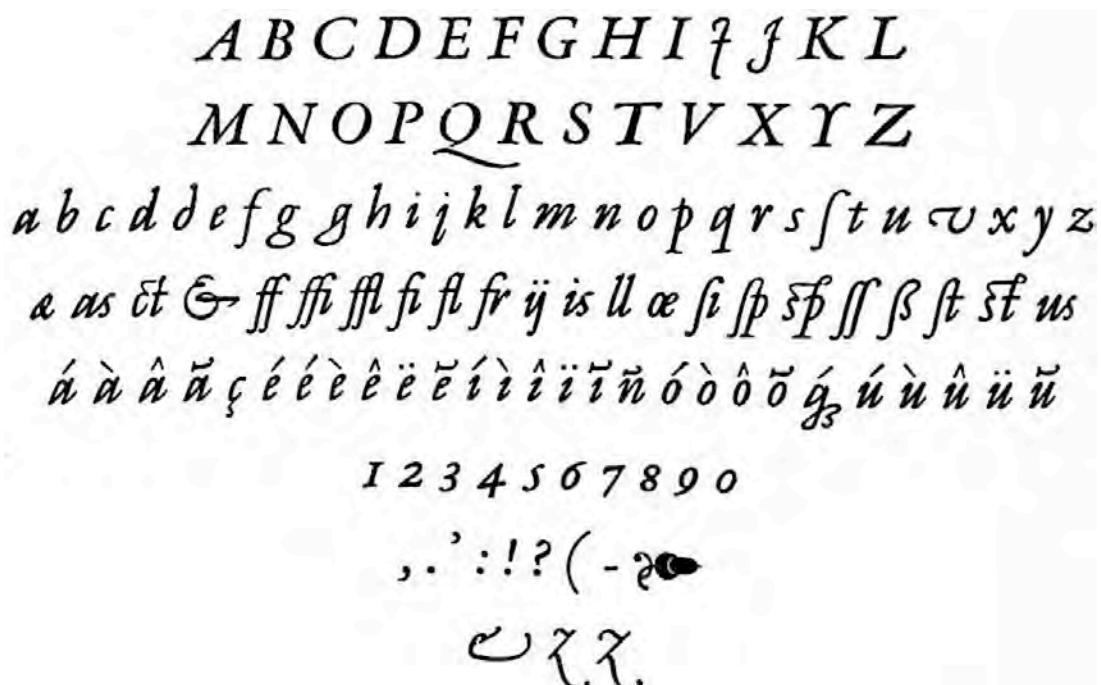


Figure 4. Sample of *gros-parangon* italic type (approximately 24 points) attributed to Robert Granjon, 1571, containing *reversed J* tildes over lowercase letters *a*, *e*, *i*, *n*, *o*, and *u* (Vervliet 2008: 356).

Some of the type samples found in those books, including the one reproduced in Figure 4, as well as photographic records of a box of punches cut by Granjon, and of matrices obtained from them, which were justified by Hendrik van den Keere (De Nave 2004: 86), show that, although it is possible to combine any letter with a diacritic, only some combinations were actually produced. In the production of metal movable type, each character, including the letters with diacritics, is cast from a different matrix, which must be struck and justified, and then fit into the casting mold. It makes sense, therefore, that the producers of types and matrices would strive to reduce the number of characters with diacritics, avoiding the manufacture of material that would not be used. Something similar would happen from the standpoint of the printer, who would acquire cast typefaces by weight, and would then need to accommodate them into appropriate compartments within type cases. This situation can explain the permanence of the tilde over a small number of letters (*a* and *o* in Portuguese, *n* in Spanish).

Because the design of the first italic typefaces was based on a specific calligraphic style, very popular in the sixteenth century, known as *chanceleresca*, it is likely that the reference for the drawing of the tilde in typefaces such as that in Figure 4 has been the shape similar to a hook (or a *reversed J*) found in writing manuals such as that of Juan de Yciar (figure 2). The *tumbled J*, in turn, may be regarded as an expedient adopted to address the lack of tilde over uppercase letters. In the title page of *Relação da entrada que fez [...]*, the *J-shaped* tilde was probably juxtaposed to the letter *O*, as it is slightly misaligned, shifted to the right, and is identical to the *J* found in the word *Janeiro*. Isidoro da Fonseca, however, was not alone in adopting *J-shaped* tildes, tumbled or reversed, in his publications.

In 57 books printed in Portugal and Brazil between 1540 and 1821 examined while gathering data for this paper, the following eight variations in the shape of the tilde, exemplified in figure 5, were found (figure 5):

- J-shaped tilde (tumbled): an uppercase *J* rotated 90° clockwise.
- J-shaped tilde (reversed): a sign similar to a mirrored and rotated *J*.

- c. I-shaped tilde: an uppercase *I* rotated 90°, or a horizontal bar.
- d. S-shaped tilde (tumbled): an *S*, or a sign similar to an *S*, rotated 90° counter-clockwise.
- e. Regular tilde (S-shaped, reversed): a sign similar to a mirrored and rotated *S*, which is the contemporary norm for the structure of the tilde.
- f. Comma-shaped tilde: a comma, rotated 90° clockwise.
- g. 2-shaped tilde: a *z*, rotated 90° clockwise.
- h. ?-shaped tilde: a question mark rotated counter-clockwise.



Figure 5. Variations of the tilde: J-shaped (tumbled), J-shaped (reversed), I-shaped, S-shaped (tumbled S), S-shaped (tumbled sign), Regular tilde (S-shaped, reversed), Comma-shaped, 2-shaped, ?-shaped.

Variations of the tilde in early Portuguese typography

Regular and J-shaped tildes are the main variations found in the books printed in Portugal, from 1540 to 1799, by 14 different printers, examined for this paper. Reversed J-shaped tildes are common over lowercase italic characters (figure 6), while regular tildes appear over lowercase roman characters (figure 7). Most of those tildes over lowercase seem to have been struck on the same matrix, and cast along with the letters.

In books that have words containing letters with tilde in their titles or author's names, Portuguese typographers faced the difficulty of adding diacritics to uppercase letters. From the sample of books examined, the most common solution, during the sixteenth and seventeenth century, seems to have been adding an uppercase *I* or a horizontal bar to the top of the accented letter. This solution was found in 5 books printed by Pedro Craesbeeck (figure 7), and in one printed by Lourenço de Anveres (figure 8).

The book by Lourenço de Anveres shown in figure 8 presents also a peculiar case of a long *s* being used as a tilde over uppercase letters. Character and diacritic are very close in one of the lines (figure 8, 4th line), suggesting that they might have been cast together, or that character *O* might have been modified to accommodate the tilde.

The J-shaped tilde is used in the first, the second and the last of the 10 volumes of Raphael Bluteau's *Vocabulario Portuguez e Latino*, published between 1712 and 1728, always over the last letter of the name of Dom João V, to who the book is dedicated (figure 9). In two other volumes, a question mark is used for tilde; the ninth volume uses an I-shaped tilde; and in the remaining four the O-tilde is substituted by an *M*.

Other six books printed in the eighteenth century (including *Relação da entrada que fez [...]*, shown in figure 1) also present tumbled J-shaped tildes over uppercase letters in their title pages. This represents a little more than half of the eighteenth century books examined, all of which have tildes in their titles. This variation is also prevalent in the nineteenth century books examined, and seems to have gradually substituted the use of the I-shaped tilde over uppercase letters.

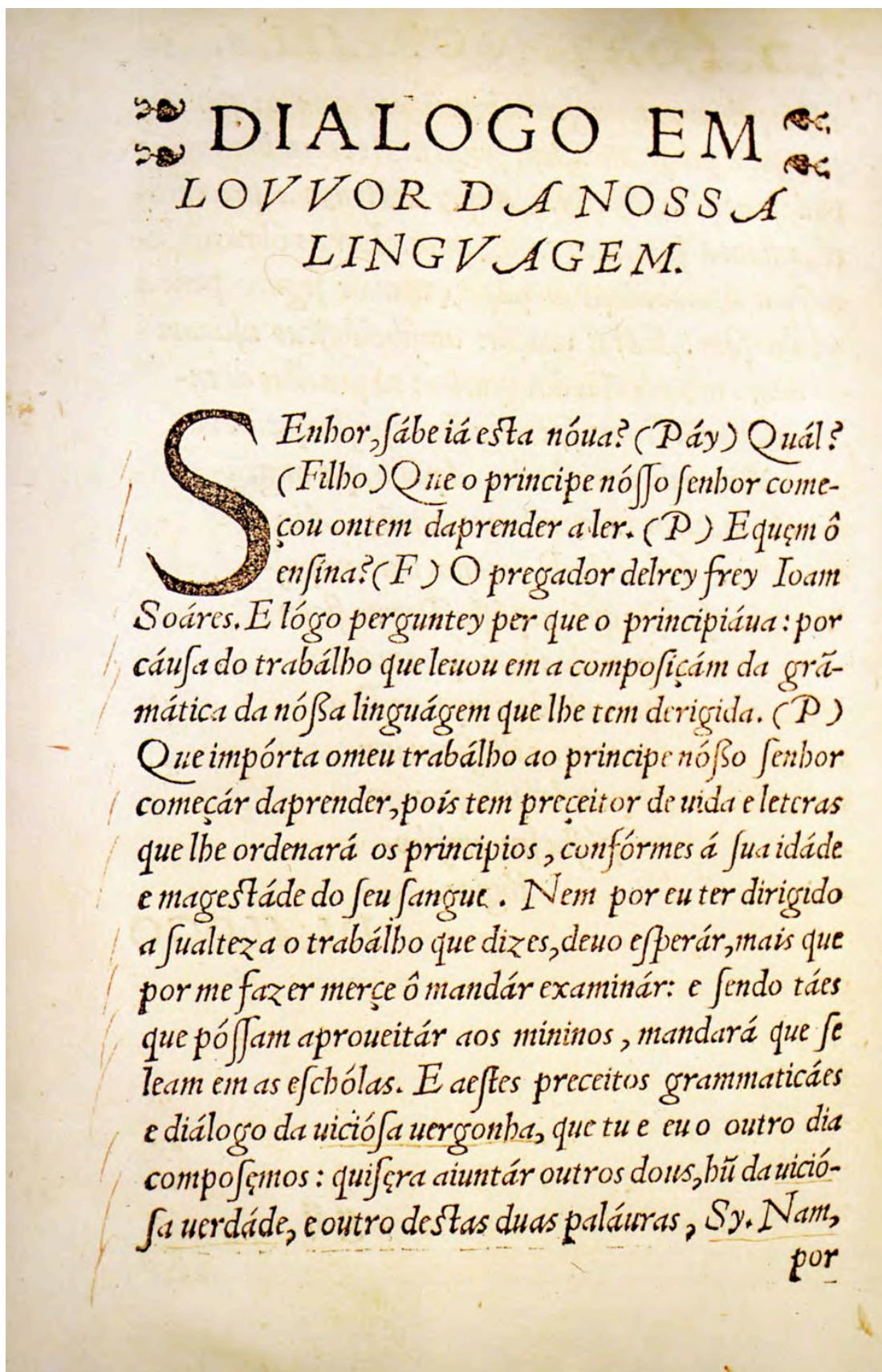


Figure 6. Reversed J-shaped tilde (9th and 20th lines) in a page from João de Barros' *Grammatica da lingua portuguesa* (1540), printed by Ludovicum Rotorigum (Lisbon).



Figure 7. I-shaped (3rd line), regular (5th line) and reversed J-shaped tilde (1st line below printer's mark) in the title page of a book by Luis de Camões printed by Pedro Craesbeeck (Lisbon, 1607).

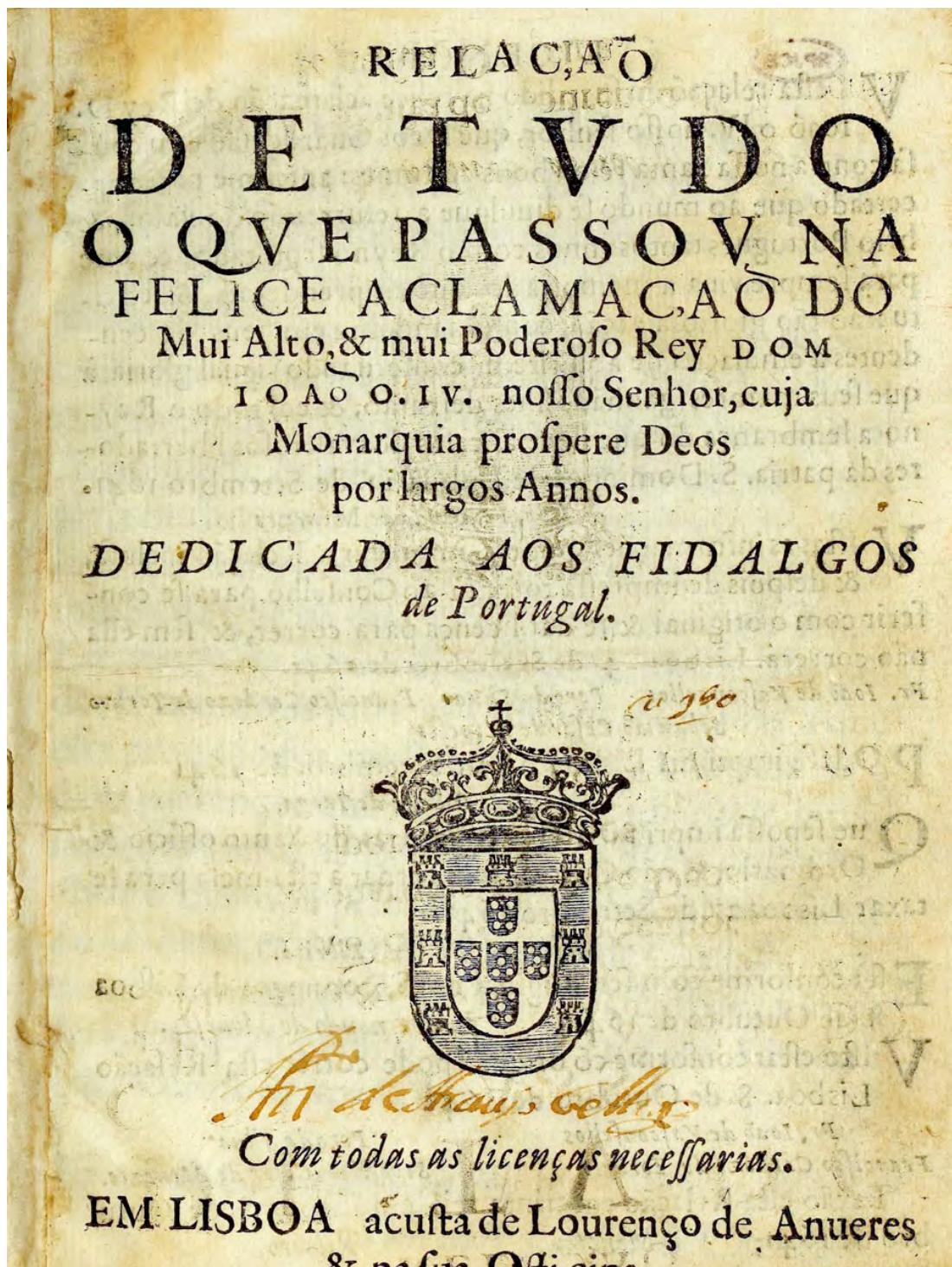


Figure 8. I-shaped (1st line) and S-shaped tilde (4th and 6th lines) in the title page of a book printed by Lourenço de Anveres (Lisbon, 1641).

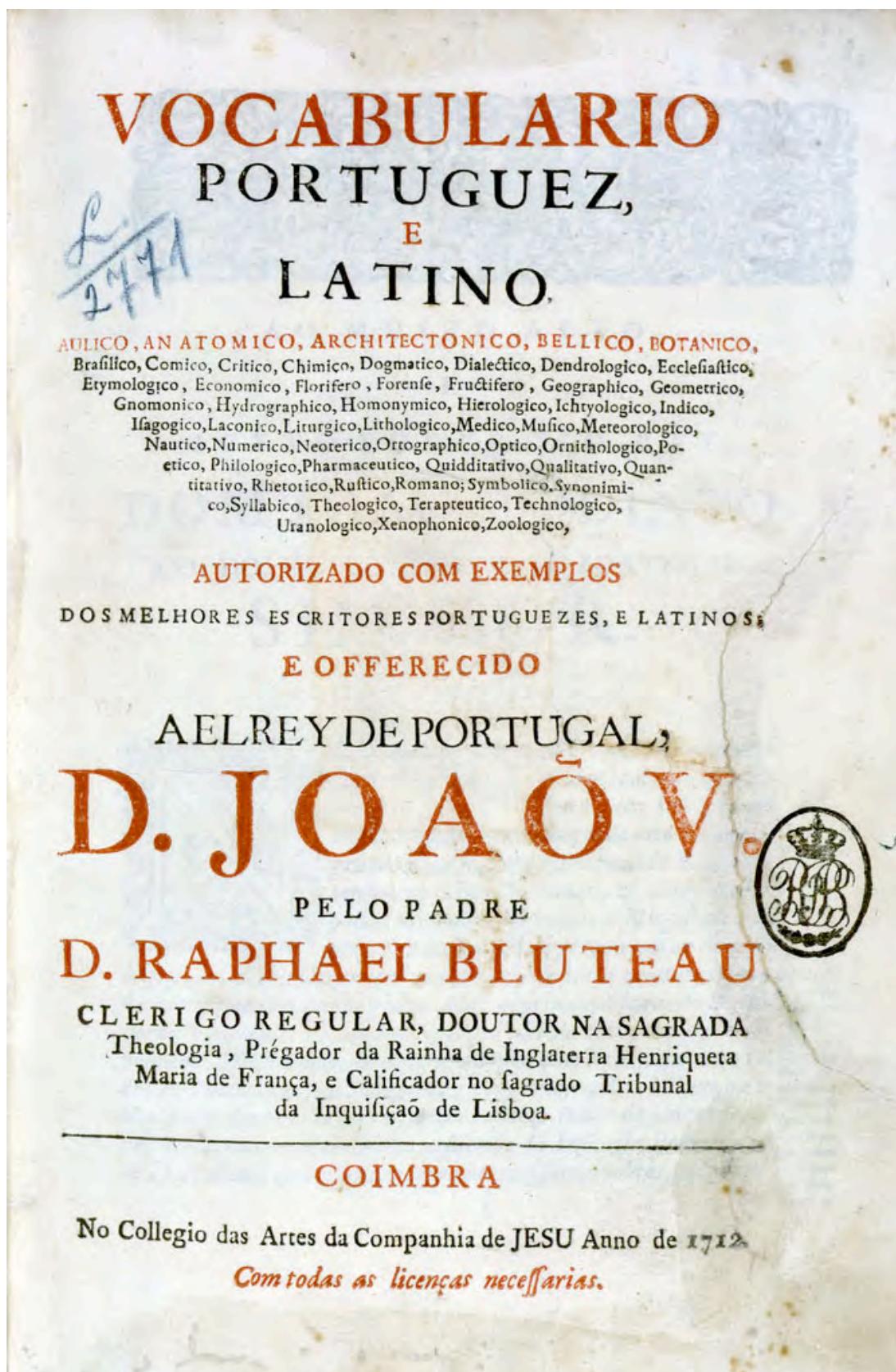


Figure 9. J-shaped (in D. JOAÓ) and regular tilde (last line before COIMBRA) in the title page of the first volume of Bluteau's *Vocabulario Portuguez e Latino* (Lisbon, 1712).

Standards for the use of the tilde at Oficina Tipográfica do Arco do Cego

The Arco do Cego printing shop and editing house was active in Lisbon for a short time, from 1799 to 1801, and has published at least 86 books. Friar José Mariano da Conceição Veloso, who was born in Brazil, was in charge of Arco do Cego, and published many books about Brazil or that had Brazil as a target market. The connection between Arco do Cego and Impressão Régia, the first official Brazilian typography workshop, was demonstrated by Bragança (2008).

Eight of the 86 books published by Arco do Cego were examined and described in previous work (Farias 2011). From those descriptions, it was possible to identify standards for the use of the tilde. In what regards position, the tilde was more frequently found in the last vowel of nasal diphthongs, although variations were identified in the spelling of the same word (*relaçāo/relaçaō*) in different pages of the same volume.

In what regards variations of the shape of the tilde, only tumbled J-shaped, tumbled S-shaped and regular tildes were found (figure 10). Tumbled S-shaped tildes (specially manufactured, and not made of existing *s* characters) and regular tildes appear over lowercase letters, roman or italic, and also over small caps, eventually in the same page and in the same line.

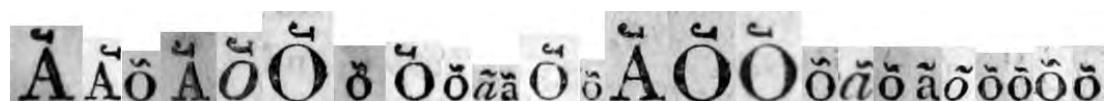


Figure 10. Variations in the shape of the tilde found in books published by Oficina Tipográfica do Arco do Cego (Lisbon, 1799-1801).

Reversed J-shaped tildes were not found in any of the books examined, indicating that the italics used were not influenced by French/Dutch taste. Tumbled J-shaped tildes, on the other hand, were found in 5 of the 8 books examined, always over uppercase letters, and more frequently in title pages (figure 11). Two bodies of roman and two bodies of italic faces were identified in the books, and the J used for tilde seems to be the uppercase J of the smaller roman, used over the uppercase of the bigger type.

Variations of the tilde in early Brazilian typography

The first book printed in Brazil, by Portuguese typographer Antonio Isidoro da Fonseca, in 1747, presented a pattern for the use of the tilde that is, as described above, influenced by French and Dutch taste, and coherent with eighteenth century Portuguese typography use. His *Relação da entrada que fez [...]* (figure 1) presents a tumbled J-shaped tilde in the title page, regular tildes over lowercase roman, and reversed J-shaped tilde over lowercase italic characters. Portuguese Court, from whom he had not obtained license to print, however, stopped his enterprise.

Impressão Régia, the Portuguese Royal printing shop, and the first official Brazilian typography, was established in Rio de Janeiro in 1808, and printed books with this imprint until 1821. In 1811, the workshop included a type-founding department. From 1821, it published books under various names, including Real Officina Typographica, Tipographia Nacional, Tipographia Imperial and Departamento de Imprensa Nacional. In 1830 it changed its name, for the last time, to Imprensa Nacional. From the 20 books published by Impressão Regia between 1808 and 1821 examined, 18 presented variations other than the regular tilde in their pages.

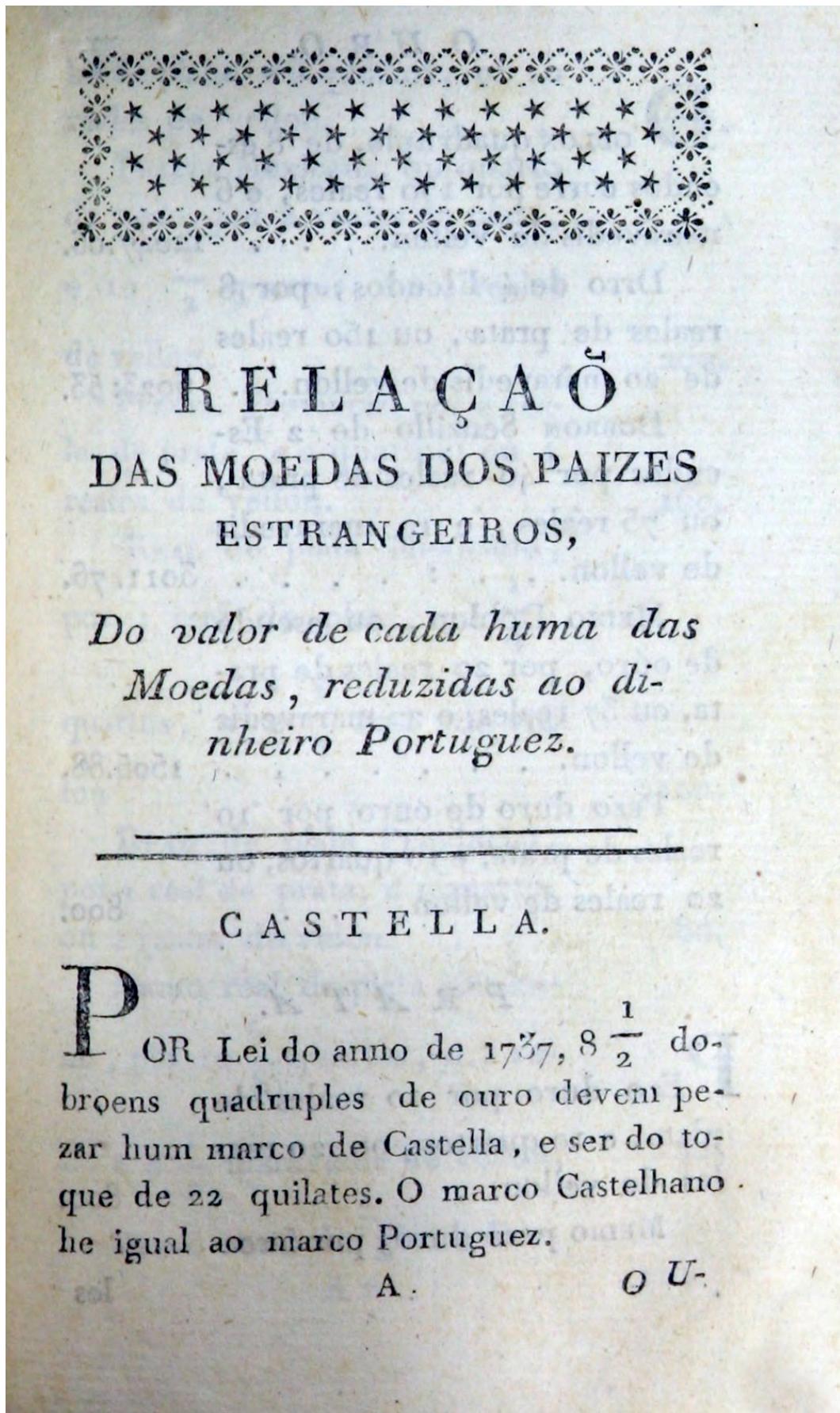


Figure 11. Page of the book *Relação das Moedas dos Paizes Estrangeiros*, by Friar Veloso, published by Oficina Tipográfica do Arco do Cego (Lisbon, 1800).

Eight of the titles by Impressão Regia examined, published between 1808 and 1820, present reversed J-shaped tildes, always over lowercase italics (figure 12). In the same period, six of them present S-shaped tildes, also over uppercase letters (figure 13). Nine titles, published between 1808 and 1821, present tumbled J-shaped tildes, invariably over uppercase roman letters (figure 12). Number 2, rotated in 90° clockwise was found twice used as a tilde (figure 14), and also as a cedilla (figures 13 and 14), in books published between 1817 and 1818. Only one of the titles, published in 1808, present an I-shaped tilde, and another, published in 1819, presents a Comma-shaped tilde (figure 15).

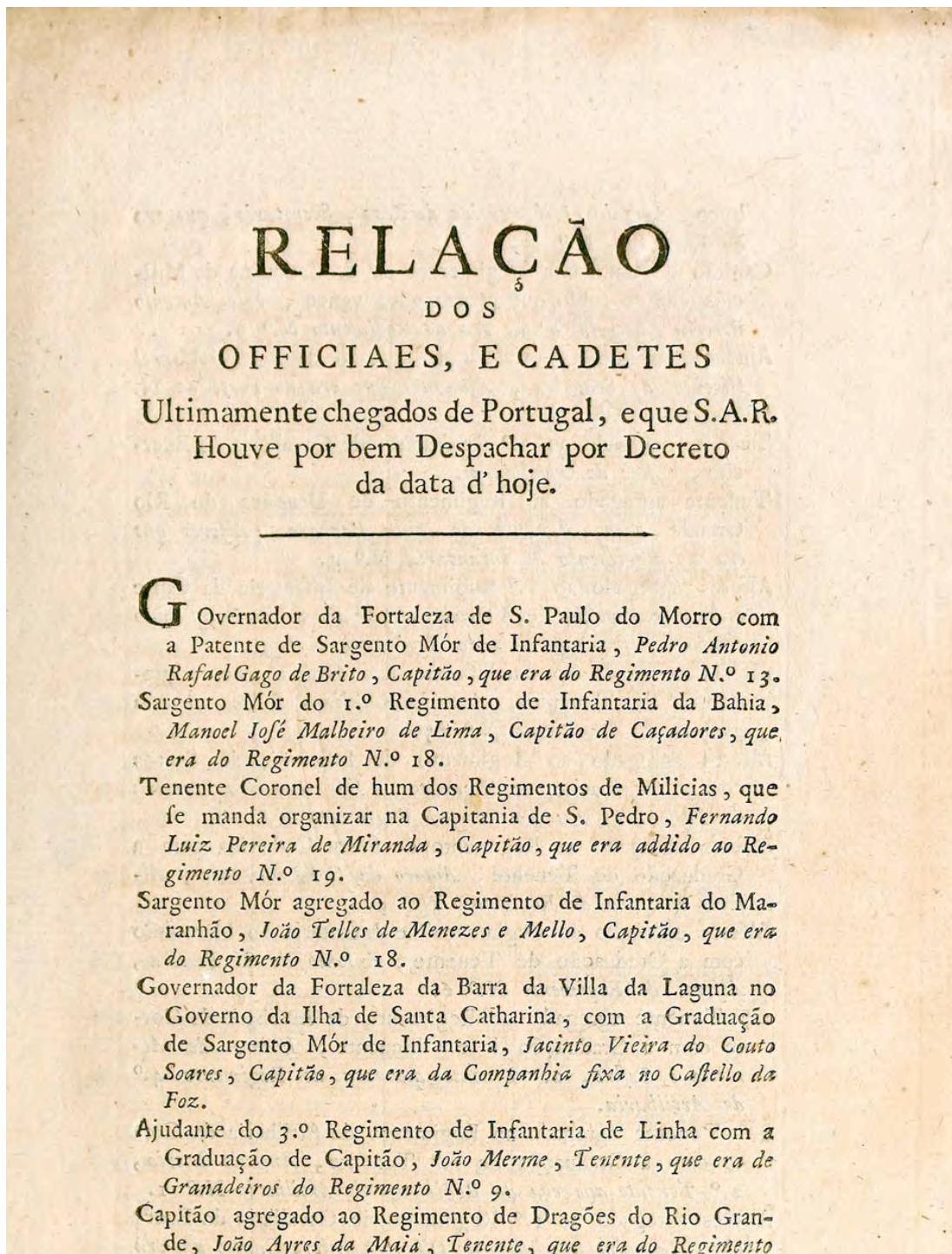


Figure 12. Tumbled J-shaped (1st line), reversed J-shaped (lines 3, 5, 12, 17, 20, 23 of body text) and regular tilde (lines 15, 20 and 22 of body text) in the first page of a pamphlet printed by Impressão Régia (Rio de Janeiro, 1808).

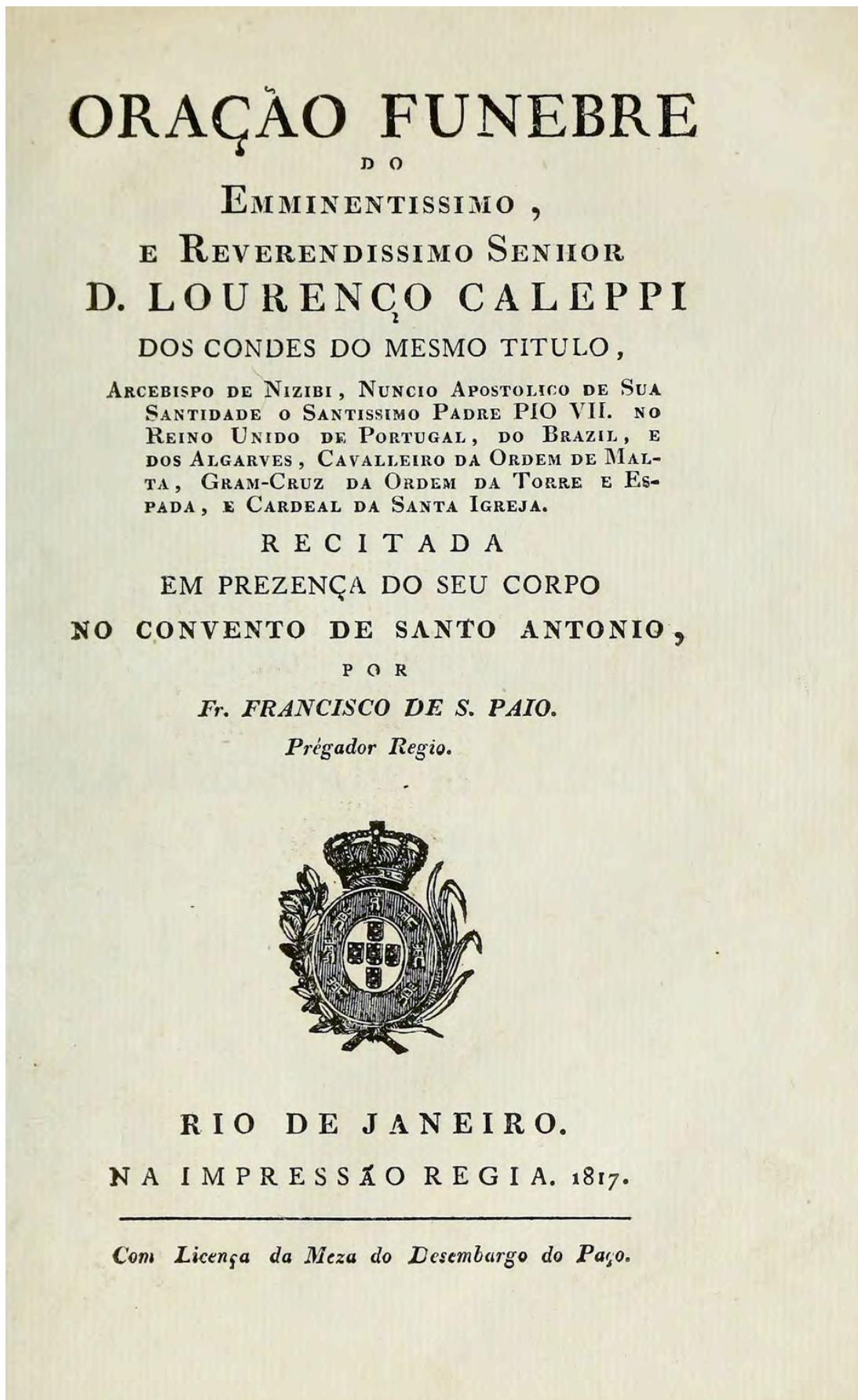


Figure 13. Tumbled S-shaped (1st line) and regular tilde (2nd line below emblem) in the first page of a booklet printed by Impressão Régia (Rio de Janeiro, 1817).

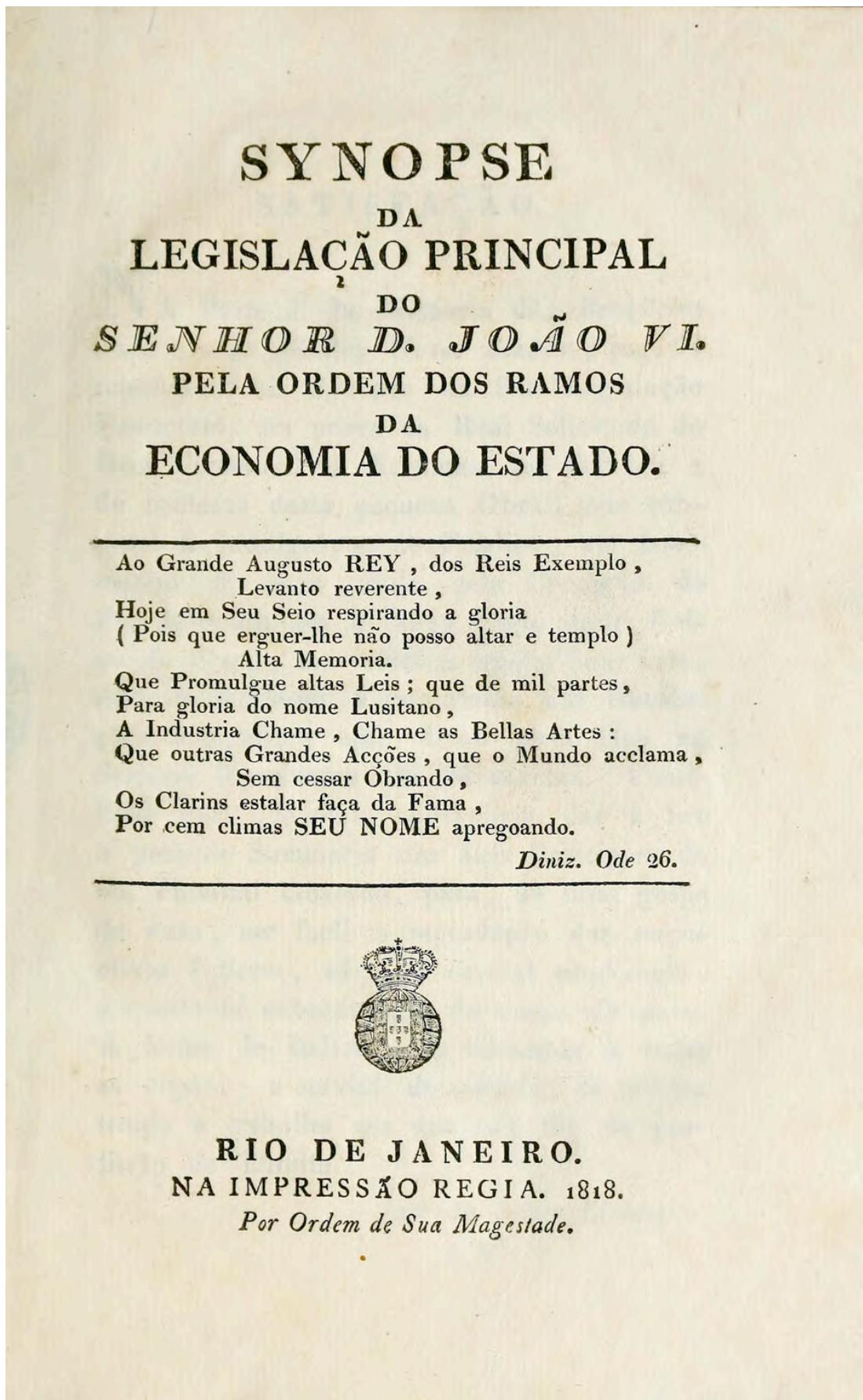


Figure 14. 2-shaped (3rd and 5th line) and regular tilde (lines 12, 17 and 23) in the first page of a book printed by Impressão Régia (Rio de Janeiro, 1818).

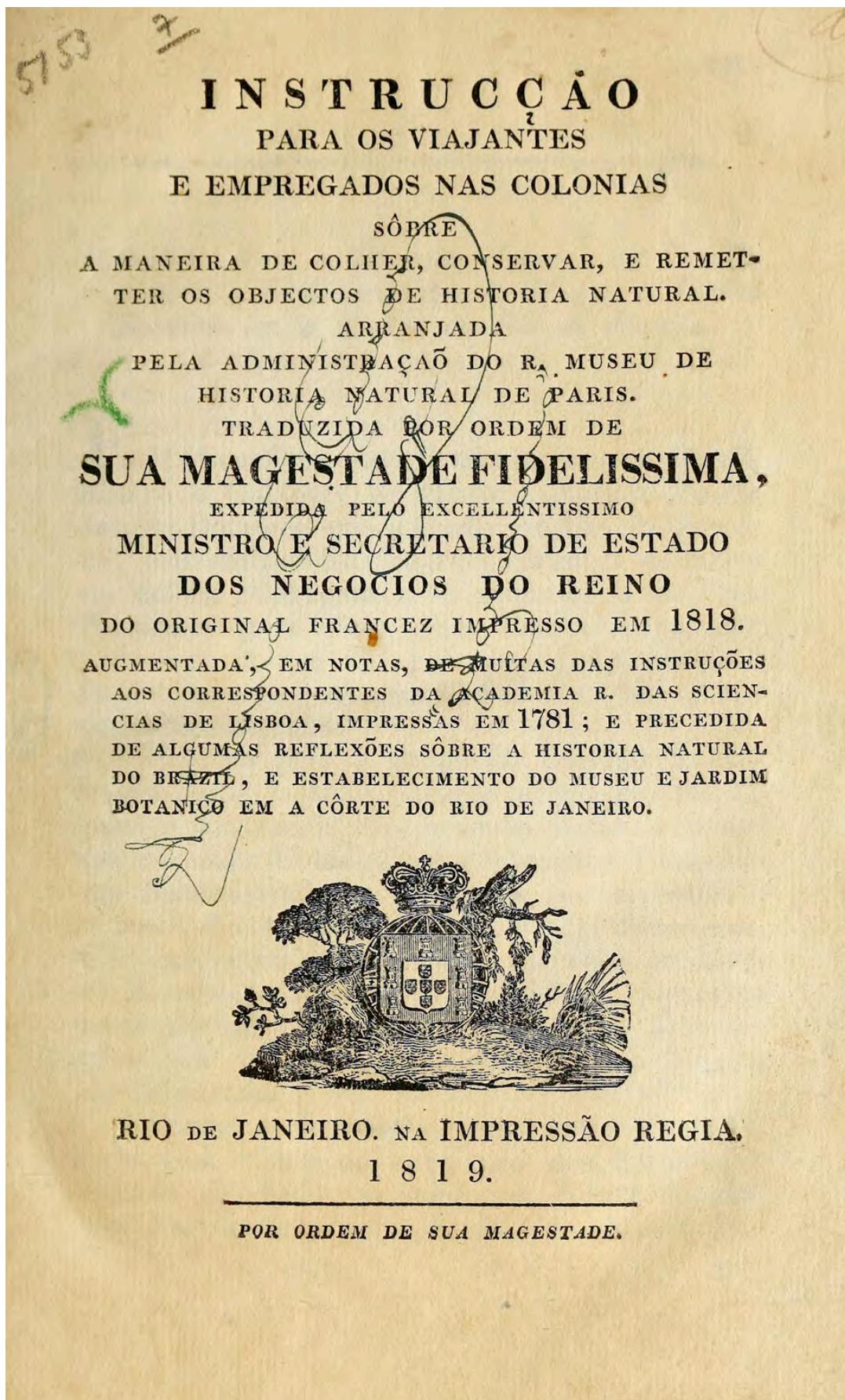


Figure 15. Comma-shaped (1st line) and regular tilde (lines 8, 16, 19 and 22) in the first page of a book printed by Impressão Régia (Rio de Janeiro, 1819).

Conclusion

Departing from the observation of typographic details found in the book *Relação da entrada que fez [...]*, published in Brazil in 1747 by Antonio Isidoro da Fonseca, and from examination of digital facsimile versions of 65 books printed in Portugal and Brazil between 1540 and 1821, this paper sets forth a study on variations in the position and the shape of the tilde in such publications.

Variations in the position of the tilde were found in books published from 1540 to 1819, including grammars and dictionaries that discuss the use of this diacritic. In eighteen-century books, tildes were more frequently found placed over the last vowel of nasal diphthongs, and the typesetting of the title page by Isidoro da Fonseca follows that convention.

Variations in the shape of the tilde were found in 87% of the books examined. Tumbled J-shaped tildes, like the one in the title page of *Relação da entrada que fez [...]*, were found in more than half of the eighteenth century books examined. In all cases, the tilde seems to have been juxtaposed to the letter, and not cast together, indicating that this was a very popular and accepted way of compensating the absence of tildes over uppercase letters in that period. The inspiration for the use of uppercase J as a tilde seems to come from the use of a very similar shape in italic typefaces.

Reversed J-shaped tildes were found in italic typefaces used in books printed in Portugal since the sixteenth up to the nineteenth century, and seem to have been cast together with the lowercase letters over which they appear. The oldest example of this in the books examined is the italic used by Lisbon printer Ludovicum Rotorigum to set João de Barros' *Grammatica da Lingua Portuguesa* in 1540. The typeface in question is very similar to the one described by Vervliet as *proto-Caramont Gros-romain* (Vervliet 2008: 307), although with visible differences in key-characters like lowercase g. Typefaces in the same style can be found in the type specimens published by Christophe Plantin in his Officina Plantiniana around 1567 and 1585, and reproduced by De Nave (2004). The influence of Plantin over Iberian typography is a plausible explanation for this state of affairs, due to his appointment as architypographer of the Low Countries (1570), and his role as a printer of choice to the Court of Philip II of Spain, and as a master to influential Lisbon printers like Pedro Craesbeeck, who trained in his Officina before moving to Portugal in 1597.

By focusing on a very peculiar typographic element of Portuguese typography, this study contributes to current knowledge in the field of renaissance and baroque typeforms, such as Updike (1922), Mosley (1984) and Vervliet (2009, 2010), which so far have mostly explored British, French and Dutch examples. Due to the colonial connection between Portugal and Brazil, its findings are also relevant to the comprehension of the history of typography in Latin America. It is, however a preliminary study. Further developments should include the examination of original prints, as well as a survey of punch cutting and type funding techniques for accentuated characters.

As to the question of whether the J-shaped tilde used by Isidoro da Fonseca should be interpreted as professional standard, evidence shown here certainly supports a positive answer. Can we say the same about the comma used as a cedilla in the same page? This should be an interesting topic for future research.

References

- ARES, Fabio 2011. Real Imprenta de Niños Expósitos: revalorización patrimonial tipográfica del Buenos Aires virreinal (1780-1810). *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas XVI(1/2)*: 91-120.
- BALIUS, Andreu & SCAGLIONE, José 2009. A sign to convey a sound - The origin of 'ñ' and its cultural significance. Manuscrito de trabalho apresentado no congresso Typ09: *The Heart of the Letter*, Mexico, DF.
- BARROS, João de 1540. *Grammatica da lingua portuguesa*. Olyssipone: Lodouicum Rotorigium.
- BLUTEAU, Raphael 1728. *Vocabulario portuguez e latino, aulico, anatomico, architectonico, bellico, botanico, brasilico, comico, critico, chimico, dogmatico, dialectico, dendrologico, ecclesiastico, etymologico, economico, florifero, forense, fructifero*. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesu.
- BRAGANÇA, Aníbal 2008. Arco do Cego e Impressão Régia (Lisboa e Rio de Janeiro): sobre rupturas e continuidades na implantação da imprensa no Brasil. In *Anais do XXXI INTERCOM – Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2008/resumos/R3-0554-1.pdf>>
- BURNHILL, Peter 2003. *Type spaces: in-house norms in the typography of Aldus Manutius*. London: Hyphen.
- CRUICKSHANK, Don 2004. Towards an atlas of italic types used in Spain, 1528-1700. *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal and Latin America* 81(7-8): 973-1010.
- CUNHA, Luís Antonio Rosado da 1747. *Relação da entrada que fez o excellentissimo, e reverendissimo senhor D. Fr. Antonio do Desterro Malheyro [...]*. Rio de Janeiro: Segunda Officina de Antonio Isidoro da Fonseca.
- DE NAVE, Francine (Org.) 2004. *Letters proeven | Prenten smaken / La saveur des caractères | Le goût des estampes*. Antwerpen: Museum Plantin-Moretus/Prentenkabinet.
- FARIAS, Priscila L. 2011 [no prelo]. Observações sobre o uso do til na oficina tipográfica do Arco do Cego. In: MEGIANI, Ana Paula T. & PATACA, Ermelinda Moutinho (Orgs.). *Frei Veloso e a Tipografia do Arco do Cego*. São Paulo: EDUSP.
- ____ 2012. About a J-shaped tilde: investigations on the status and form of the tilde in Portuguese grammar and typography. In *Memorias del Congreso Internacional las Edades del Libro*: 302-319. Mexico: Fondo de Cultura Económica.
- FARIAS, Priscila L.; ARAGÃO, Isabella R. & CUNHA LIMA, Edna L. 2012. Unraveling aspects of Brazilian design history through the study of 19th century almanacs and type specimens. In *Conference Proceedings: Design Research Society 2012*, vol. 2: 498-511, Bangkok: Chulalongkorn University.
- FIGUEIRA, Luís 1795. *Arte da grammatica da lingua do Brasil*. Lisboa: Officina Patriarcal.
- GARONE GRAVIER, Marina 2002. Nineteenth-Century Mexican graphic design: the case of Ignacio Cumplido. *Design Issues* 18(4): 54-63.
- ____ 2010. 1847: el año de la guerra tipográfica. La muestra de caracteres de Rafael de Rafael y su importancia en la historia de la tipografía Mexicana. *InfoDesign* 7(1): 1-10.
- ____ 2011. Imprenta La Purissima Coronada: comentarios acerca del repertorio tipográfico de un establecimiento michoacano (ca. 1895-). *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas XVI(1/2)*: 121-150.
- HENESTROSA, Cristóbal 2005. *Espinosa: rescate de una tipografía novohispana*. Mexico: Designio.
- LOTUFO, Laura B. 2010. *Isidora, um resgate tipográfico: desenvolvimento de uma família de fontes tipográficas digitais para a composição de textos*. Trabalho Final de Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, Brasil.
- MOSLEY, James 1984. *British type specimens before 1831: a hand-list*. Oxford: Bibliographical Society.

- OLIVEIRA, Fernão de 1536. **Grammatica da lingoagem portuguesa.** Lisboa: Germão Galharde.
- SILVA, Antonio Moraes 1813. **Diccionario da lingua portugueza recopilado dos vocabularios impressos até agora, e nesta segunda edição novamente emendado, e muito accrescentado.** Lisboa: Typographia Lacerdina.
- UPDIKE, Daniel B. 1922. **Printing types: their history, forms and use.** Cambridge: Harvard U..
- VELOSO, José Mariano da Conceição 1795. **Diccionario portuguez, e brasiliiano, obra necessaria aos ministros do altar, que emprehenderem a conversaõ de tantos milhares de Almas que ainda se achaõ dispersas pelos vastos certões do Brasil, sem o lume da Fe, e Baptismo.** Lisboa: Officina Patriarcal.
- VERVLIET, Hendrik D. L. 2008. **The palaeotypography of the French renaissance: selected papers on sixteenth-century typefaces.** Leiden: Brill.
- 2010. **French renaissance printing types: a conspectus.** New Castle: Oak Knoll.
- WEISS, Adrian 1990. Font analysis as a bibliographical method: the Elizabethan play-quarto printers and compositors. *Studies in Bibliography* 43: 95-164.
- YCIAR, Juan de 1548. **Arte subtilissima, por la qual se enseña a escrevir perfectamente.** Zaragoza: Stevan de Nájara.

2.6.Spatializing design history: considerations on the use of maps for studies on print culture

A versão original deste artigo, redigida em co-autoria com Daniela Kutschat Hanns e Catherine Dixon, foi aprovada para apresentação no congresso *ICDHS 2016 Taipei* e para publicação em seus anais.

Abstract

In the last decades, there has been a growing interest in the use of geographic information for historical research. Parallel to that, there has also been an increasing interest for data visualization as an aspect of information design, leading to a significant number of studies and developments in the field of cartographic design. The main argument of this essay is that historical GIS and spatial history are relevant approaches for design history. This is demonstrated with examples of research on the history of typography and print that benefited from the use of analogical and digital maps.

Introduction

Since the 1980's, as part of what has been described as the 'spatial turn' in the humanities, a growing interest in applying spatial data and geographic information to studies in various fields, and in particular to historical research, has been recorded by various authors (among them, Urry 1990, Warf & Arias 2008, Withers 2009). According to Knowles (2008: 4), the French *Annales* school, and in particular Fernand Braudel's idea of *geohistoire*, along with Paul Carter's concept of 'spatial history' (Carter 1987) are some of the main precursors of this line of inquiry, which eventually gave rise to current historical GIS. In a more recent definition of spatial history, White (2010) mentions Henri Lefebvre and William Cronon as authors who contributed to the idea of considering space as central to understanding history, but describe them as exceptions within colleagues that 'still routinely write about political change, social change, class relations, gender relations, cultural change as if the spatial dimensions of these issues matter little if at all' (White 2010, p. 2).

Geographic Information Systems (GIS) are computer systems developed to gather, organize and visually render spatial data (for a more detailed and nuanced definition, see Maguire 1991). Although geo-referenced data is of course central to GIS databases, it can be, and very often is, combined with other kinds of information. In the case of historical GIS, or of systems intended to deal with dynamic events, spatial data is combined with temporal

data and to data related to system elements' attributes and relationships (Peuquet 1994, Andrienko et al 2003, Pérez Asensio et al 2012). Examples of historical GIS include detailed studies of very specific areas in short periods of time, like the Battle of Gettysburg, Pennsylvania in July 1863, and very broad infrastructural projects like the China Historical GIS –a system developed to combine spatial and temporal data related to the territory and population of China from 222 BC to 1911 AD (both described in Knowles 2008).

Within the field of information design, the interest for dynamic and interactive maps has also been growing since the 1980's, along with the development of digital tools and communication networks. Two whole chapters of a recent compendium on infographics (Meirelles 2013) are dedicated to maps and 'spatio-temporal' structures, and examples of 'relational' and 'textual' visual structures based on geographic representations are highlighted in other chapters. Many examples of how designers and artists have approached the quest of mapping territories and networks in physical and virtual space, including locative media applications, navigation systems, dynamic diagrams and computer animations have been gathered in Abrams & Hall anthology *Elsewhere: mapping* (Abrams & Hall 2006).

In what regards possible contributions between the fields of geography, information design and design history, an early argument in favour of collaboration has been put forward by Woodward (1985). According to the author, 'maps are among the most intensely designed graphic products of man's material culture. [...] It would be curious, indeed, if the study of maps and their design could not shed some light on the field of design history in a real, as well as metaphorical, sense' (Woodward 1985: 69). Despite the traditional use of cartography in fields like architecture, landscape or urban design, a specific argument for the use of maps and mapping technologies in design history research –for *spatializing* design history, in the sense suggested here–, has not yet been done.

Spatializing print

If we consider print culture and the history of the book as part of (graphic) design history, the most famous and influential demonstration of the relevance of maps for the understanding of cultural, economic, social, and technological change within the field can be found in Lucien Febvre and Henri-Jean Martin's *L'apparition du livre* (1958). Building on the pioneer work of François de Dainville on book publishing in France between 1764 and 1945 (Bousquet-Bressolier 2002: 28-31), Febvre and Martin base their discussion of the geography of the book and of publishing on two maps, showing the location of printing offices in Europe up to 1500, which are used as visual evidence for their arguments on the spread of printing (figure 1). In a recent literature review on the geography of the book, Keighren (2013) calls for a wider approach, that would not be limited, as 'much (although not all) extant scholarship', on 'the printed (non-fiction) book' (Keighren 2013: 752).

Much of what has been described as studies on print culture, and even on the history of print or of typography, are in fact studies on book production, based on the point of view of editors and authors. As argued elsewhere (Farias 2014), the study of print culture should not be restricted to books or to graphic artefacts produced with letterpress –and therefore should include all kinds of other printed things, like lithographed sheet music, silk-screened posters and photocopied fanzines. Also, taken as an approach to design history, it is not sufficient to consider printed artefacts as abstract entities that circulate between authors, editors and readers –material and formal aspects have to be taken into account too.

Twyman's directory of London lithographic printers (Twyman 1976) is, in this sense, a pioneering effort in the visualization of historical data related to print culture. The growth in number of printers in the first half of the nineteenth century is shown in two diagrams, combining a bar chart and a more detailed timeline of a critical period. A series of maps in the last pages of the book, based on old city plans, shows where the printing shops were located, and also how the geographic distribution of printers evolved over time. The spatialization of the otherwise purely textual information serves as a basis for the author's interpretation of historical data: maps clearly show a tendency for printer's addresses to move from Westminster towards the City, while the kind of job the majority of them specialized in also changed, from artistic to commercial. The relative frequency in the change of address of specific printers, and the occasional occupation of the same premise by more than one printer, are other spatio-temporal data observed by Twyman that, although not visually rendered, provide information on the size and working habits of nineteenth century lithographic printers.

In their review of the use of GIS for studies on print culture, MacDonald and Black (2000) correctly start by characterizing print culture in a wide sense, but all the cases they discuss are based on book (or newspaper and book) history datasets. One of the examples discussed by the authors is the *Historical Atlas of Canada*, a publication that, in its current online version,³⁵ includes interactive maps showing information on local extant libraries (date of foundation, location, number of volumes) and published newspapers (location, circulation, political viewpoint, spread) from 1752 to 1900.

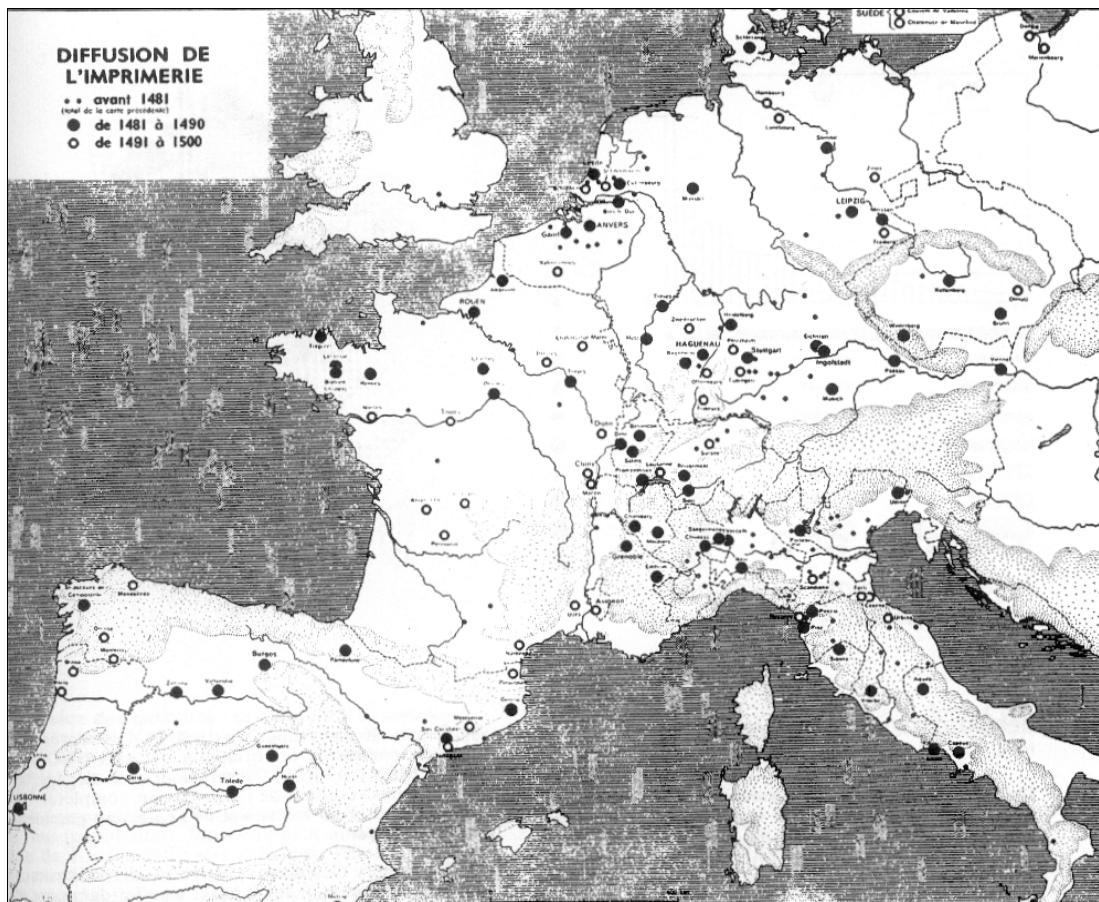


Figure 1. The spread of printing in Europe up to 1500 (Carte no. 2, Febvre & Martin 1958: 295).

35. <http://www.historicalatlas.ca/website/hacolp/national_perspectives/society/UNIT_35/index.htm>

According to MacDonald and Black (2000: 513-515), GIS technologies allows for the visualization and analysis of wide and complex datasets, providing support for 5 kinds of queries: *location* (attributes of a given place), *condition* (locations fulfilling certain conditions), *trends* (changes in attributes over time), *patterns* (spatial distribution) and *projections* or *models* (potential patterns based in past data). As for the types of research endeavour facilitated by the use of GIS, the authors list ‘the “simple” mapping of individual factors; the analysis and subsequent mapping of interrelationships between and among several factors from a single database; and the analysis and report generation (with or without mapping) of information drawn from disparate source databases (MacDonald and Black 2000: 517).



Figure 2. The spread of printing in Europe from 1450 to 1500 (*Atlas of Early Printing*).

While an analogical or printed map serves well as a piece of evidence within a printed or otherwise static text, interactive maps and GIS are better as heuristic tools and for testing theories and assumptions. Examples of the first are the maps used by Febvre & Martin (1958: 219, 295) to ground their interpretation of the spread of print in Europe. Precise as they might be, they do not allow for experiments or tests unless one redraws them. The interactive map available in the *Atlas of Early Printing*³⁶ (figure 2) on the other hand, allows for many different visualizations, combining date (from 1450 to 1500), the location of printing shops, universities, paper mills, fairs, conflicts and trade routes.

Because one of the sources of data regarding the spread of printing in the *Atlas of Early Printing* is Febvre & Martin (1958), it is possible to obtain, for example, a map comparable to the French authors' *Carte no.2* (figure 1). Once the *Atlas of Early Printing*

36. The *Atlas of Early Printing* was created by Greg Prickman, Head of Special Collections & University Archives at the University of Iowa Libraries (USA), and made available in 2013 at <http://atlas.lib.uiowa.edu/>.

does not have visual variations for locations related to different periods of time, the representation of the whole era results homogeneous and less informative (figure 2). The comparison between specific periods, however, becomes clearer when examined separately (figure 3). Combining the location of printing shops with data regarding the output of each location, drawn from the British Library Incunabula Short Title Catalogue, it is possible to observe that while the overall number of printing shops decreased, the output of some of them significantly increased in the last decade of the fifteenth century (figure 4).

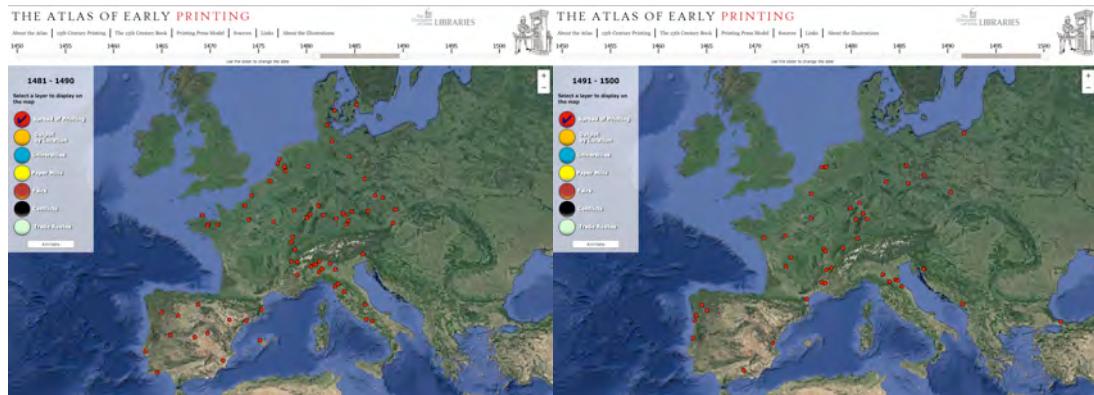


Figure 3. The spread of printing in Europe from 1481 to 1490 (left) and from 1491 to 1500 (right) (*Atlas of Early Printing*).

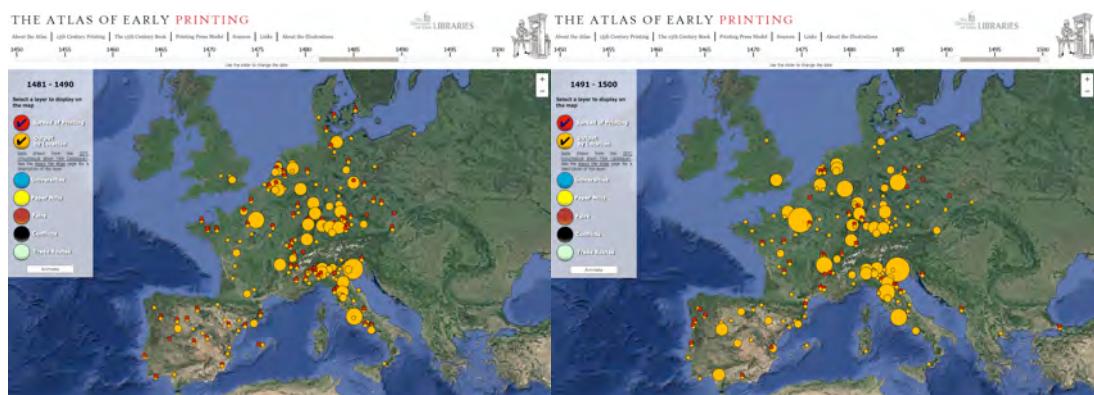


Figure 4. The spread of printing in Europe and output by location from 1481 to 1490 (left) and from 1491 to 1500 (right) (*Atlas of Early Printing*).

Interactive maps and GIS are frequently conceived with several layers of information (Gregory 2005: 19), by means of which spatial and temporal data are combined with data related to element's attributes and relationships between elements. Element's attributes, in most current print culture GIS, are usually given in written verbal language only. In the case of the *Atlas of Early Printing*, by clicking on each dot in the map we have access to strictly textual information on the printing shops, universities, paper mills, fairs, and conflicts they refer to. The same is true for the public libraries and newspapers in the *Historical Atlas of Canada 'The Printed Word, 1752-1900'* interactive map. As for relationships between elements, 'The Printed Word' map includes the visualization of the 'spread of newspapers', where 'transplants' of newspapers from one city to another are represented by oriented arrows (figure 5).

From the point of view of graphic design history, as well as for the concerns of analytical bibliography, however, some key questions remain: What do those books,

newspapers and printed outputs looked like? What kinds of letters and images do they used? How were those printed artefacts configured, visually and materially?



Figure 5. The spread of newspapers in Canada (1752-1900) ('The printed word, 1752-1900', *Historical Atlas of Canada*).

TIPOGRAFIA PAULISTANA

[mapa](#) [empresas](#) [personagens](#) [publicações](#) [repertório](#)

apoio:



mapa

Informações sobre as empresas ligadas à prática da impressão com tipos móveis na cidade de São Paulo a partir de 1827, data da instalação da primeira oficina tipográfica que se tem notícia na cidade.

Localização das empresas no período entre e

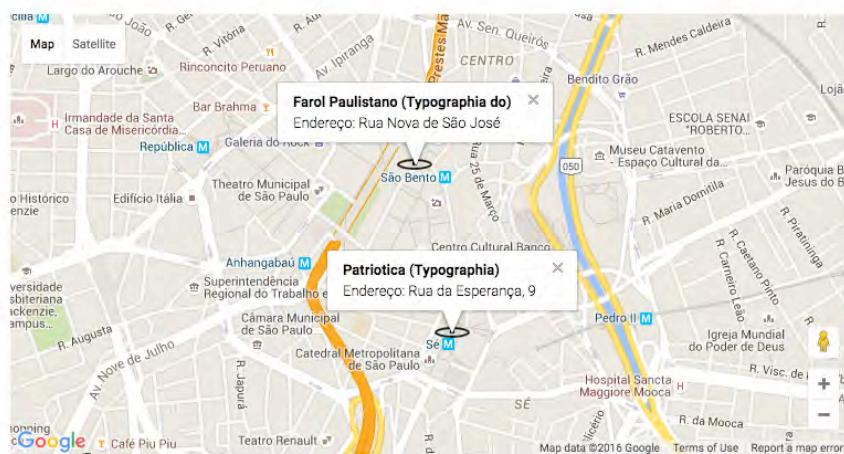


Figure 6. Aspect of the current version of the map of early São Paulo city letterpress printing shops in the *Tipografia Paulistana* website.

The *Bulgarian book history from the Liberation to Independence of Bulgaria (1878-1908)*³⁷ seems to be one of the few print culture GIS initiatives so far to include visual information on the published material –in this case, images of title pages of Bulgarian books, associated with a timeline (although not with the interactive map itself). Another initiative is the *Geocontexting the Printed World 1450-1800* GIS,³⁸ an ongoing project that intends to connect maps and information on early (and so far only European) printers with a huge collection of initials and ornaments used by them. The reconstruction of the typographic repertoire of nineteenth century São Paulo city printers is the focus of an ongoing research coordinated by the authors of this paper, and should result in a website³⁹ that combines geo-referenced data (printing shop locations) with information about printers and their outputs (newspapers, books, almanacs and ephemera) (figures 6 and 7).

TIPOGRAFIA PAULISTANA

mapa empresas personagens publicações repertório

apoio:



repertório

Toscanas Seckler – Bifurcação curva

Atributos

Tipo: Letra
Produção: Tipografia
Conjunto: Maiúsculas
Conjunto: Sinais
Postura: Reta
Decoração: Sombra
Hastes: Com serifa
Estrutura da serifa: Ornamentada
Terminais: Ornamentados
Conexão entre haste e serifa: Curva

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

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

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

Figure 7. Aspect of the current version of the visualization of early São Paulo city letterpress printing shops repertoires in the *Tipografia Paulistana* website.

Plans for creating a comprehensive database of typographic elements are discussed by Dijstelberge (1998), and an example of the procedures adopted for identifying and reconstructing part of the typographic repertoire of a nineteenth century São Paulo city printer are presented in Farias & Onoda (2015). A database such as that envisioned by

37. Result of a research project coordinated by Vasil Zagorov, a professor and Head of Library Studies Department at the University of Library Studies and Information Technologies in Sofia (Bulgaria), available at <<https://bgbookhistory.unibg.bg/en>>.

38. A preview of this project, developed by Paul Dijstelberge, from the Universiteit van Amsterdam (Netherlands), is available at <<http://arkyves.org/view/geocontext>>.

39. The current version of the site is available at <<http://www.fau.usp.br/tipografiapaulistana/>>

Dijstelberge (1998) would facilitate the comparisons between different printers and type founders repertoires carried out by Farias & Onoda (2015), and its spatialization would provide support for arguments about of the circulation of typeforms such as those suggested in Farias *et al* (2012: 509-510) and Farias & Onoda (2015: 891). Initiatives such as these should build up a more detailed and complex history of print and visual culture, which might eventually provide new knowledge regarding the transnational networks created by the circulation of typefaces and typographic styles.

Discussion

Spatializing design history, by locating historical information in maps, in particular in digital and interactive maps, allows for the observation of patterns and trends that are otherwise difficult to detect, especially when dealing with large amounts of data. GIS technologies and digital maps dedicated to that should combine spatial and temporal data with element attributes rich enough to describe design artefacts and the agents involved in its production (an eventually also of its circulation and discard), as well as the relationships between those elements.

If historical GIS are to be relevant to design history and design studies, it is crucial that they include visual representations of the artefacts involved, besides the also relevant textual and numerical data. The absence visual data in the GIS dedicated to print culture presented above might be interpreted as research field bias (visual information might have seem to be secondary or of no importance for some researchers), but also as the result of a difficulty in dealing with images as data, or to have access to comprehensive and relevant image datasets.

In the case of print culture GIS, the dominance of books, in detriment of other printed matter, is certainly related to the difficulty of finding library collections that include anything other than books, and in particular archives that include ephemera like posters, packaging and catalogues. The incorporation of visual datasets generated by the growing digitalization of books and printed matter collections around the globe might be just a matter of time –and also, in some cases, of financial support. The level of detail and the resolution and size of those images will also have to be considered, depending on the task at hand. Minute observation of typefaces in small body sizes, for instance, require images in a resolution level much higher than the one needed for examining the overall typographic arrangement of a poster.

Finally, if we are to consider not only the production, but also the circulation and eventual discard of designed artefacts, better strategies for the visualization and analysis of connections between locations, and of changes in space through time must be devised. Although all maps in figures 1 to 5 above represent ‘the spread’ of printed documents (an event that involves changes in space through time), only one includes the visualization of the direction of such ‘spread’ by means of connections between locations (figure 5). The two others require the comparison of different patterns of locations distribution, something that demands cognitive effort of abstraction (figure 1), or practical effort of producing and comparing two different static images of an interactive map (figure 3).

In the concluding topic of ‘Using GIS for spatial and temporal analyses in print culture studies’, MacDonald & Black (2000) predicted that ‘macrostudies examining whole countries or analyses of the interplay of print culture factors in an international context [would] emerge when there are datasets of sufficient quantity and size to make it feasible to employ GIS’, and argued that until then the technology would be applied to microlevel

cases, based on 'relatively narrow geographic areas and time periods' (MacDonald & Black 2000: 257-258).

More than 15 years after, if we agree on the need to achieve a better understanding of the transnational aspects of design history, the effort of creating consistent datasets for visualising and analysing spatio-temporal aspects of the field, even if just for microlevel cases, is still worthwhile. This effort should be combined with the best practices of data visualization, that design itself can provide.

Referências

- ABRAMS, Janet & HALL, Peter (Eds.) 2006. *Elsewhere: Mapping: New cartographies of networks and territories*. Minneapolis: University of Minnesota.
- ANDRIENKO, Natalia; ANDRIENKO, Gennady & GATALSKY, Peter 2003. Exploratory spatio-temporal visualization: An analytical review. *Exploratory spatio-temporal visualization* 14(6): 503-541.
- BOUSQUET-BRESSOLIER, Catherine (Ed.) 2002. *François de Dainville S.J. (1909-1971): Pionnier de l'histoire de la cartographie et de l'éducation*. Paris: École des Chartes.
- CARTER, Paul 1987. *The road to Botany Bay: an essay in spatial history*. London: Faber and Faber.
- DIJSTELBERGE, Paul 1998. Towards a Digital Atlas of initial letters and typographic ornaments in the Netherlands. *Quaerendo*, 28(3): 215-224.
- FARIAS, Priscila L., & ONODA, Marina A. (2015). 'Letras toscanas no repertório tipográfico de Jorge Seckler (1883-1895)'. *Proceedings of the 7th Information Design International Conference - CIDI 2015*: 883-892.
- FARIAS, Priscila L., ARAGÃO, Isabella R., & Cunha Lima, Edna L. (2012). 'Unravelling aspects of Brazilian design history through the study of 19th century almanacs and type specimens'. *Conference Proceedings: Design Research Society 2012*: Bangkok, vol. 2: 498-511.
- FEBVRE, Lucien & MARTIN, Henri-Jean 1958. *L'apparition du livre*. Paris: Albin Michel.
- GREGORY, Ian N. 2005. *A place in history: A guide to using GIS in historical research* (2nd edition). Belfast: Centre for Data Digitisation and Analysis.
- KEIGHREN, Innes M. 2013. Geographies of the book: Review and prospect. *Geography Compass* 7(11): 745-758.
- KNOWLES, A. K. (Ed.) 2008. *Placing history: How maps, spatial data, and GIS are changing historical scholarship*. Redlands: ESRI.
- MACDONALD, Bertum H. & BLACK, Fiona A. 2000. Using GIS for spatial and temporal analyses in print culture studies. *Social Science History* 24(3): 505-536.
- MAGUIRE, David J. 1991. An overview and definition of GIS. In MAGUIRE, D. J.; GOODCHILD, M. F. & RHIND, D. W. (Eds.) *Geographical Information Systems: Principles and applications. Volume 1: principles*: 9-20. Harlow: Longman, pp.
- PÉREZ ASENSIO, Esther; DEL BOSQUE GONZÁLEZ, Isabel; MAESTRE MARTÍNEZ, Roberto; CRESPO SOLANA, Ana & SÁNCHEZ-CRESPO CAMACHO, Juan M. 2012. Modelling and Implementation of a spatio-temporal historic GIS. *Journal of Knowledge Management, Economics and Information Technology: Self-organizing Networks and GIS Tools Cases of Use for the Study of Trading Cooperation (1400-1800)* special issue: 145-189.
- PEUQUET, Donna J. 1994. It's about time: A conceptual framework for the representation of temporal dynamics in geographic information systems. *Annals of the Association of American Geographers* 84(3): 441-461.
- TWYMAN, Michael 1976. *A directory of London lithographic printers, 1800-1850*. London: Printing Historical Society.
- URRY, John 1990. Work, production and social relations. *Work, Employment & Society* 4(2): 271-280.
- WARF, Barney & ARIAS, Santa (Eds.) 2008. *The spatial turn: Interdisciplinary perspectives*. London: Routledge.

- WHITE, Richard 2010. **What is spatial history?**. Spatial History Lab: Working paper, Stanford University Spatial History Lab.
<http://nau.edu/uploadedFiles/Academic/CA/L/History/History-Social_Studies_Education/what%20is%20spatial%2ohistory%2opub%20020110.pdf>
- WITHERS, Charles W. J. 2009. Place and the “spatial turn” in geography and in history. **Journal of the History of Ideas** 70(4): 637-658.
- WOODWARD, David 1985. Cartography and design history: A commentary. **Design Issues** 2(2): 69-71.

3. Paisagens tipográficas

Este capítulo reúne textos sobre a presença de elementos tipográficos (letras, números e sinais) no espaço público e na paisagem urbana das cidades. No primeiro deles, ‘Paisagens tipográficas: uma categorização’ retomo e atualizo a categorização dos elementos da *paisagem tipográfica* que elaborei com minha co-autora Anna Paula Gouveia em 2007, e que apresentamos, desde então, em diversas ocasiões (inclusive em Gouveia, Farias, Pereira & Barreiros 2007 e Gouveia, Farias & Gatto 2009). Junto com colegas e estudantes ligados ao nosso grupo de pesquisa, Gouveia e eu investigávamos a questão sistematicamente desde 2003 quando elaboramos o quadro de categorias original.

Uma vez configurada, a categorização nos permitiu entender melhor quais eram nossos principais interesses de pesquisa naquele momento – tipografia arquitetônica, e, dentro dela, a questão das epígrafes arquitetônicas. A divulgação do quadro teve impacto relevante (os artigos estão hoje entre os 10 mais citados de minha produção segundo o Google Scholar), servindo como referência para estudos realizados em outras partes do Brasil e no exterior. Como não podia deixar de ser, até por conta dos desafios colocados por outros parceiros de pesquisa e comentadores, estamos constantemente revisitando o quadro. Mais recentemente, temos discutido a inclusão de uma nona categoria, formada por elementos não fixos –ainda mais efêmeros, portanto, do que a oitava categoria original. O breve ensaio apresentado aqui busca caracterizar esta inclusão, e também inclui respostas a algumas observações feitas por comentadores.

Em seguida, em ‘Técnicas de mapeamento aplicadas ao estudo das epígrafes arquitetônicas paulistanas: os casos Siciliano & Silva e Ramos de Azevedo,’ revisito artigo a respeito do mesmo tema publicado, junto com Gouveia e outros colaboradores, no periódico *InfoDesign*, em 2008 (Farias, Gouveia, Pereira, Gallo & Gatto 2008), complementando-o com resultados de análises apresentados mais recentemente com Gouveia (Farias & Gouveia 2012). Neste texto, argumento sobre a relevância do uso de mapas para as investigações sobre paisagens tipográficas, dando como exemplos estudos sobre as epígrafes arquitetônicas de Siciliano & Silva, e de Ramos de Azevedo e seus associados, Severo & Villares. Entendo que é neste contexto que surge minha convicção de que mapas, em especial aqueles que associam localização espacial e tempo, são importantes instrumentos heurísticos para a pesquisa em design, expressa também ao final do capítulo sobre memória (tipo)gráfica.

Segue-se a ele uma versão, com pequenas revisões e atualizações, do artigo ‘Epígrafes arquitetônicas como elementos da paisagem tipográfica das cidades: notas para um estudo comparativo,’ originalmente redigido em co-autoria com Anna Paula Gouveia e Catherine Dixon, para ser apresentado na edição de 2012 do congresso P&D Design. Neste trabalho, buscamos sintetizar o conhecimento que tínhamos até o momento a respeito do

fenômeno das epígrafes arquitetônicas na Europa e América Latina, delineando, assim, parâmetros e critérios para futuras investigações.

Um dos apontamentos importantes, apresentados nas conclusões deste artigo, foi a necessidade de levantamentos mais sistemáticos e aprofundados em cidades européias que, por seu protagonismo cultural e também por serem centros de formação de arquitetos e construtores entre o final do século XIX e início do século XX, poderiam ter influenciado o aparecimento deste tipo de inscrição nas paisagens tipográficas latino americanas. Encerro com versão atualizada do artigo ‘Epígrafes arquitetônicas paulistanas e londrinhas: uma comparação sob a perspectiva do design da informação,’ no qual apresento alguns resultados obtidos a partir de investigação realizada em Londres, em 2014, motivada por esta conclusão.

3.1. Paisagens tipográficas: uma categorização

Este breve ensaio atualiza a categorização originalmente proposta em trabalho apresentado no 3º *Congresso Internacional de Design da Informação*, e publicado no periódico *InfoDesign* (Gouveia, Pereira, Farias e Barreto 2007), ampliada com mais exemplos em artigo publicado no periódico *Visual Communication* (Gouveia, Farias & Gatto 2009), e que atualmente está sendo revista por mim, em parceria com Anna Paula Silva Gouveia e Catherine Dixon.

A identidade visual, estética e cultural das cidades é formada, entre outras coisas, por seus elementos gráficos. Estes funcionam tanto como indicadores de fluxos urbanos quanto como marcos que identificam e nomeiam pontos da cidade, auxiliando na definição de sua estrutura informacional. As letras, números e sinais que encontramos no ambiente urbano podem ser entendidos, assim, como parte do discurso identitário e comunicativo da cidade, concepção que encontra respaldo nas reflexões de Kevin Lynch sobre a imagem da cidade (Lynch 1960).

Antecedentes relevantes para as investigações sobre este fenômeno, sob o enfoque da história da arte, da arquitetura, da tipografia e do design gráfico podem ser encontrados nas pesquisas feitas por Nicolete Gray (Gray 1960, 1986), Alan Bartram (Bartram 1975), Jock Kinneir (Kinneir 1980), Phil Baines e Catherine Dixon (Baines & Dixon, 2003). No campo da arqueologia, há uma longa e importante tradição de estudos sobre escrita no espaço urbano (epigrafia), principalmente preocupada com inscrições produzidas pelas civilizações grega e romana. Algumas referências contemporâneas relevantes podem ser encontradas em Petrucci (1986), Bodel (2001) e Donati (2002), bem como no trabalho do historiador da arte brasileiro Clarival do Prado Valladares (1976).

Propomos a utilização da expressão *paisagem tipográfica* para nos referirmos ao quadro formado por um subconjunto dos elementos gráficos presentes no ambiente público: os caracteres que formam palavras, datas, e outras mensagens compostas por letras e números. Tipografia, neste contexto, deve ser entendida em um sentido amplo, que inclui caracteres ortográficos e para-ortográficos obtidos através de processos que seriam mais bem classificados como letreiramento ou caligrafia (letras pintadas, recortadas, gravadas, fundidas, etc.) (Farias 2000), e não apenas aqueles obtidos através dos processos

automatizados ou mecânicos, que caracterizam a tipografia em sentido estrito. Acreditamos que o estudo sistemático e comparado das paisagens tipográficas das cidades podem levar a uma melhor compreensão da formação de um sentido de identidade local e de pertencimento entre seus habitantes, bem como das relações entre elementos da paisagem tipográficas presentes em diferentes localidades.

As *paisagens tipográficas*, assim definidas, são compostas por diversos tipos de inserção, que vão das mais perenes às mais efêmeras, e que podem ser divididas em nove grandes grupos:



Figura 1. Casas com fachadas que reproduzem as letras S e R, Aveiro (Portugal), 2014.

1. **Tipografia arquitetônica:** inscrições perenes, tais como o nome e o número de um prédio, geralmente planejadas e construídas junto com o edifício. As mais recorrentes podem ser subdivididas entre inscrições nominativas (nome do edifício), epígrafes arquitetônicas (assinaturas de arquitetos e construtores) e complementos (números, brasões, inscrições em caixas de correio, etc.). Edificações com forma de letras, embora mais raras, também fazem parte deste grupo (figura 1).



Figura 2. Inscrição no Garden of Remembrance, Dublin (Irlanda), 2010.

2. **Tipografia honorífica:** inscrições projetadas para homenagear personagens ou fatos históricos relevantes tais como aquelas presentes em monumentos públicos em geral (figura 2).

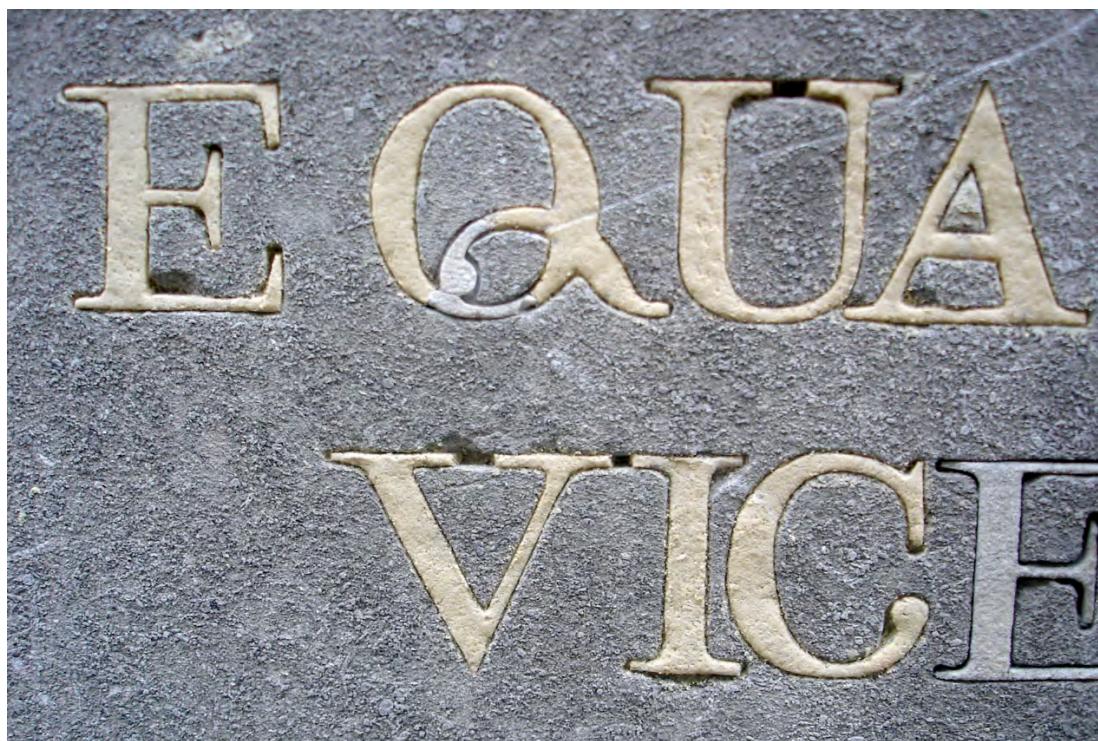


Figura 3. Detalhe de inscrição fúnebre em Antuérpia (Bélgica), 2006.

3. **Tipografia memorial:** inscrições fúnebres encontradas em espaços urbanos circunscritos, tais como lápides em igrejas ou cemitérios (figura 3).



Figura 4. Tampa de bueiro em Manizales (Colombia), 2015.

4. **Tipografia de registro:** inscrições oficiais de empresas públicas ou privadas, tais como prestadoras de serviços de telefonia e saneamento, geralmente localizadas em grades e tampas (figura 4).



Figura 5. Esculturas em forma de letras compondo o nome da cidade de Barcelona (Espanha), 2011.

5. **Tipografia artística:** manifestações artísticas realizadas sob encomenda, que fazem uso da tipografia, tais como pinturas e esculturas em formato de letras, presentes em algumas cidades (figura 5).



Figura 6. Placa de logradouro em Colonia Roma, Cidade do México (México), 2012.

6. **Tipografia normativa:** inscrições que configuram sistemas reguladores e informativos do tráfego urbano, tais como sinais de trânsito e placas de logradouro (figura 6).



Figura 7. Luminoso indicando entrada de bar de coquetéis em Gwangju (Coréia do Sul), 2015.

7. **Tipografia comercial:** inscrições efêmeras, tais como aquelas presentes em pontos comerciais, acrescentadas posteriormente aos edifícios, e, na maioria das vezes, substituída periodicamente (figura 7). Segundo Finizola (2010: 56), a tipografia comercial poderia ser subdividida entre formal (projetada por especialistas, como designers, arquitetos ou artistas) e informal, esta última contemplando manuscritos populares (executados por pessoas comuns) e letreiramentos populares (executados por letristas experientes).



Figura 8. Grafite em São Paulo (Brasil), 2012.

8. **Tipografia accidental:** inscrições não-oficiais ou não-autorizadas, tais como grafites e pichações, muitas vezes executadas sem planejamento e à revelia da vontade dos arquitetos, construtores e proprietários dos edifícios (figura 8). Segundo Harland (2015: 380), grafites não poderiam ser definidos como ‘tipografia incidental’ por serem obras planejadas. É importante frisar, no entanto, que por ‘accidental’ entendemos algo suplementar, sem ligação prevista ou necessária com o edifício. Neste sentido, um grafite ou mural que seja planejado para um local específico, ou mesmo encomendado para ela, se encaixaria melhor, dentro desta categorização, como ‘tipografia artística.’



Figura 9. Cabine de caminhão em Ahmedabad (Índia), 2013.

9. **Tipografia móvel:** inscrições que tem como característica comum a mobilidade de seu suporte ou a dinamicidade de suas mensagens. Inscrições que se alteram com o tempo (como painéis luminosos) ou que mudam de lugar na paisagem,

das mais ritmadas e previsíveis (tais como o nome da linha de um ônibus) até as mais aleatórias e imponderáveis (inscrições em camisetas, cartazes de homem-sanduíche, etc.) (figura 9).

Referências

- BAINES, Phil & DIXON, Catherine 2003. **Signs: lettering in the environment.** London: Collins Design.
- BARTRAM, Alan 1975. **Lettering in architecture.** London: Lund Humphries.
- BODEL, John 2001. **Epigraphic evidence: ancient history from inscriptions.** London: Routledge.
- DONATI, Angela 2002. **Epigrafia romana: la comunicazione nell'antichità.** Bologna: Il Mulino.
- FINIZOLA, Fátima 2010. **Tipografia vernacular urbana: uma análise dos letreiramentos populares.** São Paulo: Blucher.
- GOUVEIA, Anna P. S.; FARIA, Priscila L. & GATTO, Patricia S. 2009. Letters and cities: reading the urban environment with the help of perception theories. *Visual Communication* 8(3): 339-348.
- GOUVEIA, Anna P. S.; FARIA, Priscila L.; PEREIRA, André L. T. & BARREIROS, Gabriela G. 2007. Paisagens tipográficas - lendo as letras nas cidades. *InfoDesign* 4(1): 1-12.
- GRAY, Nicolete 1960. **Lettering on Buildings.** New York: Reinhold.
- ____ 1986. **A history of lettering: creative experiment and letter identity.** Boston: David R. Godine.
- HARLAND, Robert G. 2015. Graphic objects and their contribution to the image of the city, *Journal of Urban Design* 20(3): 367-392.
- KINNEIR, Jock 1980. **Words and buildings: the art and practice of public lettering.** London: Architectural Press.
- LYNCH, Kevin 1960. **The Image of the city.** Cambridge: MIT Press.
- PETRUCCI, Armando 1986. **La scrittura. Ideologia e rappresentazione.** Milano: Einaudi.
- VALLADARES, Clarival do Prado 1976. **Memória do Brasil: um estudo da epigrafia erudita e popular.** Rio de Janeiro: UFRJ.

3.2. Técnicas de mapeamento aplicadas ao estudo das epígrafes arquitetônicas paulistanas: os casos Siciliano & Silva e Ramos de Azevedo

Este texto combina trechos de dois trabalhos publicados em co-autoria com Anna Paula Gouveia: um artigo publicado no periódico *InfoDesign* redigido em co-autoria com André Tavares Pereira, Haroldo Gallo e Patricia Gatto, foi (Farias, Gouveia, Pereira, Gallo & Gatto 2008b), e um capítulo publicado em livro sobre a empresa Siciliano & Silva (Farias & Gouveia 2012). O primeiro artigo teve versão anterior apresentada no congresso *P&D Design 2008*, em co-autoria com os mesmos autores, e foi vencedor do prêmio de melhor artigo completo no evento (Farias, Gouveia, Pereira, Gallo & Gatto 2008a).

Introdução

Epígrafes arquitetônicas são uma modalidade de *tipografia arquitetônica* –elementos tipográficos perenes, projetados em conjunto com o edifício– encontrada com frequência nas fachadas de edifícios do centro histórico da cidade de São Paulo. Elas consistem em inscrições com os nomes dos arquitetos e construtores e, às vezes, dos proprietários dos edifícios, incisas, na maioria das vezes, nas rochas ornamentais das fachadas dos edifícios. Geralmente estão localizadas próximas da entrada principal, e funcionam como assinaturas, registros públicos e perenes de autoria da obra.

Embora muitos dos edifícios que apresentam epígrafes sejam tombados como patrimônio histórico, os arquivos públicos ignoram a presença destas inscrições. Tais arquivos não incorporam, portanto, as informações sobre os engenheiros, arquitetos e empresas envolvidas na construção do edifício presentes nestas inscrições. Isto pode ser explicado pelo fato que as epígrafes arquitetônicas paulistanas são, geralmente, de tamanho reduzido, com inscrições discretas, colocadas abaixo da linha de visão do pedestre, permanecendo, muitas vezes, imperceptíveis.

Partindo de uma apresentação dos recortes espaciais e temporais da pesquisa, chegamos a uma análise das características das epígrafes arquitetônicas de duas das empresas com maior número de inscrições deste tipo no centro histórico da cidade de São Paulo –Siciliano & Silva e Ramos de Azevedo e associados.

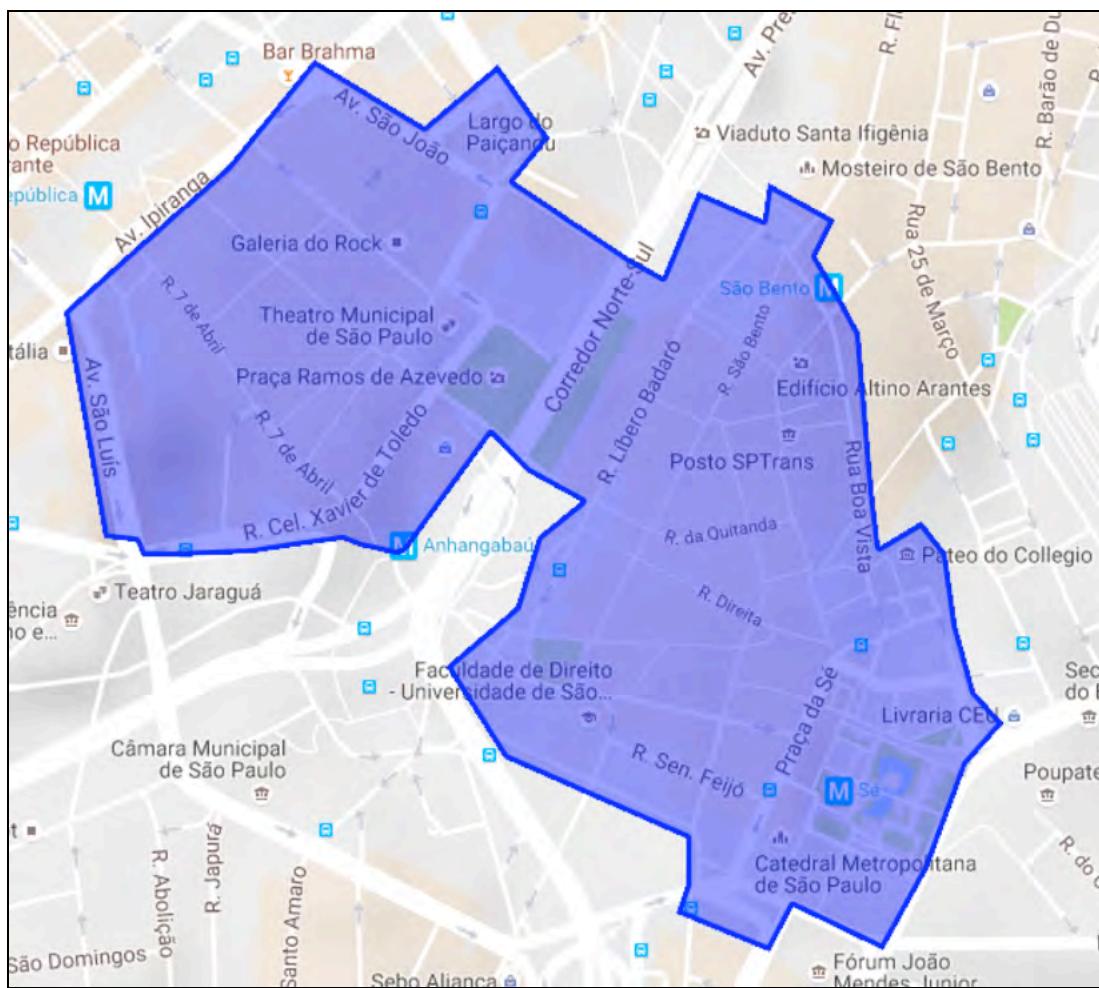


Figura 1. Área de pesquisa (Google Maps, julho 2016).

Os limites espaciais da pesquisa na qual se baseia este artigo (fig. 1) incluem a área expandida do centro velho da cidade de São Paulo –o chamado ‘triângulo histórico’ da cidade–, com a incorporação da Praça da Sé, e parte do centro novo, para além do vale do Anhangabaú, delimitado pelas avenidas São João, Ipiranga e São Luis, configurando uma área total de aproximadamente 0,79km².

Os limites temporais foram estabelecidos levando-se em conta o processo de ocupação do centro. Raros edifícios do período colonial (1554-1821) e imperial (1822-1889) sobreviveram. A área da pesquisa, tal como a conhecemos hoje, foi configurada, principalmente, a partir do final século XIX e até a metade da década de 1970. Cerca de 670 edifícios foram contabilizados nesta área. Deste total, 314 edifícios, construídos em sua grande maioria na primeira metade do século XX, foram catalogados, considerando para isto sua relevância arquitetônica e tipográfica.

Epígrafes arquitetônicas

Epigráfes arquitetônicas são inscrições, geralmente gravadas nas rochas ornamentais, como granito ou mármore, que revestem as fachadas de um edifício, e nas quais figuram os nomes de arquitetos, engenheiros e construtores daquela obra. No centro de São Paulo, elas são geralmente encontradas próximas à entrada principal do edifício, e consistem frequentemente em duas ou três linhas de texto. Dos 314 edifícios catalogados, 123 apresentam epigráfes arquitetônicas em suas fachadas. Este número representa quase 20%

do total estimado de 670 edifícios. Em algumas ruas, como a Marconi, mais de 90% dos edifícios possuem epígrafes arquitetônicas. Alguns edifícios apresentam mais de uma epígrafe em suas fachadas, e, sendo assim, foram catalogadas 136 epígrafes.

Esta alta incidência revela-se um fenômeno restrito, no Brasil, à cidade de São Paulo, algo que pôde ser confirmado através de pesquisas de campo realizadas em outras capitais como Rio de Janeiro, Recife, Curitiba e Salvador, entre 2003 e 2012. No contexto latino-americano, entretanto, foi possível identificar a presença de epígrafes arquitetônicas em grande número em outras grandes cidades, como Buenos Aires (Argentina), Cidade do México (México), Havana (Cuba), Montevideo (Uruguai), e Santiago (Chile).

Estudos clássicos sobre tipografia arquitetônica européia, tais como os trabalhos de Nicolete Gray (1960, 1986), Alan Bartram (1975), e Jock Kinneir (1980), não fazem menção a esta categoria de tipografia urbana. Em *Signs: lettering in the environment* Baines e Dixon (2003) mostram um único exemplar de algo que poderíamos classificar como epígrafe arquitetônica: uma inscrição na qual se lê ‘HTE | BOULANGER | &CIE,’ feita em cerâmica, encontrada em Paris (Baines & Dixon 2003: 179). De acordo com estes autores, este é um exemplo eventual de letreiramento que revela o orgulho de certos construtores pelo seu trabalho (Baines & Dixon 2003: 103). Uma pesquisa realizada nos arquivos de Nicolete Gray, na Central Saint Martins School of Art and Design (Central Lettering Record), em 2007, revelou a presença de apenas um registro fotográfico de epígrafe, realizado pela pesquisadora em Bruxelas.⁴⁰

A análise das epígrafes arquitetônicas paulistanas apresentadas aqui incluem observações sobre o conteúdo e a forma (posicionamento, alinhamento, tipo de letra) de seus textos. Estas análises estão baseadas na observação *in loco*, no registro fotográfico, e nas anotações em fichas campo. Os dados coletados e organizados geraram, em uma primeira etapa, um banco de dados, e, em uma segunda etapa, algumas destas informações foram transferidas para mapas. Os mapas possibilitaram uma nova forma de visualização dos dados, que nos permitiu verificar relações espaciais que dificilmente poderíamos identificar de outra maneira.⁴¹

Quase todas as epígrafes arquitetônicas catalogadas contêm os nomes dos arquitetos, engenheiros, construtores, ou das companhias responsáveis pelo projeto ou pela obra. Algumas mencionam o ano, e uma delas especifica dia, mês e ano, possivelmente da inauguração.⁴² Duas epígrafes registram os nomes de seus proprietários. Uma delas

-
40. Em pesquisa posterior, realizada em 2014, foram encontradas no Central Lettering Record 11 fotografias de inscrições que fazem referência explícita a arquitetos ou construtores. Apenas duas delas, contudo, podem ser descritas sem ressalvas como epígrafes arquitetônicas: a imagem já mencionada de Nicolete Gray, e outra produzida em Londres por um fotógrafo identificado como B. Dunbridge, registrando epígrafe arquitetônica de James Gibbs presente na fachada da igreja Saint Martin-in-the-Fields, na Trafalgar Square.
41. Procedimentos posteriores de pesquisa incluíram também a execução de decalques, reproduções em resina, e vetorização das imagens (Gouveia, Farias & Gatto 2010 e 2013).
42. Na epígrafe do Edifício Paissandu, no Largo Paissandu 100, lê-se: PILON E MATARAZZO ARCHITECTOS | J. DILZ E CIA | ENG. CONSTRUCTORES 14-1-1937.

reivindica ao proprietário a autoria do projeto,⁴³ e na outra, o nome do proprietário é mencionado numa inscrição separada daquela que menciona a autoria.⁴⁴

A análise da grafia destas inscrições forneceu indícios sobre a data da construção dos edifícios, uma vez que palavras como projecto/projeto, architecto/arquiteto e constructor/construtor são grafadas de modo diferente antes e depois da reforma ortográfica da língua portuguesa em 1943. Embora nem sempre os profissionais envolvidos no projeto e construção do edifício anunciassem o país de formação, a análise do texto epigráfico também revelou que ao menos dois arquitetos com diplomas reconhecidos na França e no Reino Unido estavam em atividade profissional em São Paulo na primeira metade do século. Os arquitetos de origem francesa Henry Sajous e Jacques Pilon incluíram o acrônimo D.P.L.G (*Diplômé par le Gouvernement*) em suas epígrafas, enquanto o britânico Robert Prentice incluiu F.RIBA (*Fellow of the Royal Institute of British Architects*) depois de seu nome.⁴⁵

O posicionamento e o estilo das letras são duas das principais variáveis formais das epígrafes que podem ser relacionadas a outros elementos arquitetônicos. Em São Paulo, estas inscrições são encontradas do lado esquerdo ou direito da entrada principal (ou em ambos, quando há duas epígrafes). Elas estão posicionadas abaixo da linha de visão do pedestre, entre 50 cm e 100 cm do piso. A relação entre o estilo da letra e o estilo arquitetônico nem sempre é de similaridade. Poucas epígrafes parecem ter sido desenhadas especificamente para este ou aquele edifício, exibindo caracteres coerentes com a linguagem arquitetônica. Estudos comparativos das epígrafes de um mesmo arquiteto e construtor revelam que eles frequentemente aceitavam encomendas para edifícios projetados com estilos diferentes (ecléctico, romântico, art-déco, moderno), mas nem sempre adaptavam o desenho das letras em concordância com estes estilos.

No que diz respeito à composição dos textos, poucas epígrafes apresentam caracteres minúsculos. Letras maiúsculas são a norma, com ou sem serifa, com eventual adoção de versaletes (composição com maiúsculas de duas alturas diferentes). Muitas inscrições, especialmente aquelas em edifícios art-déco construídos entre o final dos anos 1930 e início de 1940, utilizam caracteres sem serifa geométricos. Apenas uma das epígrafes catalogadas apresenta caracteres escriturais ou caligráficos. O texto possui, frequentemente, alinhamento centralizado ou justificado. A altura média dos caracteres é de 5 cm, e a média do tamanho das inscrições é de 30 cm na altura, e 50 cm no comprimento.

A análise das informações contidas nas epígrafes revela pressupostos originais sobre os principais agentes e tendências na ocupação do centro histórico de São Paulo e na construção dos edifícios. Ela também mostra como tais agentes e seus contratantes escolheram se apresentar às gerações futuras. O mapeamento das informações encontradas permite a apreciação do fluxo e da trajetória da ocupação da área, bem como a constatação da presença predominante de determinados arquitetos e engenheiros em momentos e lugares específicos.

43. Na epigrafe do Prédio Martinelli, Rua São Bento 405, lê-se: PRÉDIO MARTINELLI | PROJETO E DESENHO DO PROPRIETÁRIO [sic.] JOSÉ MARTINELLI | ITALO MARTINELLI | A.D. MCMXXIX.

44. Nas epígrafes do Prédio Santa Victoria, Rua Dom José de Barros 337, lê-se, no lado direito da entrada: PROJECTO E CONSTRUÇÃO | WILLIAM FORTUNATO, e, do lado esquerdo: PROPRIEDADE DE | ACHILLE FORTUNATO.

45. Na epigrafe do lado esquerdo do edifício na Rua Anchieta 35, lê-se: ARCHITECTOS | R. R. PRENTICE | F. RIBA | J. PILON | DPLG. Em uma das epígrafes do Edifício Brasília, Rua José Bonifácio 209 lê-se: PROJECTO E FISCALISAÇÃO | SAJOUS | ARCHITECTO | D. P. L. G..

Paisagens tipográficas



Figura 2. Mapa de lotes com a localização de todas as epígrafes arquitetônicas.

Mapeamento das epígrafes arquitetônicas

Em *Visual explanations*, Edward Tufte (1997: 27-35) enfatiza a importância dos mapas na visualização de evidências para a tomada de decisões. Como exemplo, cita a utilização de mapas para análise e contenção da epidemia de cólera em Londres em 1854. Em trabalho apresentado no 2º Congresso Internacional de Design da Informação, Alison Barnes (2005) demonstrou que técnicas especiais de mapeamento podem ser usadas para revelar a intervenção humana no espaço, e para mostrar a relação entre diferentes aspectos da geografia humana no ambiente urbano, levando a uma compreensão renovada dos conceitos de espaço, lugar e identidade. Estes dois autores forneceram as bases teóricas para os experimentos de mapeamento descritos a seguir.

Desde o início desta pesquisa, os mapas se mostraram instrumentos extremamente úteis. Na medida em que o número de edifícios tabulados crescia rapidamente, as listas, fichas e planilhas com nomes e endereços tornaram-se pouco eficientes. Um mapa mostrando a localização de todos os edifícios foi elaborado, de forma a facilitar a consolidação dos dados e o controle das informações.

Uma vez estabelecido este padrão de mapeamento, algumas questões tornaram-se evidentes: Quais pontos corresponderiam às epígrafes mais antigas? De que forma a idéia de incluir epígrafes nos edifícios se difundiu no centro histórico de São Paulo? Haveria concentração de epígrafes em algumas regiões em detrimento de outras? Como as epígrafes de determinados arquitetos construtores se distribuem pela área estudada?

Um mapa preciso do loteamento da região, mostrando a localização dos edifícios contendo epígrafes arquitetônicas foi então elaborado (fig. 2).⁴⁶ Neste mapa, pode-se apreciar a distribuição e concentração das epígrafes em determinadas áreas. A partir da divisão em quatro quadrantes, utilizando o Vale do Anhangabaú como referência para o eixo vertical e o Viaduto do Chá como eixo horizontal, pode-se constatar que as epígrafes estão mais concentradas nos quadrantes inferior esquerdo e superior direito, e em particular, em torno à Rua Marconi e à Praça da Sé.

Mapeando e analisando a presença de arquitetos e construtores

A análise dos textos das epígrafes revela quais foram os arquitetos e construtores mais atuantes no centro da cidade de São Paulo. Alguns nomes aparecem apenas uma ou duas vezes, enquanto outros são encontrados com maior freqüência. Ao se evidenciar no mapa os edifícios nos quais os nomes de determinados arquitetos e construtores aparecem, pode-se inferir a relevância e extensão de sua presença na área estudada, bem como a evolução de sua presença.

Siciliano & Silva

Um dos nomes mais freqüentes nas epígrafes arquitetônicas do centro histórico da cidade de São Paulo é o do escritório Siciliano & Silva, formado pela associação dos arquitetos engenheiros Heribaldo Siciliano e Antonio Alves Vilares da Silva. A empresa assina publicamente treze edifícios, um deles com duas epígrafes. Um décimo quarto edifício é assinado por apenas um dos sócios, Antônio Alves Villares da Silva. De acordo com Ficher (2005: 94), no início da década de 1940, Siciliano & Silva era uma empresa grande e bastante conhecida. Na figura 3, pode-se verificar que a maior parte de suas epígrafes arquitetônicas

46. Os mapas foram elaborados como ilustração vetorial, utilizando-se o software Adobe Illustrator.

Paisagens tipográficas

está localizada na parte mais antiga do centro, à direita do mapa, dado consistente com a configuração do centro no início do século XX.



Figura 3. Mapa com a localização das epígrafes arquitetônicas de Siciliano & Silva no centro de São Paulo.

Todas as epígrafes arquitetônicas do escritório Siciliano & Silva apresentam letras maiúsculas, sem serifa, eventualmente com variação de tamanho. Predominam letras com estrutura geométrica simplificada, similares a letras comuns em régua de normógrafo (instrumento popularizado na década de 1930 e utilizado pelo menos até a década de 1980 para escrever com nanquim em pranchas de desenho arquitetônico).

Através da transcrição do conteúdo verbal das inscrições e da observação de seus aspectos visuais, é possível dividi-las em cinco conjuntos. Estes conjuntos revelam diferentes tendências no desenho de epígrafes nas duas décadas de atuação do escritório.

O primeiro conjunto consiste em apenas uma epígrafe, encontrada na fachada do Palacete Lara, construído no início da década de 1920, à rua Álvares Penteado 177 e 185 (figura 3, letra A e figura 4). Trata-se da única epígrafe onde a palavra 'engenheiros' foi abreviada como 'Engs.' É também a epígrafe com menores dimensões (25,5 x 9 cm). Não é possível identificar o material que serviu de suporte para a gravação pois a inscrição está coberta por várias camadas de tinta. O acabamento obtido com aplicação de tinta azul nos sulcos da gravação reforça as extremidades arredondadas das letras, e também sua

semelhança com aquelas desenhadas a nanquim com pena de ponta redonda. As letras, em padrão versal/versalete, são bastante finas e alongadas. De todas as epígrafes aqui apresentadas, esta é aquela cuja gravação é menos regular, contendo letras desalinhadas e hastes não perfeitamente paralelas.



Figura 4. Epigrafe arquitetônica do Palacete Lara.

O segundo conjunto é o mais numeroso. Fazem parte dele 9 epígrafes arquitetônicas, duas delas presentes em um mesmo edifício (localizações dos edifícios indicadas em laranja e pela letra B na figura 3), nas quais Siciliano & Silva se identificam com a abreviatura ‘Engenhos. Constres.’. Sete destas epígrafes formam um grupo visualmente mais homogêneo, onde é evidente a reprodução de um mesmo modelo de desenho de letras, considerando espessuras, proporções e alinhamentos, incluindo um ‘&’ ligeiramente girado à direita, dando ênfase vertical ao caractere. São elas as dos edifícios Dona Stella Penteado, à rua Libero Badaró 488 (figura 3, B2); Sant’Ana, à rua São Bento 385-389 (B3, figura 5); Ademar de Barros, à rua Boa Vista 103 (B4); Benjamin Constant, à rua Benjamin Constant 55-61 (B5); Casa das Arcadas, na esquina das ruas Benjamin Constant e Quintino Bocaiúva (B6); e Feijó, à rua Senador Feijó 154 (B7).



Figura 5. Epigrafe arquitetônica do edifício Sant’Ana.

Há pequenas variações dentro deste grupo: a epígrafe arquitetônica do Prédio Feijó tem letras mais pesadas, e a do Prédio Ademar de Barros tem os pares de letras ‘os’ e ‘es’, da abreviatura, na segunda linha, maiores. Além disso, no Prédio Feijó as letras ‘C’ e ‘O’ são mais ovaladas, e o ‘S’ tem solução de desenho menos tradicional, com estrutura mais inclinada do que a habitual (figura 6).



Figura 6. Versão vetorial da epígrafe arquitetônica do edifício Sant'Ana.

As epígrafes arquitetônicas do Cine Cairo e do Edifício Campos Salles, contudo, se diferenciam ainda mais do padrão visual dominante deste conjunto. Em comum, ambas tem as linhas centralizadas, mas não blocadas, isso é: as linhas, embora alinhadas em relação ao centro, não são alinhadas à direita e à esquerda. A epígrafe arquitetônica do Cine Cairo, localizado à rua Formosa 401 (figura 3, B1), não apresenta inclinação no ‘&’. Já na epígrafe do Edifício Campos Salles, na esquina das vias Riachuelo e Brigadeiro Luís Antônio (figura 3, B8), a estrutura das letras, principalmente na primeira linha, é bastante diferente daquela das demais. As letras desta epígrafe possuem aspecto geométrico acentuado, incluindo circunferências quase plenas para ‘O’, ‘C’, ‘S’ e ‘G’. A composição também inclui um ‘&’ aberto, mais próximo de um ‘Et’, e pequenos losangos antes e depois das palavras na segunda linha. Com isso, a expressão ‘Siciliano & Silva’ toma volume, aparece mais.



Figura 6. Versão vetorial da epígrafe arquitetônica do edifício Campos Salles.

As três epígrafes arquitetônicas terceiro conjunto (localizações identificadas em vermelho e com letra C na figura 3) são as únicas onde Siciliano & Silva não se apresentam como engenheiros, mas sim arquitetos e construtores. As epígrafes aparecem em três edifícios construídos na década de 1930 para a empresa Itaquerê, da família de Carlos Leônco de Magalhães, mais conhecido como Nhô Nhô Magalhães (figura 7). As três inscrições apresentam relação de similaridade com a linguagem arquitetônica dos edifícios, que segue o estilo art-déco.

Neste conjunto, duas epígrafes, as dos prédios Nhô Nhô Magalhães (figura 3, C1) e Itapeva (C3), apresentam estruturas de letras muito similares, com ápice do ‘A’ e o canto do ‘L’ arredondados, a letra ‘N’ com estrutura de letra minúscula, as curvas do ‘C’ e do ‘S’ abertas, e o ‘&’ substituído por um ‘E’ cursivo. A epígrafe do prédio Itapeva, à rua Antonio

de Godoy 52, tem letras mais robustas e um pouco menos condensadas do que as do prédio Nhô Nhô Magalhães, à praça Padre Manoel da Nóbrega 16. Neste último, destaca-se também o 'R' com cantos arredondados.



Figura 7. Decalque da epígrafe arquitetônica do edifício Nhô Nhô Magalhães.

O prédio São Carlos, à rua da Quitanda 96 (figura 3, C2 e figura 8), abrigou a sede da empresa Itaquerê. A epígrafe arquitetônica encontrada neste edifício destaca-se de todas as demais por sua geometria, sofisticação e peculiaridade no desenho. Trata-se do único exemplar com letras desenhadas pelo contorno. A gravação é extremamente bem feita, com sulcos em V na primeira linha e planos com inclinações estrategicamente planejadas na segunda.



Figura 8. Detalhe da epígrafe arquitetônica do edifício São Carlos.



Figura 9. Decalque da epígrafe arquitetônica do edifício Luiz Alves.

Em apenas uma epígrafe, encontrada no prédio Luiz Alves, à praça da República 180-186 (figura 3, letra D e figura 9), Siciliano & Silva se apresentam como engenheiros e também como arquitetos. Nesta mesma epígrafe, a empresa é apresentada como 'Limitada', denominação que consta no Contrato Social feito pelos sócios em 1939 (*Diário Oficial da União* de 23 de janeiro de 1939: 1861-1862). Destaca-se nesta inscrição o uso do 'Q' no lugar de 'CH', bem como a ausência do 'C' mudo nas palavras 'arquitetos' e 'construtores', seguindo

as convenções do acordo ortográfico iniciado em 1931 e concretizado em 1945. Trata-se de exemplar com maior espaçamento entre as letras. O ‘&’, é totalmente aberto, com estrutura igual à encontrada nas epígrafes dos prédios Nhô Nhô Magalhães e Itapeva. As barras (traços horizontais) das letras ‘E’ e ‘H’, na segunda linha, estão deslocadas bem acima do centro, e as da letra ‘A’ bem abaixo, recurso gráfico comum em letreiros art-déco.



Figura 10. Decalque da epígrafe arquitetônica do edifício José Bonifácio.

O quinto e último conjunto também consiste em uma única epígrafe arquitetônica, na qual consta apenas o nome de Antonio Alves Villares da Silva. Trata-se de uma inscrição com fundo plano e pouco profunda, encontrada no prédio José Bonifácio, à rua Senador Paulo Egídio 34 (localização indicada pela letra E na figura 3). A letra ‘G’ de ‘engenheiro’ tem desenho muito similar àquelas encontradas nos exemplos mais típicos do escritório Siciliano & Silva, agrupados no segundo conjunto. Assim como na epígrafe do prédio Luis Alves, notamos deslocamento da posição das barras do ‘A’ e do ‘E’, acompanhado por um aumento do bojo da letra ‘R’. As letras ‘O’, ‘C’ e ‘G’ tem estrutura de circunferência plena.

As epígrafes arquitetônicas de Siciliano & Silva registram publicamente a importante participação que seus sócios tiveram na construção da cidade de São Paulo. Também revelam as diversas maneiras como este grande escritório decidiu se apresentar a seus contemporâneos e às gerações futuras. Durante duas décadas, Heribaldo Siciliano e Antônio Alves Villares da Silva marcaram de forma perene e sistemática os edifícios por eles projetados ou construídos, enriquecendo a paisagem tipográfica da metrópole.

Ramos de Azevedo

O nome mais frequente, encontrado em todos os quadrantes, é o de Ramos de Azevedo, personagem célebre na história da construção de São Paulo, mais conhecido como engenheiro-arquiteto responsável pelo projeto e obra do Teatro Municipal, e de outros importantes edifícios públicos da virada do século XIX. O escritório de Ramos de Azevedo contou, em suas fases iniciais, com vários arquitetos colaboradores, muitos dos quais imigrantes italianos. Seu nome aparece em 24 inscrições, às vezes sozinho, às vezes acompanhado por outros (geralmente seus associados, Severo & Villares), distribuído pelos 4 quadrantes, com mais alta concentração nos quadrantes superior direito e inferior esquerdo (fig. 11).

As epígrafes arquitetônicas que mencionam o escritório fundado por Ramos de Azevedo são numerosas, distribuídas de maneira uniforme na área, e mostram variações no design que marcam as várias fases da empresa. Tais características as tornam apropriadas para um estudo da distribuição das epígrafes ao longo do tempo, nos limites da área de pesquisa, utilizando-se uma metodologia de mapeamento.



Figura 11. Mapa com a localização de todas as epígrafes arquitetônicas que mencionam Ramos de Azevedo.

Francisco de Paula Ramos de Azevedo nasceu no estado de São Paulo e estudou arquitetura em Gante, na Bélgica. Retornando ao Brasil, montou um escritório na cidade de São Paulo e tornou-se uma figura proeminente na prática e no ensino da arquitetura. Em 1928, com a morte de Ramos de Azevedo, Ricardo Severo e Arnaldo Dumond Villares, que nesta época eram então seus sócios, tornaram-se os chefes da empresa.

A mais antiga epígrafe de Ramos de Azevedo é provavelmente a do edifício na Rua XV de Novembro, entre 1904 e 1907, originalmente sede do Banco Português. Todas as epígrafes gravadas anteriormente à morte do arquiteto em 1928, seguem um mesmo modelo, com pouca variação no texto (fig. 12), geralmente iniciando com 'F. P. RAMOS DE AZEVEDO'. A figura 13 mostra que a presença das obras desta primeira fase é mais intensa no quadrante superior direito, região em que se encontram a bolsa de valores e as sedes de muitos bancos. Diferencia-se, neste grupo, a epígrafe arquitetônica do Teatro Municipal, tanto por sua posição (muito mais alta do que as demais), tanto pelo longo texto e pelo uso de letras serifadas em padrão clássico (fig. 14).



Figura 12. Epígrafe arquitetônica de F. P. Ramos de Azevedo anterior a 1928.

Paisagens tipográficas

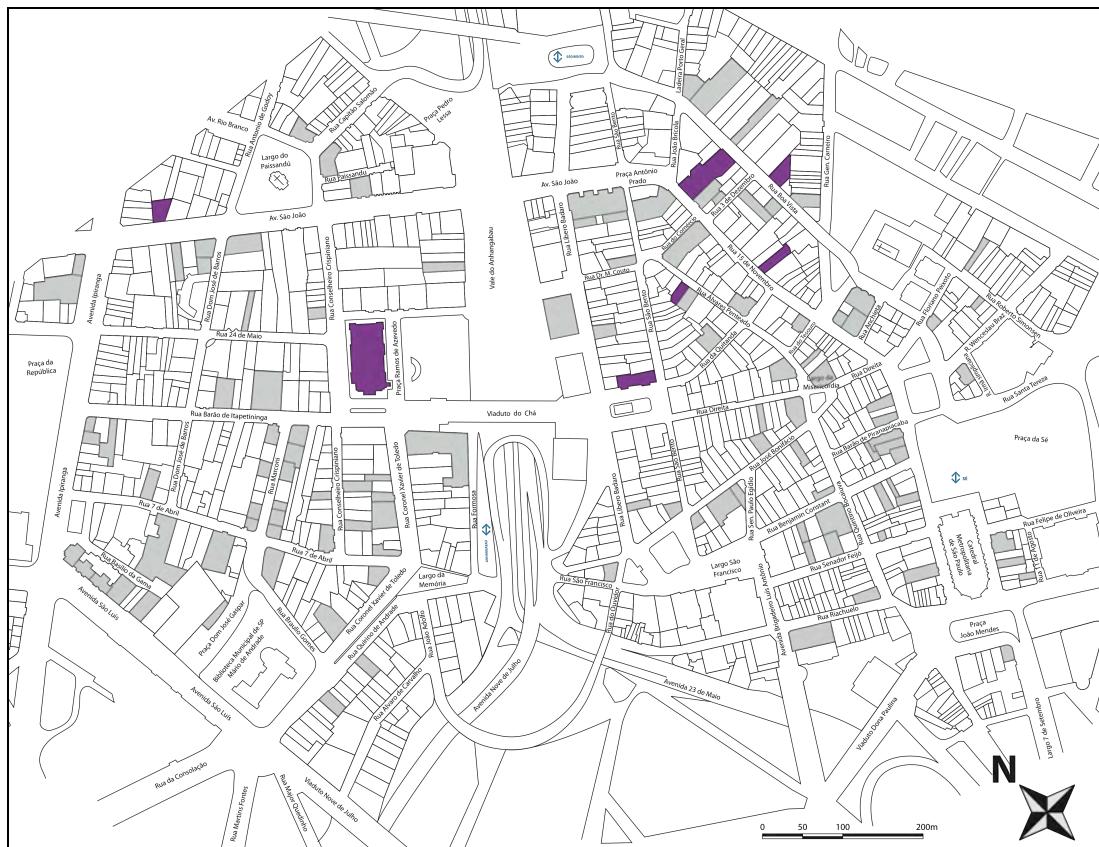


Figura 13. Mapa com a localização das epígrafes arquitetônicas de Ramos de Azevedo gravadas antes de 1928.

No final da década de 1920, Ramos de Azevedo, em parceria com os arquitetos Preston & Curtis (que, de acordo com Carvalho 1999: 368, tinham um escritório no Rio de Janeiro), fizeram um primeiro esboço do imponente Edifício Alexander Mackenzie, sede da companhia ‘The São Paulo Light & Power’, localizado na esquina da Rua Cel. Xavier de Toledo com o Viaduto do Chá. Ramos de Azevedo morreu em 1928, antes da conclusão do projeto, que se deu em 1929. A epígrafe registra este fato, pois inclui, pela primeira vez, os nomes de Severo & Villares (figuras 14 e 15), que assumiram o desenvolvimento dos projetos do escritório a partir do falecimento de Ramos de Azevedo. O texto e o estilo da tipografia são, todavia, similares aos das epígrafes anteriores: duas linhas com letras gravadas em caracteres sem serifa grotescos, em versálete.



Figura 14. Epígrafe arquitetônica do Ed. Alexander Mackenzie, onde se lê: PRESTON & CURTIS - F.P.RAMOS DE AZEVEDO & CIA - SEVERO & VILLARES | ARCHITECTOS - ENGENHEIROS – CONSTRUCTORES.



Figura 15. Mapa com a localização (em púrpura) das epígrafes arquitetônicas de Ramos de Azevedo gravadas antes de 1928, e em ocre, a epigrafe do Ed. Alexander Mackenzie.

Ricardo Severo e Arnaldo Dumond Villares, herdeiros do escritório Ramos de Azevedo, continuaram por muitos anos mencionando o nome de seu predecessor nas epígrafes de suas obras. Existem, porém, duas epígrafes nas quais ‘Severo & Villares’ aparece acima de ‘Ramos de Azevedo’ (fig. 16). O estilo tipográfico destas epígrafes é muito similar aos modelos anteriores (letras sem serifa grotescas em versalete). Entretanto, o uso da palavra ‘architectos’, com grafia anterior à da reforma ortográfica de 1943, e a substituição de ‘F. P.’ (Francisco de Paula) por ‘ESC. TECH.’ (escritório técnico), são evidências que dão base à hipótese de que estas inscrições tenham sido gravadas depois da morte de Ramos de Azevedo, durante a fase de seu inventário. Ambas as epígrafes estão localizadas em verde escuro no quadrante inferior esquerdo do mapa (fig. 17).



Figura 16. Epigrafe arquitetônica onde os nomes ‘Severo & Villares’ estão gravados acima de ‘Ramos de Azevedo’.

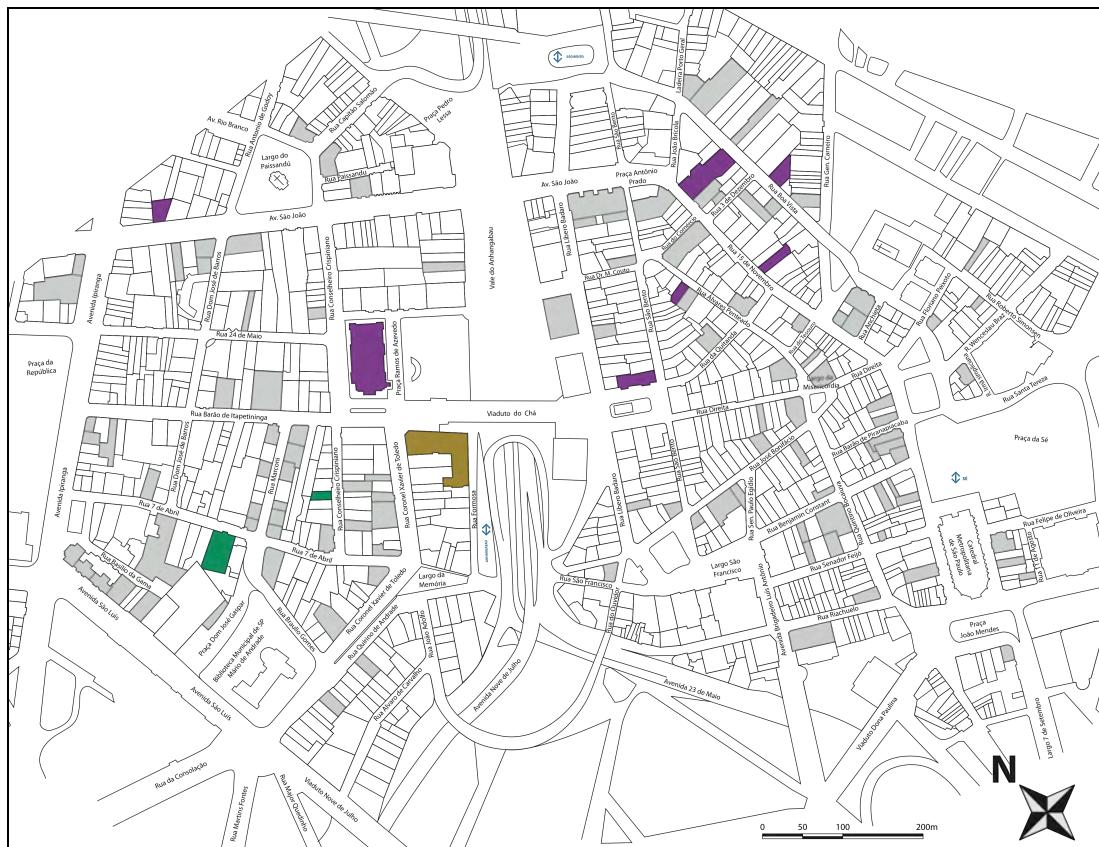


Figura 17. Mapa com a localização (em verde escuro) das epígrafes arquitetônicas de Ramos de Azevedo gravadas até pouco tempo depois de sua morte.

A fase seguinte do escritório Ramos de Azevedo, Severo & Villares é marcada por uma epígrafe art-déco especialmente elegante, encontrada no edifício da Antiga Bolsa de Mercadorias (1933), atual Primeiro Tribunal da Alçada Civil, no Pátio do Colégio (fig. 18). Embora nenhuma outra epígrafe tenha exatamente as mesmas características gráficas desta, a aparência geral (letras sem serifa geométricas, estilo art-déco, caracteres em caixa alta), o conteúdo e a segmentação do texto (ESCRITORIO TECNICO RAMOS DE AZEVEDO | SEVERO & VILLARES | ENGENHEIROS - ARQUITETOS - CONSTRUTORES) sugerem que ela faz parte de um grupo maior de epígrafes similares (fig.19). As epígrafes deste grupo estão distribuídas próximas ao eixo horizontal, e podem ser encontradas em maior número na região da Rua Marconi no quadrante inferior esquerdo (fig. 20, em verde claro).

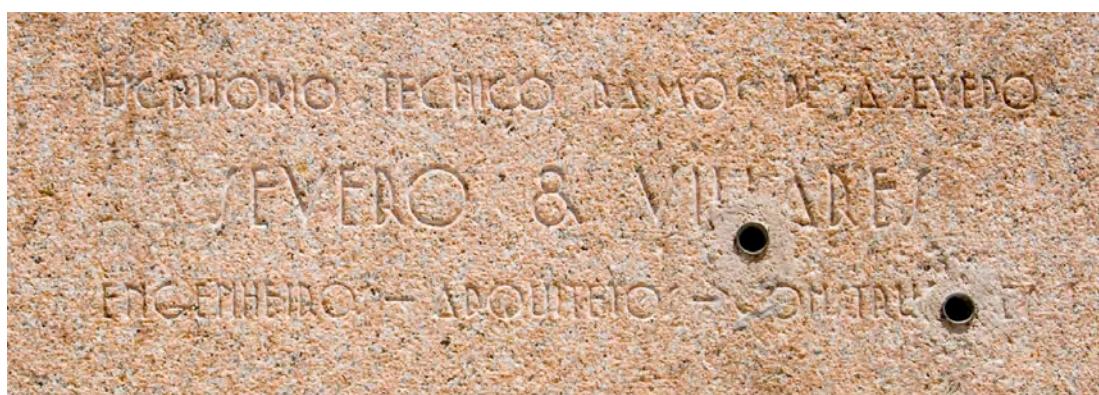


Figura 18. Epígrafe arquitetônica do escritório Ramos de Azevedo encontrada no edifício da Antiga Bolsa de Mercadorias.



Figura 19. Epigrafe arquitetônica do escritório Ramos de Azevedo, Severo & Villares gravada no início dos anos 1930.



Figura 20. Mapa com a localização (em verde claro) das epígrafes arquitetônicas de Ramos de Azevedo gravadas no início dos anos 1930.

Durante a década de 1930, Severo & Villares continuaram a utilizar tipos geométricos e sem serifas. O próximo grupo de epígrafes a serem analisadas tem como modelo aquela encontrada no edifício Ouro Para o Bem de São Paulo (fig. 21), construído em 1939. Esse exemplo difere daqueles da fase anterior devido à robustez das letras na linha do meio da epígrafe, onde as letras que compõem a expressão 'SEVERO & VILLARES & CIA' aparecem não apenas em tamanho maior, mas também mais pesadas e em negativo (fig. 22). No mapa (fig. 23) as epígrafes deste grupo aparecem (em amarelo esverdeado) nos quadrantes inferior esquerdo e superior direito, próximas àquelas do último grupo analisado.



Figura 21. Imagem vetorial da epígrafe arquitetônica do escritório Ramos de Azevedo, Severo & Villares encontrada no edifício Ouro Para o Bem de São Paulo.



Figura 22. Decalque de epígrafe arquitetônica do escritório Ramos de Azevedo, Severo & Villares gravada no final dos anos 1930.



Figura 23. Mapa com a localização de todas as epígrafes arquitetônicas de Ramos de Azevedo até o final dos anos 1930 (as mais recentes em amarelo).

O último conjunto de epígrafes relacionadas com a construtora Ramos de Azevedo foi gravado entre os anos 1940 e 1950. Embora a segmentação seja a mesma e apenas o texto seja diferente, o estilo tipográfico não apresenta similaridade com os modelos anteriores. Outra peculiaridade deste conjunto é o uso da sigla 'S.A.' em substituição ao '& CIA', ou '& CIA LTDA' do grupo anterior, alteração na forma jurídica que é consistente com o surgimento do primeiro decreto-lei regulamentando as Sociedades Anônimas no Brasil, em 1940, e denota uma ampliação do porte da empresa. Curiosamente, enquanto o estilo arquitetônico tornava-se menos ornamentado e mais próximo ao cânone modernista, Severo & Villares adotaram letras serifadas e mais condensadas para suas epígrafas (fig. 24). Epígrafes com este modelo concentram-se no quadrante superior direito da área demarcada pela pesquisa (fig. 25, em azul). Poderíamos conjecturar que, construindo novos edifícios, muitas vezes em estilo moderno, em área próxima àquela dominada pela presença do ecletismo de Ramos de Azevedo, Severo & Villares sentiram a necessidade de expressar algum tipo de nostalgia e reverência, e com isso abandonaram o letreiramento em estilo moderno.



Figura 24. Epígrafe arquitetônica do escritório Ramos de Azevedo, Severo & Villares gravada entre os anos 1940 e 1950.

Um último exemplo a acrescentar a esta série é uma epígrafe em metal que menciona apenas os nomes Severo & Villares. Essa é seguramente a "assinatura" mais recente do escritório Severo & Villares na área, estando localizada (em laranja) no quadrante superior direito, muito próxima ao eixo horizontal (fig. 25). O estilo tipográfico é, uma vez mais, definido pela ausência de serifa e pelo caráter geométrico, mas o uso da letra 'e' em caixa baixa entre os nomes dos associados, e de 'S.A.' (em substituição a '& CIA') faz com que ela se aproxime mais dos modelos serifados do que dos modelos sem serifa mais antigos.



Figura 25. Mapa da localização de todas as epígrafes arquitetônicas de Ramos de Azevedo e Severo & Villares, divididas por fases, em cores diferenciadas (as mais recentes em azul e laranja).

Conclusão

Embora ainda existam algumas lacunas a serem preenchidas em nosso banco de dados (especialmente no que diz respeito a datas precisas para a construção de edifícios), a metodologia do mapeamento, exemplificada aqui, mostrou-se bastante eficiente como método de apresentação de evidência e análise de caso. Em casos nos quais informações precisas não possam ser encontradas na bibliografia especializada ou em bases oficiais de documentação, a proximidade com uma determinada fase do conjunto geral de epígrafes disseminadas em uma determinada área poderia ser utilizada para inferir a data aproximada da construção de um edifício.

Vários arquitetos e engenheiros mencionados nas epígrafes permanecem ainda pouco conhecidos, ou têm sido completamente ignorados. Descobrindo e revelando as mensagens ocultas gravadas nas fachadas dos edifícios da cidade, esperamos resgatar os motivos e convicções que guiaram a ação de seus autores. O mapeamento e comparação dos padrões de presença e disseminação da obra de diferentes construtores, além de ajudar a identificar padrões e direcionamentos de ocupação na área central como demonstrado neste artigo, também pode contribuir para uma melhor compreensão da história da arquitetura na cidade de São Paulo.

Referências

- BAINES, Phil & DIXON, Catherine 2003. **Signs: lettering in the environment**. London: Collins Design.
- BARNES, Alison 2005. Mapping meaning: Redrawing the geo/graphic landscape. *Anais do 2º Congresso Internacional Design da Informação*. São Paulo: SBDI.
- BARTRAM, Alan 1975. **Lettering in architecture**. London: Lund Humphries.
- CARVALHO, Maria C. W. de 1999. **Ramos de Azevedo**. São Paulo: EDUSP.
- FARIAS, Priscila L. & GOUVEIA, Anna P. S. 2012. As epígrafas arquitetônicas de Siciliano & Silva. In GONZÁLEZ, Paul & NOVAES, Maria A. V. (Orgs.) **Siciliano e Silva: engenheiros construtores**: 184-197. São Paulo: Arauco.
- FARIAS, Priscila L.; GOUVEIA, Anna P. S.; PEREIRA, André L. T.; GALLO, Haroldo & GATTO, Patricia S. 2008a. Epigrafia arquitetônica paulistana - indícios da história da cidade inscritos no espaço público. In: *Anais do 8º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design - P&D DESIGN 2008*: 16-35. São Paulo: AEND|Brasil.
- FARIAS, Priscila L.; GOUVEIA, Anna P. S.; PEREIRA, André L. T.; GALLO, Haroldo & GATTO, Patricia S. 2008b. Técnicas de mapeamento aplicadas ao estudo da epigrafia arquitetônica paulistana. *InfoDesign* 5(2): 1-20.
- FICHER, Sylvia. 2005. **Os arquitetos da Poli: ensino e profissão em São Paulo**. São Paulo: Edusp.
- GOUVEIA, Anna P. S.; FARIAS, Priscila L. & GATTO, Patricia S. 2010. Acervo epigráfico paulistano: etapas e procedimentos de construção. In: *Anais do 9º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design - P&D DESIGN 2010*: 1095-1114. São Paulo: AEND|Brasil.
- _____. 2013. São Paulo City Epigraphic Archive: Construction Steps and Procedures. *International Journal of Architectonic Heritage* 7(5): 579-590.
- GRAY, Nicolete 1960. **Lettering on buildings**. New York: Reinhold.
- _____. 1986. **A history of lettering: creative experiment and letter identity**. Boston: David R. Godine.
- KINNEIR, Jock 1980. **Words and buildings, the art and practice of public lettering**. London: Architectural Press.
- TUFTE, Edward R. 1997. **Visual explanations: images and quantities, evidence and narrative**. Cheshire: Graphic Press.

3.3. Epígrafes arquitetônicas como elementos da paisagem tipográfica das cidades: notas para um estudo comparativo

A versão original deste artigo, redigido em co-autoria com Anna Paula Gouveia e Catherine Dixon, foi originalmente apresentada no congresso *P&D Design 2012*, e publicada nos anais do evento (Farias, Gouveia & Dixon 2012).

Resumo

O estudo aqui apresentado parte de pesquisa realizada em uma área específica do centro histórico da cidade de São Paulo, onde foi encontrada uma grande densidade de assinaturas de arquitetos nas fachadas dos edifícios. Tendo constatado que este tipo de inscrição está presente em outras cidades, foram realizados estudos exploratórios em outras localidades. Os dados obtidos com a pesquisa paulistana foram comparados com aqueles obtidos em outras localidades no Brasil, América Latina e Europa, tendo como parâmetros iniciais básicos a distribuição espacial, o conteúdo e a forma destas epígrafes arquitetônicas. Como resultado, apresentamos anotações que devem nortear o aprofundamento das investigações.

Introdução

A paisagem tipográfica de uma cidade é composta pelo conjunto de letras e números que integram mensagens presentes no espaço público (Gouveia, Pereira, Farias & Barreto 2007, Gouveia, Farias & Gatto 2009), contribuindo para o funcionamento deste espaço e para a identidade local (Baines; Dixon, 2003). As epígrafes arquitetônicas, assinaturas de arquitetos, engenheiros e construtores na fachada de edifícios, encontradas em algumas cidades, são elementos bastante sutis desta paisagem (Gouveia, Farias, Pereira & Gallo 2009). A sutileza destas inscrições deriva das dimensões, tipicamente reduzidas; de seu posicionamento, acima ou abaixo do ângulo de visão; e do pouco contraste de suas letras em relação ao fundo (já que costumam ser gravadas ou moldadas no mesmo substrato que recobre a fachada). A descoberta destas inscrições não raro é uma surpresa mesmo para usuários do próprio edifício onde foram gravadas.

Assim como outras modalidades de tipografia arquitetônica (letras integradas à estrutura dos edifícios), as epígrafes arquitetônicas tendem a ser preservadas. O conteúdo das inscrições dá a elas valor documental, uma vez que podem ser consideradas evidências da presença dos agentes envolvidos na construção dos edifícios, permitindo até mesmo uma mais justa avaliação da relevância de certos arquitetos e engenheiros para a configuração do espaço urbano. Mesmo assim, frequentemente são alvo de vandalismos, descaracterizações ou mesmo obliterações.

A descrição e análise de seu conteúdo, assim como de seus aspectos materiais e de sua linguagem tipográfica, pode nos ajudar a compreender a forma como estes agentes e seus clientes decidiram se apresentar publicamente. A frequência e a intensidade, tanto geográfica quanto temporal, na qual estas inscrições aparecem, permitem identificar períodos ou lugares onde, por algum motivo, tornou-se relevante anunciar publicamente, e de forma perene, a autoria de obras arquitetônicas.

O estudo apresentado neste artigo parte de uma pesquisa sistemática realizada em uma área específica do centro histórico da cidade de São Paulo, onde foi encontrada uma grande densidade de epígrafas arquitetônicas (Farias, Gouveia, Pereira, Gallo & Gatto 2008). Tendo constatado que este tipo de inscrição está presente em outras cidades, ou mesmo em outras regiões da cidade de São Paulo, foram realizados estudos exploratórios em outras localidades, tendo em vista verificar o que seria específico do centro histórico da cidade de São Paulo, e o que seriam tendências nacionais ou mesmo internacionais.

Algumas das cidades investigadas foram selecionadas por motivos específicos: a cidade do Rio de Janeiro devido a um projeto de pesquisa em andamento que visa comparar artefatos gráficos nesta cidade com aqueles encontrados em São Paulo; as cidades de Buenos Aires (Argentina), Santiago (Chile) e Paris (França) devido a relatos informais de colegas pesquisadores sobre a grande incidência deste tipo de inscrição nestes locais; a cidade de Gante (Bélgica) devido ao fato de ser o local onde o arquiteto paulista Francisco Ramos de Azevedo, um dos nomes mais freqüentes nas epígrafas arquitetônicas paulistanas, realizou seu curso de graduação (Carvalho 1999). Outras localidades foram exploradas por ocasião de viagens realizadas pelas autoras ou por membros de suas equipes de pesquisa.

Os dados obtidos com a pesquisa realizada no centro da cidade de São Paulo foram então comparados com aqueles obtidos, até o momento, em outras localidades no Brasil, América Latina e Europa, tendo como parâmetros a distribuição espacial das epígrafes arquitetônicas, seu conteúdo e sua forma. Como resultado, apresentamos neste artigo as linhas gerais que deverão nortear o aprofundamento das investigações nesta vertente de pesquisa.

Parâmetros para descrição e comparação de epígrafes arquitetônicas

Critérios e parâmetros de descrição definem um método para a análise de diferentes exemplares, possibilitando comparações. Alguns exemplos de enunciação e de aplicação destes critérios e parâmetros para o estudo das epígrafes arquitetônicas paulistanas foram apresentados em outros trabalhos publicados pela equipe de pesquisa (Farias et al. 2008, Higa & Farias 2010, Higa 2010).

Para o estudo apresentado neste artigo, elegemos distribuição espacial, conteúdo e forma como parâmetros para uma análise de epígrafes arquitetônicas encontradas em 17 cidades, entre elas 4 cidades brasileiras, 5 cidades latino-americanas e 9 cidades europeias.⁴⁷ A Tabela 1 mostra quais são estas cidades, e qual o número de epígrafes arquitetônicas registradas em cada uma delas. Uma vez que alguns edifícios apresentam mais de uma epígrafe, o universo de análise comprehende 365 inscrições, encontradas em 337 edifícios.

47. Outras epígrafes arquitetônicas foram encontradas em cidades europeias e latino-americanas após a realização deste estudo, mas a sua inclusão aqui não modificaria os resultados e conclusões apontadas.

Cidade	País	Edifícios	Epígrafes arquitetônicas
São Paulo	Brasil	123	136
Santiago	Chile	48	52
Gante	Bélgica	37	38
Paris	França	33	38
Rio de Janeiro	Brasil	30	30
Buenos Aires	Argentina	28	32
Cidade do México	México	10	10
Amsterdã	Holanda	9	9
Londres	Reino Unido	5	5
Bruxelas	Bélgica	4	5
Lisboa	Portugal	3	3
Cusco	Peru	2	2
Curitiba	Brasil	1	1
Belém	Brasil	1	1
Barcelona	Espanha	1	1
Madrid	Espanha	1	1
Dublin	Irlanda	1	1
17 cidades	12 países	337 edifícios	365 inscrições

Tabela 1. Caracterização do universo de análise.

O parâmetro ‘distribuição espacial’ leva em consideração a localização das epígrafes arquitetônicas na malha urbana. O mapeamento dos edifícios que contém epígrafes arquitetônicas tem como objetivo verificar se existem áreas com maior densidade, para então verificar se existem padrões recorrentes, e interpretá-los. A codificação deste mapeamento por ordem cronológica ou por escritório pode fornecer informações importantes sobre o padrão de ocupação e a importância relativa de certos profissionais em determinadas áreas da cidade.

O parâmetro ‘conteúdo’ leva em consideração as informações verbais contidas nas epígrafes arquitetônicas. Tais informações são transcritas, utilizando como referência o sistema Leiden (Woodhead, 1992, Gordon, 1983). A análise destes dados nos diz algo sobre como os profissionais envolvidos no projeto e construção dos edifícios decidiram, ou foram obrigados, a descrever seu papel. O conteúdo das inscrições também pode revelar o ano de projeto ou construção do edifício, e a relação entre diferentes profissionais.

O parâmetro ‘forma’ parte da descrição dos aspectos visuais das inscrições, tendo como objetivo a identificação de padrões recorrentes, e a possibilidade de verificar a relação destes padrões com o estilo arquitetônico do edifício. Para tanto, foram feitas observações sobre a localização da inscrição na fachada, suas dimensões, materiais e técnicas utilizadas em sua confecção, estrutura (maiúsculas ou minúsculas, romanas ou escriturais) e estilo (presença ou não de serifas, contraste, proporção, semelhança com estilos tradicionais) das letras, e também sobre o arranjo do texto (quantidade de linhas, alinhamento).

Distribuição espacial

O mapeamento dos edifícios que apresentam epígrafes arquitetônicas em diferentes cidades mostra que elas não costumam ocorrer de forma isolada (figuras 1-5). Tal fato pode ser explicado por diferentes motivos. Os edifícios podem ter sido erguidos no mesmo período, ou por um grupo de profissionais atuando em regiões específicas. Isso pode ter ocorrido devido ao intento destes profissionais de marcar sua presença na cidade; ou a solicitações de proprietários visando qualificar ou valorizar seu patrimônio; ou para atender a leis exigindo a identificação da autoria dos edifícios; ou a uma combinação destes fatores. Embora sejam

mais recorrentes em edifícios multifamiliares ou comerciais, em algumas localidades, como Santiago e Gante, elas foram encontradas também em residências unifamiliares.

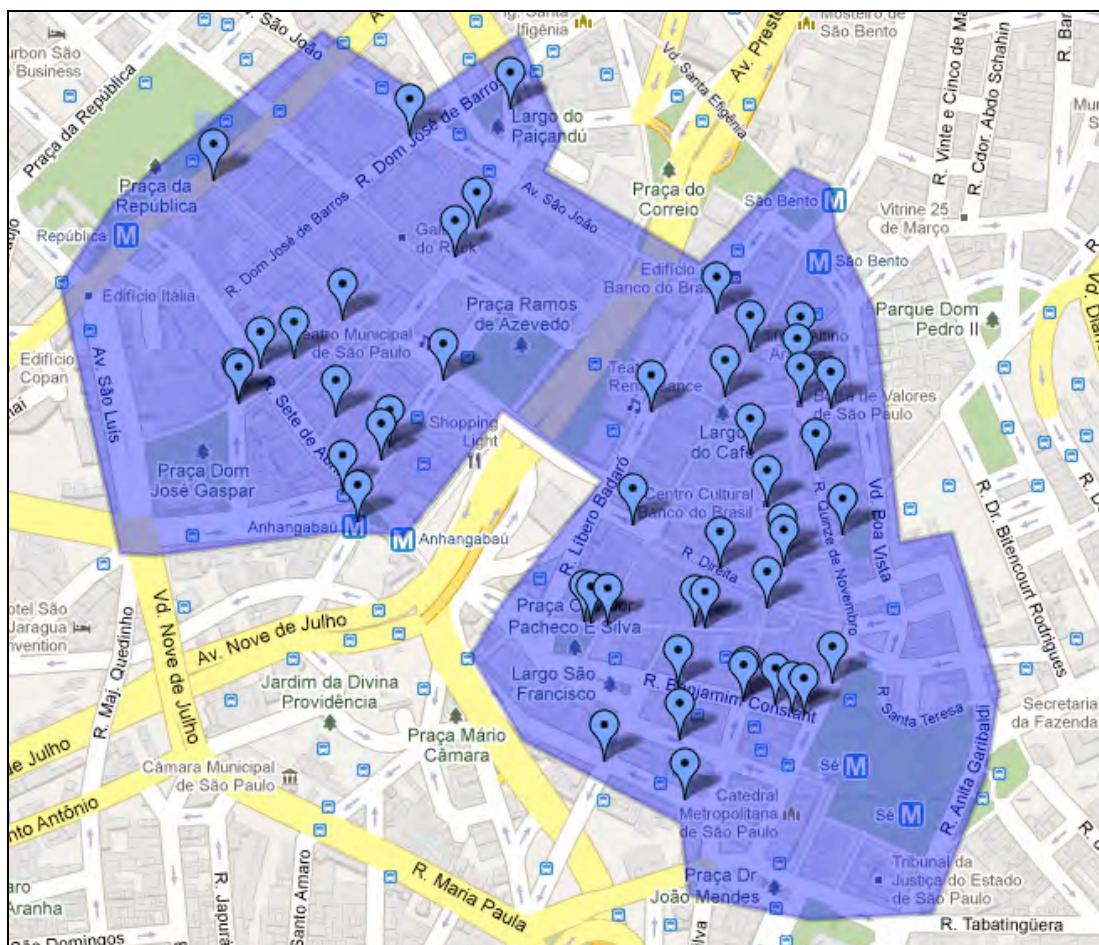


Figura 1. Distribuição das epígrafes arquitetônicas na área pesquisada na cidade de São Paulo.

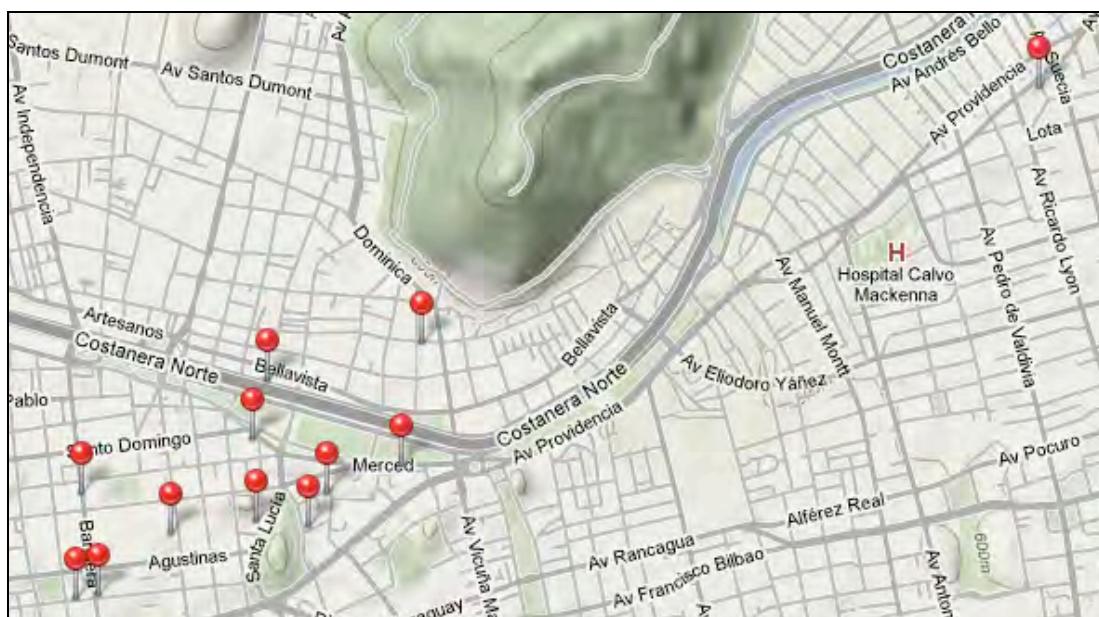


Figura 2. Distribuição das epigráfes arquitetônicas nas proximidades do centro histórico de Santiago (Chile).

Paisagens tipográficas

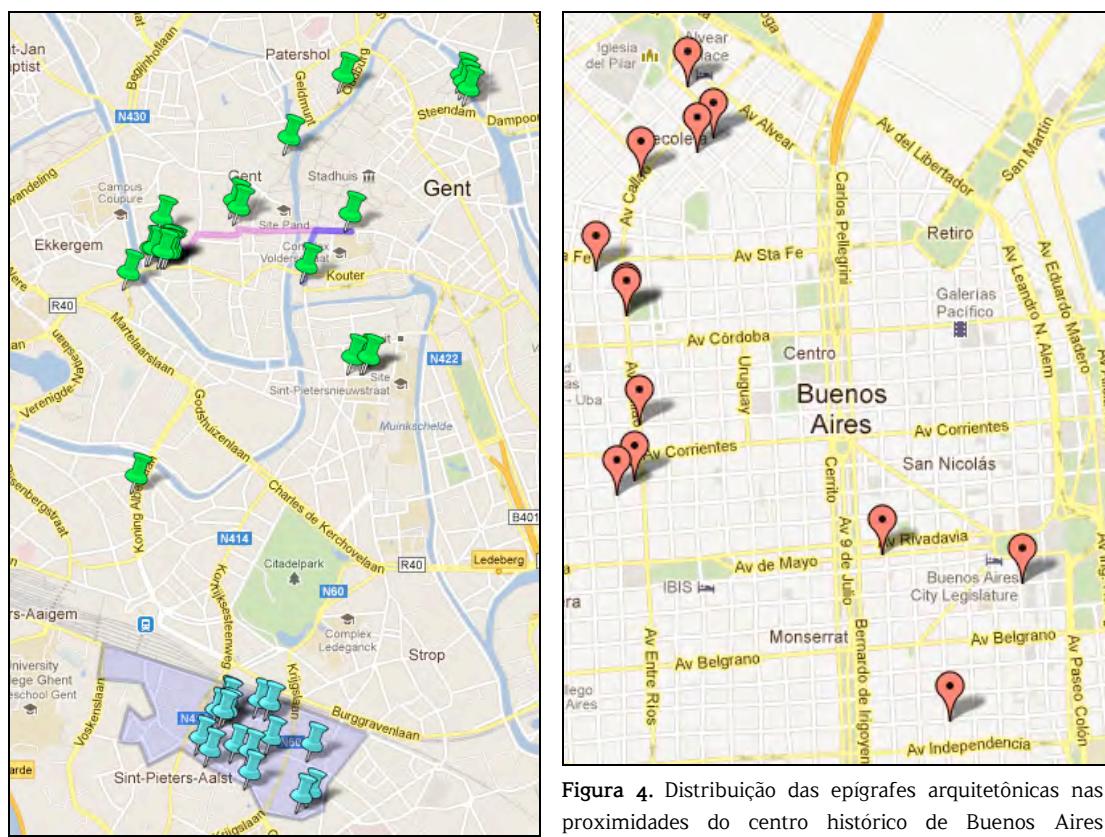


Figura 3. Distribuição das epígrafes arquitetônicas no Miljoenenkwartier (pinos azuis, abaixo no mapa) e em outros focos (pinos verdes) na cidade de Gante (Bélgica).

Figura 4. Distribuição das epígrafes arquitetônicas nas proximidades do centro histórico de Buenos Aires (Argentina).

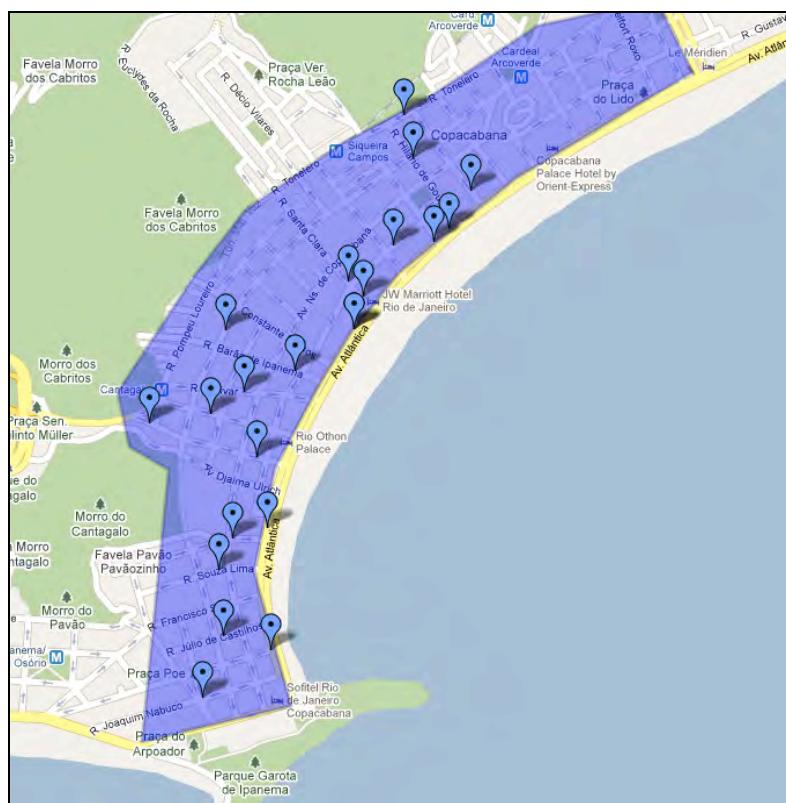


Figura 5. Distribuição das epígrafes arquitetônicas em Copacabana, Rio de Janeiro.

Conteúdo das inscrições

As epígrafes arquitetônicas são inscrições que apresentam o nome dos profissionais responsáveis pelo projeto de um edifício (Gouveia et al., 2007). Eles se identificam como arquitetos, engenheiros, engenheiros-arquitetos, construtores, ou, em raros casos, como mestres de obras. Em algumas delas, há indicação sobre a formação ou filiação profissional, através do uso de siglas como RIBA (Royal Institute of British Architects) e DPLG (Diplôme Par Le Gouvernement) (figura 6). Eventualmente, a autoria é atribuída a uma empresa (figura 7). Em certos imóveis, há mais de uma inscrição (geralmente duas, posicionadas simetricamente), uma para cada profissional (figura 8). Há também casos, ainda mais raros, onde outros agentes, como o contratante ou proprietário do imóvel (figura 9), ou o escultor responsável pelos ornamentos presentes na fachada (figura 10), é identificado.



Figura 6. Decalque da epígrafe arquitetônica do edifício Sul América, em São Paulo.



Figura 7. Epígrafe arquitetônica do Edifício Santo Elias, em São Paulo.

Além de informações sobre profissionais e outros agentes, as epígrafes arquitetônicas podem incluir o ano de construção, de inauguração, ou de restauro do edifício. Segundo Mignot (2009, p. 14-15), as epígrafes arquitetônicas mais antigas encontradas em Paris datam

de 1828 e 1830. Entre as inscrições registradas pela equipe de pesquisa, contudo, a mais antiga é a de um edifício eclético no Boulevard Voltaire 33, em Paris (França), na qual se lê “A.HUGUET / ARCHITECTE / 1863” (figura 11). A mais recente entre as identificadas e registradas encontra-se em um edifício moderno na Calle Merced 356, em Santiago (Chile), onde se lê “BENJAMIN PAZ T. / ANDRES KRAUSHAAR H. / ARQUITECTOS // EDUARDO FROIMOVICH L. / CONSTRUCTOR CIVIL / 2004” (figura 12).



Figura 8. Epigrafs arquitetônicas encontradas em residência em Gante (Bélgica).



Figura 9. Inscrição com nome do proprietário do Edifício Santa Victoria, em São Paulo.

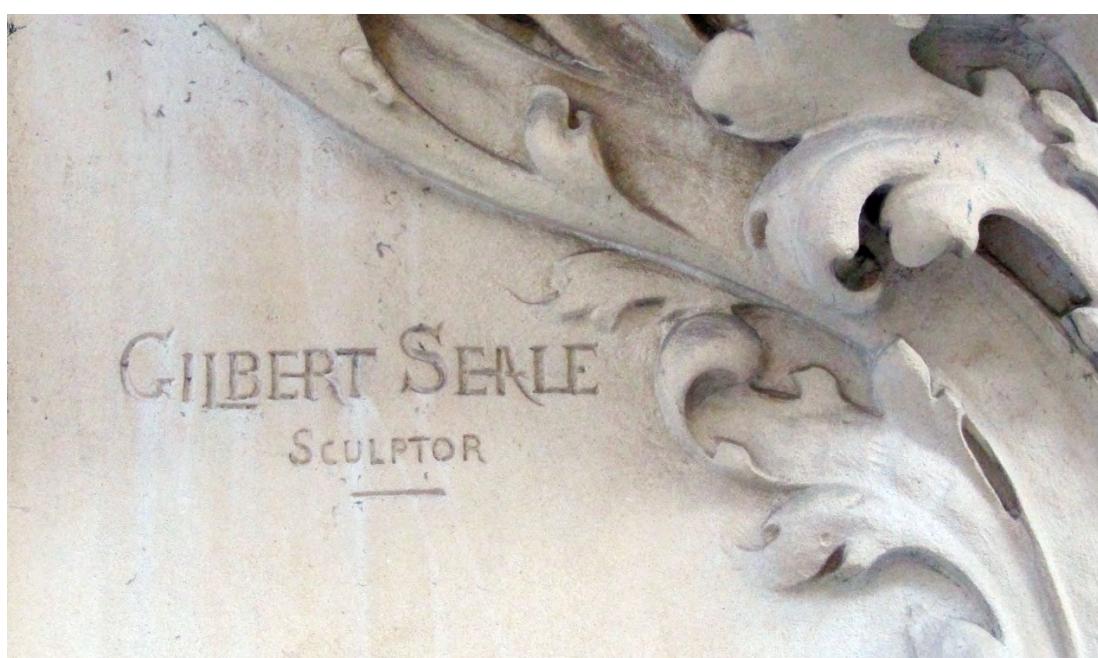


Figura 10. Inscrição com assinatura de escultor em edifício em Londres.



Figura 11. Epígrafe arquitetônico encontrada em Paris (França).

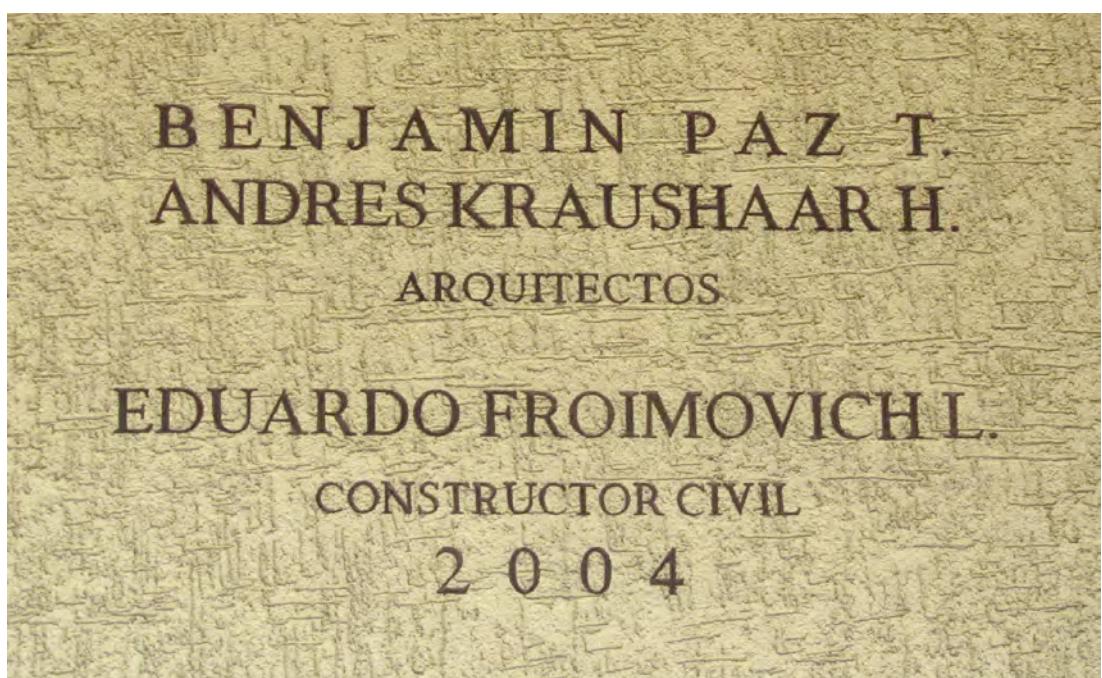


Figura 12. Epígrafe arquitetônico encontrada em Santiago (Chile).



Figura 13. Epígrafe arquitetônico encontrada em Santiago (Chile).

Entre as inscrições encontradas na América Latina cuja data pode ser confirmada, a mais antiga é aquela localizada no Portal Fernández Concha, edifício eclético construído entre 1869 e 1871, na Plaza de Armas em Santiago (figura 13).

Embora não tenha sido possível determinar as datas exatas do aparecimento de todas as inscrições, é possível afirmar, com base em datas encontradas nas próprias epígrafes (Tabela 2), que há um número relevante delas em edifícios parisienses do século XIX, mas que, no geral, e, em particular, em cidades como São Paulo, Santiago e Gante, elas são mais freqüentes em edifícios construídos entre 1920 e 1950.

Cidade	Edifícios	Epígrafes com data	Datas
São Paulo	123	18	1929 [x2], 1936, 1937, 1939 [x3], 1940, 1941, 1945, 1949 [x3], 1952, 1960, 1962, 1964, 1975
Santiago	48	17	1914-16, 1923, 1926 [x2], 1928, 1929, 1930, 1932, 1935, 1941, 1944, 1945, 1950, 1953, 1965, 1983, 2004
Gante	37	7	1900-1925, 1927 [x2], 1928, 1929, 1930 [x2], 1932, 1934
Paris	33	28	1863, 1867 [x5], 1868, 1869, 1879, 1880, 1881, 1882, 1884, 1892, 1893, 1895, 1898, 1905 [x2], 1907, 1910, 1912, 1927 [x2], 1931, 1958 [x2], 1963
Rio de Janeiro	30	3	1926, 1942, 1979
Buenos Aires	28	9	1939, 1948, 1950 [x2], 1955, 1957 [x2], 1958, 1959
Cidade do México	10	5	1905-1906, 1906, 1920, 1931, 1945
Amsterdã	9	3	1886, 1906 [x2]
Londres	5	1	1898
Bruxelas	4	0	-
Cusco	2	1	1959
Lisboa	3	2	1902, 1911
Curitiba	1	0	-
Belém	1	0	-
Barcelona	1	0	-
Madrid	1	1	1909
Dublin	1	1	1966
17	337	95	1863-2004

Tabela 2. Anos de construção encontrados em epígrafes arquitetônicas.

Aspectos formais

As epígrafes arquitetônicas estão comumente localizadas na fachada principal, perto da entrada do imóvel, próximas ao solo ou acima da linha da porta, sendo extremamente raros os casos onde se encontram inscritas sobre outros suportes, como o muro da edificação. Não costumam ter mais do que 50 cm na maior dimensão, e os sulcos das letras inscritas não costumam ter mais do que 0,5 cm de profundidade.

A maioria destas inscrições é gravada em rocha ornamental, ou moldada em argamassa. Em certas localidades, é possível encontrar com mais freqüência epígrafes arquitetônicas em metal fundido, ou recortado. Estas, contudo, por serem justapostas ao edifício, são mais passíveis de queda, roubo ou vandalismo. Sendo assim, é possível que tenham sido, um dia, mais numerosas do que são hoje. As inscrições em rochas ornamentais são comumente gravadas com letras em baixo-relevo, e sulcos em V. Letras em alto-relevo são mais comuns em inscrições moldadas em argamassa ou fundidas em metal.

O texto das epígrafes arquitetônicas costuma ser segmentado em 2 ou 3 linhas, centralizadas ou justificadas, não raro destacando o nome do profissional através do uso de letras maiores ou mais pesadas, em uma linha exclusiva para isso. Elementos gráficos de apoio, como molduras, fios (figura 11), formas geométricas e figuras não são comuns, embora apareçam em mais de uma das cidades pesquisadas.

Em relação à estrutura das letras, a grande maioria das epígrafes arquitetônicas utiliza caracteres maiúsculos, com construção contínua e proporção regular. Algumas inscrições fazem uso da combinação versal/versalete no lugar de maiúscula/minúscula. Letras com estrutura escritural são pouco frequentes, e com outras variações estruturais mais raras ainda.

A linguagem tipográfica de algumas epígrafes arquitetônicas remete às inscrições monumentais romanas clássicas, com suas letras serifadas gravadas com sulco em V. Ainda assim, a maior parte delas utiliza letras sem serifa, muitas com estilo geométrico, remetendo ao estilo art déco de muitos dos edifícios registrados. Uma terceira forma recorrente são letras sem serifa grotescas, sem variações de espessura. Letras com pesos diferentes são muitas vezes utilizadas em uma mesma inscrição para criar hierarquia. Variações formais, tais como letras desenhadas pelo contorno ou pela sombra (figura 7), são extremamente raras.

Epígrafes arquitetônicas brasileiras

As epígrafes arquitetônicas encontradas na cidade de São Paulo caracterizam-se por serem, em sua absoluta maioria, gravadas em rocha ornamental, em baixo relevo. Quase sempre localizam-se nas laterais da entrada principal do edifício, abaixo do ângulo de visão do pedestre. Costumam ter entre 2 ou 3 linhas, centralizadas, compostas com letras sem serifa geométricas ou grotescas. Elas são mais comuns em edifícios comerciais no centro da cidade de São Paulo, mas também ocorrem em edifícios residenciais, e em bairros como Higienópolis. Enquanto as primeiras costumam ser gravadas em rocha ornamental (figura 14), as últimas costumam ser fundidas em metal (figura 15).



Figura 14. Epígrafes arquitetônicas encontradas no centro histórico da cidade de São Paulo.



Figura 15. Detalhe de epígrafe arquitetônica em metal encontrada no bairro de Higienópolis, São Paulo.

Epígrafes arquitetônicas isoladas foram encontradas no centro histórico de cidades como Curitiba e Belém. Buscas sistemáticas por este tipo de inscrição foram realizadas no Rio de Janeiro e em Recife. Na capital pernambucana, as buscas não tiveram sucesso.

No Rio de Janeiro, foram encontradas diversas epígrafes arquitetônicas em edifícios residenciais nos bairros de Copacabana e Urca, e em edifícios comerciais no Centro. Boa parte das inscrições encontradas em Copacabana e na Urca apresentam formato reduzido (cerca de 20 cm x 15 cm), foram realizadas em metal fundido, e estão posicionadas na fachada dos edifícios, próximas à entrada, abaixo do ângulo de visão do pedestre (figura 16). No Centro do Rio, foram encontradas inscrições maiores, moldadas em argamassa, e posicionadas acima da linha da porta de entrada dos edifícios (figura 17).



Figura 16. Epígrafe arquitetônica em metal encontrada no bairro de Copacabana, Rio de Janeiro.

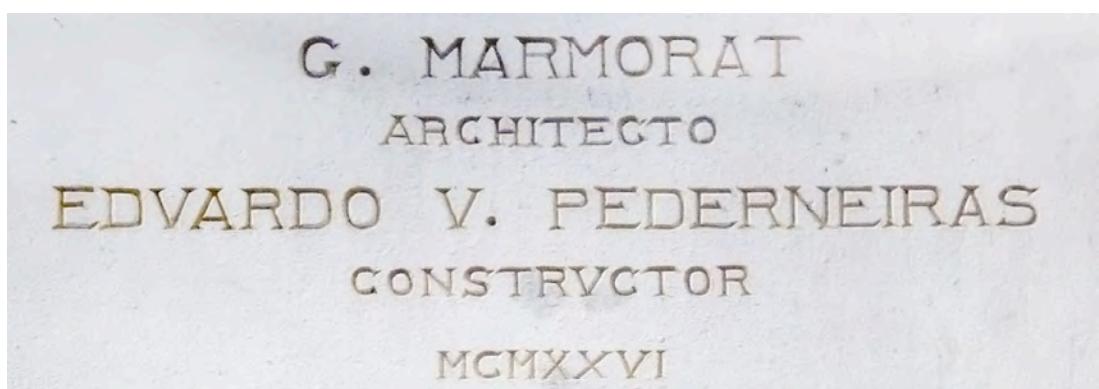


Figura 17. Epígrafe arquitetônica em argamassa encontrada no centro histórico do Rio de Janeiro.

Epígrafes arquitetônicas latino-americanas

Epígrafes arquitetônicas são muito numerosas e recorrentes em cidades como Buenos Aires (figura 18) e Santiago (figura 19), onde aparecem em diversos bairros, tanto em edifícios comerciais quanto em residenciais. Na Cidade do México, foram registradas inscrições em edifícios comerciais no centro histórico da cidade (figura 20).



Figura 18. Epígrafes arquitetônicas encontradas na cidade de Buenos Aires (Argentina).

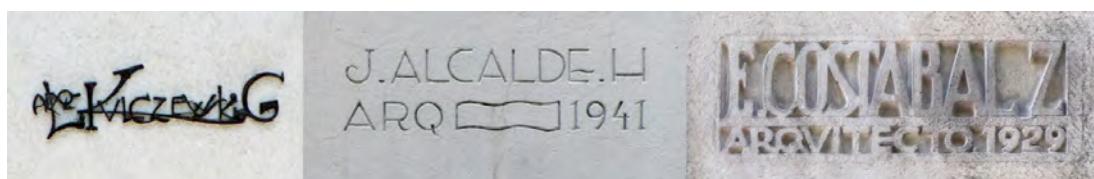


Figura 19. Epígrafes arquitetônicas encontradas na cidade de Santiago (Chile).



Figura 20. Epígrafes arquitetônicas encontradas na Cidade do México (México).

Nas três localidades, as assinaturas dos arquitetos e engenheiros localizam-se, invariavelmente, acima do ângulo de visão do pedestre, alinhadas com o topo da porta. Em Santiago e na Cidade do México foram encontradas inscrições centralizadas acima da porta. Embora existam várias epígrafes arquitetônicas em rocha ou argamassa, há um número expressivo delas feitas em metal com letras recortadas ou fundidas isoladamente e unidas por uma barra, quase sempre na posição da linha de base (figura 21). Algumas destas apresentam apenas uma linha, contendo o sobrenome do arquiteto e o ano de construção. Há também, entre aquelas registradas na Argentina e Chile, um número notável de inscrições que utilizam letras escriturais, variando do gótico a estilos bastante informais e idiossincráticos (figura 18, centro e figura 19, esquerda).



Figura 21. Epígrafe arquitetônica com letras de metal unidas por barra encontradas na Cidade do México (México).

Epígrafes arquitetônicas européias

Epígrafes arquitetônicas podem ser encontradas em diversas cidades europeias. Ao longo desta pesquisa, foi possível registrar a presença destas inscrições na Bélgica, Espanha, França, Holanda, Inglaterra, Irlanda e Portugal. Entre elas, apenas aquelas registradas em Londres (Reino Unido, figura 22) localizam-se, como a maioria das brasileiras, abaixo da linha de visão do pedestre.



Figura 22. Epígrafes arquitetônicas encontradas no bairro de Mayfair, em Londres (Reino Unido, fotos de Priscila Farias).

Uma das epígrafes registradas em Paris apresenta a sigla DPLG (figura 23), também encontrada em epígrafes paulistanas. Na única inscrição deste tipo encontrada em Dublin (Irlanda), no Garden of Remembrance, o arquiteto responsável incluiu as siglas RIBA (Royal Institute of British Architects), FRIAI (Fellow of the Royal Institute of Architects of Ireland) e MTPI (Member of the Royal Town Planning Institute, instituição presente no Reino Unido e Irlanda), após o seu nome.



Figura 23. Epigrafe arquitetônica encontrada em Paris (França, foto de Filipe Negrão).

Na cidade de Gante (Bélgica), onde uma busca mais sistemática do que aquela feita em outras cidades europeias foi realizada, elas se mostraram especialmente numerosas no bairro conhecido como Miljoenenkwartier ('Bairro dos Milhões'), próximo à estação de trem Sint-Pieters (figura 25). As epígrafes arquitetônicas de Gante são encontradas com mais frequência em imóveis residenciais –prédios com dois ou três andares, mas também em casas. Tem dimensão média aproximada de 20 cm x 50 cm e geralmente são posicionadas na lateral esquerda ou direita da fachada, logo acima da linha da porta, embora haja casos onde são posicionadas próximas à calçada. As letras aparecem quase sempre em alto-relevo, moldadas em argamassa.



Figura 25. Epígrafes arquitetônicas encontradas em edifícios no Miljoenenkwartier em Gante (Bélgica, fotos de Priscila Farias).

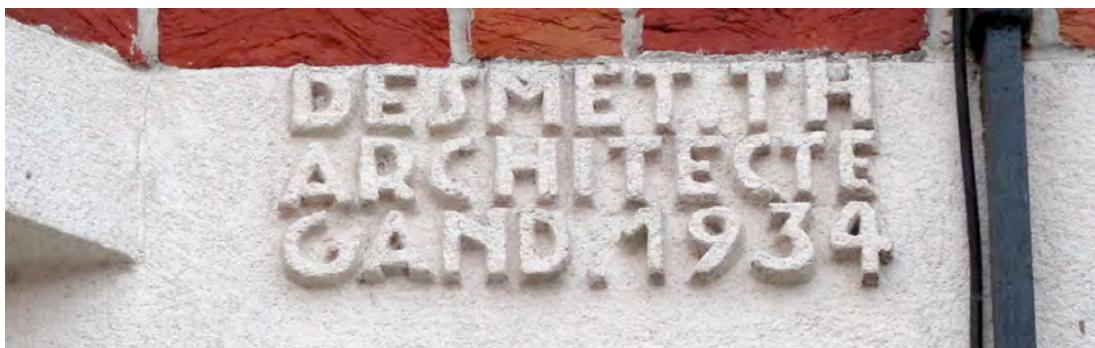


Figura 26. Epigrafe arquitetônica que indica o ano de construção e o nome da cidade onde o edifício está localizado, encontrada em Gante (Bélgica).

As inscrições belgas costumam trazer o nome do responsável pelo projeto do imóvel, acompanhado pelas expressões “arch.”, “archit.”, “architect”, “architecte” ou “bouwemeester” (literalmente, “mestre de obras”). Um dos imóveis, que apresenta duas inscrições, traz, além do nome do arquiteto, o de um “entrepreneur”, e outro inclui “entr.”. Curiosamente, algumas epígrafes arquitetônicas belgas apresentam o nome da cidade na qual estão localizadas (figura 25, centro, e figura 26).

Conclusão

O estudo sobre epígrafes arquitetônicas revelou que elas não são exclusividade da cidade de São Paulo, ou mesmo de seu centro histórico, como se supunha no início da pesquisa realizada na capital paulistana. Considerando a datação das inscrições européias, seu conteúdo e características formais, é muito provável que tenham sido trazidas de lá para a América Latina, a partir de intercâmbios profissionais e acadêmicos. No caso brasileiro, embora as epígrafes arquitetônicas encontradas em Gante sejam posteriores à estadia de Ramos de Azevedo nesta cidade, é possível que ele, assim como outros estudantes de arquitetura latino americanos do século XIX, tenha tomado conhecimento desta prática em outras capitais européias por onde passou, como Paris.

O estudo revelou também alguns direcionamentos importantes para futuras pesquisas, que dizem respeito a centros urbanos que devem ser investigados com maior atenção, e ao refinamento de métodos de registro e tratamento de dados. Levando em consideração as conexões coloniais entre Espanha e Portugal e os países latino-americanos, cidades como Coimbra, Lisboa, Barcelona e Madrid mereceriam levantamentos mais aprofundados. A presença de arquitetos franceses e ingleses em São Paulo sugere a pertinência de pesquisas de campo mais sistematizadas em cidades como Londres e Paris. Além de seu protagonismo cultural no final do século XIX e início do século XX, Paris é de especial interesse também pela grande densidade de epígrafes arquitetônicas encontradas em levantamentos preliminares. Completariam este quadro dados obtidos em outros centros

de formação de arquitetos, além de Gante, procurados por estudantes latino-americanos antes da instituição do ensino superior em arquitetura na região, tais como Milão.

Em relação aos mapas com a localização das epígrafes arquitetônicas, um desenvolvimento interessante seria a introdução de cores diferentes para indicar as diferentes décadas nas quais as inscrições aparecem, ou diferentes arquitetos e construtores. Estudos nesta direção foram realizados para o caso de São Paulo (Farias et al. 2008), e podem ser atualizados com novos dados obtidos desde então, e ampliados para as demais localidades.

Estudos sobre o posicionamento das epígrafes em relação à fachada, e sobre sua relação com a linguagem arquitetônica dos edifícios, também iniciados para o caso paulistano, devem igualmente ser ampliados e aprofundados. A relação entre os períodos de aparecimento e maior freqüência das epígrafes e a configuração do campo profissional da arquitetura também devem ser tópico de futuros estudos.

Embora a presença do nome de construtores em edifícios seja uma prática antiga, a origem e a genealogia da epigrafia arquitetônica moderna, conforme registrada neste artigo, ainda precisa ser melhor esclarecida. As similaridades formais encontradas em inscrições presentes em diferentes cidades relatadas neste estudo são um ponto de partida para tal esclarecimento.

Independentemente das motivações e influências que expliquem a existência destas inscrições, os edifícios que as contém revelam ao público parte da história de cada cidade e de cada país. As epígrafes arquitetônicas presentes na paisagem urbana de uma cidade constituem em um conjunto textual peculiar e caracteristicamente distinto, de incontestável riqueza gráfica e estética, patrimônio cultural e artístico. Esperamos que este estudo contribua para o seu reconhecimento e preservação.

Referências

- BAINES, Phil & DIXON, Catherine 2003. **Signs: lettering in the environment**. London: Collins Design.
- CARVALHO, Maria C. W. de 1999. **Ramos de Azevedo**. São Paulo: EDUSP.
- FARIAS, Priscila L.; GOUVEIA, Anna P. S. & DIXON, Catherine R. 2012. Epígrafes arquitetônicas como elementos da paisagem tipográfica das cidades: notas para um estudo comparativo. In **Anais do X Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design - P&D Design 2012**. São Luis: EDUFMA.
- FARIAS, Priscila L.; GOUVEIA, Anna P. S.; PEREIRA, André L. T.; GALLO, Haroldo & GATTO, Patricia S. 2008. Técnicas de mapeamento aplicadas ao estudo da epigrafia arquitetônica paulistana. **InfoDesign** 5(2): 1-20.
- GORDON, Arthur Ernest 1983. **Illustrated introduction to Latin epigraphy**. Berkeley: University of California.
- GOUVEIA, Anna P. S.; FARIAS, Priscila L. & GATTO, Patricia S. 2009. Letters and cities: reading the urban environment with the help of perception theories. **Visual Communication** 8(3): 339-348.
- GOUVEIA, Anna P. S.; FARIAS, Priscila L.; PEREIRA, André L. T. & GALLO, Haroldo 2008. Epígrafes arquitetônicas: assinaturas dos arquitetos e construtores da cidade de São Paulo. **Oculum** 7-8: 39-49.
- GOUVEIA, Anna P. S.; FARIAS, Priscila L.; PEREIRA, André L. T. & BARREIROS, Gabriela G. 2007. Paisagens tipográficas - lendo as letras nas cidades. **InfoDesign** 4(1): 1-12.
- HIGA, Reinaldo A. & FARIAS, Priscila L. 2010. Uma classificação para epígrafes arquitetônicas. In: **Anais do P&D Design 2010 – 9º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design**. UAM: São Paulo.

HIGA, Reinaldo A. 2010. **Estudo para um sistema de descrição e classificação de epígrafes arquitetônicas.** Trabalho de Conclusão de Curso, Bacharelado em Design com Habilitação em Comunicação Visual, Centro Universitário Senac, São Paulo.

MIGNOT, Claude 2009. **Grammaire des immeubles parisiens.** Paris: Parigramme.
WOODHEAD, A. Geoffrey 1992. **The study of Greek inscriptions.** Norman: University of Oklahoma Press.

3.4. Epígrafes arquitetônicas paulistanas e londrinhas: uma comparação sob a perspectiva do design da informação

A versão original deste artigo foi originalmente apresentada no congresso *CIDI 2015*, em Brasília, e publicada no periódico *InfoDesign* (Farias 2015).

Resumo

Este artigo apresenta um estudo comparado acerca de inscrições contendo os nomes de arquitetos e construtores encontradas em fachadas de edifícios nas cidades de São Paulo e Londres. Para o estudo, 123 epígrafes arquitetônicas encontradas no centro histórico da cidade de São Paulo foram comparadas com 71 inscrições do mesmo tipo encontradas nas regiões de Westminster e Camden, na área central de Londres. O foco das análises é o aspecto informacional das inscrições, incluindo sua localização, tamanho, configuração tipográfica e conteúdo.

Introdução

Epígrafes arquitetônicas podem ser descritas como inscrições contendo nomes de arquitetos, engenheiros ou construtores, geralmente gravadas em rocha ou metal, encontradas em fachadas de edifícios, e são um aspecto da paisagem tipográfica da cidade (Gouveia, Farias & Gatto 2009a). No contexto das noções de patrimônio histórico, as epígrafes arquitetônicas possuem efetivo valor documental, relacionado ao processo material da configuração do espaço urbano, consistindo em evidências da presença dos agentes envolvidos na construção dos edifícios em determinados pontos da cidade, e de intercâmbios acadêmicos e profissionais entre estes agentes (Gouveia, Farias, Pereira & Gallo 2009; Farias, Gouveia & Dixon 2012a). Seu estudo pode revelar informações importantes a respeito da constituição do espaço público e das relações de prestígio e poder envolvidas neste processo. A observação de seus aspectos formais e informacionais, por outro lado, pode elucidar a formação de repertórios e gostos tipográficos que ajudam a compor um sentido de lugar e a conferir certa identidade a núcleos urbanos (Farias, Gouveia & Dixon 2012a e 2012b).

As epígrafes arquitetônicas paulistanas vêm sendo investigadas desde 2003 pelos grupos de pesquisa Tipografia Arquitetônica Paulistana (UNICAMP), Tipografia e Linguagem Gráfica (SENAC-SP), e História, Teoria e Linguagens do Design (USP). Entre os resultados destas investigações, encontram-se o desenvolvimento de métodos de coleta, tratamento e análise de dados (Farias, Gouveia, Pereira, Gallo e Gatto 2008; Gouveia, Farias e Gatto 2009b e 2010; Higa e Farias 2010), a criação de um acervo físico e de um banco de dados disponível para consulta online (Gouveia, Farias & Gatto 2013), além de estudos de caso sobre arquitetos e construtores específicos (Farias e Gouveia 2013).

A pesquisa sobre as epígrafes arquitetônicas paulistanas gerou uma grande quantidade de dados. A partir de 2008, estes dados começaram a ser comparados com aqueles obtidos em outros levantamentos, mais circunscritos, realizados em outras 16 cidades, no Brasil e em outros 11 países (Farias, Gouveia & Dixon 2012b). O principal direcionamento resultante das primeiras análises comparativas foi a necessidade de levantamentos mais sistemáticos e completos em cidades-chave, como Paris e Londres, que poderiam ter protagonizado a tendência para inclusão de epígrafes em edifícios projetados por arquitetos no século XIX, e servido de referência para a epigrafia arquitetônica paulistana.

Em levantamentos realizados de forma exploratória em Londres, em 2007 e 2012, foram localizadas epígrafes arquitetônicas que apresentavam algumas características em comum com as paulistanas, em especial no que se refere ao seu posicionamento (abaixo do ângulo de visão do pedestre), material (gravadas em rochas ornamentais), e tipo de gravação (baixo relevo). Embora nenhuma das primeiras epígrafes londrinhas identificadas contivesse menção ao RIBA (Royal Institute of British Architects), a presença da sigla em inscrições nas cidades de São Paulo e Dublin permitiu prever que uma busca mais sistemática revelaria a sua presença na capital britânica, contribuindo para a verificação da hipótese de que uma maior incidência de epígrafes arquitetônicas em determinado período estaria associada a momentos importantes para a configuração do campo profissional da arquitetura, como se observou em São Paulo (Gouveia, Farias, Pereira & Gallo 2009; Farias, Gouveia & Dixon 2012b). Previu-se, também, que a verificação de similaridades formais entre as inscrições paulistanas e londrinhas, poderia ajudar a esclarecer a origem e a genealogia da epigrafia arquitetônica moderna, outra linha de investigação apontada pelo estudo comparativo anterior (Farias, Gouveia & Dixon 2012b). Uma investigação sistemática, realizada em Londres, em 2014, possibilitou a coleta e tratamento de dados referentes a epígrafes arquitetônicas encontradas na zona central da capital britânica.

A análise comparada dos dados coletados em São Paulo e Londres revelou que as epígrafes arquitetônicas paulistanas e londrinhas têm vários pontos em comum, principalmente no que se refere aos seus aspectos informacionais, como este artigo pretende demonstrar.

Métodos de pesquisa

As investigações realizadas em São Paulo e Londres adotaram abordagem metodológica já descrita mais detalhadamente em artigos sobre tipografia e letreiramento no ambiente urbano da cidade de São Paulo e em outras localidades publicados por membros dos grupos de pesquisa Tipografia Arquitetônica Paulistana (UNICAMP), Tipografia e Linguagem Gráfica (SENAC-SP), e História, Teoria e Linguagens do Design (USP) (Farias, Gouveia, Pereira, Gallo & Gatto 2008; Gouveia, Farias & Gatto 2009b e 2010; Higa & Farias 2010; Farias, Gouveia & Dixon 2012a e 2012b).

Tal abordagem inicia com estudos exploratórios, que consistem em visitas a locais nos quais há notícia da presença de epígrafes arquitetônicas (ou nos quais estas inscrições foram casualmente encontradas), para, através da percepção de área com maior densidade, chegar à definição de um recorte geográfico para estudo aprofundado. Este recorte é definido com a ajuda de mapas do local, e há um esforço para que seus limites sejam coerentes com a evolução da malha urbana, e que coincidam com vias importantes. Desta forma, é o recorte cultural e geográfico que determina o recorte temporal da pesquisa, e não o inverso.

A coleta de dados em campo costuma ser realizada em duas etapas: na primeira, muitas vezes simultânea aos estudos exploratórios, são realizados registros fotográficos rápidos, eventualmente em baixa resolução, sempre que possível acompanhados por anotação de endereço, medições e decalques; na segunda, são realizados registros fotográficos mais completos, em alta resolução, e dados sobre localização e medidas são revisados. Decalques completos das epígrafes, assim como moldes em silicone das inscrições fazem parte de uma terceira etapa, e dependem tanto das características materiais e dimensionais das mesmas quanto da disponibilidade de tempo, financiamento, e recursos humanos.

O tratamento de dados envolve a edição e tratamento de imagens fotográficas, a extração de informações destas imagens (transcrição dos textos das epígrafes, descrição de seus aspectos formais e configuração tipográfica), e a organização de dados coletados em planilhas e mapas digitais. Os dados coletados em campo são complementados com outros coletados em levantamentos bibliográficos ou documentais. Nesta fase, são organizadas planilhas e tabelas agrupando dados sobre a localização, autoria, data e outras informações relativas ao edifício, dados referentes ao conteúdo textual e aos aspectos formais e materiais da inscrição, incluindo suas medidas e altura em relação ao solo, e também dados ‘de trabalho’, tais como a URL da imagem da epígrafe em repositório digital, o status de seu registro fotográfico, decalque e molde. Tabelas complementares são criadas para sistematizar dados coletados sobre os arquitetos e construtores, incluindo breves biografias.

As planilhas, mapas, e acervos digitais de imagens criados são, sempre que possível, interligados para facilitar a análise, comparação e interpretação de dados. As análises são feitas através da observação e filtragem de dados em planilhas, mapas e repositórios digitais. Durante estes procedimentos, busca-se identificar tendências, similaridades e peculiaridades nos dados obtidos.

Caracterização dos dados levantados

Os dados utilizados neste estudo comparativo referem-se a 123 edifícios contendo epígrafes arquitetônicas encontrados em São Paulo, em área de 0,79km² (fig. 1) e 71 encontrados em Londres, em área de 4,9km² (fig. 2). Em relação à distribuição espacial, portanto, embora em ambos os casos tenha sido possível verificar a tendência para o agrupamento de epígrafes na malha urbana, a densidade, calculada pela quantidade de inscrições por quilometro quadrado, é quase cinco vezes maior na área investigada em São Paulo do que na área investigada em Londres.

Os edifícios londrinos que contém epígrafes arquitetônicas foram construídos entre 1726 e 2001. Em São Paulo, embora não tenha sido possível determinar com precisão a data de construção de todos os edifícios, estima-se que tenham sido construídos entre as décadas de 1910 e 1970. Contudo, como demonstra a tabela 1, embora a extensão temporal das epígrafes arquitetônicas encontradas na área de pesquisa delimitada para o estudo paulistano seja bem menor do que a londrina, há alguma semelhança em relação ao período de maior incidência das inscrições: no caso londrino, 41% das epígrafes foram encontradas em edifícios construídos entre as décadas de 1920 e 1930; enquanto que em São Paulo 59% das inscrições concentram-se no mesmo período.

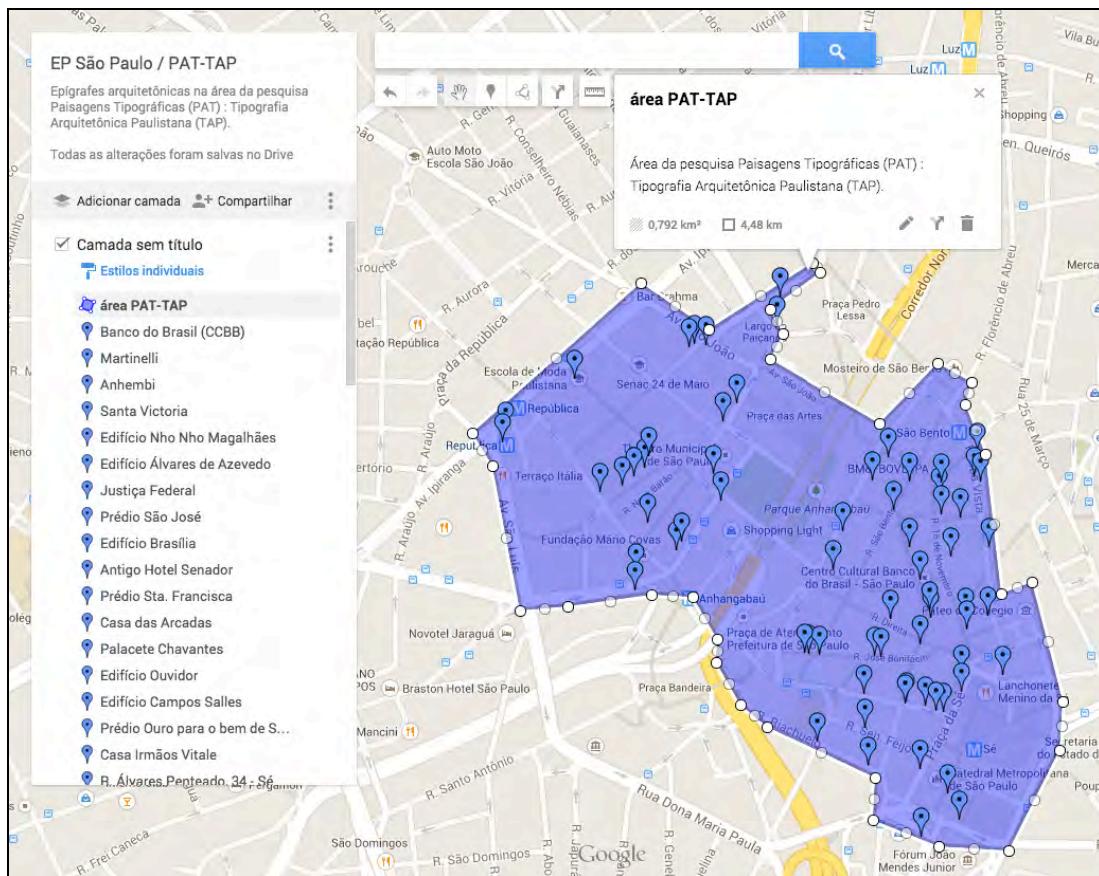


Figura 1. Área de pesquisa e posição das epigráfias arquitetônicas na cidade de São Paulo.

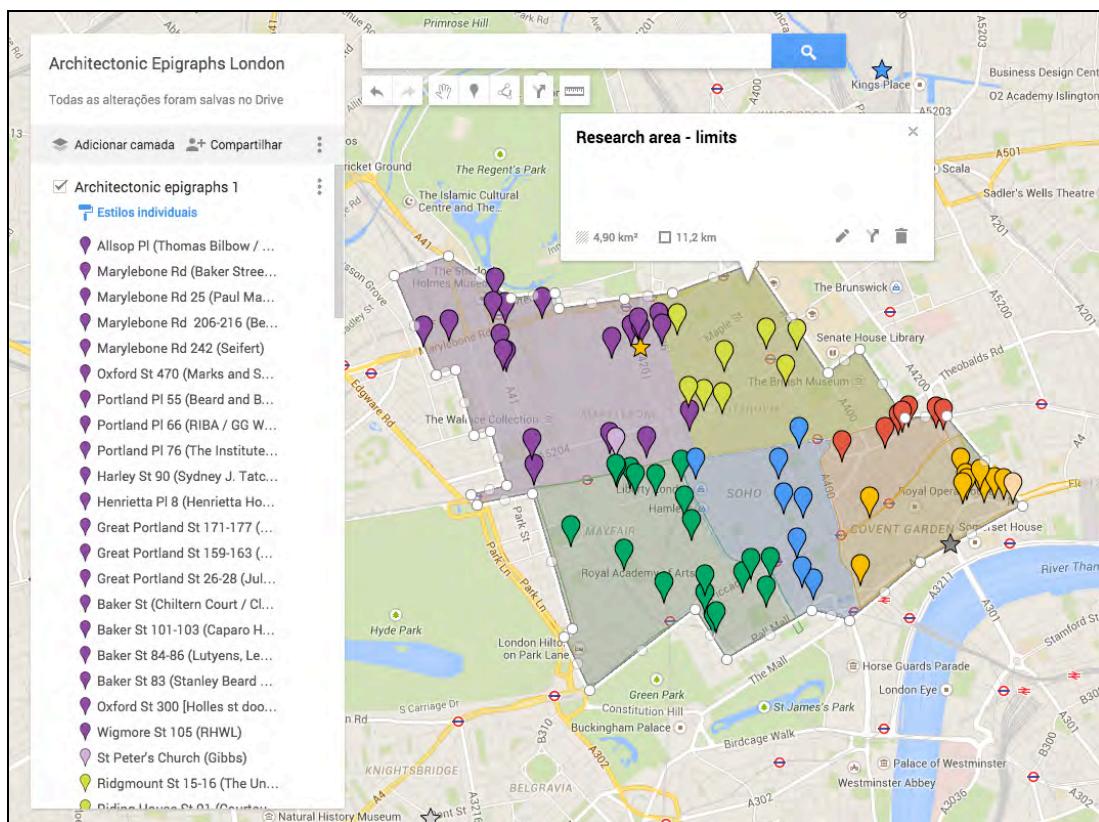


Figura 2. Área de pesquisa e posição das epigráfias arquitetônicas em Londres.

São Paulo		Data	Londres	
Quantidade	Porcentagem		Quantidade	Porcentagem
		Séc. XVIII	2	3%
		Séc. XIX	3	4%
		1900	3	4%
5	4%	1910	10	14%
24	20%	1920	17	24%
48	39%	1930	12	17%
33	27%	1940	2	3%
7	6%	1950	4	6%
3	2%	1960	5	7%
3	2%	1970	5	7%
		1980	3	4%
		1990	3	4%
		2000	2	3%
123	100%		71	100%

Tabela 1. Distribuição temporal das epígrafes arquitetônicas londrinhas e paulistanas, com destaque para as décadas com maior incidência de casos.

Tanto em São Paulo quanto em Londres, a absoluta maioria das epígrafes arquitetônicas encontradas foram gravadas em rocha, com poucos exemplos de inscrições em metal. Foi encontrado em Londres um número significativo de inscrições com acabamentos raros ou ausentes em São Paulo, tais como letras pintadas, preenchidas com material colorido, ou moldadas em argamassa.

Parâmetros de análise

Para realizar uma análise comparativa dos aspectos informacionais das epígrafes arquitetônicas e londrinhas, foram observados os dados referentes ao tamanho e localização das inscrições na fachada do edifício, à sua configuração tipográfica (tipo de letra, quantidade de linhas, alinhamento, elementos de apoio) e ao seu conteúdo (informações contidas no texto).

Em relação à localização das epígrafes nas fachadas dos edifícios, as inscrições foram divididas entre baixas, médias, altas ou muito altas, considerando-se sempre a distância entre o pavimento adjacente à fachada e o topo da primeira linha da inscrição (fig. 3). Foram consideradas baixas aquelas cujo topo da primeira linha encontra-se abaixo de 1 metro de distância do pavimento, médias aquelas cujo topo se encontra entre 1 e 2 metros do pavimento, altas as que se encontram acima de 2 e até 4 metros, e muito altas as que se encontram acima de 4 metros de altura. Observou-se também a posição das inscrições em relação à entrada principal do edifício (à direita, à esquerda ou acima da porta, alinhada ou não com a porta ou outro detalhe arquitetônico), e a posição da parede na qual se encontra a inscrição (paralela ou perpendicular à via na qual se localiza o edifício).

O tamanho das epígrafes baixas e médias foi determinado através de medições com trena, considerando-se os limites horizontais e verticais das manchas tipográficas (do topo da letra mais alta na primeira linha ao pé da letra mais baixa na última linha, do ponto mais à esquerda ao ponto mais à direita das letras nas linhas mais longas). No caso das epígrafes altas e muito altas, suas dimensões foram estimadas com base na medição de elementos

encontrados a menor altura (tais como batentes ou ornamentos), e comparações entre estes elementos e as inscrições, realizadas com ajuda de registros fotográficos.



Figura 3. Exemplos de epígrafes arquitetônicas baixas (São Paulo, foto de Patrícia Gatto), médias (Londres, foto de Priscila Farias), altas (São Paulo, foto de Patrícia Gatto), e muito altas (Londres, foto de Priscila Farias).

As observações quanto à configuração tipográfica das epígrafes arquitetônicas levaram em consideração dados referentes às letras, linhas de texto, e elementos de apoio eventualmente incluídos nas inscrições. Em relação ao tipo de letra, observou-se sua estrutura (uso de maiúsculas, minúsculas, versaletes, letras subscritas ou sobrescritas, algarismos romanos ou arábicos) e forma (presença ou não de serifas, estilo do desenho, peso, modulação, etc.). Também foram observadas a quantidade de linhas, e o alinhamento entre elas, bem como a eventual presença de elementos de apoio (fios, molduras, ornamentos) e sua relação com o conjunto.

O texto das epígrafes foi transcrito para facilitar a busca e comparação de conteúdos, respeitando o uso de letras maiúsculas e minúsculas na inscrição. Barras simples foram usadas para indicar quebra de linha, e barras duplas para indicar separação maior dentro do texto. Barras inclinadas foram usadas no lugar de barras verticais adotadas anteriormente (Gouveia, Pereira, Farias & Barreiros 2007: 7-8), para evitar confusão visual com a letra «i» maiúscula ou com o «l» minúsculo. Colchetes foram usados para indicar trechos com pouca ou nenhuma legibilidade. Observou-se a forma de apresentação dos agentes mencionados nas inscrições, e indicações sobre sua eventual vinculação com organismos profissionais como o RIBA (Royal Institute of British Architects).

Resultados

A comparação de dados permitiu verificar a existência de diversas semelhanças, mas também algumas diferenças, entre os aspectos informacionais das epígrafes arquitetônicas londrinhas e paulistanas. As principais similaridades dizem respeito à posição, dimensão e alinhamento do texto das inscrições. As diferenças referem-se aos tipos de letra mais utilizados, e alguns aspectos do conteúdo.

As epígrafes arquitetônicas paulistanas, em particular aquelas encontradas no centro histórico da cidade, caracterizam-se por localizarem-se, quase sempre, nas laterais da entrada principal do edifício, abaixo do ângulo de visão do pedestre (Farias, Gouveia & Dixon

2012a e 2012b), paralelas às vias. O mesmo ocorre com as inscrições londrinhas, embora neste caso exista uma proporção maior de epígrafes localizadas acima de 2 metros de altura do que a encontrada em São Paulo. As dimensões médias das inscrições também encontradas em Londres algumas epígrafes com largura e altura muito maiores do que as paulistanas.

No centro histórico da cidade de São Paulo, foram encontradas somente 3 inscrições, em um conjunto de 123, que poderiam ser descritas como altas ou muito altas, todas da década de 1910 e 1920 (mais antigas do que a média indicada na tabela 1, portanto, incluindo a que aparece na fig. 3). Na área de pesquisa de Londres, a proporção é maior: 15 inscrições, em um conjunto de 71, estão posicionadas acima de 2 metros do solo.

A maior extensão temporal do recorte londrino, é importante notar, permitiu a observação de uma modificação no padrão de altura do posicionamento das epígrafes ao longo dos anos. As duas epígrafes mais antigas (inclusive a de Henry Flitcroft encontrada na fachada da igreja St Giles in the Fields, fig. 3, extrema esquerda) estão ambas posicionadas acima de 5 metros de altura. As do século XIX variam entre altura média e muito alta. No século XX, as inscrições muito altas concentram-se na década de 1910, e as altas nas décadas de 1910 e 1920. A mais antiga inscrição baixa encontrada na área investigada data de 1912. As seguintes datam da década de 1920, período em que se tornam mais numerosas. Nas décadas posteriores, as inscrições baixas passam gradativamente a ser o padrão, alternadas com algumas inscrições de altura média e alta. Há, portanto, uma coincidência no período de aparecimento e maior concentração de epígrafes a baixa e média altura: nas duas cidades, isso ocorre a partir da década de 1920.

Os textos das epígrafes paulistanas costumam ter 2 ou 3 linhas, centralizadas, compostas com letras sem serifa geométricas ou grotescas. No caso londrino, embora o alinhamento mais comum também seja o centralizado, os textos costumam ser um pouco mais extensos (em sua maioria, com 3 ou 4 linhas, mas chegando até a 15 linhas). Em ambos os casos, é frequente a presença de ênfase para os nomes dos arquitetos e construtores, obtida através de uso de letra mais alta ou mais pesada (fig. 4).



Figura 3. Ênfase para nomes de arquitetos em epígrafe arquitetônica paulistana (foto de Patricia Gatto) e londrina (foto de Priscila Farias).

Em relação às estruturas de letra mais utilizadas, observou-se que as epígrafes arquitetônicas paulistanas utilizam invariavelmente letras maiúsculas (com exceção de raros casos onde a minúscula <e> aparece no lugar de <&>), com eventual uso de versáletes, acompanhadas quase sempre por algarismos árabicos. Nas epígrafes londrinhas, o uso de algarismos árabicos e versáletes segue o mesmo padrão, mas, embora sejam exceções, letras minúsculas aparecem em palavras inteiras em algumas inscrições (incluindo a de Flitcroft reproduzida na fig. 3).

Quanto à forma das letras, predominam em São Paulo letras sem serifa de caráter geométrico, ao passo que em Londres predominam letras serifadas clássicas (fig. 5). Ainda assim, observa-se uma tendência em comum para o uso de letras sem serifa nas primeiras décadas do século XX em ambas as cidades (fig. 6).



Figura 5. Epígrafe arquitetônica paulistana com letras sem serifa geométricas (foto de Patrícia Gatto), e epígrafe londrina com letra serifada clássica (foto de Priscila Farias).



Figura 6. Inscrições do inicio do século XX com letras sem serifa: edifício London and River Plate (Ramos de Azevedo, São Paulo, 1919, foto de Patricia Gatto), e 90 Harley Street (Sydney Tatchell, Londres, 1910, foto de Priscila Farias).



Figura 7. Epígrafes arquitetônicas do escritório Siciliano & Silva (São Paulo, foto de Patricia Gatto), e Trehearne & Norman (Londres, foto de Priscila Farias).

A repetição de formas e arranjos por diferentes arquitetos em um mesmo período revela um certo anseio por neutralidade e padronização. A repetição arranjos tipográficos por parte de um mesmo escritório, por outro lado, denota um deliberado uso de linguagem visual para comunicar uma certa identidade, independentemente do estilo arquitetônico usado no

edifício. Isso pode ser percebido, por exemplo, nas epígrafes arquitetônicas de Siciliano & Silva em São Paulo (ver também Farias & Gouveia 2013), e Trehearne & Norman em Londres (fig. 7). As epígrafes arquitetônicas mais memoráveis, entretanto, costumam ser aquelas nas quais encontramos formas menos comuns, em combinações mais peculiares, gerando inscrições com mais personalidade (fig. 8).

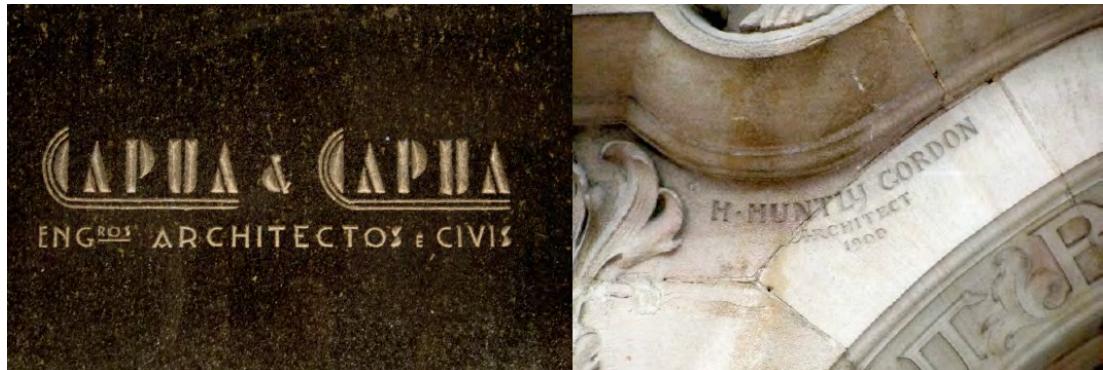


Figura 8. Epígrafes arquitetônicas com arranjos peculiares encontradas em São Paulo (foto de Acácia Correa), e Londres (foto de Priscila Farias).

Em relação ao conteúdo, as epígrafes arquitetônicas encontradas nas duas cidades apresentam algumas diferenças. A menção à data de construção é mais freqüente nas epígrafes londrinas (49% dos casos) do que nas paulistanas (15% dos casos). Outra diferença é a denominação utilizada pelos profissionais mencionados nas epígrafes: no caso paulistano, a denominação mais comum é ‘engenheiro-arquiteto’; já no caso londrino o papel dos arquitetos e engenheiros é claramente diferenciado. É bastante comum, nas epígrafes arquitetônicas londrinas, a menção específica a *contractors* ou *builders* na mesma inscrição, ou em epígrafe secundária –neste caso, a epígrafe do arquiteto costuma ficar à esquerda da entrada principal, o que lhe dá destaque, tendo em vista que o sentido de leitura ocidental é da esquerda para a direita.

A autoridade do arquiteto responsável, nas epígrafes londrinas, é muitas vezes reforçada pela inclusão de seu vínculo com o Royal Institute of British Architects –que pode ser ‘ARIBA’ (associado) ou ‘FRIBA’ (fellow). Embora as siglas ‘FRIBA’ e ‘DPLG’ (*Diplôme Par Le Gouvernement*, título francês) apareçam em duas epígrafes paulistanas, não há, entre elas, qualquer outra menção a instituição de classe ou similar.

A despeito de todas estas diferenças, uma semelhança relevante foi detectada entre as epígrafes arquitetônicas de dois edifícios construídos na década de 1930: o Sulacap, em São Paulo, e o Simpson Piccadilly, em Londres (fig. 9). Ambas as inscrições apresentam letras sem serifa geométricas, em alto relevo, sobre rocha polida, em composição nas quais estas letras são inseridas em caixa delimitada pela linha de base e linha das capitulares. Ambas as inscrições trazem a sigla FRIBA, indicando a vinculação de Robert Prentice e Joseph Emberton ao Royal Institute of British Architects.⁴⁸ O estilo de letra acompanha a linguagem arquitetônica dos edifícios sobre a fachada dos quais foram gravadas, ambos em estilo art deco. Escocês de nascimento, Prentice morou em Buenos Aires e no Rio de Janeiro entre as décadas de 1910 e 1950. Nascido em 1883, era um pouco mais velho do que o inglês Emberton, que nasceu em 1889. Emberton já era associado do RIBA (ARIBA) em 1925,

48. A inscrição paulistana apresenta também a sigla DPLG, indicando que Pilon se formou em arquitetura na França.

quando Prentice tornou-se um fellow da instituição (FRIBA), título que Emberton só obteria em 1931. As semelhanças entre as duas obras e as coincidências nas carreiras de Emberton e Prentice sugerem influência mútua, e que teve impacto, ainda que discreto, nas paisagens tipográficas paulistana e londrina.



Figura 9. Epígrafes arquitetônicas encontradas nos edifícios Sulacap (São Paulo, Robert Prentice e Jean Pilon, 1933-1934, foto de Haroldo Gallo) e Simpson Piccadilly (Londres, Joseph Emberton, 1935, foto de Priscila Farias).

Ainda em relação ao conteúdo, cabe notar que foram encontradas, em Londres, 3 inscrições nas quais os profissionais são apresentados como responsáveis pela reconstrução do edifício (fig. 10). Há, também, o caso excepcional de um edifício com duas epígrafes que mencionam dois arquitetos, um deles identificado como 'designer', como responsáveis pelo projeto (fig. 11). Os nomes de alguns arquitetos e construtores londrinos foram encontrados em pedras fundamentais, como parte de textos maiores, eventualmente fazendo menção a outros personagens envolvidos com o edifício (fig. 12). Embora o texto da epígrafe do Teatro Municipal se assemelhe ao de uma pedra fundamental (fig. 12), nada comparável aos outros dois casos foi encontrado no levantamento feito em São Paulo.



Figura 10. Epígrafes arquitetônicas londrinas nas quais os agentes se identificam como responsáveis pela reconstrução do edifício (fotos de Priscila Farias).

Um aspecto inesperado revelado pela pesquisa de campo em Londres foi a constatação de que epígrafes severamente danificadas ou em péssimo estado de conservação não são exclusividade paulistana (fig. 13). A epígrafe do arquiteto George Grey Wornum na fachada do RIBA encontrava-se em tão pobre condição que só foi possível identificá-la a partir da observação de fotos antigas da fachada. Uma epígrafe de Trehearne & Norman encontra-se parcialmente recortada para dar lugar a uma caixa de inspeção.



Figura 11. Entrada principal de edifício em Londres, com duas epígrafes arquitetônicas (foto de Priscila Farias).



Figura 12. Epígrafe arquitetônica do Teatro Municipal de São Paulo (foto de Catherine Dixon), e epígrafe arquitetônica em pedra fundamental em Londres (foto de Priscila Farias).



Figura 13. Epígrafes arquitetônicas danificadas em São Paulo (foto de Haroldo Gallo), e em Londres (foto de Priscila Farias).

Conclusão

Esta análise comparativa demonstrou que uma das principais semelhanças entre as epígrafes arquitetônicas paulistanas e londrinhas é sua posição na fachada do edifício, predominantemente abaixo de 1 metro de altura, corroborando resultados de estudos anteriores (Farias, Gouveia & Dixon 2012b). Isso contrasta com o padrão de epígrafes mais altas, acima da porta ou na altura do primeiro piso, que predominam em outras cidades europeias como Barcelona, Gante e Paris, ou latino americanas como Buenos Aires, Cidade do México e Santiago (Farias, Gouveia & Dixon 2012a e 2012b). Deriva-se, destas observações, a hipótese de que o padrão de epígrafes arquitetônicas altas tenha matriz francesa e oitocentista, e que esta tenha influenciado mais fortemente o padrão espanhol e dos países latino-americanos de língua espanhola; enquanto que o padrão de epígrafes arquitetônicas mais baixas tenha matriz britânica e modernista, tendo influenciado mais fortemente o padrão paulistano. Tal hipótese deverá ser tópico de pesquisas futuras.

Já a hipótese de que em Londres, assim como em São Paulo, uma maior incidência de epígrafes arquitetônicas em determinado período estaria associada a momento importante para a configuração do campo profissional da arquitetura, levantada anteriormente (Gouveia, Farias, Pereira & Gallo 2009; Farias, Gouveia & Dixon 2012b), pode ser verificada a partir do cotejamento de dados coletados em campo com pesquisa bibliográfica. Conforme podemos observar na tabela 1, 55% das epígrafes londrinhas foram encontradas em edifícios construídos entre as décadas de 1910 e 1930. Segundo artigos encontrados nos periódicos *Journal of the Royal Institute of British Architects* (JRIBA 1914) e *The Builder* (Purchon 1938), embora o RIBA tenha sido inaugurado em 1834, constantes debates a respeito da melhor forma de realizar registros e reconhecer a proficiência dos arquitetos foram travados no Reino Unido durante as primeiras décadas do século XX, exatamente aquelas nas quais as epígrafes são mais numerosas.

O estudo propiciou uma melhor compreensão da articulação da linguagem gráfica verbal no espaço público nas duas cidades, e da atuação de arquitetos e construtores neste contexto. Assim como nos estudos realizados em São Paulo, foram encontrados em Londres casos de profissionais que sistematicamente incluíam seus nomes em fachadas de edifícios, entre eles arquitetos bem conhecidos como Trehearne & Norman e Richard Siefert, e outros praticamente ausentes da historiografia da área, como Angell & Curtis. Os primeiros poderiam ser comparados a Ramos de Azevedo e Severo & Villares, enquanto que os últimos encontram-se em situação semelhante à do escritório Siciliano & Silva (Farias & Gouveia 2013).

As peculiaridades dos textos encontrados nas inscrições londrinhas levou a uma reflexão mais aprofundada sobre as características que distinguem uma epígrafe arquitetônica de outros elementos textuais encontrados em fachadas de edifícios. Se estas inscrições se caracterizam por indicar o nome do responsável pela configuração da linguagem arquitetônica do edifício, mesmo que este responsável não seja identificado como um arquiteto, faz sentido considerar que as epígrafes arquitetônicas podem ser parte de inscrições maiores, como pedras ou placas fundamentais. Ao mesmo tempo, para que funcionem como assinaturas destes agentes, e para que possamos atribuir a elas algum grau de personalidade, é necessário diferenciar placas comemorativas incluídas nos edifícios em data posterior à sua concepção e edificação, ainda que contenham o nome de arquitetos e construtores, das epígrafes arquitetônicas propriamente ditas. Na melhor das hipóteses, estas inscrições posteriores poderiam ser consideradas epígrafes arquitetônicas anacrônicas.

Os resultados apresentados reafirmam a pertinência de estudos que, como este, ajudem a demonstrar a importância da linguagem gráfica verbal, e, em particular, das epígrafes arquitetônicas, enquanto aspecto da identidade e do patrimônio cultural das cidades, parte integrante de sua memória gráfica (Farias 2014), e colaborem para a percepção da necessidade de sua preservação.

Referências

- FARIAS, Priscila L. & GOUVEIA, Anna P. S. 2013. As epígrafes arquitetônicas de Siciliano e Silva. In GONZALES, P. & NOVAES, M. A. V. (orgs.) *Siciliano & Silva*. São Paulo: Arauco.
- FARIAS, Priscila L. 2014. On graphic memory as a strategy for design history. In *Proceedings of the 9th Conference of the International Committee for Design History and Design Studies*: 201-206. São Paulo: Blucher.
- _____. 2015. Epígrafes arquitetônicas paulistanas e londrinhas: uma comparação sob a perspectiva do design da informação. *InfoDesign* 12(2): 222-238.
- FARIAS, Priscila L.; GOUVEIA, Anna P. S. & DIXON, Catherine R. 2012a. Architectonic epigraphs: details that tell a bigger story. In: Camargo, P. de O.; Ribeiro, P. E. V. L. & Fajardo, W. (Org.). *Design e/é patrimônio*: 189-209. Rio de Janeiro: Centro Carioca de Design.
- _____. 2012b. Epígrafes arquitetônicas como elementos da paisagem tipográfica das cidades: notas para um estudo comparativo. In *Anais do X Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design – P&D Design* 2012. São Luis: EDUFMA.
- FARIAS, Priscila L.; GOUVEIA, Anna P. S.; PEREIRA, André L. T.; GALLO, Haroldo & GATTO, Patricia S. 2008. Técnicas de mapeamento aplicadas ao estudo da epigrafia arquitetônica paulistana. *InfoDesign* 5(1): 1-21.
- GOUVEIA, Anna P. S.; FARIAS, Priscila L. & GATTO, Patricia S. 2009a. Letters and cities: reading the urban environment with the help of perception theories. *Visual Communication* 8(3): 339-348.
- _____. 2009b. Vetorização digital das epígrafes arquitetônicas paulistanas. In *GRAPHICA'09 Linguagens e Estratégias da Expressão Gráfica: Comunicação e Conhecimento*: 1440-1454. Bauru: UNESP.
- _____. 2013. São Paulo city epigraphic archive: construction steps and procedures. *International Journal of Architectural Heritage* 7(5): 579-590.
- _____. 2010. Acervo epigráfico paulistano: etapas e procedimentos de construção. In *Anais do Nono Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design - P&D DESIGN* 2010: 1095-1114. São Paulo: AEND|Brasil.
- GOUVEIA, Anna P. S.; FARIAS, Priscila L.; PEREIRA, André L. T. & GALLO, Haroldo 2009. Epígrafes arquitetônicas: assinaturas dos arquitetos e construtores da cidade de São Paulo. *Oculum* 8-9: 39-49.
- GOUVEIA, Anna P. S.; PEREIRA, André L. T.; FARIAS, Priscila L. & BARREIROS, Gabriela G. 2007. Paisagens tipográficas - lendo as letras nas cidades. *InfoDesign* 4(1): 1 – 12.
- HIGA, Reinaldo A. & FARIAS, Priscila L. 2010. Uma classificação para epígrafes arquitetônicas. In *Anais do P&D Design 2010 - 9º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design*. UAM: São Paulo.
- JRIBA 1914. Chronicle. Registration of Architects. Sir Aston Webb's amendment. *Journal of the Royal Institute of British Architects* vol.21, 17 Jan. 1914: 167-174.
- PURCHON, W. S. 1938. The registration of architects. *The Builder* vol. CLV, Aug 1938: 331.

Considerações finais

A tipografia, entendida em sentido contemporâneo e amplo proposto no primeiro capítulo deste volume, aponta para um vasto campo de estudos, que abrange o design de e com letras, e se estende desde a configuração dos sistemas de escrita até as aplicações mais recentes da linguagem gráfica verbal em dispositivos interativos e dinâmicos. Os estudos sobre tipografia, aqui apresentados, como não poderia deixar de ser, embora abordem uma pluralidade de assuntos, cobrem apenas uma pequena parte deste campo.

Acredito que o principal legado de meus estudos sobre *princípios tipográficos* seja uma melhor compreensão do campo da tipografia no âmbito dos países de língua portuguesa, e, em particular, no Brasil. Tenho tido a oportunidade de compartilhar os conhecimentos expressos neste capítulo, ao menos desde 2001, com um grande número de estudantes e leitores, não apenas em aulas e em textos de minha autoria, mas também em traduções e revisões técnicas de traduções de livros sobre tipografia. Eles servem também como base para os estudos apresentados nos capítulos seguintes.

Os estudos sobre *memória gráfica* e *paisagens tipográficas* apresentados nos capítulos 2 e 3 são trabalhos vivos, em andamento –vertentes de investigação que aos poucos se transformam em linhas de pesquisa. Tratam-se de pesquisas de longo prazo, realizadas em equipe, com apoio institucional de universidades e agências de fomento, e, assim, um de seus principais desdobramentos, além da produção bibliográfica necessária para a divulgação de resultados, é a formação de novos pesquisadores em diferentes níveis –da graduação (com trabalhos de conclusão de curso e iniciações científicas) à pós-graduação (mestrados e doutorados).

Acredito que, além destes desdobramentos mais tradicionais, um importante legado destas vertentes de investigação para o ensino é a incorporação de temas, métodos e resultados de pesquisas sobre memória gráfica e paisagens tipográficas, na ensino de projeto de design visual e, em particular, do design de tipos. Desde 2009 venho incorporando aos meus programas de aula exercícios e projetos relacionados a estas vertentes de investigação. Um dos resultados importantes é um crescente número de fontes tipográficas digitais, produzidas por alunos das minhas disciplinas, relacionadas a tipografia presente em impressos efêmeros (tabela I), tipos móveis de metal e madeira (tabela II), tipografia vernacular (tabela III) e tipografia arquitetônica (tabela IV).

	AURORA ABC ABC 123 !?<
	Original ABC abc 123 !&?
	BLAIR ABC ABC 123 !?<
	FLORPAULISTA ABCABC123!&?
	LUPTON ABCABC123 !&?
	OTILLA ABCABC123 !&?

Tabela I. Registros fotográficos originais de impressos efêmeros e amostras de fontes tipográficas desenvolvidas com Márcia Gava e André Noburo (FAU USP, 2011), Natalia Brusa, Amanda Sammarone, Pedro Puntel e Marcelo Lima (FAAP, 2011).

<i>Eldorado Preto</i> 48 ABC abc 123 !\$?
Futura Clara 10 ABC abc 123 !\$?
<i>Garamod Grifo</i> 12 ABC abc 123 !&?
Grotesca LargaClara 16 ABCabc123!\$?
Grotesca LargaMeiaPreta 28 ABCabc123\$?
Grotesca Reforma 24 ABC abc 123 !\$?
Grotesca Reforma Apertada 16 ABC 123 !\$?
Grotesca ReformaPretaEstreita 72 ABCabc123!£?
Guanabara 60 reg ABC abc 123 !&?
Guanabara 60 med ABC abc 123 !&?
Guanabara 60 bold ABC abc 123 !&?
Kabel Magro 16 ABC abc 123 !\$?
Memphis 8 ABC abc 123 !\$?
Memphis 12 ABC abc 123 !\$?
ORPLID 20 ABC 123 !&?
PROGRESSO 16 ABC 123!&?

Tabela II. Amostras de fontes tipográficas desenvolvidas a partir de tipos móveis de metal da oficina tipográfica da FAU USP (LPG), por Gabriel Rodrigues, Eduardo Yuste, Fernando Petrich, Karine Kessler, Pedro Paulo Campos, Isabela Prada, Caroline Magalhães, Bruno Sakamoto, Bruna de Souza, Tiago Valentim, Laura Eggers, Mariana Izukawa, Luciana Fernandes e Carolina Rodrigues (FAU USP, 2013).

BLOCO ABC abc 123 !@?
Cassamba ABCabc123!@?
ESCORRIDA ABC ABC 123 !@?
Frango ABC abc 123 !@?
JARDINS ABCABC123!\$?
MERCADO ABC ABC 123 !@?
Rabisco ABC abc 123 !@!
RIGEAD ABC abc 12B !@?
GARDAL ABC 123 !@?

Tabela III. Amostras de fontes desenvolvidas a partir de exemplos de tipografia comercial e acidental encontradas nas ruas da cidade de São Paulo por Rodrigo Leite, Lucas Nogueira, Gabriel Barboza, Gustavo Higashi, Gabriel Gudin, Guilherme Brandão, Juliana de Azevedo, Victor Amirabile (SENAC-SP, 2012), e Laura Pires (FAU USP 2011-2012).

	BOTELHO ABC ABC 123 !&?
	MONTEIRO ABC ABC 123 !&?
	CONSTRUÇÕES ABC ABC 123 !&?
	SICILIANOS regular ABC ABC 123 !&? SICILIANOS BOLD ABC ABC 123 !&?
	VILLARES ABC ABC 123 !&?
	MARCONI regular ABC abc 123 !&? MARCONI BOLD ABC ABC 123 !&?

Tabela IV. Registros fotográficos originais de exemplos de tipografia arquitetônica (epígrafes e tipografia nominativa), e amostras de fontes desenvolvidas, a partir deles, por Daniela Bissiguiini, Pietro Junior, Jéssica Boscardin, Andrezza de Almeida, Bruna Yumi, André do Carmo, Pedro Furtado e Beatriz Alonso (SENAC-SP, 2011).

Atribui-se ao designer de tipos norte-americano Frederic Goudy a máxima segundo a qual ‘os antigos roubaram nossas melhores idéias.’ Dedicar-se à prática e ao estudo de campo tão vasto e tão antigo como a tipografia exige, de fato, uma boa dose de humildade. Selecionar e organizar os trabalhos neste volume me levou a refletir sobre as opções de pesquisa que fiz, ao longo dos anos. Percebo que sempre me interessaram os artefatos mais humildes e anônimos, menos obviamente interessantes como objeto de pesquisa. Estou convencida de que esta é a melhor estratégia para desvendar as incríveis histórias ainda escondidas nas coisas tipográficas, e para inspirar os mais jovens a fazer o mesmo.

Referências

- ABRAMS, Janet & HALL, Peter (Eds.) 2006. *Else/where: Mapping: New cartographies of networks and territories*. Minneapolis: University of Minnesota.
- AGUIRRE ARGOMEDO, Estela & CHAMORRO MARTÍNEZ, Sonia (Org.) 2008. "L": memoria gráfica del exilio chileno 1973-1989. Santiago: Ocho Libros.
- ALMEIDA, Evandro J. & FARIAS, Priscila L. 2010. Organizando e identificando tipos: definição de método para a catalogação de tipos da oficina tipográfica da FAUUSP. In *Anais do Nono Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design - P&D DESIGN 2010*: 1610-1615. São Paulo: AEND|Brasil.
- AMBROSE, Gavin & HARRIS, Paul 2011 [2005]. *Tipografia*. Porto Alegre: Bookman.
- ANDRIENKO, Natalia; ANDRIENKO, Gennady & GATALSKY, Peter 2003. Exploratory spatio-temporal visualization: An analytical review. *Exploratory spatio-temporal visualization* 14(6): 503-541.
- ANNENBERG, Maurice 1994. *Type foundries of America and their catalogs*. New Castle: Oak Knoll.
- ARAGÃO, Isabella R. & FARIAS, Ana 2008. Tipos móveis de metal: de Gutenberg até os dias atuais. In *Anais do 8º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design - P&D DESIGN 2008*. São Paulo: AEND|Brasil.
- ARAGÃO, Isabella R. & FARIAS, Priscila L. 2014. Apontamentos para uma história da fundição de tipos no Brasil do século 20: o caso da Funtimod. In *Proceedings of the 6th Information Design International Conference*: 1-9. São Paulo: Blucher.
- ARAGÃO, Isabella R.; FARIAS, Priscila L. & CUNHA LIMA, Edna L. 2014. Um estudo sobre catálogos de tipos de fundidoras brasileiras dos séculos 19 e 20. In *Proceedings of the 6th Information Design International Conference, 5th InfoDesign, 6th CONGIC*: 1-9. São Paulo: Blucher.
- ARAGÃO, Isabella R.; FARIAS, Priscila L.; ALMEIDA, Evandro J. & FARIAS, Ana M. 2012. Um estudo comparativo entre a catalogação dos tipos móveis da Editora UFPE e da oficina tipográfica da FAU USP. In *Anais do X Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design*. São Luis: EDUFMA.
- ARES, Fabio 2011. Real Imprenta de Niños Expósitos: revalorización patrimonial tipográfica del Buenos Aires virreinal (1780-1810). *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas* XVI(1/2): 91-120.
- ASSMANN, Jan 1995. Collective memory and cultural identity. *New German Critique* 65: 125-133.
- BAER, Lorenzo 1999. *Produção gráfica*. São Paulo: SENAC-SP.
- BAINES, Phil & DIXON, Catherine 2003. *Signs: lettering in the environment*. London: Collins Design.
- BAINES, Phil & HASLAM, Andrew 2002. *Type & typography*. New York: Watson Guptill.
- BAINES, Phil 1991. Historical introduction. In R. EASON & S. Rookledge (Eds.) *Rookledge's international handbook of type designers*. Surrey: Sarema Press.
- BALIUS, Andreu & SCAGLIONE, José 2009. A sign to convey a sound - The origin of 'ñ' and its cultural significance. Manuscrito de trabalho apresentado no congresso *Typo9: The Heart of the Letter*, Mexico, DF.
- BARNES, Alison 2005. Mapping meaning: Redrawing the geo/graphic landscape. *Anais do 2º Congresso Internacional Design da Informação*. São Paulo: SBDI.
- BARROS, João de 1540. *Grammatica da lingua portuguesa*. Olyssipone: Lodouicum Rotorigium.
- BARTRAM, Alan 1975. *Lettering in architecture*. London: Lund Humphries.

- BAUERMEISTER, Benjamin 1988. *A manual of comparative typography: the PANOSE system*. New York: Van Nostrand Reinhold.
- BAUERMEISTER, Benjamin P.; MCQUEEN III, C. D.; DELAURENTIS, M. S.; HIGINBOTHAM, P. M.; LIPKIE, D. E.; MUNSIL, D. J. & BEAUSOLEIL, R. G. 1996. U.S. Patent No. 5,586,241. Washington, DC: U.S. Patent and Trademark Office.
- BLUTEAU, Raphael 1728. *Vocabulario portuguez e latino, aulico, anatomico, architectonico, bellico, botanico, brasilico, comico, critico, chimico, dogmatico, dialectico, dendrologico, ecclesiastico, etymologico, economico, florifero, forense, fructifero*. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesu.
- BODEL, John 2001. *Epigraphic evidence: ancient history from inscriptions*. London: Routledge.
- BOLTON, David 1997. *Type cases*. Oxford: The Alembic Press.
<http://www.alembicpress.co.uk/Typecases>
- BOUSQUET-BRESSOLIER, Catherine (Ed.) 2002. *François de Dainville S.J. (1909-1971): Pionnier de l'histoire de la cartographie et de l'éducation*. Paris: École des Chartes.
- BRAGANÇA, Aníbal 2008. Arco do Cego e Impressão Régia (Lisboa e Rio de Janeiro): sobre rupturas e continuidades na implantação da imprensa no Brasil. In *Anais do XXXI INTERCOM – Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*.
<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2008/resumos/R3-0554-1.pdf>
- BRINGHURST, Robert 1997 [1992]. *The elements of typographic style*. Vancouver: Hartley & Marks.
- ____ 2005 [1992]. *Elementos do estilo tipográfico*. São Paulo: Cosac Naify.
- BURNHILL, Peter 2003. *Type spaces: in-house norms in the typography of Aldus Manutius*. London: Hyphen.
- CAMPBELL, Alastair 2000. *The Designer's Lexicon: The Illustrated Dictionary of Design, Printing, and Computer Terms*. San Francisco: Chronicle.
- CANALES HIDALGO, Juan A. 2011. La Memoria Canalla de Bogotá. In BUENDÍA, L. A. (Org.) *Ciudades (im)propias: la tensión entre lo global y lo local [II Congreso Internacional Arte y Entorno. Ciudades globales, espacios locales]*: 233-240. Valencia: Centro de Investigación Arte y Entorno.
- CARDOSO, Rafael (Org.) 2005. *O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica, 1870-1960*. São Paulo: Cosac Naify.
- ____ (Org.) 2009. *Impresso no Brasil, 1808-1930: destaque da história gráfica nos acervos da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro: Verso Brasil.
- CARTER, Paul 1987. *The road to Botany Bay: an essay in spatial history*. London: Faber and Faber.
- CARVALHO, Maria C. W. de 1999. *Ramos de Azevedo*. São Paulo: EDUSP.
- CASLON, Henry 1841. *Specimen of printing types by Henry Caslon*. London: Caslon.
- CAUDURO, Flavio 2002. Tipografia pós-moderna. *Anais do I Congresso Internacional de Pesquisa em Design / V Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design*. Rio de Janeiro: ANPED.
- CRUICKSHANK, Don 2004. Towards an atlas of italic types used in Spain, 1528–1700. *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal and Latin America* 81(7-8): 973-1010.
- CUNHA LIMA, Edna L. & LACERDA, Ligia M. A. 2013. Pietro Biancovilli, o pioneiro da litografia comercial em Minas Gerais. *Estudos em Design* 21(2): 1-19.
- CUNHA LIMA, Edna L. 2009. Pinart e Balonchard, fundidores de tipo no Rio de Janeiro oitocentista. *InfoDesign* 6(2): 1-6.
- ____ 2012. *Fundidoras de tipo do século XIX anunciantes no Almanak Laemmert*
<https://www.bn.br/producao-intelectual/documentos/fundidoras-tipo-seculo-xix-anunciantes-almanack>
- CUNHA LIMA, Edna L.; ARAGÃO, Isabella R. & FARIAS, Priscila L. 2011. Catálogos de tipos móveis: contribuições para a história (tipo)gráfica brasileira. In *Anais do 5º Congresso Internacional de Design da Informação*: 1-18. Florianópolis: Estação das Letras e Cores.

Referências

- ____ 2013. Describing movable type specimens: a contribution to Brazilian (tipo)graphic memory. In: FADEL, Luciane M.; SPINILLO, Carla G.; MOURA, Monica & TRISKA, Ricardo (Org.). **Selected Readings of the 5th Information Design International Conference: research and practice:** 233-249. Florianópolis: Sociedade Brasileira de Design da Informação.
- CUNHA LIMA, Edna L.; FIGUEREDO, Ana L. & CIDRINI, Carlos A. 2015. Fontes toscanas no Almanak Laemmert do Rio de Janeiro durante o século XIX. In **Anais do 7º Congresso Internacional de Design da Informação - CIDI 2015:** 1634-1645. São Paulo: Blucher.
- CUNHA, Luis Antonio Rosado da 1747. **Relação da entrada que fez o excellentissimo, e reverendissimo senhor D. Fr. Antonio do Desterro Malheyro [...].** Rio de Janeiro: Segunda Officina de Antonio Isidoro da Fonseca.
- DE JONG, Cees W.; PURVIS, Alston W. & THOLENAR, Jan 2009. **Type: a visual history of typefaces and graphic styles, volume 1, 1628-1900.** Köln: Taschen.
- ____ 2010. **Type: a visual history of typefaces and graphic styles, volume 2, 1901-1938.** Köln: Taschen.
- DE LUNÉ, Antonio J. B. & DA FONSECA, Paulo D. (Ed.) 1873. **Almanak da Província de São Paulo.** São Paulo: Typographia Americana.
- DE NAVÉ, Francine (Org.) 2004. **Letters proeven | Prenten smaken / La saveur des caractères | Le goût des estampes.** Antwerpen: Museum Plantin-Moretus/Prentenkabinet.
- DIJSTELBERGE, Paul 1998. Towards a Digital Atlas of initial letters and typographic ornaments in the Netherlands. **Quaerendo,** 28(3): 215-224.
- DIXON, Catherine & NARDI, Henrique 2010. Letterpress from the street: Gráfica Fidalga, São Paulo. **Matrix** (29): 6-13.
- DIXON, Catherine 1995. Why we need to reclassify type. **Eye** 19: 86-87.
- ____ 2001. **A description framework for typeforms: an applied study.** Tese de doutorado, Open University / Central Saint Martins College of Art & Design.
- ____ 2002. Typeface Classification. In **First Annual Friends of St Bride Conference: Twentieth Century Graphic Communication: Technology, Society and Culture.** <<http://www.stbride.org/conference2002/TypefaceClassification.html>>.
- DONATI, Angela 2002. **Epigrafia romana: la comunicazione nell'antichità.** Bologna: Il Mulino.
- DOYLE, Plinio (Dir.) 1965. **Anais da Biblioteca Nacional**, vol. 85: Catálogo de Jornais e Revistas do Rio de Janeiro (1808-1889) Existentes na Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional.
- DUNCUM, Paul 2001. Visual culture: developments, definitions, and directions for art education. **Studies in Art Education** 42(2): 101-112.
- EISENSTEIN, Elizabeth L. 1980. The emergence of print culture in the West. **Journal of Communication** 30(1): 99-106.
- ERRÁEZ CRUZ, Diana 2011. **Estrategias Visuales Creativas de Diseño Publicitario con motivos de la Memoria Gráfica de la Comunidad de Artesanos Saraguro.** Projeto de Conclusão de Curso de Graduação, Universidad Tecnológica America, Quito, Ecuador.
- FARIAS, Priscila L. & ARAGÃO, Isabella R. 2013 [no prelo]. Typography in Brazil in the 19th and early 20th century: a history told from Brazilian type specimens. In **Proceedings of the Design History Society Annual Conference: Towards Global Histories of Design: Postcolonial Perspectives.** Ahmedabad: National Institute of Design
- ____ 2013. Typography in Brazil in the 19th and early 20th century. In **Abstracts Book - Design History Society 2013 Annual Conference:** 55-55. Ahmedabad: National Institute of Design.
- FARIAS, Priscila L. & COUTINHO, Solange G. 2016. Females, alcohol, and inebriating things: representations of women and femininity in cachaça labels. In **Gendered Perspectives in Design: Turkish and Global Context [5T - 8th Annual Turkish Design History Society Meetings]:** 312-324. Izmir: Yasar University.
- FARIAS, Priscila L. & GOUVEIA, Anna P. S. 2012. As epígrafes arquitetônicas de Siciliano & Silva. In: GONZÁLEZ, Paul & NOVAES, Maria A. V. (Orgs.) **Siciliano e Silva: engenheiros construtores:** 184-197. São Paulo: Arauco.

- FARIAS, Priscila L. & ONODA, Marina A. 2015. Letras toscanas no repertório tipográfico de Jorge Seckler (1883-1895). In *Anais do 7º Congresso Internacional de Design da Informação - CIDI 2015*: 883-892. São Paulo: Blucher.
- FARIAS, Priscila L. & QUEIROZ, João 2003. On diagrams for Peirces 10, 28, and 66 classes of signs. *Semiotica* 147: 165-184.
- _____. 2006. Images, diagrams, and metaphors: Hypoicons in the context of Peirce's sixty-six-fold classification of signs. *Semiotica* 162: 287-307.
- _____. 2013. Os diagramas de C. S. Peirce para as dez classes de signos. *Trans/Form/Ação* 36(3): 155-172.
- FARIAS, Priscila L. & SILVA, Fabio L. C. M. 2004. Classificações tipográficas: sistemas de classificações cruzadas. *Anais do P&D 2004 - 6º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design*. São Paulo: FAAP.
- FARIAS, Priscila L. 1998. *Tipografia Digital, o impacto das novas tecnologias*. Rio de Janeiro: 2AB.
- _____. 2000. Glossário. In *Tipos do Acaso* <www.tiposdoacaso.com.br>.
- _____. 2001. Fontes que não servem para escrever: algumas considerações sobre o status tipográfico dos dingbat. *Revista da ADG* 23: 49-51.
- _____. 2003. Hipo-ícones: imagens, diagramas e metáforas na semiótica peirceana e no design da informação. In LEÃO, L. (Org.). *Cibercultura 2.0*: 151-166. São Paulo: Nojosa Edições.
- _____. 2004. Notas para uma normatização da nomenclatura tipográfica. In: *Anais do P&D Design 2004 - 6º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design*. São Paulo: FAAP.
- _____. 2011 [no prelo]. Observações sobre o uso do til na oficina tipográfica do Arco do Cego. In: MEGIANI, Ana Paula T. & PATACA, Ermelinda Moutinho (Orgs.). *Frei Veloso e a Tipografia do Arco do Cego*. São Paulo: EDUSP.
- _____. 2011. Sem futuro: the graphic language of São Paulo city punk. In *Design History Society Annual Conference 2011: Design Activism and Social Change*: 1-16. Barcelona: Fundació Història del Disseny.
- _____. 2012. About a J-shaped tilde: investigations on the status and form of the tilde in Portuguese grammar and typography. In *Memorias del Congreso Internacional las Edades del Libro*: 302-319. Mexico: Fondo de Cultura Económica.
- _____. 2014. On graphic memory as a strategy for design history. In *Proceedings of the 9th Conference of the International Committee for Design History and Design Studies – ICDHS 2014*, Aveiro: 201-206. São Paulo: Blucher.
- _____. 2015. Epígrafes arquitetônicas paulistanas e londrinhas: uma comparação sob a perspectiva do design da informação. *InfoDesign* 12(2): 222-238.
- _____. 2016. Semiótica e tipografia: apontamentos para um modelo de análise. In MORAES, Dijon de; DIAS, Regina A. & SALES, Rosemary B. C. (Orgs.). *Cadernos de Estudos Avançados em Design: Design e Semiótica*: 45-56. Barbacena: EdUEMG.
- FARIAS, Priscila L.; ARAGÃO, Isabella R. & CUNHA LIMA, Edna L. 2012. Unraveling aspects of Brazilian design history through the study of 19th century almanacs and type specimens. In *Conference Proceedings: Design Research Society 2012*, vol. 2: 498-511, Bangkok: Chulalongkorn University.
- FARIAS, Priscila L.; FINIZOLA, Maria de F. S. & COUTINHO, Solange G. 2010. From the streets to the screen: street signs as a source of inspiration for digital typefaces. In GIMENO-MARTINEZ, J. & FLORE, F. (Org.) *Design and craft: a history of convergences and divergences*: 302-306. Brussel: Koninklijke Vlaamse Academie van België.
- FARIAS, Priscila L.; GOUVEIA, Anna P. S. & DIXON, Catherine R. 2012a. Architectonic epigraphs: details that tell a bigger story. In: CAMARGO, P. O.; RIBEIRO, P. E. V. L. & FAJARDO, W. (Org.). *Design e/é Patrimônio*: 189-209. Rio de Janeiro: Centro Carioca de Design.
- _____. 2012b. Epígrafes arquitetônicas como elementos da paisagem tipográfica das cidades: notas para um estudo comparativo. In *Anais do X Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design*. São Luis: EDUFMA.

Referências

- FARIAS, Priscila L.; GOUVEIA, Anna P. S.; PEREIRA, André L. T.; GALLO, Haroldo & GATTO, Patricia S. 2008a. Epigrafia arquitetônica paulistana - indícios da história da cidade inscritos no espaço público. In: *Anais do 8º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design - P&D DESIGN 2008*: 16-35. São Paulo: AEND|Brasil.
- _____. 2008b. Técnicas de mapeamento aplicadas ao estudo da epigrafia arquitetônica paulistana. *InfoDesign* 5(2): 1-20.
- FEBVRE, Lucien & MARTIN, Henri-Jean 1958. *L'apparition du livre*. Paris: Albin Michel.
- FICHER, Sylvia. 2005. *Os arquitetos da Poli: ensino e profissão em São Paulo*. São Paulo: Edusp.
- FIGUEIRA, Luís 1795. *Arte da grammatica da lingua do Brasil*. Lisboa: Officina Patriarcal.
- FIGUEIREDO, Marcela de & CUNHA LIMA, Edna L. 2014. O uso da tipografia toscana desde a era vitoriana até os tempos atuais. In *Anais do 6º Congresso Internacional de Design da Informação - CIDI 2013*: 1-8. São Paulo: Blucher.
- FILINTO & C. (Ed.) 1896. *Almanach*. São Paulo: O Estado de S. Paulo.
- FINIZOLA, Fátima 2010. *Tipografia vernacular urbana: uma análise dos letreiramentos populares*. São Paulo: Blucher.
- FONTANA, Ruben 1996. *Pensamiento tipográfico*. Buenos Aires: Edicial.
- FREITAS, Affonso A. de 1915. *A imprensa periódica de São Paulo desde seus primórdios em 1823 até 1914*. São Paulo: Typ. do Diário Official.
- FUGA, Giò 1996. *Classificazioni Stilistiche*. Disponível em: <<http://www.giofuga.com/pdfs/ip2b.pdf>>. Acessado em: 22/07/2016.
- GALVÃO, B. F. R. (Org.) 1881. *Annaes da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. 1881-1882*, vol. IX. Rio de Janeiro: G. Leuzinger & Filhos.
- GARONE GRAVIER, Marina 2002. Nineteenth-Century Mexican graphic design: the case of Ignacio Cumplido. *Design Issues* 18(4): 54-63.
- _____. 2010. 1847: el año de la guerra tipográfica. La muestra de caracteres de Rafael de Rafael y su importancia en la historia de la tipografía Mexicana. *InfoDesign* 7(1): 1-10.
- _____. 2011. Imprenta La Purissima Coronada: comentarios acerca del repertorio tipográfico de un establecimiento michoacano (ca. 1895-). *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas XVI*(1/2): 121-150.
- GASKELL, Ivan 2001. Visual history. In BURKE, Peter (Org.), *New Perspectives on Historical Writing*. Cambridge: Polite Press.
- GASKELL, Philip 1976. A nomenclature for the letterforms of roman type. *Visible Language* X, 1, pp. 41-51.
- GEORGE BRUCE'S SON & Co. 1869. *An abridged specimen of printing types made at Bruce's New York type-foundry*. New York: George Bruce's Son & Co..
- GORDON, Arthur Ernest 1983. *Illustrated introduction to Latin epigraphy*. Berkeley: University of California.
- GOULART, Fernanda 2011. Grades de ferro ornamentais em Belo Horizonte: permanência e mobilidade na constituição de uma memória gráfica. In *Anais do 9º Seminário docomomo Brasil*. Brasília: UnB-FAU.
- GOUVEIA, Anna P. S.; FARIAS, Priscila L. & GATTO, Patricia S. 2009. Letters and cities: reading the urban environment with the help of perception theories. *Visual Communication* 8(3): 339-348.
- _____. 2009b. Vetorização digital das epígrafes arquitetônicas paulistanas. In *GRAPHICA'09 Linguagens e Estratégias da Expressão Gráfica: Comunicação e Conhecimento*: 1440-1454. Bauru: UNESP.
- _____. 2010. Acervo epigráfico paulistano: etapas e procedimentos de construção. In: *Anais do 9º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design - P&D DESIGN 2010*: 1095-1114. São Paulo: AEND|Brasil.
- _____. 2013. São Paulo City Epigraphic Archive: Construction Steps and Procedures. *International Journal of Architectonic Heritage* 7(5): 579-590.
- GOUVEIA, Anna P. S.; FARIAS, Priscila L.; PEREIRA, André L. T. & GALLO, Haroldo 2008. Epígrafes arquitetônicas: assinaturas dos arquitetos e construtores da cidade de São Paulo. *Oculum* 7-8: 39-49.

- GOUVEIA, Anna P. S.; FARIAS, Priscila L.; PEREIRA, André L. T. & BARREIROS, Gabriela G. 2007. Paisagens tipográficas - lendo as letras nas cidades. *InfoDesign* 4(1): 1-12.
- GRAY, Nicolette 1960. *Lettering on Buildings*. New York: Reinhold.
- _____. 1976 [1938]. *Nineteenth century ornamented typefaces*. Berkeley: U. of California.
- _____. 1986. *A history of lettering: creative experiment and letter identity*. Boston: David R. Godine.
- GREGORY, Ian N. 2005. *A place in history: A guide to using GIS in historical research* (2nd edition). Belfast: Centre for Data Digitisation and Analysis.
- GURSH, Emil 1866. *Muster-Sammlung*. Berlin: Schriftgiesserei Emil Gursh.
- HALBWACHS, Maurice 1925. *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris: Librairie Félix Alcan.
- _____. 1950. *La mémoire collective*. Paris: Presses Universitaires de France.
- HALLEWELL, Lawrence 2005 [1982]. *O livro no Brasil: sua história*. São Paulo: Edusp.
- HARLAND, Robert C. 2015. Graphic objects and their contribution to the image of the city, *Journal of Urban Design* 20(3): 367-392.
- HENESTROSA, Cristóbal 2005. *Espinosa: rescate de una tipografía novohispana*. Mexico: Designio.
- HENESTROSA, Cristóbal; MESEGER, Laura & SCAGLIONE, José 2014. *Como criar tipos: do esboço à tela*. Brasília: Estereográfica.
- HIGA, Reinaldo A. & FARIAS, Priscila L. 2010. Uma classificação para epígrafes arquitetônicas. In: *Anais do P&D Design 2010 – 9º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design*. UAM: São Paulo.
- HIGA, Reinaldo A. 2010. *Estudo para um sistema de descrição e classificação de epígrafes arquitetônicas*. Trabalho de Conclusão de Curso, Bacharelado em Design com Habilitação em Comunicação Visual, Centro Universitário Senac, São Paulo.
- HOEFLER, Jonathan 1999. On classifying type. *Emigre* 42: 55-70.
- JAMMES, André & JAMMES, Isabelle 2006. *Collection de spécimens de caractères: 1517-2004*. Paris: Librairie Paul Jammes.
- JASPERT, W. P.; BERRY, W. T. & JOHNSON, A. F. 1983. *The encyclopaedia of type faces*. London: Blandford.
- JOHNSON, Alastair 2000. *Alphabets to order: the literature of nineteenth-century typefounders' specimens*. New Castle: Oak Knoll.
- JRIBA 1914. Chronicle. Registration of Architects. Sir Aston Webb's amendment. *Journal of the Royal Institute of British Architects* vol.21, 17 Jan. 1914: 167-174.
- KEIGHREN, Innes M. 2013. Geographies of the book: Review and prospect. *Geography Compass* 7(11): 745-758.
- KELLY, Rob R. 1963. American wood type. *Design Quarterly* 56: 1-41.
- KINNEIR, Jock 1980. *Words and buildings: the art and practice of public lettering*. London: Architectural Press.
- KNOWLES, A. K. (Ed.) 2008. *Placing history: How maps, spatial data, and GIS are changing historical scholarship*. Redlands: ESRI.
- LAEMMERT & C. (Ed.) 1844-1930. *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial da Corte e da Província do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Laemmert.
- LEITE, João de S. (org.) 2000. *ABC da ADG – glossário de termos e verbetes utilizados em design gráfico*. São Paulo: Associação dos Designers Gráficos.
- LESCHKO, Nadia M. 2010. Tradição gráfica em Pelotas: Estudo de mapeamento da indústria gráfica com base nos anúncios publicados no Álbum de Pelotas 1922 e Almanach de Pelotas 1920-1929. In *Anais do 4º Seminário Internacional em Memória e Patrimônio*: 618-631. Pelotas: UFPEL.
- LOTUFO, Laura B. 2010. *Isidora, um resgate tipográfico: desenvolvimento de uma família de fontes tipográficas digitais para a composição de textos*. Trabalho Final de Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, Brasil.
- LOUBET DEL BAYLE, Jean-Christophe 1999. *Des caractères typographiques et de l'art et de la science des letters que l'on dit romaines*. Disponível em <<http://caracteres.typographie.org/classification.html>>. Acesso em 22/07/2016.

Referências

- LUBAR, Steven & KINGERY, W. D. (Org.) 1993. *History from things: essays on material culture*. Washington: Smithsonian.
- LYNCH, Kevin 1960. *The Image of the city*. Cambridge: MIT Press.
- MacDONALD, Bertum H. & BLACK, Fiona A. 2000. Using GIS for spatial and temporal analyses in print culture studies. *Social Science History* 24(3): 505-536.
- MAGUIRE, David J. 1991. An overview and definition of GIS. In MAGUIRE, D. J.; GOODCHILD, M. F. & RHIND, D. W. (Eds.) *Geographical Information Systems: Principles and applications. Volume 1: principles*: 9-20. Harlow: Longman, pp.
- MARQUES & IRMÃO (Ed.) 1857-1858. *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial da Província de São Paulo*. São Paulo: Typ. Imparcial.
- MARQUES, Abílio A. S. (Org.) 1878. *Indicador de S. Paulo*. São Paulo: Typ. de Jorge Seckler.
- MEYER, Marlyse (Ed.) 2001. *Do Almanak aos Almanaques*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- MIGNOT, Claude 2009. *Grammaire des immeubles parisiens*. Paris: Parigramme.
- MIRZOEFF, Nicholas 2012. The subject of visual culture. In: *The Visual Culture Reader*: 3-23. London: Routledge.
- MORRIS, Charles 1938. *Foundations of the theory of signs*. Chicago: U. of Chicago.
- MOSLEY, James 1984. *British type specimens before 1831: a hand-list*. Oxford: Bibliographical Society.
- NIEMEYER, Lucy 2003 [2000]. *Tipografia: uma apresentação*. Rio de Janeiro: 2AB.
- NORA, Pierre 1984. Entre mémoire et histoire. In *Les lieux de mémoire 1: 23-43*. Paris: Gallimard.
- NÖTH, Winfried 1995. *Handbook of semiotics*. Bloomington: Indiana U. Press.
- OLIVEIRA, Fernão de 1536. *Grammatica da lingoagem portuguesa*. Lisboa: Germão Galharde.
- ONG, Walter 1982. *Orality and literacy: the technologizing of the word*. London: Methuen.
- PAMPLONA, Alessandra G. G. 2010. Revista Amazônica: a concretização de um projeto periodístico. In *Anais do II Congresso Internacional de Estudos Linguísticos e Literários na Amazônia*. Belém: UFPA.
- PEIRCE, Charles S. 1878. Illustrations of the logic of science, second paper: how to make our Ideas Clear. *Popular Science Monthly* XII: 286-302. Disponível em: <www.archive.org/stream/popularsciencemo12newy#page/286/mode/2up>. Acesso em: 22/07/2016.
- PÉREZ ASENSIO, Esther; DEL BOSQUE GONZÁLEZ, Isabel; MAESTRE MARTÍNEZ, Roberto; CRESPO SOLANA, Ana & SÁNCHEZ-CRESPO CAMACHO, Juan M. 2012. Modelling and Implementation of a spatio-temporal historic GIS. *Journal of Knowledge Management, Economics and Information Technology: Self-organizing Networks and GIS Tools Cases of Use for the Study of Trading Cooperation (1400-1800)* special issue: 145-189.
- PESÁNZET JARA, Nataly 2012. *Memoria gráfica enfocada al análisis de los isologotipos del ilustre municipio en los últimos 20 años y sus aplicaciones, en base a los fundamentos del diseño*. Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação, Engenharia do Design Gráfico, Universidad Tecnológica Israel, Cuenca, Ecuador.
- PETRUCCI, Armando 1986. *La scrittura. Ideologia e rappresentazione*. Milano: Einaudi.
- PEUQUET, Donna J. 1994. It's about time: A conceptual framework for the representation of temporal dynamics in geographic information systems. *Annals of the Association of American Geographers* 84(3): 441-461.
- PONOT, René 1989. Classification typographique. *Communication et langages*, 81(1): 40-54.
- PURCHON, W. S. 1938. The registration of architects. *The Builder* vol. CLV, Aug 19 1938: 331.
- RABAÇA, Carlos A. & BARBOSA, Gustavo 1978. *Dicionário da comunicação*. Rio de Janeiro: Codecri.
- REED, Charles & Fox, B. 1874. *Selections from the specimen book of the Fann Street Foundry*. London: Fann Street Foundry.
- RICKARDS, Maurice & TWYMAN, Michael 2000. *The encyclopedia of ephemera: a guide to the fragmentary documents of everyday life for the collector, curator, and historian*. New York: Routledge.
- RIZZINI, Carlos 1977. *O jornalismo antes da tipografia*. São Paulo: Companhia Editora Nacional.
- ROCHA, Claudio 2002. *Projeto tipográfico: análise e produção de fontes digitais*. São Paulo: Rosari.

- SACCHETTA, Vladimir (Org.) 2012. *Os cartazes desta história: memória gráfica da resistência à ditadura militar e da redemocratização (1964-1985)*. São Paulo: Escrituras.
- SALAZAR DREJA, Ofelia C. 2004. *Memoria gráfica de la historia del pulque en México*. Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação, Escuela de Artes y Humanidades, Universidad de las Américas, Puebla, Mexico.
- SALDANHA DA GAMA, João de (Dir.) 1885. *Annaes da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. 1883-1884*, vol. XI. Rio de Janeiro: G. Leuzinger & Filhos.
- SAUER, Arthur (Org.) (1883). *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Imperio do Brazil para 1883*. Rio de Janeiro: H. Laemmert & C..
- SECKLER, Jorge (Ed.) 1882-1888. *Almanach Administrativo, Commercial e Industrial da Provincia de São Paulo*. São Paulo: Jorge Seckler & Cia.
- _____. 1890-1891. *Almanach do Estado de São Paulo*. São Paulo: Cia. Industrial de São Paulo (sucessora de Jorge Seckler).
- SILVA, Antonio Moraes 1813. *Diccionario da lingua portugueza recopilado dos vocabularios impressos até agora, e nesta segunda edição novamente emendado, e muito accrescentado*. Lisboa: Typographia Lacerdina.
- SILVA, Fabio L. C. M. & FARIAS, Priscila L. 2003. Sobre as classificações tipográficas. *Anais do 2º Congresso Internacional de Pesquisa em Design*. Rio de Janeiro: ANPED.
- SOCIETÀ AUGUSTA 19[10]. *Caratteri e fregi tipografici, parte seconda: caratteri di fantasia, caratteri scrittura, iniziali, ecc..* Torino: Società Augusta Torino – Unione nazionale Fonderie Caratteri e Fabbriche Macchine.
- STEVAHN, Robert 1996. *PANOSE: an ideal typeface matching system for the web*. Disponível em <<https://www.w3.org/Printing/stevahn.html>>. Acesso em 22/07/2016..
- STÖCKL, Harmut 2005. Typography: body and dress of a text – a signing mode between language and image. *Visual Communication* 4(2): 76-85.
- STURKEN, Marita 2008. Memory, consumerism and media: Reflections on the emergence of the Field. *Memory Studies*, 1(1): 73-78.
- THORMAN, Canuto (Org.) 1895-1896. *Completo Almanak Administrativo, Commercial e Profissional do Estado de São Paulo*. São Paulo: Companhia Industrial de São Paulo (sucessora de Jorge Seckler).
- TRACY, Walter 1971. Type design classification. *Visible Language* 5:1: 59-66.
- TSCHICHOLD, Jan 1995. *Treasury of alphabets and lettering*. New York: W.W. Norton.
- TUFTE, Edward R. 1997. *Visual explanations: images and quantities, evidence and narrative*. Cheshire: Graphic Press.
- TWYMAN, Michael 1976. *A directory of London lithographic printers, 1800-1850*. London: Printing Historical Society.
- UPDIKE, Daniel B. 1922. *Printing types: their history, forms and use*. Cambridge: Harvard U..
- URRY, John 1990. Work, production and social relations. *Work, Employment & Society* 4(2): 271-280.
- VALLADARES, Clarival do Prado 1976. *Memória do Brasil: um estudo da epigrafia erudita e popular*. Rio de Janeiro: UFRJ. VELOSO, José Mariano da Conceição 1795. *Diccionario portuguez, e brasiliiano, obra necessaria aos ministros do altar, que emprehenderem a conversão de tantos milhares de Almas que ainda se achão dispersas pelos vastos certões do Brasil, sem o lume da Fe, e Baptismo*. Lisboa: Officina Patriarcal.
- VERVLIET, Hendrik 2004. Preface – Pre-Plantinian type specimens. In LANE, John A., *Early Type Specimens in the Plantin-Moretus Museum*. New Castle: Oak Knoll Press.
- _____. 2008. *The palaeotypography of the French renaissance: selected papers on sixteenth-century typefaces*. Leiden: Brill.
- _____. 2010. *French renaissance printing types: a conspectus*. New Castle: Oak Knoll.
- WARF, Barney & ARIAS, Santa (Eds.) 2008. *The spatial turn: Interdisciplinary perspectives*. London: Routledge.

Referências

- WEISS, Adrian 1990. Font analysis as a bibliographical method: the Elizabethan play-quarto printers and compositors. *Studies in Bibliography* 43: 95-164.
- WHITE, Richard 2010. **What is spatial history?**. Spatial History Lab: Working paper, Stanford University Spatial History Lab. < http://nau.edu/uploadedFiles/Academic/CAL/History/History-Social_Studies_Education/what%20is%20spatial%20history%20pub%20020110.pdf>
- WITHERS, Charles W. J. 2009. Place and the “spatial turn” in geography and in history. *Journal of the History of Ideas* 70(4): 637-658.
- WOODHEAD, A. Geoffrey 1992. **The study of Greek inscriptions**. Norman: University of Oklahoma Press.
- WOODWARD, David 1985. Cartography and design history: A commentary. *Design Issues* 2(2): 69-71.
- WOOLMAN, Matthew 1997. **A type detective story**. Crans: RotoVision.
- YCIAR, Juan de 1548. **Arte subtilissima, por la qual se enseña a escrevir perfectamente**. Zaragoza: Stevan de Nájara.

Este volume foi diagramado com a fonte
tipográfica Nova, de Priscila L. Farias, por
Priscila L. Farias, no inverno de 2016.

