

## O Gráfico Amador: um estudo comparativo entre os tipos da oficina e a composição tipográfica de alguns livros

*O Gráfico Amador: a comparative study between the fonts of their letterpress printing shop and the typography composition of some books*

Isabella Ribeiro Aragão, Amanda Pereira Cabral e Silva, Maria Júlia Moreira Rêgo & Silvio Barreto Campello

tipografia, composição tipográfica, tipos móveis de metal, O Gráfico Amador

Em 1961, após seis anos de atuação, dissolve-se no Recife o grupo de escritores e impressores que formavam O Gráfico Amador — este misto de coletivo experimental, oficina tipográfica e editora independente que marcou os primórdios do pensamento de design gráfico no Brasil com sua produção artesanal de livros, folhetos e impressos efêmeros. O patrimônio tipográfico da oficina original d'O Gráfico (algumas caixas de tipos e maquinário) hoje se encontra no Laboratório de Práticas Gráficas do Departamento de Design da UFPE (LPG) em pleno funcionamento. Este artigo visa apresentar a recente pesquisa de identificação do referido acervo, sobrepondo os resultados encontrados com o inventário feito por Lima (2014); em paralelo com a análise da composição tipográfica de catorze publicações originais do grupo.

*typography, typography composition, lead types, O Gráfico Amador*

*In 1961, after a six year-period of working together, the group of writers and printmakers that embodied O Grafico Amador was dissolved in Recife. The organization, which can be described as a mix of experimental collective, print shop and independent publisher, marked the beginning of graphic design thinking in Brazil with its artisanal production of books, leaflets and ephemera. Their printing shop (some lead types and printers) is now in Laboratório de Práticas Gráficas from the Design Department at UFPE. This paper aims to present the process of cataloguing the typographic collection, while comparing the results with a previous research done by Lima (2014); in parallel with the analysis of the typographic composition of fourteen original books.*

### 1 Introdução

Da paixão comum pela arte do livro nasceu O Gráfico Amador: era maio de 1954 quando juntou-se no Recife um grupo de escritores e impressores que se reuniam numa oficina improvisada, encabeçados por Aloísio Magalhães, Gastão de Holanda, José Laurênio de Melo e Orlando da Costa Ferreira. Inspirados por nomes como Gilberto Freyre, João Cabral de Melo Neto e Vicente do Rego Monteiro, autores que já haviam publicado suas próprias obras de forma independente, os jovens artistas resolveram também se aventurar no fazer manual e experimentar com processos de impressão. O grupo havia se conhecido na Faculdade de Direito do Recife e estavam recém-retornados de um período na Europa. Sem terem sido introduzidos formalmente aos processos tipográficos, usaram desde materiais não convencionais como barbantes e papel de embrulho a papéis importados e caixas de tipos em seus projetos gráficos.

Os quatro líderes e principais impressores, os ditos 'mãos-sujas', se revezavam em torno de uma prensa manual, uma máquina tipográfica elétrica e algumas caixas de tipos móveis, comandando a linha de produção que almejava 'editar, sob cuidadosa forma gráfica, textos literários cuja extensão não ultrapasse as limitações de uma oficina de amadores' (Lima, 2014, p.85). Com esse material, o grupo produziu 27 livros, 3 volantes, 1 programa de teatro e outros impressos efêmeros. Além disso, publicaram gravuras, boletins com ensaios teóricos sobre literatura e arte, e artigos sobre sua própria atuação, dada a boa acolhida que receberam

#### Anais do 9º CIDI e 9º CONGIC

Luciane Maria Fadel, Carla Spinillo, Anderson Horta, Cristina Portugal (orgs.)

Sociedade Brasileira de Design da Informação – SBDI

Belo Horizonte | Brasil | 2019

ISBN 978-85-212-1728-2

#### Proceedings of the 9th CIDI and 9th CONGIC

Luciane Maria Fadel, Carla Spinillo, Anderson Horta, Cristina Portugal (orgs.)

Sociedade Brasileira de Design da Informação – SBDI

Belo Horizonte | Brazil | 2019

ISBN 978-85-212-1728-2

diante do cenário editorial brasileiro e da crítica especializada estrangeira.

Quando o grupo se dissolveu, por volta de 1961, todo o material tipográfico foi doado para a antiga Escola de Belas Artes de Pernambuco, e posteriormente passado adiante para o Centro de Artes e Comunicação da UFPE (CAC UFPE). Atualmente, o que perdurou desse acervo faz parte do Laboratório de Práticas Gráficas (LPG), núcleo do Departamento de Design do CAC. A recente organização do LPG, que restaurou a máquina tipográfica elétrica e a impressora manual d'O Gráfico, juntamente com a possibilidade de testar diferentes métodos de pesquisa – identificação tipográfica por meio da prática da composição e impressão dos tipos, e ampliação dos impressos com microscópio –, influenciaram diretamente o desenvolvimento de pesquisas sobre o grupo.

No processo relatado neste artigo, analisamos a composição tipográfica de catorze das quinze publicações originais d'O Gráfico Amador do acervo da Biblioteca Central Blanche Knopf<sup>1</sup> da Fundação Joaquim Nabuco. Em paralelo, catalogamos e identificamos o atual acervo do LPG, composto por um total de 21 caixas de tipos, nem todas pertencentes ao grupo estudado, que ainda não haviam sido devidamente identificados. Partindo destes dois caminhos, pretendemos sobrepor resultados e fazer apontamentos sobre a relação entre os tipos presentes na oficina tipográfica amadora e seus respectivos usos nas publicações do grupo.

## 2 A composição tipográfica dos livros

O processo de análise da composição tipográfica das publicações se baseou nas pesquisas de Lima (2014) e Aragão (2016) para definir desenho das letras, corpo, entrelinha e alinhamento do texto principal. Afora esses parâmetros, também identificamos a fonte do título, autor e editora, da capa, e da abertura de capítulo ou das capitulares, do miolo, no intuito de examinarmos outros textos importantes dos volumes. Após a observação e registro fotográfico dos livros presentes no acervo da Fundaj, anotamos as possíveis tipografias das partes definidas consultando o colofão das obras e o inventário listado por Lima (2014), que já havia investigado tanto o acervo d'O Gráfico quanto os tipos utilizados em cada livro.

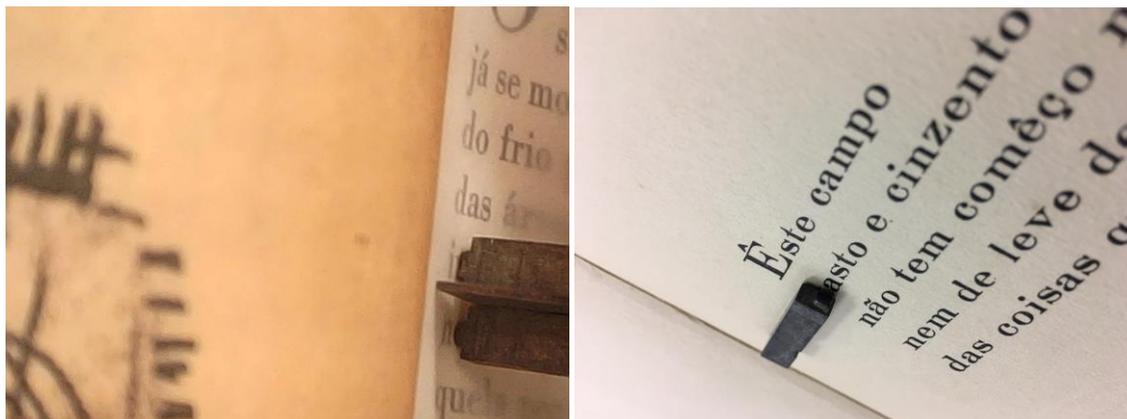
Posteriormente, procuramos identificar os tipos a partir da observação comparativa de seus desenhos com as fontes impressas nos catálogos de tipos de metal de fundições brasileiras e estrangeiras, pertencentes à biblioteca particular de Isabella R. Aragão: Funtimod, Manig, Monotype, Linotype, entre outros. Como não tínhamos as páginas dos livros escaneadas, não pudemos utilizar a comparação digital definida pela pesquisadora (Aragão, 2016), em que a igualdade de desenhos tipográficos, alcançada por sobreposições perfeitas em softwares gráficos, depende de reproduções fielmente realizadas.

Para verificarmos algumas identificações, entretanto, separamos peças com palavras dos conteúdos literários e vários tamanhos de entrelinhas, disponíveis no LPG, para sobrepor às publicações (figura 1) na Fundaj. Em algumas ocasiões, compomos trechos dos textos e imprimimos em transparência para também serem colocados em cima das páginas dos livros e, finalmente, coletamos imagens ampliadas com microscópio digital para que pudéssemos observar alguns detalhes difíceis de serem avaliados a olho nu.

---

<sup>1</sup> *Improvisação Gráfica*, de Aloisio Magalhães, não estava disponível ao público.

Figura 1: Sobreposição de peças de tipos nas publicações, em geral com proteção de um papel vegetal, para verificar corpo e entrelinha (usado com permissão dos autores).



Através desse processo constatamos, por exemplo, novas fontes que não haviam sido relacionadas ao Gráfico Amador no inventário levantado por Lima (2014), como a fonte de texto do livro *Memórias do Boi Serapião*, que na verdade se trata de face similar à No. 162 da Monotype, a Antiga Oficial 36 pt, a Garamond Itálico 12 pt, além de novos corpos da Garamond e Bodoni<sup>2</sup>.

No que diz respeito à identificação, conseguimos com êxito estabelecer os parâmetros listados de todas as publicações, exceto o título de *Heredianos*. A composição do texto desta obra e *A Rosa Jacente* foram realizadas externamente de forma mecânica, conforme acusadas nos colofões, na Gráfica Editora do Recife. Por conta disso, os tamanhos dos tipos identificados são diferentes do acervo disponível na oficina: Garamond corpo 8 e Bodoni itálico corpo 10. Ademais, outros desenhos de letras específicos foram produzidos em clichê para as capitulares de *Macaco Branco* e *Ciclo* (Lima, 2014).

As informações, em especial as fontes, apresentadas na tabela 1 sugerem algumas tendências utilizadas na composição de texto do grupo, discutidas de forma contextualizada a seguir.

Tabela 1: Resultado da análise tipográfica das publicações disponíveis no acervo da Fundaj.

Publicação	Fonte	Função	Entrelinha	Alinhamento
As Conversações Noturnas (1954)	Bodoni 24* Medieval 12	título e capitulares autor e texto	6 pontos	À esquerda
Macaco Branco (1955)	Garamond 20 Garamond 12 Clichê	título autor, editora e texto capitulares	6 pontos	Justificado
Memórias do Boi Serapião (1955)	Bodoni 12 itálico Bodoni 24* No.162*	título, autor e editora capitulares texto	6 pontos	À esquerda
Ode - 2ª edição (1955)	Garamond 20 Garamond 12 Garamond 24	autor editora e texto capitulares	4 pontos	À esquerda
A tecelã (1956)	Garamond 48 Garamond 16* Garamond 20	título autor e editora texto	6 pontos	À esquerda
Mãe da Lua (1956)	Garamond 24 Garamond 12 Garamond 12 itálico*	título autor e texto editora e texto	2 pontos	Justificado
Ciclo	Antiga Oficial 36*	título		À esquerda

<sup>2</sup> Essas novidades estão apontadas com asterisco (\*) na tabela 1.

(1957)	No.162* Bodoni 12 Bodoni 10 Clichê	autor editora texto capitulares	4 pontos	
História de um Tatuetê (1958)	Bodoni 24* Bodoni 12 Bodoni 36	título autor, editora e texto capitulares	2 pontos	Justificado
Mundo Guardado (1958)	Bodoni 24* Bodoni 12 Bodoni 24* e Bodoni 12 itálico	título autor, editora e texto abertura de capítulo	-	À esquerda
Dez Sonetos sem Matéria (1960)	Bodoni 12	título, autor, editora, texto e abertura de capítulo	-	À esquerda
A Rosa Jacente (1960) ( <i>composição externa</i> )	Garamond 20 Garamond 12 Bodoni 10 itálico Garamond 8	título autor e texto editora texto	4 pontos	À esquerda
Dois Poemas Incidentes (1961)	Bodoni 36 Bodoni 12 itálico Bodoni 12	título editora autor, texto e abertura de capítulo	6 pontos	À esquerda
Heredianos (1961) ( <i>composição externa</i> )	Não Identificado Garamond 12 Garamond 12 itálico Garamond 8	título autor editora texto	4 pontos	À esquerda
Ovídio Elegia (1961)	Garamond 48 Garamond 24 Garamond 20	título, autor editora texto	1 ponto	À esquerda

Os resultados deste estudo apontam para uma homogeneidade na escolha tipográfica das publicações e uma atitude inversa no uso dos clichês. Sete entre os catorze livros pesquisados utilizaram a Garamond para composição de texto. Esta tipografia foi empregada na maioria das vezes apenas com combinações de outros corpos e estilos, no universo dos livros em estudo. O entusiasmo com a chegada da tipografia foi tão grande que Gastão externou em carta à Orlando:

[...] foi providencial, sob vários pontos de vista, a sua carta. Primeiro sobre o negócio dos tipos. Concordo. Há muito que eu olhava de viés para o 'medieval'. E quando recebemos a sua opinião eu passei uma noite quase sem dormir, pensando que solução adotaria, já se encontrando três páginas da minha 'prosa' compostas. No dia seguinte fui à Funtimod e lá encontrei a Garamond! Imediatamente comprei uma fonte doze e encomendei meia fonte vinte e quatro! Estou positivamente louco. A culpa é tua. [...] (Lima, 2014, p.73).

O restante dos livros foi composto primordialmente, mas não de maneira exclusiva, com a Bodoni. Em *As Conversações Noturnas*, as capitulares em Bodoni são combinadas com o texto em Medieval; e no livro *Ciclo*, a Bodoni aparece composta com a Antiga Oficial. Em *Mundo Guardado*, a família é utilizada com variações de estilos: a versão em itálico inicia os capítulos e o texto continua com sua versão regular.

Em geral, o uso de apenas uma família tipográfica nos livros era bem recebida por Osman Lins, escritor e 'mão limpa', que fez algumas resenhas entusiasmadas de lançamentos do grupo para o *Jornal do Commercio* (PE). A uniformidade na composição tipográfica somente era notada quando havia uma simplicidade também nas formas dos clichês, conforme podemos inferir em seu comentário para o periódico no dia 29 de janeiro de 1961: '*Dez sonetos sem matéria*, com vinhetas de Orlando da Costa Ferreira, responsável pelo seu projeto gráfico, resultou num livro claro e arejado, mas um pouco frio e o seu tanto monótono pela utilização, nos títulos, e no texto, de um único tipo [Bodoni], o que confere à edição, além do mais, um certo ar de afetada simplicidade' (Andrade, Moreira & Dias, 2019, p.147).

Das publicações disponíveis no acervo da Biblioteca Blanche Knopf não houve ocorrência de fontes sem serifa compondo os textos dos livros, embora fizessem parte das tipografias d'O

Gráfico duas fontes da família da Kabel. Pelo o que pudemos observar, por meio do livro de Lima (2014), a tipografia foi usada apenas nos impressos efêmeros.

Contudo, a busca pela face tipográfica adequada aos tempos modernos do começo do século 20 – representativa do novo modo de vida simples e ao mesmo tempo facilmente adequada à era das máquinas – foi impulsionada pelos conceitos funcionais disseminados pela Bauhaus. Os experimentos tipográficos baseados nas formas básicas de quadrado, círculo e triângulo efetuados na escola influenciaram direta ou indiretamente as faces Erbar-Grotesk (1926), de Jakob Erbar para Ludwig & Mayer; Futura (1927) de Paul Renner para Bauer; e Kabel (1928), de Rudolf Koch para Klingspor.

Os conceitos da escola alemã em conjunto com as composições tipográficas dos construtivistas russos igualmente influenciaram a Nova Tipografia de Tschichold, designer e calígrafo alemão, que difundiu as inovações no design gráfico por intermédio de duas publicações, o número especial da revista *Typographische Mitteilungen* (Comunicações Tipográficas) intitulada *Elementare Typographie* (Tipografia Elementar), em 1925, e o livro *Die neue Typographie* (A Nova Tipografia), em 1928 (Meggs & Purvis, 2009, p.415).

A nova estética proclamava uma composição funcional, simples, com poucos elementos dispostos de maneira assimétrica, levando em consideração o conteúdo, em oposição às composições simétricas com abuso de diferentes faces e ornamentos; além da indicação do uso de tipos sem-serifa.

Conforme Ulrich (2014) e Lawson (1990, p.344), o sucesso das faces geométricas sem serifa foi tão grande que poucos anos após o primeiro lançamento quase todas as grandes fundições americanas e europeias já tinham desenvolvido suas próprias versões. No Brasil, a Funtimod - Fundação de Tipos Modernos, maior e mais importante empresa brasileira de tipos do século 20, apenas reproduziu o sucesso alemão fabricando quase toda a família da Kabel e apenas uma variação da Futura; além de vários estilos de famílias da Grotesca.

Embora saibamos que Lima (2014) assinala no começo de seu livro que o grupo não tinha relação com as chamadas vanguardas européias nem com os ideais de Tschichold; o que se estabeleceu como moderna tipografia (Spencer, 1983) se relaciona com configurações e/ou tipos em modelos inovadores surgidos na primeira metade do século 20 na Europa, características não observadas nas publicações analisadas.

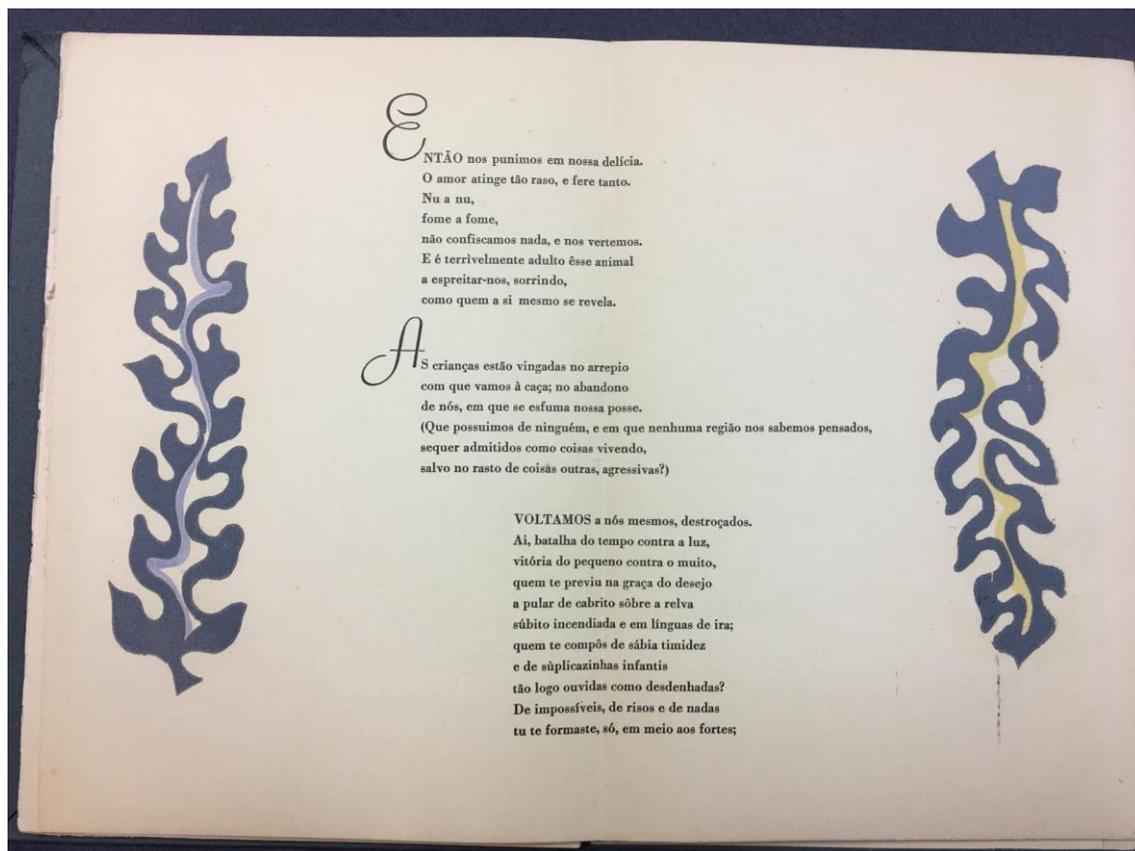
Com o relato de Gastão, exposto acima, podemos deduzir que as escolhas tipográficas, de compra e uso, eram refletidas e discutidas entre os membros do grupo; e que ele tinha conhecimento do que estava disponível na coleção da Funtimod. Estariam os gráficos fazendo seleções tipográficas de maneira diferente para os impressos que produziam, escolhendo Garamonds e Bodonis, provavelmente as fontes de texto mais clássicas da história da tipografia, em detrimento da Kabel, um dos marcos do desenho moderno do começo do século 20, para publicar seus livros?

Apesar de realizarem uma série de inovações e experimentos no fazer dos livros e buscarem diferentes técnicas para ilustrar os artefatos – xilogravura, clichês de metal, clichês de barbante, litogravura e *pochoir* –, o grupo optou por fontes serifadas de texto, compostas sem novidades no projeto editorial, para o miolo das publicações estudadas. Felisette (2012) apresenta reflexões pertinentes sobre a relação texto e imagem dos projetos tipográficos d'O Gráfico:

Há uma característica comum presente nos livros d'O Gráfico Amador quanto ao trabalho tipográfico que é o equilíbrio. Existe uma dinâmica na fluência entre imagem e texto das páginas dos livros, que regem a condução da leitura. Isto é, a leitura se dá pelo conjunto (texto – imagem) que se interliga, não havendo predominância de um destes quanto a uma hierarquia de valores (Felisette, 2012, p.180).

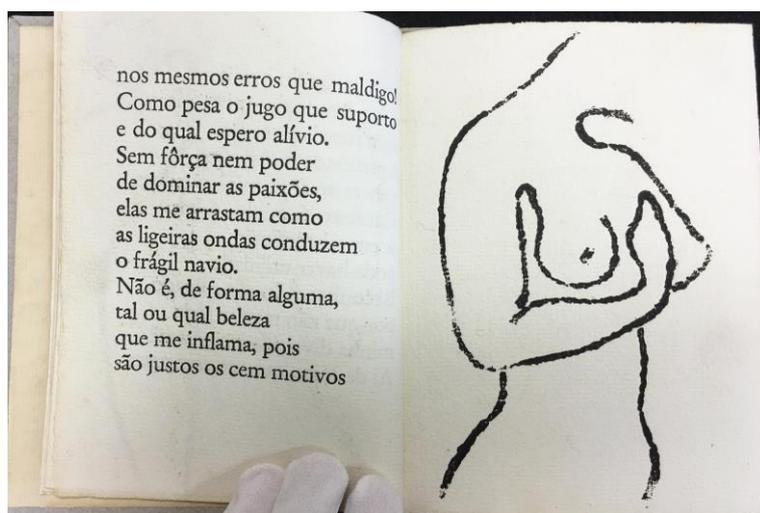
Assim sendo, por meio desta pesquisa, percebemos uma tendência clássica e conservadora na composição do texto dos livros analisados. O conservadorismo do desenho tipográfico era rompido, em algumas composições, nos corpos, deslocamentos e posicionamento dos textos. Em *Ciclo* (figura 2), por exemplo, os blocos de texto foram dispostos no centro da folha, sendo possível por meio da encadernação sanfonada, com alguns parágrafos desalinhados e frases ultrapassando a largura da coluna.

Figura 2: Página de *Ciclo* com composição tipográfica (usado com permissão da Fundaj).



Em *Ovídio Elegia* (figura 3), percebemos o uso do maior corpo relativo ao texto (20 pontos) nas publicações em análise. Embora a entrelinha seja de 1 ponto, o tamanho do livro é pequeno (15,6 x 12,4 cm), ocasionando um preenchimento quase total da página pela mancha de texto. Em relação a esse aspecto, a maioria das publicações analisadas se comportam de maneira inversa, as composições de texto são emolduradas por margens e espaços em branco generosos.

Figura 3: Página de *Ovídio Elegia* com composição tipográfica (usado com permissão da Fundaj).



Não podemos deixar de mencionar que essa discussão não incorpora os dois livros mais experimentais d'O Gráfico Amador, *Improvisação Gráfica* e *Anik Bóbbó*, que ficaram de fora do escopo da pesquisa pela indisponibilidade de acesso. Apesar de serem considerados produções experimentais e não oficiais da editora (Lima, 2014), os textos principais dos dois livros foram compostos em Bodoni. Segundo o autor,

ao longo de sua existência como editora, os membros de O Gráfico Amador diretamente envolvidos com o design e a impressão dos livros, os chamados 'mãos sujas' – Aloísio, Gastão, Laurenio e Orlando –, viveram uma espécie de paradoxo ou contradição permanente. Ao mesmo tempo que tinham forte vocação experimental (como podemos observar em *Anik Bóbbó*, *Improvisação Gráfica* e *Elegia de Ovídio*), não conseguiam se desligar de todo de uma diagramação clássica de maior aceitação pelo *stablishment* (como podemos observar em *Rumeur & vision*, *Heredianos* e *Litografias*) (Lima, 2014, p. 81).

De todo modo, as publicações do grupo recifense não deixam de se configurar em experimentos muito bem resolvidos no que concerne à produção de livros, conforme anunciado por José Laurenio: 'o que todos desejavam era destruir a noção de que o livro, sob aspecto material, está dispensado de ser obra de arte. Era necessário destruir a perniciosa associação da ideia de beleza gráfica com as edições de luxo' (Lima, 2014, p. 57).

Os gráficos amadores tampouco estavam isolados dos seus pares nacionais em relação à escolha de desenhos tipográficos, grande parte dos exemplares das edições da Philobiblion, Hipocampo, Dinamene e Noa Noa, publicadas entre as décadas de 1950-70 e expostas no livro *Editores Artesanais Brasileiros* (Creni, 2013), utilizam tipos serifados. A Bodoni, por exemplo, pode ser facilmente identificada nas capas de algumas publicações. Segundo Pedro Moacir Maia (ibid.), da Dinamene, seu estilo de composição de texto poético era, preferencialmente, com a família Garamond (normal ou itálico) alinhada à esquerda.

Embora não utilizem faces tipográficas e composições modernas, tanto os gráficos amadores como as outras iniciativas de *editores artesanais* originam um movimento de apropriação tecnológica, antes realizada por técnicos da área, que hoje culminou em uma cena nacional de editores independentes, para conduzir todas as etapas de suas publicações.

Sobre os métodos utilizados para a análise da composição tipográfica, avaliamos que incorporar práticas de composição e impressão, e sobreposição de peças metálicas, foram alternativas exitosas na impossibilidade de reprodução dos originais impressos. Ao levar as peças de tipos para a biblioteca da Fundaj, tivemos a possibilidade de testar rapidamente diferentes corpos da mesma face, por exemplo. A sobreposição de algumas letras fundidas em metal nos textos dos livros, assim como as composições impressas em transparência, resultou em um processo de fácil identificação das fontes e entrelinhas.

### 3 Os tipos do LPG

Devido ao pequeno corpus da coleção presente no Laboratório, tornou-se possível a pré-organização dos tipos no cavalete antes mesmo que as etapas de catalogação fossem concluídas. Para isso, separamos as 20 faces iniciais entre 4 grandes famílias, determinadas com o auxílio dos catálogos de fundições, e as ordenamos pelo tamanho do corpo de cada caixa. No decorrer desse processo, encontramos ainda mais uma caixa esquecida, com os tipos embalados provavelmente há décadas atrás, que de pronto reconhecemos como a face até então não-identificada do livro *Memórias do Boi Serapião* (figura 4).

Figura 4: Composição com a fonte de texto de *Memórias do Boi Serapião* (usado com permissão dos autores).

abcdefghijklmnopqrstuvwxy  
z  
ABCDEFGHIJKLMNOPS  
R  
TUVWYZ0123456789.....

Após a organização, iniciamos as composições e impressões das amostras de cada caixa, que consistiu em letras maiúsculas, minúsculas e numerais. Com os impressos digitalizados em mãos, partimos para as sobreposições digitais do material com os catálogos da Funtimod, Manig e Monotype, empresas líderes do mercado nacional da época; e concluímos que o acervo do LPG consiste em um conjunto de fontes de 6 famílias (tabela 2), desconsiderando-se variações da mesma face: Bodoni (3), Eldorado (4), Etienne (1), Garamond (5), Grottesca (7), e a recém-descoberta No.162 (The Monotype, 1922, p.338).

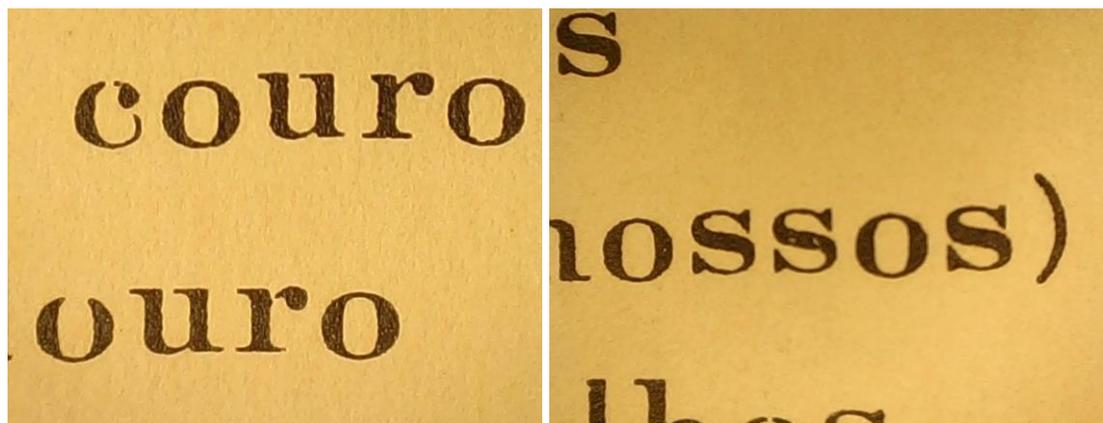
Tabela 2: Tipos presentes no LPG, de acordo com a organização do cavalete

<b>Faces do LPG</b>	<b>Corpo</b>	<b>Fundição</b>	<b>O Gráfico Amador</b>
Etienne Estreita	8	Funtimod	
Grottesca Normal Clara	8	Funtimod	
Grottesca Normal Clara	10	Funtimod	
Grottesca Normal Meia Preta	12	Funtimod	
Grottesca Normal Meia Preta	16	Funtimod	
Grottesca Normal Meia Preta	20	Funtimod	
Grottesca Normal Meia Preta	36	Funtimod	
Grottesca Normal Meia Preta	60	Funtimod	
Bodoni	10	Funtimod	x
Bodoni	12	Funtimod	x
Bodoni	24	Manig	x
Garamond	12	Funtimod	x
Garamond	16	Funtimod	x
Garamond	20	Funtimod	x
Garamond	24	Funtimod	x
Garamond	48	ATF	x
Eldorado Claro	12	Funtimod	
Eldorado Claro	16	Funtimod	
Eldorado Claro	20	Funtimod	
Eldorado Claro	24	Funtimod	
No.162	14	Monotype	x

Com o resultado da identificação, confirmamos também o total de 9 caixas remanescentes d'O Gráfico sob posse do LPG, apontadas na última coluna da tabela acima: 6 das 12 fontes listadas por Lima (2014), mais a Bodoni corpo 24, Garamond corpo 16 e a No. 162; todas observadas em publicações durante a análise da composição tipográfica. Ainda permanece a incerteza da procedência da Antiga Oficial 36 pt, que compõe apenas a capa de *Ciclo* entre os livros estudados.

Um dos maiores achados da pesquisa diz respeito à identificação das peças de tipo e tipografia que compõem o miolo do livro *Memórias do Boi Serapião*, o autor de *Ciclo*, além do texto do *Noticiário nº1* e em efêmeros produzidos pelo grupo. Lima (2014) informa que *Memórias do Boi Serapião* foi composto manualmente com a fonte Bodoni. De fato, algumas capitulares foram compostas em Bodoni. Entretanto, em nossa análise percebemos que a fonte de texto não se tratava da famosa face com contraste entre hastes. Com o auxílio do microscópio (figura 5), observamos ainda uma falta de padronização do posicionamento da linha de base entre o mesmo conjunto de letras ('ouro', 'ssos', por exemplo) do tipo.

Figura 5: Ampliação do texto de *Memórias do Boi Serapião* (usado com permissão dos autores).



Padronizar a altura da linha de base nos caracteres é atividade primordial na fundição de tipos, principalmente, com a industrialização da produção por meio de avanços tecnológicos de processos e máquinas. Em contrapartida, é possível concluir que essa falha advém de falta de habilidade e profissionalismo dos envolvidos no processo de manufatura dos tipos, conforme apontou recente pesquisa sobre tipos produzidos no Pará oitocentista (Martins, Lima e Lima, 2018).

Segundo Aragão (2016, p. 123), o gravador de letras João Mosz comentou que ‘os fundidores da Funtimod não queriam ter o trabalho de acertar a linha de base dos tipos na máquina, por conta disso, muitas vezes o gravador de letras tinha que ajustar essa medida para eles’.

Desvendar que se trata de uma fonte com desenho da Monotype reforça ainda mais as informações apontadas nos parágrafos anteriores. Conforme o catálogo da empresa (The Monotype, 1922), todas as fontes entre 14-36 pontos eram manufaturadas com matrizes galvanizadas (*electro display matrices*), que necessitavam ser ajustadas nas máquinas fundidoras, para serem compostas à mão; diferentemente das matrizes de corpos menores cuja fundição dos tipos era realizada mecanicamente no momento da composição.

Embora a No.162 original tenha linha de base aparentemente uniforme, parece plausível que uma fonte possa ter sido amadoramente copiada, por meio da galvanotipia, para que as matrizes pudessem ser usadas nas máquinas fundidoras da Monotype ou até mesmo que matrizes originais tenham sido operadas de maneira irregular pelo fundidor.

A cronologia dos impressos nos levam a crer que a fonte do Boi Serapião foi uma das primeiras aquisições d’O Gráfico Amador, junto com a Medieval, da fundição Manig, e a Bodoni, da Funtimod. É curioso perceber que a face da Monotype, assim como a Medieval comentada na carta de Gastão, não é mais utilizada nas composições das publicações estudadas. Assim como nós, os tipógrafos podem ter percebido as peculiaridades do tipo, sem mencionar a dificuldade em compor em uma oficina onde apenas uma caixa tem a medida do corpo 14.

Além desses tipos, o pesquisador (Lima, 2014) informa que o grupo recifense tinha na tipografia duas caixas da Kabel, da Funtimod, conforme comentado anteriormente. Tanto o atual impressor do LPG, Maciel Cunha, quanto Lima (ibid.) acreditam que as caixas desse tipos e alguns corpos da Bodoni devem ter se perdido nas enchentes e mudanças da oficina.

As fontes da Grottesca e Eldorado que hoje fazem parte do LPG devem ter sido incorporadas ao acervo doado, nas décadas de 1960 e 1970, respectivamente. Em duas pastas com trabalhos realizados pelo antigo impressor da Escola de Belas Artes, Manoel Cunha, irmão mais velho de Maciel, com a oficina herdada do Gráfico, encontramos vários impressos compostos com fontes sem serifa. Nesse período, Gastão de Holanda lecionava na instituição artística e prestava serviços para a Imprensa Universitária da UFPE (Aragão, 2010).

Entre os diversos efêmeros compostos com as versões da Grottesca, encontram-se os papéis timbrados (figura 6) da Mini Graf, empresa que Gastão abriu junto com a designer Cecília Jucá após o encerramento d'O Gráfico, em 1968; e do arquiteto Glauco Campello, que dividia a casa da Rua Amélia com a editora artesanal recifense (Creni, 2013). Ao comentar sobre o uso da Grottesca nos impressos, Maciel falou em conversa informal conosco que eram 'os tipos mais modernos da época'.

Figura 6: Detalhes de papelarias impressas com a Grottesca incorporada ao acervo doado pelo Gráfico (usado com permissão dos autores).



As caixas da Eldorado, por sua vez, com seu desenho escritural, foi levada à oficina tipográfica, principalmente, para imprimir convites e cartões de visita, conforme podemos perceber nos trabalhos impressos e guardados por Maciel a partir de sua chegada, em 1975.

Especula-se que estas fontes sejam provenientes da Editora da UFPE. Em investigação prévia sobre os tipos da editora da universidade, Aragão (2010) já havia anunciado uma coincidência entre os acervos, ambos continham a famosa Garamond 48 pt da ATF, além do empréstimo de materiais entre as duas tipografias. O uso da Grottesca em um projeto da firma de Gastão levanta a possibilidade dele próprio ter articulado essa aquisição, fato que, sendo verídico, corrobora ainda mais com as reflexões acerca do uso de tipos serifados e não serifados, por parte dos gráficos amadores.

Podemos caracterizar, então, que a pequena coleção do LPG é formada por desenhos tipográficos que vem atendendo a uma boa gama de impressos: as publicações d'O Gráfico; os efêmeros produzidos internamente para UFPE e externamente para clientes, entre as décadas de 1960-1990, pelos irmãos Cunha; assim como os projetos realizados nas disciplinas de tipografia pelos alunos do antigo curso de comunicação visual e atual curso de design.

#### 4 Considerações finais

O Gráfico Amador foi uma gráfica-editora, fundado em maio de 1954, no Recife, que manteve atividades até novembro de 1961 no intuito de publicar livros de autores locais com produções gráficas cuidadosas, em baixa tiragem, com uma diversidade de técnicas e materiais. Os tipos

e impressoras d'O Gráfico atualmente estão salvaguardados no Laboratório de Práticas Gráficas (LPG) do Departamento de Design do CAC UFPE.

Esta pesquisa, realizada com alguns livros do acervo da Fundaj e a oficina herdada do grupo, contribui com a história do design nacional ao analisar as composições tipográficas exploradas por designers de importante grupo do cenário editorial brasileiro. Os achados contextualizados com a produção da época possibilitaram um novo olhar sobre as publicações dos gráficos amadores, mais especificamente levantamos reflexões sobre a escolha de tipos clássicos para compor os textos.

Se por um lado utilizar Garamond e Bodoni ia na contramão da tipografia moderna europeia do começo do século 20; por outro lado esse parece ter sido o cenário estabelecido entre os outros editores artesanais nacionais atuantes no mesmo período.

Em relação à identificação dos tipos do LPG, encontramos e identificamos uma nova fonte do grupo, com face similar a No. 162 da Monotype, utilizada no texto principal de *Memórias do Boi Serapião*, além de outros corpos das faces mais utilizadas por eles. Ademais, aplicamos métodos que unem teoria e prática (composição e impressão tipográfica) e possibilitam um olhar mais detalhado dos tipos (ampliação com microscópio). A sobreposição de peças metálicas sobre os volumes impressos se mostrou uma solução bem sucedida no processo de identificação em casos de dificuldade de reprodução dos originias e/ou disponibilidade de material tipográfico.

Apesar do curto período em atividade, a contribuição d'O Gráfico Amador para a história do design brasileiro é imensurável e ainda apresenta diferentes diretrizes a serem investigadas. Como seu legado material esteve poucos períodos inativos, desde a doação, futuras pesquisas podem se debruçar nas práticas e produções realizadas na oficina tipográfica com intuito educacional ou comercial.

## Agradecimento

Agradecemos o apoio da FUNDARPE e PROExC/UFPE aos projetos que possibilitaram a recuperação das máquinas d'O Gráfico e confecção dos móveis dos materiais em branco, respectivamente.

## Referências

- Andrade, A. L., Moreira, C., & Dias, R. (2019). *Imprevistos de arribação: publicações de Osman Lins nos jornais recifenses*. Volume 1. Navegantes: Papaterra.
- Aragão, I. R. (2010). Os tipos móveis de metal da Editora UFPE: apontamentos e descobertas. In: 9 P&D 2010, 2010, São Paulo. *Anais do 9 Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design* São Paulo: PPG em Design | Universidade Anhembi Morumbi, AEND-Brasil, 2010.
- Aragão, I. R. (2016). *Tipos móveis de metal da Funtimod: contribuições para a história tipográfica brasileira*. Tese (doutorado). São Paulo: Universidade de São Paulo.
- Creni, G. (2013). *Editores Artesanais Brasileiros*. Belo Horizonte: Autêntica Editora; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional.
- Lawson, A. (1990). *Anatomy of a typeface*. Boston: Godine, 1990.
- Lima, G. C. (2014). *O gráfico amador: as origens da moderna tipografia brasileira*. Rio de Janeiro: Verso Editora.
- Felisette, M. C. de M. (2012). *A linguagem gráfica de Aloisio Magalhães e o projeto editorial no Brasil (os anos 50 e 60)*. Tese (doutorado). São Paulo: Universidade de São Paulo.

- Martins, F. de O., Lima, E. C., & Lima, G. C. (2018). O engenhoso pioneiro da tipografia da Província do Grão-Pará - João Francisco Madureira. p. 1196-1207. In: *8º Congresso Internacional de Design da Informação / 8º Congresso Nacional de Iniciação Científica em design da informação*. São Paulo: Blucher.
- Meggs, P. B., & Purvis, A. W. (2009). *História do design gráfico*. 4 ed. Tradução de Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify.
- Spencer, H. (1983). *Pioneers of modern typography*. Cambridge, Mass: MIT Press.
- The monotype specimen book of type faces: a complete catalog of matrices made for use with the monotype composing machine and with type & rule caster. (1922). Filadélfia: Lanston Monotype Machine Company. Disponível em: <<https://archive.org/details/monotypespecimen00lansrich/page/n4>>. Acesso em: 10 jul. 2019.
- Ulrich, F. (2014) *Types of their time: a short history of the geometric sans*. Abr. 2014. Disponível em: <<https://www.fontshop.com/content/short-intro-to-geometric-sans>>. Acesso em: 2 set. 2015.

## Sobre os autores

Isabella Ribeiro Aragão, doutora, UFPE, Brasil <[isabella.aragao@gmail.com](mailto:isabella.aragao@gmail.com)>

Amanda Pereira Cabral e Silva, graduanda, UFPE, Brasil <[amandacpereirac@gmail.com](mailto:amandacpereirac@gmail.com)>

Maria Júlia Moreira Rêgo, graduanda, UFPE, Brasil <[juliamrego@gmail.com](mailto:juliamrego@gmail.com)>

Silvio Barreto Campello, PhD, UFPE, Brasil <[sbcampello@gmail.com](mailto:sbcampello@gmail.com)>