

**Universidade Federal de Santa Catarina  
Programa de Pós-Graduação em  
Engenharia de Produção**

**A TIPOGRAFIA NOS MEIOS EDITORIAIS DE CURITIBA**

**Dissertação de Mestrado**

**Ericson Luiz Straub**

**Florianópolis  
2002**

**Universidade Federal de Santa Catarina  
Programa de Pós-Graduação em  
Engenharia de Produção**

**A TIPOGRAFIA NOS MEIOS EDITORIAIS DE CURITIBA**

**Ericson Luiz Straub**

Dissertação apresentada ao Programa de  
Pós-Graduação em Engenharia de Produção da  
Universidade Federal de Santa Catarina como  
requisito parcial para obtenção do título de  
Mestre em Engenharia de Produção.

**Florianópolis  
2002**

**Ericson Luiz Straub**

**A TIPOGRAFIA NOS MEIOS EDITORIAIS DE CURITIBA**

Esta dissertação foi julgada e aprovada para a obtenção do título de Mestre em Engenharia de Produção no Programa de Pós-Graduação em Engenharia de Produção da Universidade Federal de Santa Catarina.

Florianópolis, 14 de outubro de 2002.

Prof. Edson Pacheco Paladini, Dr.  
**Coordenador do Curso**

**BANCA EXAMINADORA**

Prof<sup>a</sup>. Vânia Ribas Ulbricht, Dr.  
**Orientadora**

Prof. Eduardo Félix Romaneli, Dr.

Prof. Antonio Martiniano Fontoura, Dr.

## **Dedicatória**

Aos meus pais Luiz e Juraci, pela educação que me proporcionaram;  
à minha esposa Simone, pelo amor que me dedica todos os dias;  
e a Deus, por tudo.

## **Agradecimentos**

A meus pais, Luiz de Jesus Straub e Juraci Straub, por me transmitirem desde a infância o interesse pelo crescimento intelectual e espiritual.

À minha esposa, Simone Cardoso Alves, pelo incentivo, companheirismo e compreensão em todos os momentos.

Ao Mestre Adriano, que com suas sábias palavras me fez ir atrás dos objetivos.

À minha orientadora Professora Vânia Ribas Ulbricht, que me acompanhou de forma competente e, ao mesmo tempo, tolerante.

Sobretudo a Deus, que foi e continuará sendo o grande motor propulsor de minha coragem para enfrentar desafios e alcançar as realizações mais profundas.

“Os detalhes fazem a perfeição, mas a perfeição não é o detalhe.”  
Michelângelo

## Sumário

Lista de Figuras .....	p. xi
Lista de Reduções .....	p. xv
Resumo .....	p. xvi
Abstract .....	p. xvii
<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	p. 1
<b>1.1 O problema</b> .....	p. 3
<b>1.2 Justificativa</b> .....	p. 5
<b>1.3 Objetivos</b> .....	p. 6
1.3.1 Objetivo geral .....	p. 6
1.3.2 Objetivos específicos .....	p. 7
<b>1.4 Metodologia</b> .....	p. 7
1.4.1 Caracterização da pesquisa .....	p. 7
1.4.2 Instrumentalização de coleta de dados .....	p. 8
1.4.2.1 Entrevista com profissionais .....	p. 8
1.4.2.2 Observação de meios editados em Curitiba .....	p. 8
<b>1.5 Estrutura do trabalho</b> .....	p. 9
<b>2 INFORMAÇÃO, TECNOLOGIA E TIPOGRAFIA</b> .....	p. 10
<b>2.1 A reprodução da palavra escrita</b> .....	p. 10
2.1.1 O papiro .....	p. 12
2.1.2 O pergaminho .....	p. 14
2.1.3 A reprodução da palavra escrita romana .....	p. 16
2.1.4 O papel .....	p. 17
<b>2.2 Os antecedentes da imprensa</b> .....	p. 21
2.2.1 A xilogravura .....	p. 21
2.2.2 A gravura em metal .....	p. 25
2.2.3 A litografia .....	p. 26
2.2.4 A influência dos ilustradores nas artes gráficas .....	p. 29
2.2.5 O precedente chinês da imprensa com caracteres móveis ....	p. 35
<b>2.3 A imprensa de Gutenberg</b> .....	p. 38
2.3.1 A imprensa moderna e o avanço tecnológico .....	p. 48
2.3.2 A imprensa editorial no mundo .....	p. 50
2.3.3 A imprensa editorial contemporânea no mundo .....	p. 52
<b>2.4 A escrita e o desenho de tipos</b> .....	p. 54
2.4.1 A tipografia do século XX .....	p. 67
2.4.1.1 A vanguarda russa e a tipografia .....	p. 68
2.4.1.2 O futurismo e o D'stjl .....	p. 69
2.4.1.3 A influência da <i>Bauhaus</i> na tipografia .....	p. 70
2.4.1.4 O desenho de tipos nos Estados Unidos .....	p. 74
<b>2.5 A imprensa no Brasil</b> .....	p. 80
2.5.1 A indústria gráfica no Brasil República .....	p. 85
2.5.2 Influência do modernismo e do concretismo nas artes	

gráficas .....	p. 86
2.5.3 O avanço tecnológico na indústria gráfica brasileira .....	p. 91
<b>2.6. Conclusão .....</b>	<b>p. 92</b>
<b>3 A IMPRENSA EDITORIAL EM CURITIBA E A TIPOGRAFIA .....</b>	<b>p. 95</b>
<b>3.1 A chegada da imprensa no Paraná .....</b>	<b>p. 96</b>
<b>3.2 A fundação da primeira tipografia de Curitiba e o Dezenove de Dezembro .....</b>	<b>p. 98</b>
<b>3.3 A produção de periódicos em ascensão .....</b>	<b>p. 100</b>
<b>3.4 Nascimento e morte do XV de Novembro .....</b>	<b>p. 102</b>
<b>3.5 As empresas de litografia e tipografia em Curitiba .....</b>	<b>p. 104</b>
3.5.1 A Imprensa Paranaense .....	p. 104
3.5.2 A Litografia Progresso .....	p. 106
3.5.3 A empresa de Schroeder e Kirstein .....	p. 107
3.5.4 A Sociedade Metalgráfica .....	p. 108
3.5.5 A Metalgraphia Pradi .....	p. 109
<b>3.6 O amadurecimento da imprensa editorial em Curitiba .....</b>	<b>p. 110</b>
<b>3.7 A atividade profissional nas tipografias e litografias de Curitiba .....</b>	<b>p. 113</b>
3.7.1 A atividade profissional no mercado tipográfico editorial .....	p. 116
<b>3.8 Conclusão .....</b>	<b>p. 118</b>
<b>4 A TIPOGRAFIA NOS MEIOS EDITORIAIS DE CURITIBA: UM ESTUDO DE CASO .....</b>	<b>p. 120</b>
<b>4.1 O século XIX .....</b>	<b>p. 121</b>
<b>4.2 A chegada do século XX .....</b>	<b>p. 121</b>
4.2.1 Dezenove de Dezembro – 1858 .....	p. 121
4.2.2 A Tribuna – 1895 .....	p. 122
4.2.3 A Revista do Paraná– 1885 .....	p. 123
4.2.4 Galeria Ilustrada – 1885 .....	p. 124
4.2.5 O Almanaque Paraná – 1896 .....	p. 125
4.2.6 Diário da Tarde – 1899 .....	p. 126
4.2.7 <i>Der Beobachter</i> – 1895 .....	p. 127
4.2.8 <i>Der Pioner</i> – 1888 .....	p. 127
4.2.9 Gazeta Paranaense – 1888 .....	p. 128
4.2.10 Pallium – 1899 .....	p. 128
4.2.11 Análise da produção editorial tipográfica em Curitiba no século XIX .....	p. 129
<b>4.3 A primeira década do século XX .....</b>	<b>p. 132</b>
4.3.1 O Club Curytibano .....	p. 132
4.3.2 A Rolha .....	p. 133
4.3.3 <i>Geschicht Der Jesuiten</i> .....	p. 133
4.3.4 <i>Der Lieder Buch – Handwerker-unterstütz vereins</i> – Início do século .....	p. 134
4.3.5 Diário da Tarde – 1908 .....	p. 135
4.3.6 O Olho da Rua – 1907/1908 .....	p. 136

4.3.7 Revista Azul – 1900 .....	p. 137
4.3.8 Análise da produção editorial tipográfica em Curitiba na primeira década do século XX .....	p. 138
<b>4.4 A década de 1910 a 1920</b> .....	p. 139
4.4.1 Paraná Moderno – 1911 .....	p. 139
4.4.2 A Tribuna – 1913 .....	p. 141
4.4.3 <i>Deutschen Schulle</i> – 1913 .....	p. 142
4.4.4 Comércio do Paraná – 1912 .....	p. 143
4.4.5 <i>Fest-Schrift</i> – 1914 .....	p. 144
4.4.6 Revista do Povo – 1917 .....	p. 145
4.4.7 O Olho na Rua – 1911 .....	p. 146
4.4.8 <i>Kalendarz Polski Wbrazyji</i> – 1916 .....	p. 146
4.4.9 Gazeta do Povo – 1919 .....	p. 147
4.4.10 Revista Moderna – 1916 .....	p. 148
4.4.11 Análise da produção editorial tipográfica em Curitiba de 1910 a 1920 .....	p. 149
<b>4.5 A década de 1920 a 1930</b> .....	p. 151
4.5.1 Gazeta do Povo – 1922 .....	p. 151
4.5.2 Diário da Tarde – 1923 .....	p. 152
4.5.3 O Palládio – 1920 .....	p. 153
4.5.3 O Estado Paraná – 1925 .....	p. 153
4.5.5 O Dia – 1923 .....	p. 154
4.5.6 Correio do Povo 1923 .....	p. 155
4.5.7 Gazeta do Povo – 1928 .....	p. 156
4.5.8 Arte & Esporte – 1922 .....	p. 157
4.5.9 Ilustração Paranaense – 1928 .....	p. 158
4.5.10 <i>Die Neue Heimat – Deutsche Blätter</i> – 1923 .....	p. 159
4.5.11 A Máscara – 1925 .....	p. 161
4.5.12 A Semana Ilustrada – 1927 .....	p. 162
4.5.13 Análise da produção editorial tipográfica de Curitiba dos anos 1920 aos anos 1930 .....	p. 163
<b>4.6 A década de 1930 a 1940</b> .....	p. 165
4.6.1 Gazeta do Povo – 1930 .....	p. 165
4.6.2 Diário da Tarde – 1930 .....	p. 166
4.6.3 Correio do Paraná – 1932 .....	p. 167
4.6.4 O Dia – 1932 .....	p. 168
4.6.5 <i>Vereins des Zeitung</i> – 1931 .....	p. 169
4.6.6 Paranista – 1933 .....	p. 170
4.6.7 <i>Almanak Laemmert</i> – 1935 .....	p. 170
4.6.8 Análise da produção editorial tipográfica em Curitiba dos anos 1930 aos anos 1940 .....	p. 171
<b>4.7 A década de 1940 a 1950</b> .....	p. 173
4.7.1 Gazeta do Povo – 1940 .....	p. 173
4.7.2 Diário do Paraná – 1945 .....	p. 174
4.7.3 Correio do Paraná – 1942 .....	p. 175
4.7.4 O Dia – 1942 .....	p. 176
4.7.5 Diário da Tarde – 1946 .....	p. 177
4.7.6 Revista Guaíra – 1949 .....	p. 178

4.7.7 A Ilustração – 1942 .....	p. 180
4.7.8 Joaquim – 1946 .....	p. 181
4.7.9 Análise da produção editorial tipográfica em Curitiba da década de 1940 a 1950 .....	p. 182
<b>4.8 A década de 1950 a 1960</b> .....	p. 185
4.8.1 Correio do Paraná – 1959 .....	p. 185
4.8.2 Gazeta do Povo – 1952 .....	p. 186
4.8.3 Diário do Paraná – 1952 .....	p. 187
4.8.4 O Estado do Paraná – 1951 .....	p. 188
4.8.5 A Tarde Esportiva – 1950 .....	p. 189
4.8.6 O Dia – 1952 .....	p. 190
4.8.7 Revista Guaíra – 1951 .....	p. 191
4.8.8 A Voz do Paraná – 1956 .....	p. 192
4.8.9 Alta Sociedade – 1957 .....	p. 193
4.8.10 Revista do Paraná – 1951 .....	p. 194
4.8.11 Análise da produção editorial e tipográfica em Curitiba da década de 1950 a 1960 .....	p. 195
<b>4.9 A década de 1960 a 1970</b> .....	p. 197
4.9.1 O Estado do Paraná – 1967 .....	p. 197
4.9.2 Correio do Paraná – 1963 .....	p. 198
4.9.3 Gazeta do Povo – 1961 .....	p. 199
4.9.4 Diário Popular – 1964 .....	p. 200
4.9.5 Revista Panorama – 1962 .....	p. 201
4.9.6 Análise da produção editorial tipográfica em Curitiba da década de 1960 a 1970 .....	p. 203
<b>4.10 A década de 1970 a 1980</b> .....	p. 207
4.10.1 Gazeta do Povo – 1971 .....	p. 207
4.10.2 O Estado do Paraná – 1973 .....	p. 208
4.10.3 Diário do Paraná – 1972 .....	p. 209
4.10.4 Revista Panorama – 1970/1971 .....	p. 210
4.10.5 Paraná em Páginas – 1975 .....	p. 211
4.10.6 Análise da produção editorial tipográfica em Curitiba da década de 1970 a 1980 .....	p. 212
<b>4.11 A década de 1980 a 1990</b> .....	p. 214
4.11.1 Gazeta do Povo – 1980 .....	p. 216
4.11.2 O Estado do Paraná – 1984 .....	p. 208
4.11.3 Análise da produção editorial tipográfica em Curitiba da década de 1980 a 1990 .....	p. 217
<b>4.12 A década de 1990 a 2000</b> .....	p. 221
4.12.1 Gazeta do Povo – 1990 .....	p. 221
4.12.2 Gazeta do Povo – 2000 .....	p. 223
4.12.3 O Estado do Paraná – 1994 .....	p. 224
4.12.4 Análise da produção editorial tipográfica na década de 1900 a 2000 .....	p. 226
<b>5 CONCLUSÕES E CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	p. 230

<b>5.1 Sobre a relação da tipografia no <i>design</i> editorial de Curitiba e a influência da tecnologia .....</b>	<b>p. 232</b>
<b>5.2 Sobre a relação da tipografia no <i>design</i> editorial e as influências estéticas .....</b>	<b>p. 234</b>
<b>5.3 Sobre a relação da tipografia no <i>design</i> de Curitiba e as influências culturais .....</b>	<b>p. 237</b>
<b>5.4 Sugestões de temas para novas pesquisas .....</b>	<b>p. 241</b>
<b>6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>p. 243</b>

## Lista de Figuras

Figura 1:	Placa de argila – Suméria 1700 A.C. ....	p. 10
Figura 2:	Papiro egípcio com escrita hierática – 3300 A. C. ....	p. 13
Figura 3:	Pergaminho com página de rosto do Evangelho de São Mateus – Século XVIII .....	p. 14
Figura 4:	Detalhe do Arco de Trajano – Roma Século I .....	p. 16
Figura 5:	Ilustração do interior de uma oficina de livros, utilizando papel .....	p. 18
Figura 6:	Xilogravura / Viagem à Terra Santa – 1486 .....	p. 22
Figura 7:	Ilustração em metal – 1847 .....	p. 26
Figura 8:	Cartaz litográfico – 1880 .....	p. 27
Figura 9:	Cartaz litográfico / Toulouse Lautrec – 1893 .....	p. 28
Figura 10:	Impressão tabular – Século XV .....	p. 30
Figura 11:	Cartaz <i>Art-nouveau</i> / Jules Scheret – 1897 .....	p. 34
Figura 12:	Cartaz <i>Art-nouveau</i> / Afons Mucha – 1894 .....	p. 34
Figura 13:	Ilustração de Johannes Gutenberg .....	p. 39
Figura 14:	Bíblia de Mogúncia – 1462 .....	p. 42
Figura 15:	Monotipo, teclado e fundidora .....	p. 46
Figura 16:	Monotipo, teclado e fundidora .....	p. 46
Figura 17:	Cabeçalhos com logotipos de importantes jornais do mundo .....	p. 54
Figura 18:	Lista de alimentos gravada em pedra. Suméria, gravação 3300 a. C. ....	p. 55
Figura 19:	Alfabeto sumério aprimorado – aproximadamente de 1800 a. C. ....	p. 55
Figura 20:	Alfabeto fenício – aproximadamente 1300 a. C. ....	p. 56
Figura 21:	Alfabeto grego – aproximadamente 900 a. C. ....	p. 57
Figura 22:	Alfabeto romano – aproximadamente 100 a. C. ....	p. 57
Figura 23:	Tipografia uncial .....	p. 59
Figura 24:	Impresso produzido na Irlanda .....	p. 60
Figura 25:	Tipografia carolínea .....	p. 61
Figura 26:	Tipografia gótica .....	p. 63
Figura 27:	Marca do estúdio de Aldo Manúcio .....	p. 64
Figura 28:	Tipografia desenhada por Claude Garamond, baseada na <i>Bembo</i> .....	p. 65
Figura 29:	Tipografias inglesas desenhadas por Willian Caslon – 1730 / John Baskerville – 1750 .....	p. 66
Figura 30:	Tipos desenhados por Jean Batista Bodoni .....	p. 67
Figura 31:	Impresso <i>Art-nouveau</i> / Bruno Seuschter – 1900 .....	p. 67
Figura 32:	Trabalhos de Alexandre Rodchenko – década de 20 .....	p. 68
Figura 33:	Exposição D'stjil .....	p. 70
Figura 34:	Cadeira de D'stjil / Gerrit Rietveld – 1918 .....	p. 70
Figura 35:	Cartaz desenvolvido na Bauhaus por Herbert Bayer ....	p. 71
Figura 36:	<i>Futura</i> – Paul Renner – 1928 .....	p. 72
Figura 37:	<i>Times New Roman</i> – Stanley Morrison – 1932 .....	p. 72
Figura 38:	Estudo de Eric Gill para o desenho da <i>Gill Sans Serif</i> – 1932 .....	p. 73

Figura 39:	Material promocional da <i>Helvética</i> - Max Miedinger .....	p. 73
Figura 40:	Peças gráficas com tipos <i>Avant-Gard</i> - Herb Lubalin ...	p. 74
Figura 41:	Peças gráficas utilizando tipos <i>Avant-Gard</i> - Herb Lubalin .....	p. 74
Figura 42:	Trabalho gráfico de Miran – anos 70 .....	p. 75
Figura 43:	Cartaz para de Salu Bass para o filme <i>Anatomy of Amurder</i> – anos 50 .....	p. 75
Figura 44:	Peça de David Carson .....	p. 77
Figura 45:	Peça gráfica de Neville Brody .....	p. 77
Figura 46:	Publicação de trabalho na Europa e Estados Unidos	p. 78
Figura 47:	Mapa cronológico da tipografia – Antigüidade .....	p. 79
Figura 48:	Mapa cronológico da tipografia – Idade Média .....	p. 79
Figura 49:	Mapa cronológico da tipografia – Evolução da Imprensa .....	p. 79
Figura 50:	Mapa cronológico da tipografia – Século XX .....	p. 79
Figura 51:	Trabalho impresso no Brasil – 1747 .....	p. 82
Figura 52:	Primeiro trabalho impresso no Brasil pela Tipografia Régia – 1808 .....	p. 82
Figura 53:	Páginas da <i>Revista Ilustrada</i> , criada em 1876 .....	p. 85
Figura 54:	Página da <i>Revista Ilustrada</i> , criada em 1876 .....	p. 86
Figura 55:	Páginas de revista com forte influência futurista – 1934	p. 87
Figura 56:	Capa e página interna da revista <i>Senhor</i> – 1962 .....	p. 90
Figura 57:	Páginas do <i>Jornal 19 de Dezembro</i> – 1858 .....	p. 122
Figura 58:	Página do jornal <i>A Tribuna</i> – 1895 .....	p. 123
Figura 59:	Páginas da <i>Revista do Paraná</i> – 1885 .....	p. 124
Figura 60:	Página da <i>Galeria Ilustrada</i> – 1885 .....	p. 125
Figura 61:	Páginas e detalhes de tipos do <i>Almanaque do Paraná</i> – 1885 .....	p. 126
Figura 62:	Páginas do <i>Diário da Tarde</i> – 1899 .....	p. 126
Figura 63:	Páginas e detalhes de tipos do <i>Der Beobachter</i> – 1895	p. 127
Figura 64:	Páginas e detalhes de tipos do <i>Der Pionier</i> – 1888	p. 128
Figura 65:	Páginas e detalhes de tipos da <i>Gazeta Paranaense</i> – 1888 .....	p. 128
Figura 66:	Páginas e detalhes de tipos da <i>Revista Pallium</i> – 1988	p. 129
Figura 67:	Capa e página interna <i>Club Curytibano</i> – 1903 .....	p. 132
Figura 68:	Capa e páginas internas da revista <i>A Rolha</i> – 1903 .....	p. 133
Figura 69:	Capa da cartilha <i>Der Geschichte der Jesuiten</i> .....	p. 134
Figura 70:	Capa e páginas internas do <i>Liederbuch</i> .....	p. 135
Figura 71:	Primeira página do <i>Diário da Tarde</i> .....	p. 135
Figura 72:	Capas, páginas internas coloridas e página P/B do <i>Olho na Rua</i> – 1907/1908 .....	p. 136
Figura 73:	Primeira página e página interna da <i>Revista Azul</i> .....	p. 137
Figura 74:	Primeira <i>Paraná Moderno</i> – 1911 .....	p. 140
Figura 75:	Primeira página do <i>Paraná Moderno</i> – detalhe da influência <i>Art-nouveau</i> no logo/título – 1911 .....	p. 141
Figura 76:	Primeira página, página interna e detalhe do jornal <i>Tribuna</i> – 1913 .....	p. 142
Figura 77:	Capa, página interna e detalhe do <i>Deutschen Schulle</i>	p. 142

Figura 78:	Primeira página do <i>Comércio do Paraná</i> – 1912 .....	p. 143
Figura 79:	Capa, página interna e detalhe do <i>Fest-Schrift</i> – 1912 .....	p. 144
Figura 80:	Capas, páginas internas e detalhe da <i>Revista do Povo</i> – 1917 .....	p. 145
Figura 81:	Capa litográfica, páginas internas e detalhe da revista <i>O Olho da Rua</i> .....	p. 146
Figura 82:	Capa do <i>Kalendarz Polski Wbrazyji</i> .....	p. 146
Figura 83:	Primeira página da <i>Gazeta do Povo</i> – 1919 .....	p. 147
Figura 84:	Capa e páginas internas da <i>Revista Moderna</i> – 1916 .....	p. 148
Figura 85:	Primeira página e detalhe da <i>Gazeta do Povo</i> – 1922 .....	p. 151
Figura 86:	Primeira página do <i>Diário da Tarde</i> – 1923 .....	p. 152
Figura 87:	Capas e páginas internas do <i>Palládio</i> – 1920 .....	p. 153
Figura 88:	Primeiras páginas do jornal <i>O Estado do Paraná</i> – 1925 .....	p. 154
Figura 89:	Primeiras páginas do jornal <i>O Dia</i> – 1923 .....	p. 155
Figura 90:	Primeiras páginas do jornal <i>Correio do Paraná</i> – 1925 .....	p. 156
Figura 91:	Primeiras páginas do jornal <i>Gazeta do Povo</i> – 1928 ....	p. 157
Figura 92:	Capa da <i>Revista Arte &amp; Esporte</i> – 1922 .....	p. 158
Figura 93:	Capa da <i>Revista Ilustração Paranaense</i> – 1928 .....	p. 159
Figura 94:	Capa e páginas internas do jornal <i>Die Neue Heimat</i> – 1922/1923 .....	p. 160
Figura 95:	Capa e páginas internas da revista <i>A Máscara</i> – 1925 .....	p. 161
Figura 96:	Capa e detalhe da revista <i>Semana Ilustrada</i> – 1927 .....	p. 162
Figura 97:	Primeiras páginas do jornal <i>Gazeta do Povo</i> – 1930 .....	p. 165
Figura 98:	Primeira página, página interna e Caderno de Esportes do jornal <i>Diário da Tarde</i> – 1930 .....	p. 166
Figura 99:	Primeiras páginas e detalhes do jornal <i>Correio do</i> <i>Paraná</i> – 1932 .....	p. 168
Figura 100:	Primeiras páginas do jornal <i>O Dia</i> – 1932 .....	p. 169
Figura 101:	Capa do informativo <i>Vereins des Zeitung</i> – 1931 .....	p. 169
Figura 102:	Capas e páginas internas da revista <i>Paranista</i> – 1933 .....	p. 170
Figura 103:	Capa do <i>Almanak Laemmert</i> – 1933 .....	p. 171
Figura 104:	Primeiras páginas do jornal <i>Gazeta do Povo</i> – 1940 ...	p. 174
Figura 105:	Primeira página do jornal <i>Diário do Paraná</i> – 1945 .....	p. 175
Figura 106:	Primeira página e página interna do jornal <i>Correio do</i> <i>Paraná</i> – 1942 .....	p. 176
Figura 107:	Capa e página interna do jornal <i>O Dia</i> – 1942 .....	p. 177
Figura 108:	Primeira página e página interna do jornal <i>Diário da</i> <i>Tarde</i> – 1946 .....	p. 178
Figura 109:	Capas e páginas internas da revista <i>Guaíra</i> – 1949 .....	p. 179
Figura 110:	Capa e páginas internas da revista <i>A Ilustração</i> – 1942 .....	p. 180
Figura 111:	Capas da revista <i>Joaquim</i> – 1946 .....	p. 182
Figura 112:	Primeiras páginas do jornal <i>Correio do Paraná</i> – 1959 .....	p. 186
Figura 113:	Primeira página e página interna do jornal <i>Gazeta do</i> <i>Povo</i> – 1952 .....	p. 187
Figura 114:	Primeira página do jornal <i>Diário do Paraná</i> – 1952 .....	p. 188
Figura 115:	Primeiras páginas do jornal <i>O Estado do Paraná</i> – 1951 .....	p. 189

Figura 116:	Páginas internas do tablóide <i>Tarde Esportiva</i> – 1950	p. 190
Figura 117:	Primeiras páginas e página interna do jornal <i>O Dia</i> – 1952	p. 191
Figura 118:	Capas e páginas internas da revista <i>Guaira</i> – 1951	p. 192
Figura 119:	Capa do jornal <i>Voz do Paraná</i> – 1956	p. 193
Figura 120:	Capa da revista <i>Alta Sociedade</i> – 1956	p. 194
Figura 121:	Capa e página interna da revista <i>Panorama</i> – 1951	p. 194
Figura 122:	Primeiras páginas de <i>O Estado do Paraná</i> – 1967	p. 198
Figura 123:	Primeiras páginas do <i>Correio do Paraná</i> – 1963	p. 199
Figura 124:	Primeiras páginas do jornal <i>Gazeta do Povo</i> – 1961	p. 200
Figura 125:	Primeira página e página interna do jornal <i>Diário Popular</i> – 1964	p. 201
Figura 126:	Capas e páginas internas da revista <i>Panorama</i> – 1962	p. 203
Figura 127:	Primeira página e página interna do jornal <i>Gazeta do Povo</i> – 1971	p. 207
Figura 128:	Primeira página e página interna do jornal <i>O Estado do Paraná</i> - 1973	p. 208
Figura 129:	Primeira página e página interna do jornal <i>Diário do Paraná</i> – 1972	p. 209
Figura 130:	Capas e páginas internas mostrando a tipografia na revista <i>Panorama</i> – 1970/1971	p. 211
Figura 131:	Capa e páginas internas da revista <i>Paraná em Páginas</i> – 1975	p. 212
Figura 132:	Primeira página e página interna do jornal <i>Diário do Paraná</i> – 1982	p. 215
Figura 133:	Página interna do jornal <i>Gazeta do Povo</i> – 1980	p. 216
Figura 134:	Primeira página do jornal <i>Gazeta do Povo</i> – 1980	p. 217
Figura 135:	Primeiras páginas de <i>O Estado do Paraná</i> – 1984	p. 219
Figura 136:	Página interna do jornal <i>Gazeta do Povo</i> – 1990	p. 222
Figura 137:	Primeira página do jornal <i>Gazeta do Povo</i> – 1990	p. 223
Figura 138:	Primeira página do jornal <i>Gazeta do Povo</i> reformulada graficamente – 1999	p. 224
Figura 139:	Primeira página e página interna do jornal <i>O Estado do Paraná</i> – 1994	p. 226

## Lista de Reduções

### Siglas

PCs	Personal Computers (microcomputadores)
Esdi	Escola Superior de Desenho Industrial
IBF	Indústria Brasileira de Filmes
IBM	International Business Mashines
IP	Impressora Paranaense
JK	Juscelino Kubitscheck
Masp	Museu de Arte de São Paulo
P/B	Preto e Branco
UFPR	Universidade Federal do Paraná

## Resumo

STRAUB, Ericson Luiz. A tipografia nos meios editoriais de Curitiba. Florianópolis, 2002. 253f. Dissertação (Mestrado em Engenharia de Produção) - Programa de Pós-graduação em Engenharia de Produção, UFSC, 2002.

A informação se tornou uma das mais importantes ferramentas para a evolução do homem. A tipografia, por sua vez, é fundamental na determinação da forma de comunicar. Esta dissertação é fruto de reflexões e observações sobre a histórica relação do homem com a escrita, a tipografia e sua influência cultural, estética e tecnológica. Nessa perspectiva, tem como objetivo principal pesquisar a história da tipografia nos meios editoriais de Curitiba. Procura-se relacionar as devidas épocas em que foram produzidos e os movimentos e evoluções tecnológicas que paralelamente aconteceram na Europa e Estados Unidos. Sua pertinência está em verificar que o homem contemporâneo se beneficia das facilidades trazidas pelos meios digitais; entretanto, fica sujeito a perdas de valores culturais regionais.

Palavras-chave: escrita, tipografia, tecnologia, imprensa, cultura

## Abstract

STRAUB, Ericson Luiz. *Typography in the editorial mídia of Curitiba*. Florianópolis, 2002. 253f. Dissertation (Master in Production Engennering) - UFSC, 2002.

Information has become one of the most important tools for the evolution process of human beings. Typography, however, is essential in determining the means of communication.

This work is the result of a think process about the historical relationship between human being and writing, typography and the cultural, aesthetical and technological aspects.

In such perspective, the main objective of this work is searching the history of typography inserted in the editorial environment of Curitiba.

It correlates the historical period in which it was produced and the cultural and technological evolutionary process that in parallel occurred in Europe and the United States. Its importance is based on the verification of the benefits for the contemporary society that come from the digital media. However, such digital environment promotes the loss of regional culture.

Key-words: writing, typography, technology, press, culture

## 1 INTRODUÇÃO

Além da oportunidade de avanço na comunicação entre os seres humanos, a evolução da escrita foi uma prova incontestável da superioridade intelectual de alguns povos através dos tempos.

Desde o início das primeiras formas de escrita, cada sistema possuía suas características próprias que continham uma relação íntima com a cultura e a necessidade da comunicação de um povo, fruto do avanço tecnológico conquistado.

A partir do alfabeto romano, a escrita determinou uma influência que não estaria apenas restrita ao sistema, mas principalmente ao desenho das letras, ou da tipografia. Cada época, com suas influências predominantes, retratava também no desenho do alfabeto seus conceitos e princípios culturais, sociais e tecnológicos.

Ao longo dos tempos, a evolução tecnológica foi determinada pelo desenvolvimento da tipográfica. Isso porque sem a invenção da imprensa, seria impossível vislumbrar novas perspectivas culturais e de conhecimento para o homem.

Do ponto de vista da história da transmissão dos saberes, a tipografia foi também o alicerce de novas possibilidades de produção editorial, alterando conceitos estéticos e funcionais até então utilizados na arte de desenhar letras.

A evolução tecnológica na imprensa veio estabelecer padrões para fontes e outros meios; porém, mesmo com sistemas mais normativos, o que se percebe é que ainda assim o homem sempre procurou estabelecer algo único na

criação tipográfica, de acordo com conceitos culturais e estéticos em que estavam estabelecidos.

Apesar da mudança, o homem sempre procurou algo único e peculiar em seu trabalho editorial, algo que estivesse ligado à sua maneira de ver o mundo. E nada mais único e peculiar do que a tipografia, pois em sua trajetória histórica foi determinada por fatores culturais, sociais e tecnológicos.

A revolução digital, sem dúvida, representou o aprimoramento da tecnologia, alterando o próprio conceito de tempo/tarefa, e ampliou o acesso a conceitos estéticos e funcionais que, muitas vezes, diferenciam-se de cultura para cultura.

De acordo com TUBARO (1992), a direção do Jornal de *Sunday Times* chamou Stanley Morrison, no ano de 1932, para estabelecer uma ligação entre o estilo conservador inglês e sua forma de ver a sociedade e as freqüentes mudanças do início do século. John Times desenvolveu a fonte Times New Roman, uma releitura da tipografia clássica, adequada formalmente ao idioma inglês.

No Brasil, observou-se uma tendência da importação de elementos tipográficos, mesmo após o desenvolvimento tecnológico da indústria gráfica.

A partir da chegada da Imprensa Régia no Brasil, vieram também impressores europeus, especialmente oriundos da Alemanha, que desenvolveram de forma exemplar a qualidade dos impressos e a indústria gráfica brasileira.

Apesar de pouca citação por estudiosos brasileiros da área, a indústria gráfica editorial paranaense também teve um pleno desenvolvimento,

sobretudo no final do século XIX e início do século XX, quando inúmeros periódicos e revistas foram editados. Os chamados Almanques, alguns editados em língua alemã, possibilitaram, na época, uma importante evolução na área editorial, com qualidade reconhecida no cenário nacional.

Apesar de todo o desenvolvimento gráfico e as peculiaridades culturais trazidas pelo grande número de imigrantes alemães, poloneses, ucranianos e italianos que haviam chegado ao Brasil e, particularmente, em Curitiba, na segunda metade do século XIX, faltava um elemento que diferenciasse os meios editoriais da capital paranaense em relação aos demais centros do país.

As fontes tipográficas ou mesmo gravadas litograficamente, utilizadas na indústria editorial da época, seguiam a tendência mundial; porém, assim como em algumas outras manifestações estéticas, sempre chegavam em Curitiba com algum atraso e, quando chegavam, muitas vezes, não eram utilizadas pois exigiam investimento tecnológico considerado caro para as empresas curitibanas.

## **1.1 O problema**

Há muito tempo se discute sobre a identidade cultural brasileira. Entretanto, tal questão se acentuou a partir do aniversário de 500 anos do descobrimento do Brasil. A 26.<sup>a</sup> Bienal de São Paulo, realizada em 1989, teve como tema a antropofagia, cuja reflexão trata do poder de absorção de uma determinada cultura para gerar a própria cultura.

Por sua vez, no primeiro semestre de 2001, aconteceu na Faap, em São Paulo, a 2.<sup>a</sup> edição da *Mostra Tipografia Brasilis*, que teve como tema a

tipografia brasileira. Eventos como estes exemplificam a preocupação de setores expressivos da produção cultural do país sobre a busca ou o encontro da identidade brasileira.

Para se encontrar ou descobrir a verdadeira identidade da tipografia brasileira e, particularmente, da paranaense, é preciso acima de tudo conhecer seus antecedentes.

CARNEIRO (1975) afirma que, a partir do início do século XX, o Paraná atingiu o pleno desenvolvimento nas artes gráficas, principalmente com a produção de inúmeros periódicos, vários editados no idioma alemão.

Além do conteúdo, era importante a relação estética com a cultura alemã, que representava de certa forma a continuidade de sua cultura. A trajetória estética da tipografia mostra que ela sempre representou os valores culturais de um povo ou mesmo de uma época, influenciando-se por movimentos artísticos. Será que em Curitiba esta afirmação estaria correta ou a tipografia foi apenas um elemento gráfico a serviço da informação ou dos meios tecnológicos de impressão?

A discussão que se pretende realizar por meio deste trabalho diz respeito também à diversidade cultural da região, muitas vezes materializada nas artes gráficas e na própria tipografia. Porém, esta pesquisa não tem como pretensão desvendar a identidade cultural de Curitiba expressada na utilização da tipografia, mas sim impulsionar as discussões e pesquisas sobre a importância das artes gráficas e também da tipografia como importantes elementos também dentro do universo cultural de Curitiba.

## 1.2 Justificativa

A necessidade de uma comunicação editorial mais eficiente e diferenciada fez que, a partir dos anos 90, os meios editoriais brasileiros pensassem acerca da reformulação de seus projetos gráficos.

Os objetivos de tais reformulações estavam quase sempre relacionados às novas políticas de *marketing* das empresas, que buscavam estabelecer claramente um público-alvo para as revistas e jornais.

A fim de obter resultados satisfatórios, era necessário determinar premissas claras no desenvolvimento dos projetos gráficos editoriais.

Alguns veículos de comunicação optaram pela importação de um padrão gráfico já desenvolvido em revistas ou jornais da Europa ou Estados Unidos. Projetos gráficos de importantes meios editoriais brasileiros foram encomendados a grandes estúdios de *design* do exterior, principalmente dos Estados Unidos. De fato, os norte-americanos atingiram grande êxito internacional no *design* a partir dos anos 50, quando uma grande geração de designers, influenciada pela vanguarda europeia, havia deixado suas raízes por inúmeras escolas e escritórios do país.

Por outro lado, o crescimento da força econômica verificada nos Estados Unidos propiciou evolução na atividade editorial, não apenas nas grandes metrópoles, como Nova Iorque e Los Angeles, mas em outros centros urbanos.

Conforme CARNEIRO (1976), a partir do final do século XIX, quando o Paraná passou a ter indústria gráfica própria, conquistou prestígio no setor com a colaboração dos imigrantes alemães que, por suas características culturais, trouxeram na bagagem o prazer pela tipografia.

Revistas e almanaques, alguns em idioma alemão, eram produzidos nas tipografias de Curitiba, contribuições que muitas vezes são esquecidas pela história das artes gráficas e da imprensa no Brasil, talvez pelo fato da grande importância que exerce a indústria gráfica e a imprensa de São Paulo no cenário brasileiro, muitas vezes obscurecendo acontecimentos em outras regiões.

## **1.3 Objetivos**

### 1.3.1 Objetivo geral

Desenvolver pesquisa sobre a tipografia em Curitiba, suas influências culturais, tecnológicas e estéticas, bem como sua contribuição para o design editorial em Curitiba.

### 1.3.2 Objetivos específicos

- Desenvolver estudo sobre a evolução histórica das revistas e jornais de expressão de Curitiba, quanto às artes gráficas e sua estética.
- Identificar a existência da influência cultural nos processos de desenvolvimento tipográfico nos meios editoriais de Curitiba.
- Caracterizar o design editorial contemporâneo paranaense.
- Analisar as experimentações tipográficas contemporâneas, suas aplicações nas novas mídias e características funcionais, formais e estruturais.

## 1.4 Metodologia

### 1.4.1 Caracterização da pesquisa

A metodologia utilizada para o desenvolvimento deste trabalho está fundamentada em processos sistemáticos de pesquisa e avaliação dos dados obtidos, caracterizando-se conceitualmente como *pesquisa básica* (GIL, 1991).

Quanto ao método de abordagem do problema, classifica-se como:

- *pesquisa qualitativa* – utiliza-se uma análise do ambiente histórico e social dos fatos para a interpretação dos dados, bem como seus resultados.

Quanto aos objetivos (GIL, 1991), pode ser caracterizada como:

- *pesquisa exploratória* – encaminha-se por meio do levantamento bibliográfico e entrevistas, fundamentais para o profundo conhecimento da histórico da tipografia, no Brasil, e no universo da pesquisa – cidade de Curitiba, capital do Paraná – em relação às tecnologias de reprodução da tipografia envolvidas;
- *pesquisa descritiva* – implica o envolvimento e a utilização de dados, questionários e observações dos diversos jornais e revistas de Curitiba e a trajetória histórica da tipografia em questão;
- *pesquisa explicativa* – identifica fatores comuns na produção de materiais editoriais de Curitiba e sua relação com a tipografia, alguns movimentos estéticos da época e o avanço da tecnologia gráfica, utilizando-se basicamente métodos de observação.

Ainda de acordo com GIL (1991), do ponto de vista dos procedimentos técnicos, a pesquisa pode ser caracterizada como uma:

- *pesquisa documental* – tem em sua análise grande parte de materiais que ainda não havia recebido esse tipo de tratamento;
- *estudo de caso* – envolve criteriosos estudos e análise tipográfica de diversos materiais editoriais em suas respectivas épocas, o que permite uma análise mais ampla e detalhada do objeto em questão.

## 1.4.2 Instrumentalização de coleta de dados

### 1.4.2.1 Entrevista com profissionais

Aplicou-se entrevista semi-estruturada a profissionais com vasta experiência profissional na área gráfica e que tiveram envolvimento direto com a tipografia em sua trajetória. O objetivo é desvendar e obter informações sobre métodos de trabalho e técnicas utilizadas na tipografia de Curitiba.

### 1.4.2.2 Observação de meios editoriais editados em Curitiba

Como meio principal de coleta de dados, fez-se a observação sistemática dos materiais, sob o critério da ordem cronológica de sua produção.

Foram divididos os materiais do século XIX e do século XX; desse último, foram subdivididos conforme a década da publicação, na tentativa de relacioná-los cronologicamente aos movimentos estéticos europeus.

## 1.5 Estrutura do trabalho

A estrutura da pesquisa segue uma ordem determinada pela evolução da tipografia, das tecnologias de gravação e impressão e, num segundo momento,

da introdução da técnica no Brasil e em Curitiba, sendo então analisados no capítulo relativo ao estudo de caso os diversos meios editoriais que fundamentam as análises apresentadas.

No **Capítulo 1, INTRODUÇÃO**, apresenta-se o problema, a justificativa, a metodologia, os objetivos que se pretende atingir com esta pesquisa e sua real contribuição para as questões formuladas.

No **Capítulo 2, INFORMAÇÃO, TECNOLOGIA E TIPOGRAFIA**, faz-se a revisão de literatura, buscando-se mostrar os antecedentes históricos da imprensa escrita no mundo, no Brasil e no Paraná. Versa-se sobre a história da tipografia, a tecnologia dos meios gráficos e a influência cultural dos imigrantes em Curitiba.

O **Capítulo 3, A IMPRENSA EDITORIAL EM CURITIBA E A TIPOGRAFIA**, refere-se à apresentação e análise dos materiais obtidos a partir da pesquisa das revistas e jornais de importância na história das artes gráficas de Curitiba, com estudos de caso.

O **Capítulo 4, A TIPOGRAFIA NOS MEIOS EDITORIAIS DE CURITIBA: UM ESTUDO DE CASO**, mostra, a partir dos estudos de caso, uma análise sobre as influências estéticas e tecnológicas nos meios editoriais de Curitiba e sua relação com as possibilidades da introdução de características regionais próprias nestes meios.

O **Capítulo 5, CONCLUSÕES E CONSIDERAÇÕES FINAIS**, refere-se às considerações finais e conclusões da pesquisa e sua importância para a história das artes gráficas de Curitiba, bem como sugere temas nesse contexto para novas e mais aprofundadas pesquisas.

## 2 INFORMAÇÃO, TECNOLOGIA E TIPOGRAFIA

### 2.1 A reprodução da palavra escrita

Um dos momentos mais importantes da evolução do homem e, sem dúvida um marco no processo de sua comunicação, foi a escrita. Os primeiros indícios de alguma forma de escrita datam de 6000 a.C., na região da Mesopotâmia.

Os primeiros sistemas de escrita que representam a linguagem oral estão diretamente ligados às sociedades que eram dotadas de um alto grau de civilização urbana, um estado organizado, um comércio intenso e de uma indústria relativamente desenvolvida para os padrões primitivos.

Com o passar dos tempos, a escrita foi se adaptando às necessidades de tais civilizações, que exigiam um aprimoramento nos sistemas de sinais que tinham como elementos a comunicação escrita.

Conforme MARTINS (1998), a escrita obedeceu a critérios de evolução, assim como de outras descobertas gradativas, por um longo período, sem necessariamente que isso estivesse ligado a uma questão cronológica.

Figura 1: Placa de argila – Suméria 1700 a. C.



Sem dúvida nenhuma, o avanço tecnológico dos povos contribuiu para que também houvesse uma evolução da pictografia para um sistema de escrita mais fácil e eficaz.

De acordo com TUBARO (1992), os sacerdotes sumerianos, administradores de templos, devendo prestar contas às instituições que pertenciam, precisaram criar um sistema de escrita eficaz para registrar seus atos, que também pudessem ser compreensíveis por outros sacerdotes sucessores. Esse fato, juntamente às necessidades básicas de registro do povo, seria o embrião no processo de evolução da forma de escrita pictográfica para a forma de escrita silábica.

MATUCK (2000) salienta que a praticidade do novo sistema silábico se deve ao fato da escrita ter evoluído de um sistema cuneiforme, que tinha sua base nas imagens de objetos, para outro de sinais gráficos cada vez mais abstratos. Esse processo, ao contrário da escrita egípcia, tornou a escrita bem menos comprometida com as imagens pictóricas, o que evidentemente deixou o sistema muito mais prático.

Paralelamente ao desenvolvimento da escrita – uma necessidade das sociedades antigas mais avançadas –, evoluíram os processos de reprodução e gravação desses sinais em materiais duráveis e perenes, que serviam sobretudo ao Estado como inscrição de leis e avisos, e também ao clero.

De início, o homem gravou na pedra suas primeiras inscrições. Após o avanço e a descoberta de outras formas de impressão e gravação, tal procedimento continuou a ser adotado por alguns povos, sobretudo pelos romanos.

A madeira também foi um dos primeiros materiais a serem utilizados pelos povos da Mesopotâmia, pelos egípcios, desde os tempos mais remotos, e pelos judeus que tinham os *Livros dos Reis* nela gravados.

Outro material que passou a ser utilizado na gravação e inscrição da escrita foi a argila, que já era amplamente aplicada no fabrico de utensílios domésticos. Na Mesopotâmia, os babilônios gravavam na argila inscrições em alto relevo a partir de uma matriz de madeira, podendo assim reproduzir o número de imagens que fossem necessárias.

Por volta de 3000 a.C., o homem antigo descobriu os metais. Porém, a evolução nos processos de gravação e cunhagem desse material aconteceria na Grécia por volta de 700 a.C., quando os gregos começavam a amoechar os metais nobres, batendo-os entre dois moldes a martelo, fazendo assim inscrições e gravações sobretudo em utensílios destinados à guerra.

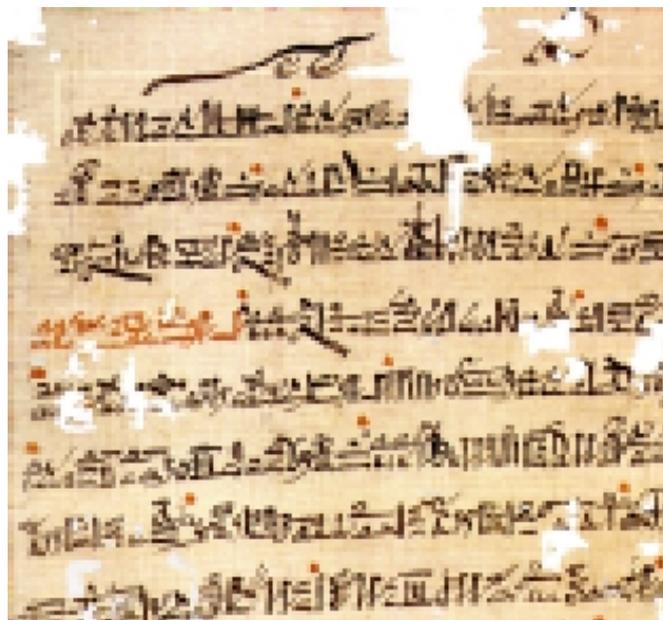
### 2.1.1 O papiro

Os caminhos da civilização intelectual foram respectivamente determinados pela argila, pelo papiro, pelo pergaminho e pelo papel.

Desde a Antigüidade até 675 d.C., o papiro foi sem dúvida um dos materiais mais utilizados pelo homem na impressão da escrita. Conforme MARTINS (1998), acredita-se que os papiros datem de 3500 a.C., sendo o início de sua utilização paralelo ao início da civilização egípcia.

O papiro era uma árvore abundante nas margens do rio Nilo e também de outros rios da região da Mesopotâmia; porém, não se sabe ao certo quando começou a ser utilizado como instrumento na gravação da escrita (Figura 2).

Figura 02: Papiro egípcio com escrita hierática – 3300 a. C.



Fonte: História em Revista - Editora Cidade Cultural - 1989 - São Paulo – SP

Para registrar a escrita, utilizava-se as folhas do interior do tronco. Quanto mais interna ao caule era a folha, melhor sua qualidade. O preparo do material implicava um trabalhoso processo de maturação das folhas, cujo tratamento incluía a aplicação de cola feita a partir da água do rio e da prensagem.

A partir do século IV a. C, quando o Egito foi dominado pela Grécia, o papiro realmente passou a ter grande importância no mundo civilizado. Quando no século I a.C. os romanos dominaram o Egito, o papiro teve importante função na sociedade burocrata dos romanos, onde leis e decretos eram diariamente publicados para o povo e apenas materiais como pedra, argila e madeira não mais atendiam às demandas existentes.

O papiro seguiu até a Idade Média, sob o suporte da Igreja, que tinha a necessidade de divulgar as idéias cristãs. Porém o papiro desapareceu da

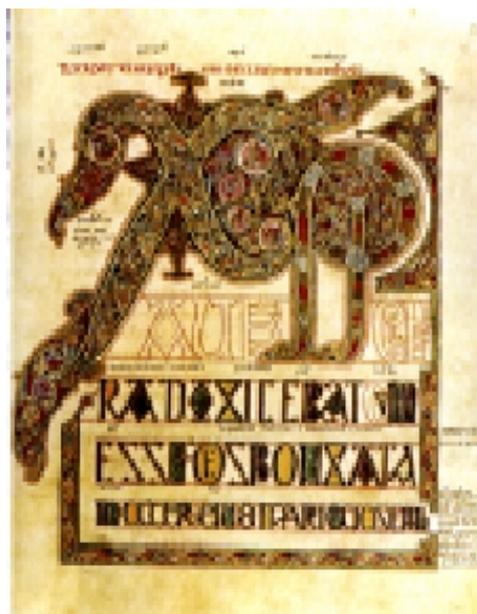
Europa em 716, devido à expansão do islamismo que reduziu drasticamente as exportações egípcias de papiro, então substituído pelo pergaminho.

### 2.1.2 O pergaminho

No rol dos materiais utilizados para a reprodução da escrita, o pergaminho também esteve entre os mais importantes da antigüidade, com sua trajetória seguindo através da Idade Média.

De acordo com MARTINS (1998), o pergaminho era obtido da pele de carneiro, particularmente da película mais fina e resistente localizada entre a epiderme e a carne do animal. Após a retirada da fina camada pelicular, era realizado também um trabalhoso processo, retirando-se primeiramente a gordura, depois polindo-a com auxílio de uma pedra com o cuidado de não deixá-la muito lisa, o que dificultava a arte da escrita (Figura 3).

Figura 3: Pergaminho com página de rosto do Evangelho de São Mateus  
Séc. VIII



Para essa função, era necessário contar com uma mão-de-obra extremamente qualificada. Conta-se que o pergaminho surgiu quando Ptolomeu verificou que a biblioteca de Eumênio, em Pérgamo, ameaçava a grande biblioteca de Alexandria, tendo então proibido a exportação do papiro. Essa medida obrigou os habitantes de Pérgamo a criar outro material que substituísse o papiro à sua altura.

O pergaminho teve vida longa. Na Idade Média, foi o material mais utilizado para a escrita sobretudo em mosteiros e universidades, que, inclusive, chegaram a criar suas próprias indústrias de pergaminho. Obviamente, o pergaminho tinha um preço elevado em relação a outros bens de consumo da época. MARTINS (1998) explica que, devido ao seu alto custo, surgiu o palimpsesto; ou seja, a técnica de raspagem de textos dos pergaminhos com a finalidade de servirem novamente à escrita.

Textos de livros como *A República de Cícero* foram encontrados em pergaminhos reutilizados por monges da Idade Média. E mesmo após o aparecimento do papel na Europa, o pergaminho continuou com sua existência assegurada. Em inúmeros países existiam leis que proibiam a utilização do papel para publicação de atos e decretos oficiais, fazendo que o pergaminho fosse utilizado até o século XV, quando a fabricação do papel atingira um nível adequado e de confiança para consumo mais amplo.

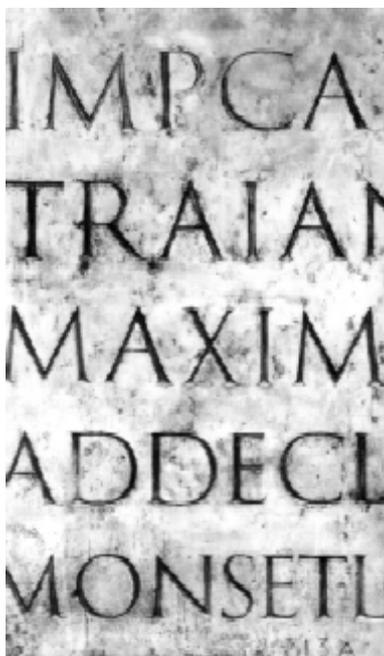
### 2.1.3 A reprodução da palavra escrita romana

Não se tem nenhum relato de que os romanos tivessem inventado ou utilizado algum novo material na arte da escrita. Porém, pode-se afirmar que

foram os romanos que utilizaram amplamente todos os materiais conhecidos na antiguidade. Talvez pelo fato do império romano, no auge de sua história, ter uma extensão que tomava praticamente toda a Europa, o Oriente Médio, o norte da África e parte da Ásia precisassem adaptar os diferentes materiais em diferentes e longínquas regiões à arte de sua escrita.

Assim como os gregos, os romanos eram um povo extremamente orgulhoso em relação ao próprio idioma e também à sua forma de escrita. Para os romanos, a escrita não era apenas uma forma de comunicação entre as pessoas, mas servia também como importante ferramenta a serviço do poderio romano. Bastava ir a qualquer província dominada por Roma na Europa, África, Oriente Médio ou Ásia para ver as inscrições em latim, símbolo da força dominadora que representava Roma (Figura 4).

Figura 4: Detalhe do arco de Trajano – Roma Séc. I



Fonte: Spiekermann Erik & E.M. Ginger - Stop Stealing Sheep - Adobe Press - 1993

Em Roma, a escrita e os meios de reprodução estavam a serviço do Estado. RIZZINI (1949) afirma que os importantes acontecimentos eram publicados em uma grande tábua de madeira pendurada na residência do pontífice, chamada álbum. Ao assumir o consulado, em 69 a.C., Júlio César astuciosamente determinou que diariamente fossem publicados os atos do senado, como forma de desmoralizar a instituição. Tal publicação era chamada *Annales Maximi*, redigida em uma tábua de madeira.

A escrita romana também propiciou a utilização de alguns materiais. As formas simples e geometrizadas da escrita favoreciam a gravação nas pedras que foram amplamente utilizadas, pelo fato de terem durabilidade e perenidade acima de outros materiais. Atos e avisos destinados às províncias romanas e principalmente batalhas e campanhas vitoriosas de imperadores e generais eram contadas nos inúmeros arcos que eram construídos em Roma.

O papiro e o pergaminho também foram materiais bastante adotados pelos romanos em documentos oficiais editados pelo Estado e também nos livros editados por importantes escritores e historiadores romanos. Porém, devido ao custo elevado, eram restritos a cidadãos de grande poder aquisitivo.

#### 2.1.4 O papel

Ao longo de séculos, o papiro e o pergaminho foram os principais suportes da escrita na Europa. Após a criação das primeiras universidades na Europa medieval, passou-se a verificar uma demanda para a obtenção de um material de qualidade com menor custo, que propiciasse a produção de livros e manuscritos em maior escala (Figura 5).

Figura 5: Ilustração do interior de uma oficina de livros, utilizando papel



Fonte: Martins, Wilson - A palavra escrita - Editora Ática - 1998 - São Paulo

Conforme relata FEBVRE (1992), a única vantagem do papel sobre o pergaminho era o preço e a possibilidade da produção sem limites; porém a qualidade do pergaminho, após séculos de experiência de produção, era infinitamente melhor que a do papel. O papel tinha a superfície mais frágil e rugosa, suportando menos a tinta de iluminuras e impressões. Entretanto, o pergaminho era mais fino, macio e suportava de forma exemplar a tinta utilizada por impressores e iluministas.

À medida que novas fábricas de papel apareciam na Europa, os produtores aperfeiçoavam sua qualidade, de modo que rapidamente o setor assumiria um lugar de destaque no desenvolvimento cultural europeu.

FEBVRE (1992) afirma que antigos documentos registram a suposição de que o livro existia na China desde a dinastia Chang (1765-1123 a.C.). Também conforme o mesmo autor, filósofos orientais, como Confúcio, já tinham os livros como elementos fundamentais para estudos de I-Ching e seus fundamentos. Porém, é na China de aproximadamente 210 a.C. que se tem o registro real da primeira forma de livro, cujo elemento principal de suporte da escrita não era o papiro nem o pergaminho, mas sim a seda.

A partir da utilização da seda na produção de escritos, surgiria o papel, obtido de restos de seda e outros tecidos que eram deixados de molho até apodrecerem e fermentarem, desintegrando-se assim as fibras e formando uma espessa pasta que era secada até resultar o papel.

MARTINS (1998) aponta que o papel mais antigo de que se tem registro data de 140 d.C. Tal descoberta tem como elemento principal um chinês de nome Tsai Lun, diretor das Oficinas Imperiais. Tsai aplicou outros materiais diferentes da seda na fabricação do papel como: cascas de plantas, resíduos de algodão e redes de pesca usadas. Essas e outras substâncias deram início às experiências que tiveram como produto o papel de celulose.

A análise de descobertas relativas ao processo de produção dos materiais para escrita, feita pelo professor J. Von Weisner, apud MARTINS (1998) revelou que a pasta fabricada com restos de tecidos de cânhamo e a descoberta de Tsai Lun rapidamente se espalharam por toda a região.

No entanto, tal processo ficou restrito à região da China por séculos. Somente em 751 d.C., diversos prisioneiros chineses levados a Samarcande, cidade da Ásia central, introduziriam a indústria do papel naquele local.

Em seguida, foi levado a Bagdá e Damasco, importantes cidades comerciais do Oriente Médio da época. A partir de então, o novo produto entrou na rota do comércio entre ocidente e oriente.

Para FEBVRE (1992), a primeira aparição do papel na Europa data de 1144, na Espanha. Porém, o primeiro grande centro produtor de papel da Europa foi a Itália. As indústrias se estabeleceram sobretudo na região de Fabriano. Com o medo constante de verem suas cartas e ordens destruídas

devido à baixa qualidade do papel, alguns soberanos proibiram sua utilização principalmente em atos públicos.

Apesar disso, as indústrias se proliferaram na Itália, com grande impulso relativo a uma questão técnica. Os primeiros fabricantes de papel de Fabriano adaptaram os antigos moinhos da região à produção do papel, obtendo mais produtividade. Também aperfeiçoaram os processos de colagem, substituindo as colas vegetais dos orientais, que deixavam o papel áspero, pela cola animal. Em seguida, os fabricantes de Fabriano se estabeleceram também em Pádua, Gênova e Veneza.

No século XIV, conforme FEBVRE (1992), a produção de papel já não era suficiente para abastecer o mercado europeu, sobretudo a França, onde existiam universidades que necessitavam dessa matéria prima. Além disso, antes de chegar ao destino final, o papel passava pela mão de três ou quatro atravessadores, o que fazia seu custo subir de modo exorbitante.

FEBVRE (1992) relata ainda que, no início do século XV, os comerciantes lombardos passaram a financiar indústrias na França e Alemanha. Particularmente na França, a questão geográfica era propícia à instalação das indústrias de papel devido à grande quantidade de rios onde já estavam instalados moinhos necessários à adaptação da fabricação do papel.

Mais tarde, na França, Alemanha e em outras regiões da Europa inúmeros operários italianos que conheciam o processo da fabricação do papel seriam encarregados das adaptações e da arte de ensinar a nova técnica.

O incentivo feito pela Universidade de Paris favoreceu o florescimento da indústria ao redor de Troyes. Através do rio Sena e seus afluentes, as resmas

de papéis seguiam para Paris e Inglaterra. Os trapos de tecido que eram utilizados para a fabricação de papel também alavancaram outra atividade nas regiões produtoras, que era a das pessoas que os colhiam e depois repassavam para as indústrias produtoras de papel como matéria prima.

MARTINS (1998) afirma que, até o final do século XVIII, a fabricação do papel era totalmente manual. No final do século XVIII, o operário francês Louis Robert aperfeiçoou a técnica desenvolvendo uma máquina que tirava suas características primitivas de produção passando para outro em larga escala.

Sem dúvida, tratou-se de um marco de transformação, com inovações cada vez mais freqüentes na fabricação do papel, que acompanharam as inovações também verificadas na indústria tipográfica européia.

De fato, para os estudiosos da escrita, da imprensa, do livro ou da tipografia, o papel teve uma importância fundamental para a difusão da cultura no mundo. Nesse sentido, conforme MARTINS (1998), “a história da civilização moderna foi escrita não sobre o papel, mas pelo papel”.

## **2.2 Os antecedentes da imprensa**

### **2.2.1 A xilogravura**

A popularização do emprego do papel na Europa também abriu caminho para a técnica da xilogravura. De acordo com MARTINS (1998), a xilografia começou a ser utilizada na Europa a partir do final século XIII; porém, a técnica já era conhecida na China desde o século VIII.

O impresso xilográfico mais remoto data de 932 d.C., o que permite concluir que o conhecimento da xilografia realmente tem suas raízes mais antigas, mencionadas, inclusive, em manuscritos japoneses.

A xilografia atendia perfeitamente às necessidades de reprodução do sistema de escrita ideográfico oriental, que possuía, em alguns casos, mais de 4000 sinais. A técnica consistia em uma matriz de madeira onde eram escavadas as imagens ou sinais tipográficos, com o auxílio de uma espátula, os quais depois seriam reproduzidos em larga escala.

De início, na China, as reproduções eram impressas em tecido. Depois, o sistema chegou à Europa, onde tinham como suporte o pergaminho e o papel.

FEBVRE (1992) relata que, a partir do século XIII, a Europa passou a utilizar essa técnica; porém apenas no século seguinte adquiriu uma amplitude maior. A xilografia representou o desenvolvimento de uma indústria ativa, sobretudo na região renana e nos estados franco-flamengos, do duque de Borgonha. Essa “nova” técnica tinha como base a simplicidade, utilizando-se tão-somente madeira e uma faca para o início do processo (Figura 6).

Figura 6: Xilogravura / Viagem à terra Santa – 1486



Àquela época, grande parte da produção cultural era transmitida socialmente pela comunicação oral, já que as pessoas, em maioria, eram leigas e não sabiam ler ou escrever. A Igreja era o centro da vida intelectual da sociedade e requeria um sistema de reprodução de imagens para atender a suas necessidades. Para a Igreja, o emprego de um processo gráfico de reprodução era quase mais importante que a imprensa, visto que, como já foi citado, poucas eram as pessoas letradas.

O mesmo autor afirma que era de extrema importância para a sobrevivência da igreja que as imagens de santos que, até então eram apenas vistas nas igrejas ou em vitrais, pudessem também ser vistas em impressos.

Além disso, a reprodução permitia que um maior número de pessoas pudesse, na própria residência, contemplar à vontade os milagres de Cristo, as cenas da Paixão, os personagens e as cenas da Bíblia que até então eram apenas relatados oralmente, evocando uma fantasia constante nos fiéis.

Eis o papel essencial da iconografia xilográfica: levar as imagens para aqueles que desconheciam o poder das palavras, restrito na época somente a um pequeno punhado de doutores e clérigos.

As primeiras oficinas se instalaram ao redor dos mosteiros e claustros, imprimindo imagens que serviam como indulgências, sendo vendidas possivelmente aos milhares a fiéis que participavam das missas e peregrinações. As primeiras xilografias eram apenas imagens sem nenhum texto; porém, logo surgiram nas bandeirolas pequenas legendas, primeiro escritas a mão e depois gravadas na matriz de madeira em conjunto com as imagens representando histórias ou lendas.

Sobretudo o comércio de imagens sacras aumentou muito na época das peregrinações do Papa Bonifácio IX. RIZZINI (1949) historiciza que os romeiros as compravam e levavam-nas para suas casas de modo que servissem de objeto de culto, pois rezando diante delas ganhavam dias de indulgência.

A indústria da impressão xilográfica se desenvolveu a partir da primeira metade do século XV. Além dos produtos de caráter religioso, outros foram incorporados à indústria da impressão xilográfica, pois as folhas já não satisfaziam mais os consumidores. Então, logo surgiram os pequenos livretos religiosos que ficariam muito populares.

Em breve também surgiriam os cartazes com sátira, prospectos comerciais, calendários e, principalmente, os baralhos que tinham um custo muito mais atrativo do que as antigas cartas de jogar pintadas à mão. Tem-se o registro de que as primeiras cartas de jogar impressas datam de 1470. Alguns historiadores dizem que o hábito de jogar cartas já era conhecido na França desde o século XIV; porém, somente com o advento da indústria xilográfica tal costume tornar-se-ia popularizado.

Para MARTINS (1998), uma das grandes características da Idade Média é a contradição, presente entre a piedade e o deboche; o sentimento religioso e a crueldade; as virtudes e os vícios. Talvez por isso toda a região tenha sido um local propício para as representações sacras, mas também profanas.

Apesar da importância da impressão xilográfica ou impressão tabular, como também era conhecida, ela teve vida curta para a impressão de livros e impressos com texto. Com o advento da tipografia, a xilogravura continuou sendo utilizada nas ilustrações, iluminuras e títulos de livros impressos.

## 2.2.2 A gravura em metal

Ao contrário da xilogravura, por meio da qual a impressão é definida pela área em alto relevo na matriz, na gravura em metal a área destinada à impressão é definida pela área escavada em baixo relevo.

Conforme MARTINS (1998), a técnica nasceu em Florença, em meados do século XV, na oficina de um importante gravador, Tomás Finiguerra. O que Finiguerra descobriu acidentalmente foi o aperfeiçoamento para um sistema de impressão já usado na Idade Média, o qual, entretanto, foi abandonado no tempo de Leão X.

A técnica consistia em gravar a imagem através de uma ponta-seca e de um buril, sobre uma chapa de cobre onde em seguida era derramado um líquido que penetrava nos entalhes do metal, imprimindo assim a imagem na superfície desejada. Essa técnica era chamada também de talha-doce e foi amplamente utilizada a partir do século XV, notadamente na Alemanha, que possuía uma tradição de excelentes artistas gravadores.

A partir do século XVII, a gravura em metal conheceria a técnica da água-forte. Depois do desenho feito sobre a prancha de metal, como no processo da talha-doce, era derramada a água-forte que atacava e gravava o cobre nos pontos descobertos. Na técnica da água-forte, a qualidade das gravuras dependia da habilidade do artista que desenhava, mas também da experiência e do controle do gravador que deveria dosar o tempo adequado para determinar áreas claras e escuras.

Apesar da qualidade, alguns artistas e autores de livros optavam pelo tipo de ilustração que desejavam. A gravura em buril era considerada mais perfeita

e mais delicada que a água-forte; porém, para determinadas publicações, a gravura em água-forte contemplava com eficácia as características e estilo que os autores desejavam.

Figura 7: Ilustração em metal – 1847



Fonte: McLean, Ruari - *Typography* - Thames and Hudson - 1980 – Londres

### 2.2.3 A litografia

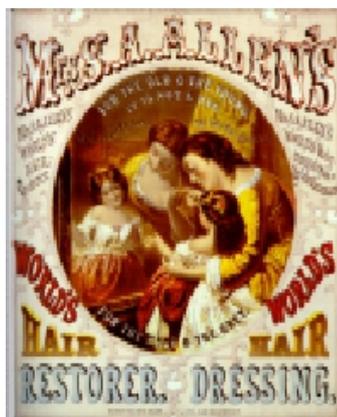
A tradição das atividades ligadas à gravura de fato estavam ligadas aos países do norte da Europa. Para MARTINS (1998), depois do desenvolvimento das atividades relacionadas à xilogravura, à tipografia e à gravura, foi a vez da litografia florescer em toda a Europa.

Em 1796, a litografia, processo que consiste na impressão através da utilização da pedra como matriz, foi criada por Aloysius Senefelder, dramaturgo natural de Offenbach, Bavária. O termo litografia foi dado por Mitterer, professor de desenho na cidade de Munique. Criada com o intuito de divulgar as peças de teatro escritas por Senefelder, a litografia se tornou

atraente para industriais e artistas e, em pouco tempo, tal processo alcançou popularidade sobretudo na França, onde chegou no ano de 1806, por intermédio do general Lejeune.

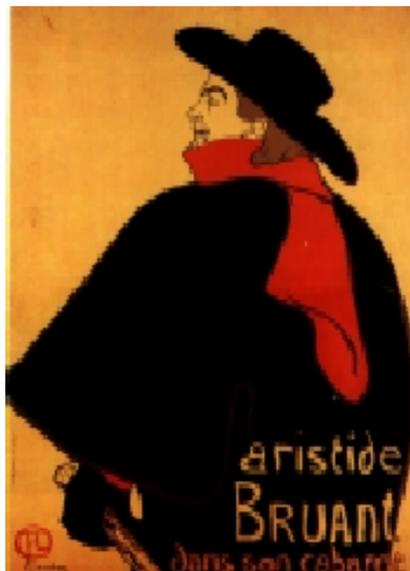
Senenfelder experimentou substituir as placas de cobre por pedras de calcário, abundantes na região de Munique, com a intenção de diminuir o custo de reprodução de peças de teatro. A técnica consistia em utilizar como matriz uma pedra calcária, com a imagem desenhada com um lápis gorduroso. Após essa etapa, aplicava-se um líquido composto de água gomada e ácido nítrico, depois lavando com água e essência de terebentina, a pedra estava pronta para a impressão (Figura 8 / Figura 9).

Figuras 8: Cartaz litográfico – 1880



Fonte: Heller, Steven e Louise Fili - Typology - Chronicle Books - 1999 - San Francisco

Figura 9: Cartaz litográfico / Toulouse-Lautrec – 1893



Fonte: Reid, Aileen - Theatre Posters - 1993 - Magna books

Em 1814, Charles Philiberte instalou a primeira litografia em Paris. No ano seguinte, já havia inúmeras, o que fez a França alcançar altos níveis produtivos com essa técnica. O alemão Godofrey Engelman aperfeiçoou a técnica litográfica em quatro cores no ano de 1837, o que seria um grande passo para a evolução do processo em policromia utilizado até hoje.

Para REID (1993), “a invenção da litografia propiciou a obtenção das bases para o sistema policromático, utilizado até hoje no processo de impressão *off-set*”. Em 1838, Hippolyte Moulin aperfeiçoou as experiências realizadas sobre a cromolitografia, as quais já tinham sido iniciadas por Godofrey Engelmann. O princípio era o da litografia; contudo, separando-se as cores que eram utilizadas em pedras diferentes.

A partir de tais experiências, chegou-se ao sistema de impressão em policromia atual, para o qual a produção de imagens coloridas requer matrizes para as quatro cores básicas de impressão: *cyan*, magenta, amarelo e preto.

Através da composição e sobreposição dessas quatro cores, é obtida toda a gama de cores de uma imagem.

Vale destacar que a litografia teve seu maior desenvolvimento em Paris, principalmente quando a cidade se tornou o grande centro das artes e da cultura da Europa. A noite parisiense necessitava de um sistema de impressão eficaz para os imensos cartazes desenhados pelos artistas, os quais seriam afixados nas portas das casas de shows parisienses. Muito mais que uma técnica, a litografia esteve lado a lado com a obra de importantes artistas da *belle époque* francesa.

#### 2.2.4 A influência dos ilustradores nas artes gráficas

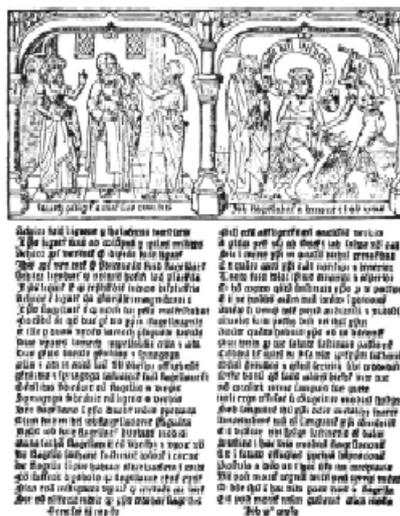
Conforme FEBVRE (1992), quando a religião era o centro de toda a vida espiritual e intelectual e a base de cultura era essencialmente oral, as ilustrações permitiram dar um papel de importância às imagens, que até então eram vistas somente em capitéis, em portais, nas paredes e nos vitrais das igrejas. Por meio delas, tornou-se possível espalhar lendas e venerar, em privacidade, o pensamento cristão, cujos personagens eram revividos por meio da Bíblia, evocando os impasses constantes nas lutas existenciais sob as metáforas de anjos e demônios. Este era o verdadeiro papel da imagem à época, mais importante até do que a reprodução de textos literários, científicos ou filosóficos, aos quais somente alguns privilegiados tinham acesso.

Conforme aponta MARTINS (1998), durante o papado de Clemente VI (1342-1352) e Bonifácio IX (1389-1404), a gravura foi bastante desenvolvida devido ao sistema de difusão e de indulgências, pois as imagens sacras

propagavam e reforçavam a fé. Foi quando também surgiram na Alemanha os primeiros panfletos ilustrados, para difundir as idéias da igreja católica.

Para MARTINS (1998), não foi por acaso que a invenção da imprensa aconteceu em Mogúncia, na Alemanha. Era antiga a tradição do norte da Europa em relação às artes gráficas, sobretudo no território germânico. Com o conhecimento da xilogravura, inúmeros gravadores não apenas gravavam textos, letras ou sinais, mas também se preocupavam com as imagens ou as ilustrações que acompanhavam esses textos (Figura 10).

Figura 10: Impressão tabular – Séc. XV



Fonte: McLean, Ruari - Typography - Thames and Hudson - 1980 – Londres

Importantes pintores da região da Alemanha e Holanda também se dedicavam ao ofício de fazer ilustrações e gravuras para livros. Dentre eles; Albrecht Dürer, Brühgel, Van Eyck, Van der Weiden, Hanz Weiditz, Hans Grien, Urs Graf, Lucas de Leyde, Holbein, Schongauer.

Dürer utilizou-se da técnica da água-forte como elemento principal de seu trabalho. As gravuras na Europa tiveram um aumento considerável em função

de alguns atelieres, como o *Quatro Ventos*, que aprimoraram seus livros baseado nos moldes do gravador francês Christophe Plantin (MARTINS,1998).

Nessa época, inteligentemente, Martin Lutero reconheceu a força de persuasão, já conhecida pela Igreja católica, das estampas populares e livros. Por meio delas, passou a divulgar suas idéias por toda Europa obtendo grande número de seguidores.

No século XVI, as pessoas reconheceriam que mais que um anseio eminentemente artístico, os panfletos respondiam a uma finalidade social de tornar concretas e visíveis cenas narradas em seu cotidiano.

É irrefutável a influência histórica dos ilustradores e gravadores alemães e holandeses em toda a Europa; porém tais artistas possuíam um estilo próprio, com letras pesadas e ilustrações mais fortes, próprias dos povos germânicos e das regiões flamengas. Esse estilo não era apreciado pelos franceses e italianos que preferiam uma forma gráfica mais suave e limpa na composição, já mais próxima dos elementos clássicos que viriam com o renascimento.

Conforme registra (FEBVRE,1992), a Itália desenvolveu um estilo próprio. Por sua vez, para constituir seu próprio estilo, a França sofreu influências dos países baixos e da Renascença da Itália.

A Renascença italiana influenciou também os trabalhos de regiões da Alemanha e Holanda, bem como da França. O estilo do enquadramento decorativo despojado do italiano Geoffroy, por exemplo, seria imitado pelos franceses. Rubens modificou e criou os frontispícios para colocação nos livros como também propôs o resumo da obra já nas primeiras páginas, por meio de alegorias e símbolos do renascimento.

No século XVI, sem dúvida, o gosto pela pintura difundir-se-ia por toda a Europa, todavia, apenas os grandes patrícios de Veneza ou da Antuérpia, os ricos burgueses de Paris ou de Lyon tinham o poder financeiro de mandar produzir seus retratos para ornamentar o muro de suas residências.

Ao mesmo tempo, grandes pintores como Dürer, na Alemanha, e Mantegna, na Itália, realizaram verdadeiros “quadros dos pobres” talhados em madeira, pranchas consideradas verdadeiras obras de arte, que obtiveram enorme sucesso (MARTINS, 1998).

Em 1549, foi fundada por Christophe Plantin a oficina Plantiniana, responsável pela inovação dos estilos na decoração dos livros e panfletos da época, principalmente nas publicações da Itália e da França. A Oficina Plantiniana abriu espaço para a gravura em metal e sua diversificação e inovação, pois grandes artistas passaram a se dedicar cada vez mais ao trabalho da gravura nos séculos subseqüentes. O campo da ilustração e impressão ampliou-se tomando conta da reprodução de pinturas, arquitetura, mapas cartográficos, retratos e até das caricaturas. Artistas como Rubens, Poussin, Vignon, no século XVI, tiveram também uma atuação como ilustradores de livros e estampas populares, (MARTINS, 1998).

De acordo com FEBVRE (1992), a partir do século XVII, a França começou a ocupar seu espaço dentro do cenário europeu, com a ascensão da burguesia francesa e o desenvolvimento econômico da classe média. As pessoas passaram a ter mais acesso à alfabetização e logo as famílias de classe mais elevada começaram a ter vastas bibliotecas em casa, sobretudo por uma

questão de classificação social. Em pouco tempo, a França se posiciona como o grande mercado literário da Europa.

O desenvolvimento da indústria de papel na França, sobretudo na cidade de Lyon, contribuiu para o aumento da produção de livros. Nos arredores de Lyon havia inúmeras oficinas que faziam tipografia e contratavam serviços de ilustradores. O livro de figuras na França do século XVIII tinham intensa e renovada comercialização. Artistas como Fragonard e Bouchet integravam o grupo de ilustradores que se interessam pela questão gráfica dos livros.

Alguns artistas franceses participaram efetivamente na produção de ilustrações de ordem pré-revolucionária. Fragonard, Bouchet, Debocourt e Davi foram alguns deles. As peças gráficas populares da França pré-revolucionária de 1770 a 1789 tinham padrão gráfico de excelente qualidade, tanto na diagramação quanto nas ilustrações, com uma preocupação estética que harmonizava a tipografia e a ilustração, mesmo quando eram sátiras políticas.

Na Inglaterra, com o advento do jornal, a rivalidade anglo-francesa estava presente nas ilustrações em forma de sátira desenvolvidas por artistas como Hogarth, Gillray e Rowlandson. Os temas eram os episódios políticos da revolução francesa que envolvia camponeses e a nobreza francesa.

No final do século XIX, estreitava-se o universo entre a arte e as artes gráficas. Com o surgimento da técnica da litogravura, artistas e artesãos se misturavam em oficinas com a intenção de fazer cartazes coloridos para bares, casas noturnas, grupos de teatro e de dança.

A partir do final do século XIX, o movimento *art-nouveau* veio dar a mesma importância aos artistas. Ilustradores, cartazistas, pintores, vidreiros, joalheiros,

escultores, todos eram artistas sem distinção, esta era a definição que o movimento tinha sobre os artistas (Figura 11 / Figura 12).

Figura 11: Cartaz *Art-nouveau* / Jules Cheret – 1897



Fonte: Reid, Aileen - Theatre Posters - 1993 - Magna books

Figura 12: Cartaz *Art-nouveau* / Afons Mucha – 1894



Fonte: Reid, Aileen - Theatre Posters - 1993 - Magna books

O movimento *Art-nouveau* foi extremamente importante para nivelar as diversas atividades executadas por artistas, imprimindo um novo *status* às diversas manifestações daqueles que produziam arte, objetos, móveis, construções arquitetônicas, vidros, que até então eram vistas como atividades inferiores (RIBEIRO, 1985).

### 2.2.5 O precedente chinês na imprensa com caracteres móveis

Após séculos de hibernação, a civilização européia parecia lentamente despertar para o descobrimento de um novo mundo que desembocaria no renascimento italiano. Tal metamorfose aconteceu de forma lenta e gradual, de modo que a escrita e a possibilidade de transmissão do conhecimento por meio dos manuscritos foram, sem dúvida, fundamentais para o reflorescimento da civilização. Em hipótese alguma se pode afirmar que apenas um acontecimento foi o estopim dessas mudanças; ocorreram de fato inúmeras transformações culturais, tecnológicas e até sociais que contribuíram para, na seqüência, mudar o rumo da sociedade.

Para TUBARO (1994), no século VIII Carlos Magno já demonstrava o interesse de disseminar a cultura na Europa. Todavia, de nada adiantava a vontade porque ainda não existiam recursos tecnológicos para tal, pois a primeira grande revolução na produção de manuscritos só foi acontecer com a chegada e o advento da indústria de papel na Europa, no século XIV.

Inúmeros pesquisadores são unânimes em salientar que o papel foi a grande revolução propulsora da cultura no mundo. Em seguida à chegada do

papel, houve o nascimento das universidades, o desenvolvimento da indústria da gravura, com a xilogravura, e, depois, com a gravura em metal.

Todos esses fatos marcaram a evolução do humanismo no mundo, porém a invenção da imprensa por Gutenberg, em 1450, foi o grande salto da evolução da inteligência humana.

Conforme relata RIZZINI (1949), as primeiras tentativas de impressão por meio de caracteres móveis, assim como a invenção do papel, também aconteceram na China, em meados do ano 1000. Porém, tais experiências não influenciaram os contemporâneos alemães visto que, na época da invenção por Gutenberg, os chineses já tinham abandonado há muito tempo essa técnica.

Por volta do ano 1045, o ferreiro chinês Pi Cheng fabricava caracteres móveis a partir de argila e de cola líquida que eram compostos sobre uma placa de ferro revestida de uma mistura de cinza e papel, resina e cera. Os caracteres eram esquentados para adquirir uma adesão e depois de utilizados eram recuperados novamente. Este sistema foi empregado sobretudo nas grandes empreitadas imperiais. O custo para produção dessa técnica era muito caro, implicando que somente o poder público tinha como financiá-lo.

Para FEBVRE (1992), também na Coréia essa técnica teve um desenvolvimento extraordinário, no século XV, sob o estímulo do rei Htai-tjong, cujo decreto de 1403 anunciava a seguinte política:

“Para governar é preciso difundir o conhecimento das leis e dos livros de maneira a preencher a razão e tornar íntegro o coração dos homens; assim, serão realizadas a ordem e a paz. Nosso país está situado no Oriente, além do mar; assim, aqui, os livros da China são raros. As

pranchas gravadas se gastam facilmente e é difícil gravar todos os livros do universo. Quero que fabriquem em cobre caracteres que servirão para a impressão, de maneira a aumentar a difusão dos livros...” .

Este trecho retrata bem a preocupação dos orientais com a difusão da cultura. Não apenas os coreanos, mas outros povos da região como os Ouirats adotavam o sistema de caracteres móveis como forma de reprodução dos manuscritos. Na China, especificamente, a preocupação com a escrita, os manuscritos e as gravuras sempre foram importantes como forma de perpetuação cultural.

Por sua vez, os europeus não se deram conta, antes, das técnicas de impressão que os orientais haviam desenvolvido. Destaca RIZZINI (1949) que, antes dos europeus conhecerem as experiências orientais na área da tipografia e da gravura, elas já haviam sido abandonadas. Alguns problemas colaboraram para o abandono da técnica pelos orientais. Primeiramente, como já foi mencionado, os custos para a produção dessa técnica eram muito caros, o que impossibilitava a iniciativa privada de financiar manuscritos. Também a viscosidade da tinta não havia chegado a um ponto ideal para impressão no metal, o que comprometia a qualidade dos impressos. Depois, o grande problema era de ordem técnica, estética e sentimental, relacionada aos ideogramas e à arte da escrita oriental.

A quantidade de ideogramas na escrita chinesa, em alguns casos, chegava a milhares, dificultando-se a execução das matrizes tipográficas. Outro problema era que sua bela caligrafia gestual, em harmonia com os blocos de

texto, era imbuída da espiritualidade dos chineses, detalhes que não se resolviam com as técnicas de gravura existentes.

Apesar das longas experiências orientais com caracteres móveis, elas não influenciariam as futuras técnicas com xilogravura ou mesmo com caracteres móveis, as quais bem mais tarde seriam descobertas na Europa.

Conforme anota FEBVRE (1992), mensagens dos imperadores mongóis da Pérsia eram enviadas aos reis da França, da Inglaterra e ao Papa em selos impressos em vermelho, a partir de matrizes de xilogravura, o que passou despercebido pelos europeus. Marco Pólo, famoso viajante italiano, que tinha um espírito curioso e aberto a novas descobertas, ficou maravilhado com as notas de banco em uso na China, porém não se apercebeu de que eram impressas com a técnica de xilogravura. Ou seja, importantes técnicas e descobertas que talvez pudessem acelerar o desenvolvimento da humanidade acabaram passando despercebidas por inúmeros viajantes.

### **2.3 A Imprensa de Gutenberg**

A impressão tabular de tipos ou pela técnica da xilogravura teve vida curta. A partir da descoberta da imprensa com tipos móveis, continuou a ser utilizada nas composições entre texto e ilustrações comumente adotadas em livros.

MARTINS (1998) destaca que o desenvolvimento tecnológico e cultural na Europa despontava para o renascimento. A sociedade clamava por mais sabedoria, que poderia ser ampliada pelos livros. A indústria do papel conseguira chegar a uma qualidade, de maneira que poderia substituir o

pergaminho. Além disso, o custo do papel também já era quinze vezes menor, o que viabilizava sua produção em várias cidades européias.

A tinta teve a família Van Eyck como aliada em sua trajetória. A partir de experiências com tinta de impressão, óleo de linhaça ou nozes e substâncias resinosas, resolveu-se o problema da deterioração na impressão. Os originais gráficos passaram a ter mais transparência; as prensas de rosca já eram técnicas comuns aos xilógrafos na encadernação e fabricação de livros.

Por fim, os ourives e medalhistas já utilizavam a fundição de pequenos elementos em moldes de barro como matriz de seus trabalhos, técnica conhecida desde o império romano, quando fiscais e cidadãos do governo utilizavam anéis e carimbos com o nome gravado.

Enfim, múltiplos fatores favoreciam a invenção da imprensa com caracteres móveis que, simultaneamente a Gutenberg, já estavam acontecendo.

Conforme RIZZINI (1949), após a invenção de Gutenberg, vários tipógrafos a reivindicaram, alegando terem sido seus pioneiros. Mas profundas investigações constataram que Gutenberg foi o pai da imprensa. (Figura 13).

Figura 13: lustração de Johannes Gutenberg



O consenso, no entanto, é de que a glória de Gutenberg não está em ter inventado os tipos móveis, o que talvez possa ter sido anteriormente utilizado por algum gravador, mas a maneira como Gutenberg os reuniu e ordenou para fundi-los. Tanto que, em 1437, Lourenço Janszoon Coster imprimiu o *abecedarium* – cinco anos antes de Gutenberg –; o alsaciano João Mentelin e o polonês Procópio Waldvogel também realizaram experiências com tipos móveis. Um neto de Mentelin, após a morte do avô, reivindicou a invenção, mas como na época Gutenberg, que vivia na mesma cidade de Mentelin, já trabalhava em suas experiências. Assim, foi julgado que não cabia a reivindicação do segredo. O fato é que apesar de tantas reivindicações alegadas, somente se deu a Gutenberg a primazia da invenção.

Ao prosseguir em sua narrativa sobre a vida de Johann Gensfleisch Gutenberg, RIZZINI (1949) afirma não existirem acerca dele muitas informações. Porém, sabe-se que tinha uma vida cheia de insucessos e dívidas adquiridas. Nasceu em 1400, na cidade de Mogúncia, Alemanha, onde faleceu em 1468. Sua cronologia, recheada de tentativas mal-sucedidas para sustentar financeiramente a invenção, resultou em uma expatriação a Estrasburgo, no ano de 1436, quando passou a sobreviver como gravador. Logo criou uma empresa para imprimir pequenos livretos católicos que eram vendidos nas saídas de romarias e festas. Já nessa época, Gutenberg havia descoberto um “segredo” para acelerar o processo de impressão de tais livretos, a fim de aumentar sua tiragem no menor tempo possível. Porém, o falecimento de um dos sócios acabou comprometendo o equilíbrio econômico do negócio, inviabilizando-o.

Gutenberg continuou suas experiências com um empréstimo da caixa da Igreja de São Tomás, em Estrasburgo; mas, no ano seguinte, em 1445, retornaria a Mogúncia, onde tinha mais precedentes que tornavam visíveis suas tentativas. Em 1445, Gutenberg imprimiu o primeiro livro com caracteres de chumbo de que se tem memória: o *Juízo Final*, descoberto em 1892.

Em 1447, imprimiu o *Calendário Astronômico*, tido como seu segundo livro tipográfico. A partir de então, ocupar-se-ia em aperfeiçoar sua invenção, fazendo inúmeras experiências tipográficas, imprimindo a gramática latina e, sobretudo, a Bíblia de 36 linhas, um de seus mais importantes impressos.

Gutenberg já com muita experiência adquirida e achando-se apto a iniciar novamente um negócio rentável foi conversar com um banqueiro importante da cidade, Johann Fust, com o fim de adquirir um empréstimo, sob promessa de lucros de seu novo empreendimento. Sua nova empreitada seria uma bíblia de 42 linhas, pela importância e o significado espiritual que tinha esta realização.

Gutenberg estava convicto de que deveria provar ao mundo a importância de sua invenção. Por cálculos de produção que desconhecia até então, já na tiragem do terceiro exemplar da bíblia de 42 linhas estava falido. Isso porque para a tiragem de um exemplar de mais de mil páginas, a quantidade de papel ou pergaminho, tinta e metal eram absurdas e além disso, necessitava não apenas de um, mais seis prelos trabalhando sem parar.

Sem poder terminar o restante das edições devido à falta de recursos, entregou os direitos de sua oficina e invenção ao seu financiador, o banqueiro Johann Fust. Por ironia do destino, a obra mais importante de Gutenberg foi terminada e realmente assombrou o mundo; porém ele, que havia inventado o

processo, aperfeiçoado anos após anos, planejado, desenhado as letras, moldado e fundido, ordenado e, enfim, prensado, ficou com uma enorme dívida e sem perspectiva de continuar seu importante trabalho.

A Bíblia de 42 linhas foi chamada ironicamente de *A Bíblia de Gutenberg*, apesar do direito de produção e comercialização pertencer ao banqueiro Johann Fust (RIZZINI, 1940).

Conforme RIZZINI (1949), John Fust e Pedro Schoeffer, outro hábil negociante da cidade, assumiram a tipografia em parceria com Gutenberg, que continuaria em Mogúncia, falido e vivendo com a ajuda de novos empreendedores mais espertos e com capital necessário para alavancar novos negócios.

Primeiramente em uma modesta oficina de Conrado Humery, ainda editou, em 1460, a Bíblia de 36 linhas e o *Catholicon* (Figura 14), seu último livro.

Figura 14: Bíblia de Mogúncia – 1462



Fonte: Martins, Wilson - A palavra escrita - Editora Ática - 1998 - São Paulo

Aos 65 anos, em meio a vários problemas de saúde, Gutenberg recebeu ajuda financeira do arcebispo-eleitor Adolfo de Nassau até sua morte, menos de três anos depois.

Ao morrer, deixou inúmeras dívidas originadas de sua invenção, que rendeu e renderia muito a empreendedores mais atinados comercialmente.

De certa forma, xilógrafos, impressores, ilustradores e tipógrafos da época tinham uma visão espiritual de seu trabalho. Com Gutenberg não era diferente, e, apesar de todos os seus problemas financeiros e seu insucesso como empreendedor, sempre ficou satisfeito por poder ter deixado algo para a posteridade.

Já na época de sua morte, começavam proliferar as tipografias na cidade, algumas contando com estrutura adequada e com profissionais que deram continuidade ao seu trabalho.

Um de seus aprendizes foi Albert Pfister que imprimia em Bamberg as fábulas de Böhner, primeiro livro composto de texto tipográfico e ilustrações. João Mentelin imprimia em Estrasburgo a Bíblia de 49 linhas. Em 1466, Ulrich Zeller abria uma oficina em Colônia e, em 1467 os Bechtermünze em Etil. Antes de Gutenberg morrer, chegara em suas mãos um exemplar de Lactâncio, composto de novos caracteres romanos e góticos, impresso na Itália.

Apesar de sua invenção, quem intitulou Gutenberg de inventor da imprensa foram seus contemporâneos. Também depois da morte de Gutenberg outros impressores se intitularam inventores da imprensa com tipos móveis. João Schoeffer, filho de Pedro Schoeffer e neto de Johann Fust – os dois banqueiros que assumiram o negócio de Gutenberg – na dedicatória do livro *Tito Lívio*, de

1505, registraram que a arte da tipografia foi inventada em Mogúncia por Gutenberg, em 1450. Entretanto, foi bem melhorada e também propagada pelos espertos empresários. Pedro Schoeffer herdou do sogro, Johann Fust, toda sua fortuna, o que lhe permitiu continuar aperfeiçoando e investindo em novas experiências na arte da impressão. Schoeffer era tipógrafo habilidoso e engenhoso. Por isso, é de se reconhecer que a invenção de Gutenberg, sem a engenhosidade de Schoeffer, não teria tanta expressividade (RIZZINI, 1949).

Ao fim do século XIV, mais de 1200 tipografias se espalhavam pela Europa, levadas por artífices alemães. Mesmo em países que se “recusavam” a aceitar a invenção, como a França, onde se encontravam os que se consideravam mais engenhosos, havia uma falsa ilusão para não se curvar aos alemães.

Carlos VII mandou Nicolau Jenson a Mogúncia para tomar conhecimento da novidade. Jenson retornou à França, mas não impressionou Luis XIV. Jenson foi então a Veneza, onde fundou uma das mais importantes oficinas da época.

Na França, a tipografia chegou via universidade, levada por três artífices alemães para ensinar a nova técnica. Na Inglaterra, Willian Caxton, imprimiu, em 1475, o primeiro livro inglês, numa corrida que tinha um sabor de disputa entre ingleses e franceses (RIZZINI, 1949).

Continua o autor que, aproximadamente vinte e cinco anos após a impressão do primeiro livro por Gutenberg, a técnica já era conhecida em toda Europa. Obviamente, nas regiões mais próximas da Alemanha a técnica ficou conhecida muito mais rápido. Em países como a Espanha, os primeiros livros impressos em espanhol, *Ética*, *economia* e *política* de Aristóteles foram estampados em Saragoça no ano de 1473.

Em Portugal, a cultura e o grande poder financeiro que os judeus exerciam na sociedade fizeram desse povo o grande incentivador e financiador da imprensa, tanto que o primeiro livro impresso foi em hebraico, no ano de 1487, em Lisboa.

A técnica da tipografia já estava plenamente incorporada à indústria local em todas as regiões da Europa. Em algumas, com evoluções tecnológicas constantes, em outras, com evoluções mais lentas. A partir de então atreladas a essas profundas e constantes alterações tecnológicas na área da impressão, também haveria mudanças no gosto estético influenciadas por todo o processo de humanismo que a Europa vinha vivenciando.

O início da popularização da literatura clássica na Europa foi marcado no século XV, pela publicação de alguns clássicos de Petrarca. A tipografia gótica já começaria a ser substituída pela romana. Foi o início de uma nova era: o renascimento (RIZZINI, 1949).

De acordo com MARTINS (1998), em duzentos anos, apesar de constantes pequenas evoluções em alguns processos, a tipografia guardou suas características pré-renascentistas sem mudanças significativas. Somente a partir da revolução industrial é que serão realizadas profundas mudanças no processo de produção do papel e na indústria tipográfica.

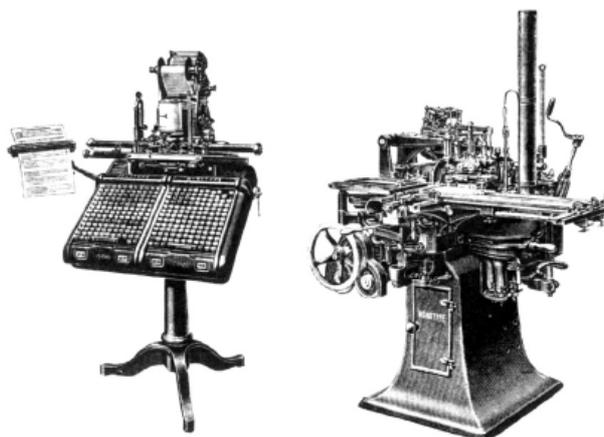
Louis Robert, em 1798, inventou a máquina de produzir papel de forma contínua, substituindo a produção artesanal folha por folha, o que colaboraria significativamente para a implementação da indústria jornalística na Europa.

Outra importante invenção, no início do século XIX, foi a prensa mecânica, em 1812, por Friedrich König. Até então as prensas dependiam de um fator

ligado à Idade Média, que era a necessidade da força muscular para operar as máquinas. As novas máquinas de imprimir alteraram as prensas planas pelos rolos cilíndricos e começaram a ter o vapor como fonte de energia.

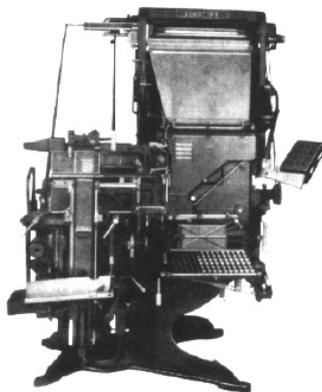
Em 1867, Hippolyte Marinoni inventou, a pedido do *Petit Journal* de Paris, a máquina rotativa. Em 1885, surgiu a composição mecânica (Figura 15) que agregava o monotipo e o linotipo, que permitiam compor, justificar, fundir e distribuir o texto.

Figura 15: Monotipo, teclado e fundidora



Fonte: Martins, Wilson - A palavra escrita - Editora Ática - 1998 - São Paulo

Figura 16: Monotipo, teclado e fundidora



Fonte: Martins, Wilson - A palavra escrita - Editora Ática - 1998 - São Paulo

Para benefício da imprensa, surgiu na primeira metade do século XX a telecomposição, por meio da qual era eliminado o intermediário entre a agência telegráfica e máquina de composição. A invenção da máquina rotativa e do linotipo, em 1885, foi extremamente importante para a difusão da notícia impressa. O aumento extraordinário da capacidade de produção dessas máquinas alterou completamente em menos de um século.

Conforme cita MARTINS (1998), em 1845, as prensas produziam oito mil folhas de um só lado. Em 1935, as máquinas de impressão já dispunham da capacidade para imprimir 300 mil exemplares de oito páginas por hora. Juntamente com as mudanças tecnológicas, também começavam as primeiras preocupações com a administração da produção, que refletiam em questões sociais e culturais.

No início do século XIX, com a descoberta da técnica da litogravura por um processo que separava as cores em originais diferenciados, as artes gráficas tiveram mais um aliado nas técnicas de reprodução das imagens coloridas. Essa descoberta possibilitou as experiências para o que viria a ser atualmente o processo de policromia, que separa eletronicamente as cores de um original, criando uma matriz para cada cor básica.

Para MARTINS (1998), apesar da velocidade das invenções ligadas ao mundo das artes gráficas estarem em plena velocidade, o homem buscava mais. Em 1953, com a invenção da lumitipo – ou fotocomposição – pelos franceses Higonnet e Moyroud, a trajetória das artes gráficas experimentaria um novo caminho até então diferente do que estava sendo utilizado.

Essa máquina dispensava o chumbo na composição, mudando a concepção da tipografia que, desde sua invenção, sempre utilizou o metal como elemento fundamental. A lumitipo tinha o dispositivo fotográfico como principal elemento do sistema. Através dela, eram gravadas as fontes que depois de repassadas para uma película transparente faziam o papel do original gráfico. Apesar das constantes evoluções tecnológicas que continuaram acontecendo a partir da segunda metade do século XX, a grande revolução só aconteceria mesmo a partir dos anos 80, com a introdução dos meios digitais em toda a sociedade.

### 2.3.1 A imprensa moderna e o avanço tecnológico

MARTINS (1998), ao citar o autor Wilbur Schramm em seu livro *Responsability in mass communication*, afirma que a cultura deste tempo é dominada e condicionada pelo avanço tecnológico, que modificou toda uma realidade. É o mundo de hoje, o mundo da era digital. Um mundo que a partir dos anos 80 foi incorporado a toda sociedade. Alguns segmentos, como é o caso das artes gráficas, sempre conviveram com mudanças e revoluções tecnológicas; porém, as alterações que aconteceram fizeram que se alterasse também a forma de se ver o mundo, o aprendizado, as profissões, o convívio e até mesmo os relacionamentos entre seres humanos.

Tais alterações aconteceram de modo muito rápido. Novas teorias sobre o trabalho, sobre a vida, sobre a cultura sobre uma nova sociedade são discutidas, porém ainda é muito cedo para se ter uma idéia precisa para onde o

mundo e a civilização estão se encaminhando. O fato é que alterações sociais complexas estarão por acontecer.

Apresentar e afirmar com segurança o caminho das artes gráficas na atualidade e até em um futuro próximo se torna muito difícil, sobretudo porque, a partir da era digital, a velocidade do incremento de novas tecnologias tem sido impressionante. O que se sabe é que cada vez mais sistemas digitais são incorporados às empresas, independentemente de tamanho ou faturamento.

As tecnologias utilizadas em países mais desenvolvidos ainda possuem uma grande diferença do que existe no Brasil. A evolução do parque gráfico do Brasil, nas últimas décadas, deve-se à abertura de mercado que ocorreu, possibilitando que novos e modernos equipamentos fossem incorporados.

Além disso, cada vez mais feiras internacionais e empresas do exterior demonstram interesse pelo Brasil, algumas até montando aqui bases industriais.

Hoje, a tecnologia em artes gráficas está totalmente ligada à informática. Os birôs de serviços gráficos digitais já substituíram quase todos os processos manuais antigos. O antigo fotolitógrafo que recortava, manipulava cores, montava e fotografava já não existe mais nos grandes centros urbanos. Agora, temos o operador de computador que faz todo esse processo, centenas de vezes mais rápido e barato que antigamente. As gráficas já possuem máquinas com tamanho reduzido e alta capacidade e velocidade, por um custo também mais acessível a empresas médias e pequenas.

Uma das mais importantes inovações após a entrada da era digital é a impressão *off-set* digital, que dispensa a utilização do original em fotolito,

reduzindo assim o tempo no processo de produção. O inconveniente é o preço que ainda está acima dos tradicionais sistemas.

Atualmente, a produção de originais ou fotolitos é totalmente digital, passando pela digitalização e manipulação de imagens, montagem e saída de filme da maneira desejada; ou seja, a antiga montagem na gráfica, onde existia uma pessoa apenas para montar os originais de maneira a economizar papel e produção, já é feita de forma digital também.

Para acompanhar a evolução do que acontece no mundo é fundamental visitar a *Drupa*, a maior feira de equipamentos e sistemas voltados ao ramo gráfico, que acontece de quatro em quatro anos na Alemanha. Na *Drupa* os fabricantes apresentam soluções de última geração, sendo também uma das grandes oportunidades dos fabricantes de países em desenvolvimento apresentarem soluções inovadoras para o segmento gráfico.

Hoje, a distância já não é mais uma barreira para o acesso à tecnologia em tempo real. O que determina os negócios é o poder financeiro. Com a globalização, a tecnologia ficou mais acessível, mesmo para grandes máquinas e equipamentos. Por sua vez, as barreiras alfandegárias foram reduzidas. Mas dentre as alterações, na verdade, o grande vencedor é o dinheiro porque sem ele é impossível ter tecnologia em tempo real ou não.

### 2.3.2 A imprensa editorial no mundo

As notícias tiveram sua implementação de modo mais organizado paralelamente à organização da civilização romana. O complexo sistema legislativo romano exigia que periodicamente fossem registrados e enviados

comunicados a todo o povo e províncias dominadas no vasto império romano. Eram decretos imperiais, impostos e leis aprovadas pelo senado que deveriam ter o conhecimento geral de todos. Conforme RIZZINI (1949), estas leis eram gravadas em grandes suportes de madeira ou pedra, e afixadas em praças públicas ou locais de grande circulação popular. Este talvez tenha sido o primeiro jornal do mundo pelo fato de ter uma periodicidade programada.

Na Idade Média, houve um período de regressão no processo de comunicação, quando a palavra falada voltava a ter maior importância. Um dos motivos foi que o conhecimento da escrita estava restrito somente ao clero, em mosteiros. Os descobrimentos e a necessidade de comunicação entre as metrópoles européias e as colônias além-mar deram origem novamente à necessidade da comunicação escrita com as cartas noticiosas (RIZZINI, 1945).

A invenção dos tipos móveis por Gutenberg revolucionou a imprensa jornalística e tornou possível o sonho da informação chegar às pessoas em menos tempo possível. Já dos meados do século XVI, tem-se o registro de panfletos com notícias sobre comércio, economia, política e curas milagrosas, precursores do que viria a ser o futuro jornal.

Somente em 1631, surgiu então na França o *La Gazette*, primeiro semanário francês, dirigido por Theophraste Renaudot, sob os cuidados do cardeal Richelieu.

Em 1702, na Inglaterra, surgiu o primeiro jornal diário inglês, o *Daily Courant*, porém de curtíssima duração. No século XVIII, os jornais diários apareceram em vários países paralelamente. O Diário Noticioso, na Espanha, em 1758; o *Journal de Paris*, em 1777; o *Pennsylvania Evening Post*, em 1783,

e, na mesma época, o *New York Daily Advertiser*, conforme registra a ENCICLOPÉDIA BRITÂNICA (1995).

No início do século XIX, na Inglaterra, o jornal londrino *The Times*, inaugurou a máquina rotativa, dando importante impulso tecnológico à imprensa jornalística mundial, o que colaboraria para o *The Times* se tornar, no decorrer deste século, o mais importante jornal mundial.

A tecnologia da máquina rotativa possibilitou maior tiragem em menos tempo, reduzindo o valor de cada exemplar. Em 1836, surgiu no jornal parisiense *La Presse* a possibilidade de serem publicados anúncios pagos que, pelo sucesso da idéia, foi incorporada por outros grandes jornais.

Com quase um século de atraso, a revolução industrial nascida na Inglaterra lançaria suas bases por toda a Europa. As máquinas de impressão de alta tiragem e as locomotivas passaram a unir forças para levar informação rápida, mesmo a lugares distantes.

Nessa grande corrida tecnológica da imprensa mundial, outra grande invenção foi a do alemão Ottmar Mergenthaler que, após emigrar para os Estados Unidos, inventou o linotipo, uma máquina compunha textos por um processo mecânico, eliminando as penosas montagens de textos feitas letra a letra manualmente (ENCICLOPÉDIA BRITÂNICA, 1995).

### 2.3.3 A imprensa editorial contemporânea no mundo

A alta competitividade fez com que a imprensa norte-americana inovasse e estivesse na vanguarda de novas soluções tecnológicas, voltadas a atrair novos leitores.

No início da década de 80, publicavam-se nos Estados Unidos 1753 jornais de circulação diária, totalizando 62 milhões de exemplares. Ainda no início dos anos 80, 668 jornais dominicais atingiam tiragem de 52,5 milhões de exemplares. Ainda no início dos anos 80, à frente dos mais importantes jornais norte-americanos, estavam o *New York News*, o *Los Angeles Times*, o *The New York Times*, seguidos por *Chicago Tribune*, *Detroit News*, *Detroit Free Press*, *Chicago Sun Times*, *Wall Street Journal*, *New York Post* e *Washington Post*.

Principalmente a partir da segunda metade do século XX, as revistas começaram a alcançar tiragens cada vez maiores e periodicidades menores. Nos Estados Unidos, destacam-se como revistas de grande tiragem a *TV Guide*, *Reader's Digest*, *Time*, *Newsweek*, *Playboy*, dentre outras.

Na Europa, o Reino Unido se destaca como detentor de um dos maiores índices de leitores do mundo. As publicações diárias e semanais na Inglaterra alcançam a média de 4 a 5 publicações por família. Os jornais de maior circulação são o *The Sun*, *Daily Mirror*, *Daily Telegraph*, seguidos pelo *The Times*, *The Observer* e *The Guardian*; as revistas *Woman*, *Radio Times*, *The Economist*, que se destacam pela tiragem e importância.

Em países como França, Alemanha, Itália, Espanha e Portugal, o número de leitores não chega perto dos números do Reino Unido. Em países como Alemanha, Itália, Espanha e Portugal, a censura política impôs durante muitos anos um regime que cerceava os direitos de liberdade, fazendo que diversos veículos interrompessem sua circulação ou fossem proibidos de funcionar. Após os períodos de censura em suas respectivas épocas, países como

Alemanha tiveram de fazer ressurgir com esforço a pujança de sua imprensa que sempre teve papel de destaque no cenário mundial (Figura 17).

Figura 17: Cabeçalhos com logotipos de importantes jornais do mundo



Fonte: Mollerup, Per - Marks of excellence - Phaidon - 1997 – Londres

## 2.4 A escrita e o desenho de tipos

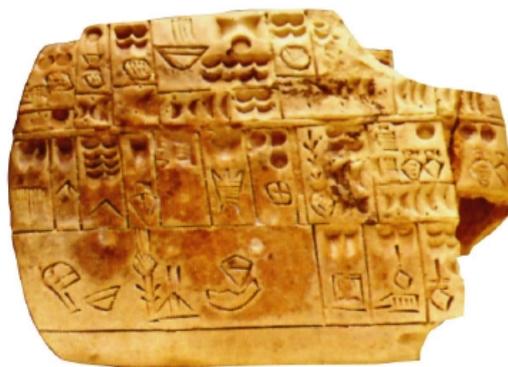
Conforme WARDE (1956), a tipografia é “a voz da página”. Completando mais ainda a definição da autora em uma linguagem contemporânea do que é a tipografia, poder-se-ia dizer que também é a voz da pedra, do concreto, do alumínio, do metal e – por que não? – a voz da linguagem digital.

É difícil definir de forma precisa a importância da tipografia em um mundo que, acima de tudo, comunicação e informação fazem parte do universo de imagens, símbolos e significados do dia-a-dia das pessoas.

No ano de 3400 A.C., os sumérios criaram um sistema de escrita rudimentar chamado cuneiforme. Esse sistema era baseado na formação de conjunto de silábicos composto por mais de 600 signos que representavam objetos (Figura 18 / Figura 19). Este sistema influenciou principalmente os assírios e babilônios

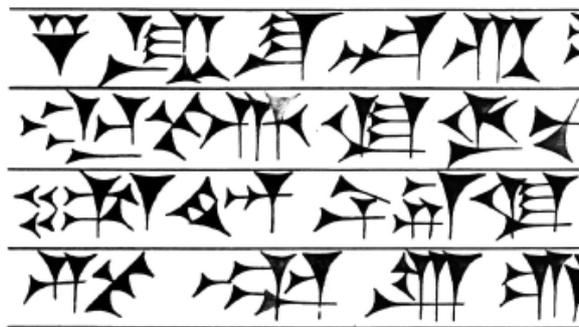
que aos poucos simplificaram o sistema, acrescentando novos signos de acordo com a cultura local.

Figura 18: Lista de alimentos gravada em pedra Suméria – 3300 a.C..



Fonte: História em Revista - Editora Cidade Cultural - 1989 - São Paulo - SP

Figura 19: Alfabeto sumério aprimorado – Aproximadamente 1800 a.C..



Fonte: Tubaro, Antonio e Ivana - Tipografia, estudos e investigaciones  
Universidad de Palermo - 1994 – Palermo

Com a expansão comercial e as expedições militares, esse sistema de escrita foi levado a outras regiões e povos do oriente. Em aproximadamente 1300 A.C., os fenícios desenvolveram o primeiro sistema de escrita alfabético composto por 22 letras (Figura 20).

Figura 20: Alfabeto Fenício – Aproximadamente 1300 a.C..



Fonte: Tubaro, Antonio e Ivana - Tipografía, estudios e investigaciones  
Universidad de Palermo - 1994 – Palermo

De forma abstrata e simples, esse sistema buscava uma relação entre os sinais e fonética. Sem dúvida, o alfabeto fenício foi a base de praticamente todos os alfabetos que deram origem à escrita da maioria dos povos. Sua influência iria desde os semíticos setentrionais como o hebreu, sírio, árabe, armênio, mongol, etíope, amárico, coreano, birmano, javanês, cingalês, hindu, sânscrito, fenício, até àquele que viria a ser a base do latim, o grego antigo.

Sem dúvida, variadas formas de escrita tiveram como base o sistema fenício, acrescentado sempre novos signos e valores regionais de cada cultura, determinando uma unidade de escrita à cultura de um povo (TUBARO, 1994).

O grego antigo teve como base o alfabeto fenício e começou a ser difundido por volta do ano de 900 A.C., época que coincidiu com o início da formação da cultura grega. Na escrita grega, foi introduzida a direção da esquerda para a direita na forma de gravar as letras. Os cânones de simetria, harmonia e geometrização podem ser percebidos no aspecto formal das letras (Figura 21). Os signos possuem um aspecto mais geométrico e regular, substituindo os ângulos agudos pelos ângulos retos em sua forma (TUBARO, 1994).

Figura 21: Alfabeto grego – Aproximadamente 900 a.C..



Fonte: Tubaro, Antonio e Ivana - Tipografía, estudos e investigaciones Universidad de Palermo - 1994 - Palermo

Figura 22: Alfabeto romano – Aproximadamente 100 a.C..



Fonte: Tubaro, Antonio e Ivana - Tipografía, estudos e investigaciones Universidad de Palermo - 1994 – Palermo

A escrita grega influenciaria também o alfabeto etrusco, por volta de 400 a.C.. Também nessa época, a formação da cultura romana estava em processo. O alfabeto etrusco tinha vinte letras, dezesseis consoantes de derivação fenícia e quatro vogais de derivação grega (TUBARO, 1994).

Falar em tipografia é referir-se ao sistema de escrita definido pelos alfabeto latino – ou romano –, difundido plenamente no ocidente a partir da dominação

do império romano, cuja influência perdurou até mesmo após sua queda, tendo no idioma e no sistema de escrita sua maior importância.

O alfabeto latino começou a ser utilizado aproximadamente em 90 a.C. evoluindo a partir do alfabeto etrusco, e do crescimento da cultura romana, que experimentava a monumentalidade da expansão do império aliada a conceitos herdados dos gregos e de sua majestosa arquitetura, também visível em sua tipografia. A tipografia com maiúsculas quadradas são caracterizadas por sua geometria, fundamentada sobre as formas simples do quadrado do círculo e do triângulo.

Toda a construção das letras segue um rígido sistema de proporções que também ajuda no processo construtivo. Acima de tudo, era necessário que a tipografia romana fosse simples e funcional, pois facilitava a gravação das inscrições nas pedras, madeiras, metais e outros materiais através dos quais era possível a inscrição em baixo relevo.

Ao lado da arquitetura e do idioma, a tipografia era uma das ferramentas que favoreciam a dominação romana. Em qualquer região que pertencesse ao império romano, dos mais longínquos lugares do ocidente até os desertos do oriente, encontravam-se obras da engenharia romana com alguma inscrição em latim, marcada pela tipografia oficial do império, composta de romanas maiúsculas quadradas.

Entretanto, também havia a escrita e a tipografia usadas em textos, para emprego corriqueiro. Com forma menos geometrizada, apresentava uma característica mais gestual, adequada para ser escrita com pluma sobre o papiro (TUBARO, 1994).

Ainda de acordo com a mesma obra do autor, a partir do século III d. C., quando o império romano se transferiu para o oriente em Constantinopla, também a religião católica passou a ser considerada a religião oficial do império, cujo povo tinha antes, sobretudo, a religião pagã.

Mesmo com a transferência do império romano para Constantinopla, o idioma e o alfabeto romano continuaram compondo o idioma oficial. Mas era necessário que fosse criado um novo desenho de tipos que desvinculasse a nova ordem do cristianismo do passado pagão romano. Foi então criada a tipografia uncial, que tinha uma ligação direta ao cristianismo, e que tornar-se-ia a principal tipografia utilizada pela igreja por muito tempo.

Com uma caixa tipográfica pequena, era considerada rápida e fácil de ser gravada em pergaminhos (Figura 23).

Figura 23: Tipografia uncial



Fonte: Tubaro, Antonio e Ivana - Tipografía, estudos e investigaciones  
Universidad de Palermo - 1994 – Palermo

Em breve, surgiram novas variações desse tipo de escrita, como a semi-uncial, que acrescentava o caractere minúsculo ao alfabeto, deixando a escrita

ainda mais veloz, necessário à rápida inscrição de textos bíblicos que começavam a ser amplamente difundidos.

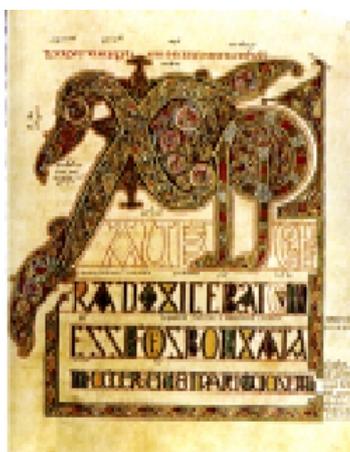
Para TUBARO (1994), com o catolicismo dominando toda a Europa, surgiram novas tipografias ligadas à Igreja. Entre os séculos VI e XII, os mosteiros se tornaram os grandes centros de cultura do mundo ocidental.

Na região de Montecassino, na Itália, os monges desenhavam a tipografia *beneventiana*, cujas formas negras representavam um prenúncio do gótico.

Na França, surgiu a *merovíngia*, que possuía uma forma uncial mais rebuscada, dificultando a leitura.

Na região da Irlanda, uma tipografia também desenvolvida dentro dos mosteiros, elaborada a partir das semi-unciais, passaria a representar a cultura e a mitologia céltica. (Figura 24).

Figura 24: Impresso produzido na Irlanda



Fonte: Tubaro, Antonio e Ivana - Tipografía, estudios e investigaciones  
Universidad de Palermo - 1994 – Palermo

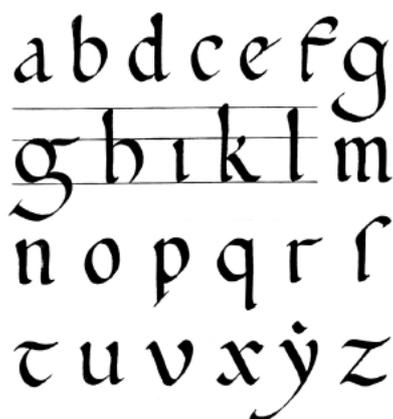
A partir da transferência do império romano para o oriente e, por efeito, com a queda no ocidente, de acordo com TUBARO (1994), a Europa assistiria à

invasão de povos bárbaros, sobretudo do norte da Europa e da Ásia que, aos poucos dilaceravam a unidade política das grandes cidades europeias.

A partir do império de Carlos Magno, a Europa começaria então a reassumir a unidade política e cultural perdida havia séculos. Uma nova onda começava a renascer na Europa. Clássicos latinos voltavam a ser copiados; os mosteiros já não eram os únicos centros de cultura; fundavam-se as primeiras escolas da Europa; a produção de manuscritos aumentava consideravelmente, graças à retomada das artes, das ciências e das letras.

Por sua vez, o latim voltaria a ser a língua oficial na Europa e uma nova tipografia que representava toda a magnitude do império carolíngio foi desenhada para ser adotada em toda a Europa, denominada *carolínea* (Figura 25).

Figura 25: Tipografia Carolínea



Fonte: Tubaro, Antonio e Ivana - Tipografía, estudios e investigaciones  
Universidad de Palermo - 1994 - Palermo

O ano 1000 sinalizou novos tempos. As Cruzadas aqueciam o comércio na Europa, num período em que começava a construção de grandes catedrais e as primeiras universidades. Numa época de efervescência cultural, os livros

eram considerados necessários para a retomada da sociedade europeia. O desenho tipográfico fez parte desse processo.

A influência dos godos foi evidente por toda a Europa. Na arquitetura, a monumentalidade e as linhas pontiagudas constituíam as características que também influenciavam o desenho dos tipos. Apesar das pequenas diferenças formais, adequadas a regiões da França, Alemanha e países do norte, a tipografia gótica apresentaria características bem definidas, com obediência a critérios de sua arquitetura.

De acordo com TUBARO (1994), em 1450 quando Gutenberg inventou a máquina de imprimir com tipos móveis, aconteceu uma evolução que foi muito além de sua contribuição para o meio gráfico.

Em pouco tempo, a palavra seria responsável pela rápida evolução da humanidade. Como já foi citado neste trabalho, Gutenberg era alemão. Portanto, tinha nas fontes góticas uma estética com forte ligação cultural aos povos germânicos. Além disso, os tipos góticos tinham como característica o corpo reduzido e a grande utilização popular em toda a Europa, tanto que Gutenberg imprimiu seu primeiro trabalho – a Bíblia de 36 linhas – em tipografia gótica (Figura 26).

Figura 26: Tipografia gótica

Quod cū audisset dauid: descendit in  
 profectū. Philistiim autem venientes  
 diffusi sunt in valle raphaim. Et cō-  
 suluit dauid dñm dicens. Si ascēdā  
 ad philistiim: et frabio eos i manu  
 mea? Et dixit dñs ad dauid. Ascende:  
 quia erans dabo philistiim in manu  
 tua. Venit ergo dauid ad baalphara-  
 sim: et percussit eos ibi et dixit. Dimisit  
 dñs inimicos meos corā me: sicut di-  
 xit unē aqre. Propterea vocatū ē no-  
 men loci illi? baalpharasim. Et reliq-  
 runt ibi sculpalia sua: quod vidit dauid et  
 vici eos. Et addidit ad huc philisti-  
 im ut ascenderet: et diffusi sūt i valle  
 raphaim. Et cōsuluit autē dauid dñm.  
 Si ascēdā cōtra philistios: et tradas  
 eos in manus meas? Qui rōdit. Nō  
 ascēdās cōtra eos sed pira post regū  
 eorū: et venies ad eos quā dūso pitorū.

Fonte: McLean, Ruari - Typography - Thames and Hudson - 1980 – Londres

A Europa renascentista de 1500 assinalava nova direção. Na Itália, os cânones da composição clássica seriam reestudados e as proporções e o rigor dos modelos geométricos converter-se-iam em modelo de comparação. Assim, o alfabeto latino não ficaria de fora dessa análise. De fato, os artistas e matemáticos tinham na tipografia romana um de seus mais importantes estudos da cultura clássica.

TUBARO (1994) descreve que, em 1463, Felice Feliciano desenhara a *Alfabetum Romanum*, com letras construídas sob o rígido esquema geométrico da fonte original romana. Luca Pacioli, em 1509, desenhara a fonte *Alphabeto Dignissimo Antigo*, também com base na geométrica do quadrado e do círculo como grande esquema construtivo dessa fonte.

A partir do Renascimento, observa-se ter havido um longo e duradouro reinado das fontes com influência do esquema construtivo clássico.

Na Veneza do *cinquecento*, os estúdios tipográficos se multiplicaram, ajudados pela invenção de Gutenberg. Na tipografia de Aldo Manúcio, trabalhava Francesco Griffo, um talentoso gravador que desenhou a fonte *Bembo* para um livro *De aetna* (Figura 27).

Figura 27: Marca do Estúdio de Aldo Manúcio



Fonte: McLean, Ruari - *Typography* - Thames and Hudson - 1980 – Londres

Paralelamente à tipografia, a produção de livros cresceria vertiginosamente, ajudada pela máquina de impressão e também pelas grandes fábricas de produção de papel, fatores que colaboraram também para o crescimento da produção de livros na França e, conseqüentemente, mais tarde, na fixação da leitura como um dos principais hábitos da burguesia francesa, que sucumbiria na filosofia iluminista (TUBARO, 1994).

Por sua vez, Claude Garamond (1480-1561) desenhara a fonte que mais tarde teria seu nome, baseada na clássica *Bembo*; porém, mais fina. A fonte chama a atenção por valorizar as áreas de claro e escuro (Figura 28).

Figura 28: tipografia desenhada por Claude Garamond, baseada na Bembo

# Garamond

A partir do final do século XVI, o estilo barroco começava a tomar conta da Europa. Ludovico Degli Arrighi, em 1522, desenhara a *Cancilleresca*, de influência barroca. A calcografia, técnica da escrita com plumas e penas, facilitava as escritas com formas mais rebuscadas adotadas pelo barroco.

Louis Barbedon (1589-1670), grande calígrafo francês, desenhava as fontes *Financière* e *Bâtarde* (TUBARO, 1994).

A ascensão da França no cenário europeu fez que Luis XV confiasse à Academia Francesa da Imprensa Real um novo alfabeto, que tivesse a estrutura geométrica romana como a base de sua construção. Assim, em 1702, foi lançada a *Romana do Rei*.

Grandes tipógrafos franceses, como os Didot, desenharam inúmeras fontes de inspiração clássica para livros e impressos, conforme cita TUBARO (1994).

Por outro lado, a Inglaterra do século XVIII viveria um período de grandes inovações. A revolução industrial foi determinante para a evolução e o crescimento de inúmeros setores, das artes, das técnicas de impressão, do novo gosto pela tipografia clássica.

William Caslon (1692-1766) desenhou a *Caslon*; Jonh Baskerville (1706-1775), um tipógrafo de tradição tipográfica veneziana, desenhou a *Baskerville* TUBARO (1994).

Figura 29: tipografias inglesas, desenhadas por William Caslon – 1730 / John Baskerville – 1750

# Caslon

# Baskerville

Na Itália, Giambattista Bodoni (1740-1813) desenhou a *Bodoni*, seguindo a mesma linha das fontes produzidas pelos tipógrafos franceses Didot (Figura 30). Trata-se de uma fonte que possui incrível regularidade, beleza e funcionalidade.

Figura 30: Tipos desenhados por Gianbatista Bodoni

# Bodoni

Já em meados do século XIX, o incremento das técnicas de impressão, como a litografia, propiciaram também a criação de novas fontes conhecidas como *fantasia*, de tendências românticas. O fato se observou sobretudo na Inglaterra, onde as técnicas de impressão avançavam. (TUBARO, 1994).

A revolução industrial chegara a toda a Europa em meados do século XIX. Com ela também aconteceram profundas mudanças sociais e novas teorias filosóficas se desenvolveram, influenciando o campo das artes. No final do

século XIX, surgiu o *Art-nouveau*, movimento artístico que defendia uma nova teoria, rompendo com a herança clássica europeia.

O movimento *Art-nouveau* buscava na natureza sua conceituação estética (Figura 32), aplicada também ao desenho tipográfico. Artistas como Joseph Hoffmann, Henry Van der Velde, Arnold Böcklin desenharam fontes de acordo com esses conceitos (RIBEIRO, 1985).

Figura 31: Impresso *Art-nouveau* / Bruno Seuchter – 1900



Fonte: Heller, Steven e Louise Fili - Typology - Chronicle Books - 1999 - San Francisco

#### 2.4.1 A tipografia do século XX

O século XX trouxe profundas alterações estéticas, reflexo do avanço tecnológico e das alterações sociais no século XIX. As grandes metrópoles cresciam desordenadamente, com a construção de arranha-céus. O período de trabalho noturno era criado nas fábricas. O filme *Tempos Modernos*, de Charles Chaplin, é ilustrativo das transformações da época.

A estética do século XX teve na busca da funcionalidade e da essência geométrica e formal sua possível característica. A Rússia, até então sem

grande expressão no cenário das artes, influenciaria vários movimentos na Europa. Para os russos, o desenho dos tipos tinha um importante valor no contexto de um trabalho gráfico.

#### 2.4.1.1 A vanguarda russa e a tipografia

No início do século, a Rússia passava por intensas mudanças sociais e políticas. Após a revolução russa de 1905, um novo clima de renovações de teorias idealistas formuladas por Karl Marx e Engels passou a integrar a vida de intelectuais e artistas, que buscavam novos valores para a cultura soviética.

A nova visão socialista contemplava não apenas o indivíduo, mas a coletividade como elemento importante para a sociedade. Começava a existir uma nova estética para a produção artística e a produção industrial russa.

Para BLACKWELL (1998), essa nova estética está também presente nas artes gráficas e na tipografia russa. Em especial, estão os trabalhos de artistas como El Lissitsky e Alexander Rodchenko (Figura 32), que fizeram várias experiências tipográficas com novos desenhos de letras e alfabetos.

Figura 32: Trabalhos de Alexander Rodchenko / década de 20



Fonte: Blackwell, Lewis - Tipografia del siglo XX - Gustavo Gilli - 1998 – Barcelona

Junto com Tatlin, Rodchenko, Malevitch, Naum Gabbo e Pevsner aprofundaram seus estudos e pesquisas estéticas, intitulado-se construtivistas, em 1922, sob a liderança de Tatlin (RIBEIRO, 1985).

#### 2.4.1.2 O futurismo e o D'Stijn

Para BLACKWELL (1998), por volta de 1910, a arte europeia já vivia a renovação. Braque e Picasso introduziam uma nova forma de ver a arte, explorando o universo bidimensional cubista.

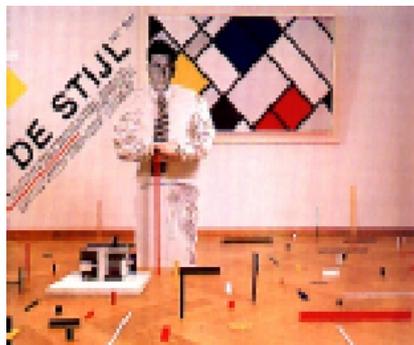
Na mesma concepção do início do século, os futuristas italianos traçavam a estética artística ligando a arte ao novo cotidiano dinâmico do século XX. Os princípios futuristas exploravam o dinamismo, a velocidade e o conflito, misturando inúmeras técnicas vanguardistas de sobreposições de planos, colagens e rotações de elementos, e contrastes de luz e sombra.

Os elementos tipográficos foram constantemente utilizados na arte futurista, sobretudo em manifestos, novelas, poesias e na pintura. Em alguns casos, chegaram a publicar livros com experimentos tipográficos como é o caso do livro *BIF & ZF = 18*, de Ardengo Soffici.

Por volta de 1917, na Holanda, surgiu o movimento D'stijn, originado de um grupo em torno da Revista com o mesmo nome, órgão de expressão do movimento político e artístico holandês. Artisticamente, o grupo militou em favor do neoplasticismo, que reduzia a pintura a elementos geométricos muito simples e algumas cores puras. Estiveram à frente do movimento Theo Van Doesburg, Piet Mondrian, Vilmos Huszár, Gerrit Rietveld.

De acordo com BLACKWELL (1998), tais movimentos estabeleceram uma conexão entre a arte e a potência visual da tipografia (Figura 33 / Figura 34).

Figura 33: Exposição D'Stijn



Fonte: Gottschall, Edward M.-Typographic Communications Today  
The MIT Press - 1989 – Massachusetts

Figura 34: Cadeira D'Stijn / Gerrit Rietveld – 1918



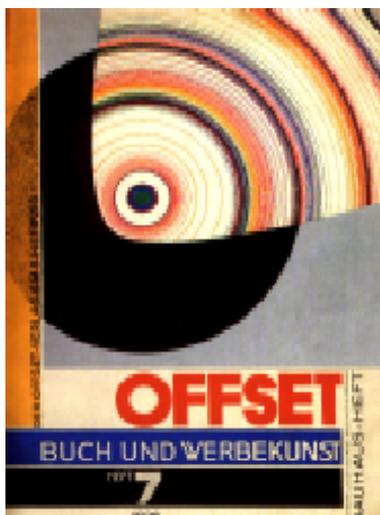
Fonte: Charlotte & Peter Fiel - 1000 Chairs - Taschen - 1997 – Köln

### 2.4.1.3 A influência da *Bauhaus* na tipografia

A *Bauhaus*, primeira escola de arquitetura e design, surgiu em 1919, na Alemanha. Na *Bauhaus*, intensos estudos tipográficos foram desenvolvidos, em busca da funcionalidade a partir de poucos elementos geométricos, deixando a limpeza visual a favor da velocidade na informação.

Na *Bauhaus*, professores como Herbert Bayer, Josef Albers e Joost Schmidt pesquisavam a tipografia de forma profunda. Em 1933, a *Bauhaus* foi fechada pelos nazistas; porém, seus professores e alunos levaram seus conhecimentos para a América, Israel, e demais países da Europa e do mundo. Em breve, o mundo do design seria influenciado pelos conhecimentos dessa escola.

Figura 35: Cartaz desenvolvido na Bauhaus por Herbert Bayer



Fonte: Blackwell, Lewis - Tipografia del siglo XX - Gustavo Gilli - 1998 – Barcelona

Seguindo o mesmo conceito da estética da Bauhaus, na Alemanha, em 1928, Paul Renner desenhou a fonte *Futura*, a pedido da Fundação Bauer de Frankfurt (Figura 36).

Figura 36: Futura - Paul Renner – 1928



Fonte: Blackwell, Lewis - Tipografia del siglo XX - Gustavo Gilli - 1998 – Barcelona

A linha formal que dominou o início do século XX também esteve no movimento *Art-déco*, iniciado na França em meados dos anos 20, (BLACKWELL, 1998).

Apesar de todo formalismo funcional e limpo de formas do início do século XX, negando o passado clássico, em 1932, na Inglaterra, o tipógrafo Stanley Morrison desenhou a *Times New Roman*, a pedido do Jornal *The Sunday Times* (Figura 37).

Figura 37: Times New Roman – Stanley Morrison – 1932

# Times

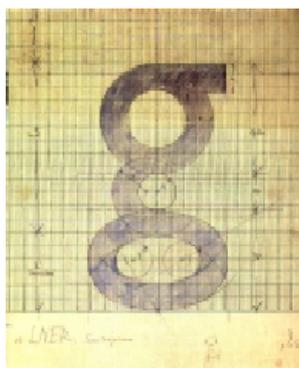
Morrison recorreu a referências clássicas, desenhando um tipo adaptado ao idioma inglês (TUBARO, 1994).

Para TUBARO (1994), no decorrer do século XX até meados dos anos 60, a tipografia linear e funcionalista se impunha, de modo que os estudos racionais

de legibilidade eram fundamentais. Todos os detalhes eram estudados para que a tipografia pudesse conferir maior legibilidade às fontes.

Em 1927, por sua vez, Eric Gill desenhou a *Gill Sans Serif* (Figura 38).

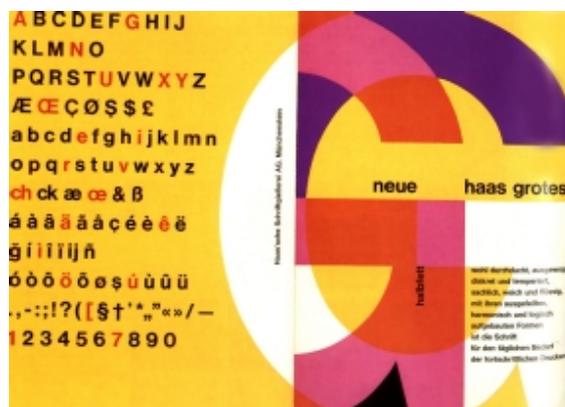
Figura 38: Estudo de Eric Gill para o desenho da Gill sans serif – 1932



Fonte: Blackwell, Lewis - Tipografia del siglo XX - Gustavo Gilli - 1998 – Barcelona

Nos anos 50, a Suíça se tornou um importante centro de estudo tipográfico. Dessa época, destacam-se importantes *designers* suíços e alemães, como: Konrad Bauer, que desenhou a *Folio*; Max Miedinger, a *Helvética*; Adrian Frutiger, a *Univers* e Hermann Zapf, que desenhou a *Optima*. Cada um deles desenvolveu intensos estudos, elevando o *status* da tipografia (Figura 39).

Figura 39: Material promocional da helvética – Max Miedinger



Fonte: Blackwell, Lewis - Tipografia del siglo XX - Gustavo Gilli - 1998 – Barcelona

#### 2.4.1.4 O desenho de tipos nos Estados Unidos

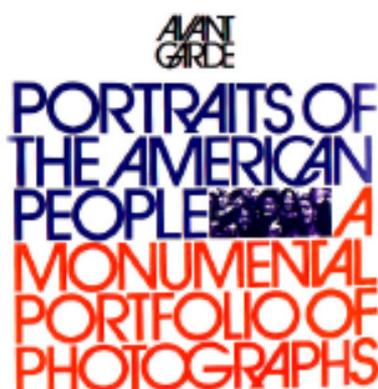
Como já foi mencionado, a tecnologia sempre evoluiu com o desenho de tipos. A partir dos anos 70, as tecnologias digitais começavam a mostrar seus primeiros sinais na tipografia. Novos sistemas de fotocomposição disseminaram o desenho de fontes que até então tinham o sistema desenvolvido pela Letraset, nos anos 60, de grande utilização (Figuras 40 e 41).

Figura 40: Peças gráficas utilizando tipos Avant-Garde / Herb Lubalin



Fonte: Blackwell, Lewis - Tipografia del siglo XX - Gustavo Gilli - 1998 - Barcelona

Figura 41: Peças gráficas utilizando tipos Avant-Garde / Herb Lubalin



Fonte: Blackwell, Lewis - Tipografia del siglo XX - Gustavo Gilli - 1998 – Barcelona

A evolução caminhava cada vez mais rumo ao processo digital. Os Estados Unidos se transformavam no novo berço tecnológico e cultural do *design*. Nos

anos 60 e 70, os *designers* tipográficos norte-americanos, cujo destaque se dá a Herb Lubalin, obtiveram fama internacional reconhecida. Lubalin desenhou um tipo especialmente para a revista *Avant-Garde*, baseada nas linhas e formas do movimento *Art-Déco*.

O trabalho de Lubalin influenciou designers de todo o mundo, sendo também uma das principais influências do designer gráfico paranaense Oswaldo de Miranda, conhecido como *Miran* (Figura 42).

Figura 42: Trabalho gráfico de Miran – anos 70



Fonte: Blackwell, Lewis - Tipografia del siglo XX - Gustavo Gilli - 1998 - Barcelona

No início dos anos 80, Miran teve seu trabalho reconhecido e publicado por Herb Lubalin, no jornal voltado à tipografia UL&C, como um dos melhores do mundo no setor.

Figura 43: Cartaz de Saul Bass para o filme Anatomy of a Murder – Anos 50



Fonte: Blackwell, Lewis - Tipografia del siglo XX - Gustavo Gilli - 1998 – Barcelona

Ainda nos Estados Unidos, além de Lubalin designers como: Saul Bass, Milton Glaser, Ivan Chermayeff, Lou Dorfsman, Thomas Geimar, deram um novo status à tipografia norte-americana, alavancada também pelo cinema, que levou os trabalhos tipográficos para as telas de todo o mundo (Figura 43).

A partir dos anos 70, a rigidez estética determinada por alguns movimentos, estilos ou escolas se reduziu. Com a maior liberdade de utilização de tipos sem serifa e tipos serifados, muitas vezes em uma única peça gráfica, passou a existir um novo panorama no design gráfico mundial (BLACKWELL, 1998).

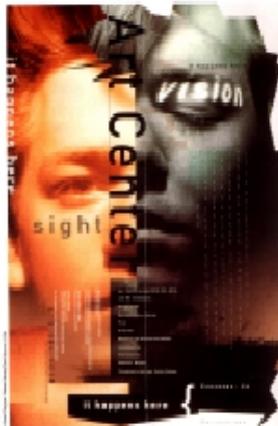
Nos anos 80, os meios digitais prenunciavam as mudanças que aconteceriam em toda a produção gráfica. Assim como na época de Gutenberg, as mudanças foram intensas, mas facilmente assimiladas.

A produção digital nos meios gráficos atingiria sua plenitude somente a partir do final dos anos 80, após o surgimento do *Macintosh* e do sistema *Postscript*.

Até os anos 70, possivelmente, não havia mais que 500 fontes e, dentre as mais utilizadas, talvez houvesse menos que 300. No início dos anos 90, já se encontravam em bancas de jornais CDs contendo mais de 5000 fontes, vendáveis a baixo preço.

A produção estética dos anos 90 sofreu alterações com as novas formas de produção digital. Na Califórnia, David Carson promoveu experimentos tipográficos em revistas como *Ray Gun* e *Beach Culture*, voltadas a surfistas. A base de sua concepção gráfica está centrada na desconstrução da informação, de certa forma negando conceitos já estabelecidos há décadas (Figura 44), tendo na tecnologia digital a principal ferramenta.

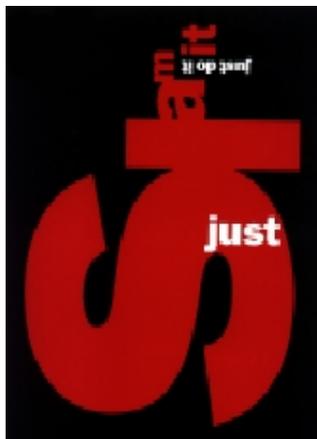
Figura 44: Peça de David Carson



Fonte: Blackwell, Lewis - Tipografia del siglo XX - Gustavo Gilli - 1998 – Barcelona

Na Inglaterra, Neville Brody surgiu como um dos mais importantes nomes do design gráfico mundial, lançando como a base do seu trabalho a influência o construtivismo russo (Figura 45).

Figura 45: Peça gráfica de Neville Brody

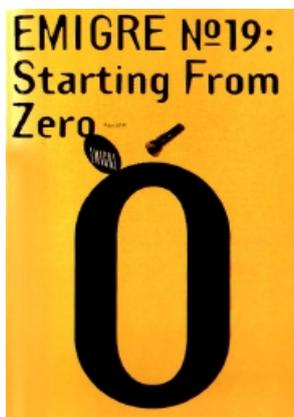


Fonte: Blackwell, Lewis - Tipografia del siglo XX - Gustavo Gilli - 1998 – Barcelona

Esse novo panorama da tipografia mundial faz surgir novas publicações, empresas, escolas e *softwares*, destinados ao estudo e à prática tipográfica na

Europa e Estados Unidos (Figura 46); *Emigre*, *FontFont*, *Fontbureau*, *ITC*, *FSI*, *Monotype*, *Fontographer* (BLACKWELL, 1998).

Figura 46: Publicação de trabalho na Europa e Estados Unidos



Fonte: Blackwell, Lewis - Tipografia del siglo XX - Gustavo Gilli - 1998 - Barcelona

Com o crescimento da produção digital nos anos 90, percebeu-se algo que os diferentes movimentos artísticos e estéticos buscaram provar ao longo de suas constantes e periódicas contraposições. Mesmo num mundo onde o valor da informação é considerado de extrema importância, sabe-se que o que é realmente bom se sobrepõe ao tempo e aos movimentos estéticos.

A prova dessa afirmação está materializada em desenhos de tipos centenários como a *Garamond*, a *Caslon*, a *Baskerville*, a *Bodoni* e em releituras clássicas do século XX, como a *Times New Roman*, eternizadas por seus conceitos funcionais e estéticos.

Independentemente das formas clássicas ou lineares que a evolução da tipografia demonstrou em diversos períodos da história, os *designs* tipográficos extrapolam os limites do tempo, relacionando-se entre si (Figura 47/Figura

48/Figura 49/Figura 50). Acima da marca de uma época, de uma cultura ou de uma região, a tipografia é a marca da estética do próprio homem.

Figura 47: Mapa cronológico da tipografia – Antiguidade

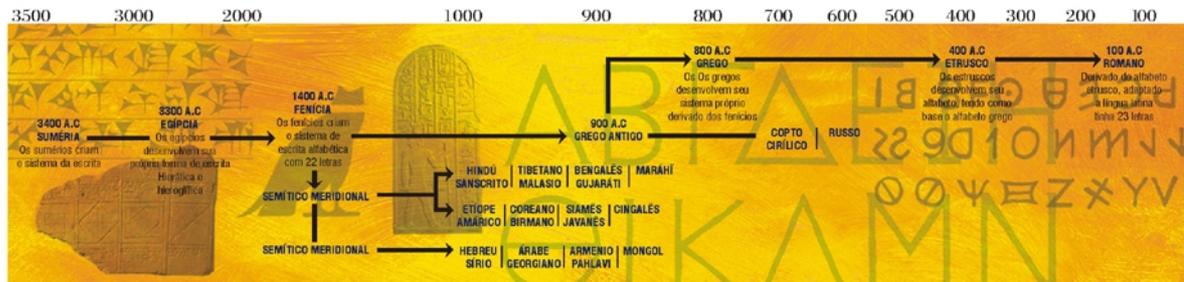


Figura 48: Mapa cronológico da tipografia – Idade Média

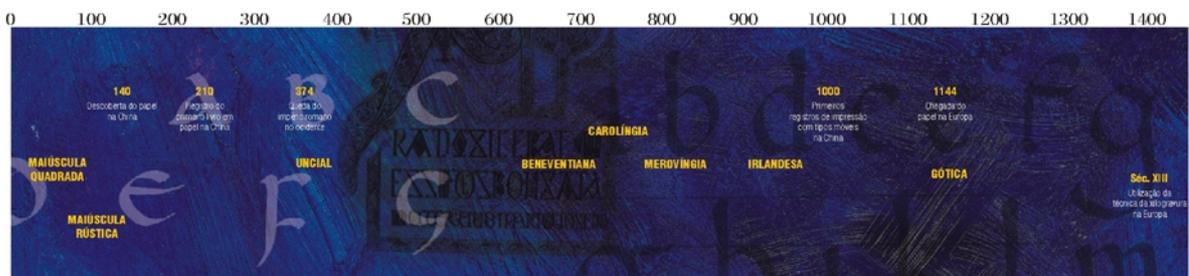


Figura 49: Mapa cronológico da tipografia – Evolução da imprensa

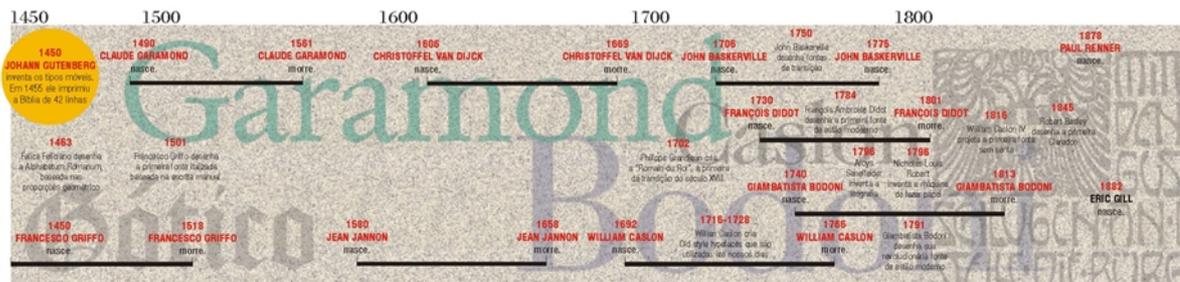
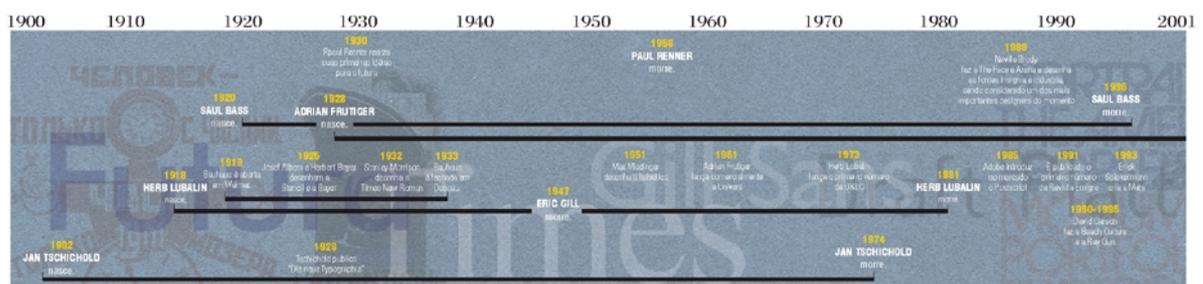


Figura 50: Mapa cronológico da tipografia – Século XX



Fonte: Blackwell, Lewis - Tipografia del siglo XX - Gustavo Gilli - 1998 – Barcelona

## 2.5 A imprensa no Brasil

A história da indústria gráfica no Brasil – e por conseqüência, de atividades como a publicidade e o *design gráfico* – possui laços muito estreitos com a história política e social do país.

Comparando a situação das colônias espanholas com o Brasil em termos de tipografias, jornais e universidades, verifica-se que a Espanha praticava uma política mais liberal e moderna. A Espanha, diferentemente de Portugal, não tinha como objetivo apenas explorar suas colônias em busca de riquezas, mas era também impulsionada por uma política missionária que buscava restaurar a ordem de Roma e catequizar a América, dando continuidade ao seu reino, conforme registra a obra GRÁFICA: ARTE E INDÚSTRIA NO BRASIL (1994).

O resultado dessa política foi a criação da primeira universidade das Américas em terras coloniais espanholas, em 1538. Junto com ela, veio a primeira oficina tipográfica. Ainda no século XVII, mais seis universidades foram criadas, destacando-se a de São Marcos, no Peru.

Portugal tinha uma política diferente em relação à imprensa, mesmo em suas terras européias, adotando censura e atitudes muito atrasadas em relação a outros países. As ordens cristãs dominantes em Portugal influenciavam o império com idéias ainda medievais. Somente em meados do século XVIII, após algumas reformas, Portugal renovou seus pensamentos, apesar de ainda medíocres em termos de produção intelectual.

Isso explica a demora da imprensa se desenvolver em terras brasileiras, apesar do registro de que, em 1076, em Recife já funcionava uma tipografia

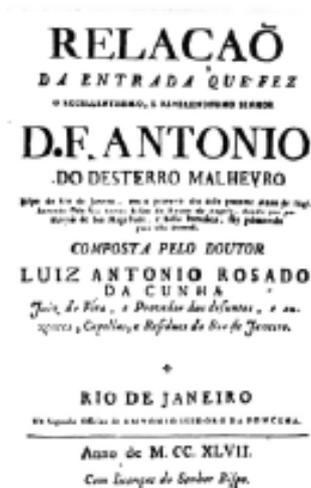
especializada em imprimir orações e letras de câmbio, fechada pela Coroa após ser descoberta.

Embora de fato a coroa impusesse proibições, muitas vezes com o aval de governadores e também da Igreja, os tipógrafos continuavam tentando burlar e imprimir livros, panfletos e até cartas de jogar nas cidades mais desenvolvidas do Brasil (ibid.).

Conforme RIZZINI (1945), devido às guerras napoleônicas na Europa, com a transferência da Corte Imperial de Portugal para o Brasil, especificamente para o Rio de Janeiro, a indústria gráfica brasileira então veio a florescer.

Junto com o império português, vieram as necessidades de modernização de inúmeros setores da sociedade. A indústria gráfica que servia como o registro de todas as ações do império não poderia ficar de fora. A transferência de D. João VI com todo o centro do império português para o Rio de Janeiro aconteceu em 1808, época em que também aconteceriam as mudanças que a corte traria ao Brasil. As medidas mais urgentes foram a criação de uma Academia de Belas Artes e da Imprensa Régia, primeira tipografia oficial do Brasil (Figura 51).

Figura 51: Primeiro trabalho impresso no Brasil – 1747



Fonte: Martins, Wilson - A palavra escrita - Editora Ática - 1998 - São Paulo

Nas missões artísticas incentivadas por D. João VI, a vinda de artistas europeus de talento trouxe muito mais que o registro da vida cotidiana do país, sua paisagem ou sua flora e fauna. Vieram também o incentivo à academia e às atividades artísticas e tipográficas no país (Figura 52). Com a criação de uma tipografia no Brasil e da Academia de Belas Artes, também floresceu o aprendizado da gravura, contribuindo para o aparecimento de novos talentos artísticos.

Figura 52: Primeiro trabalho impresso no Brasil pela Imprensa Régia – 1808



Fonte: Martins, Wilson - A palavra escrita - Editora Ática - 1998 - São Paulo

Graças a essa nova atividade profissional, surgiram profissionais que começaram a se destacar por sua qualidade em trabalhos a talho-doce, um tipo de gravura utilizada nas tipografias, dentre eles: Eloy de Almeida, Braz Sinibaldi, João José de Souza, José Joaquim Marques e A. do Carmo.

Com a chegada da Imprensa Régia ao Brasil, logo surgiram a concorrência das tipografias particulares e a necessidade da contratação de profissionais especializados e de qualidade.

Em 1821, surgiram no Rio de Janeiro a Nova Typographia e a Typographia de Moreira Garcez. Em 1822, foram fundadas as tipografias Silva Porto & Cia, a Typographia do Diário, de Victor de Meirelles, e mais outras duas: a de Souza Santos e a de Torres Costa.

Naquela década, surgiram também inúmeras outras tipografias no nordeste do Brasil, algumas imprimindo trabalhos pró-reinado e outras contra (GRÁFICA: ARTE E INDÚSTRIA NO BRASIL, 1994).

A litografia também contribuiu para o enriquecimento das atividades de impressão no país. O primeiro litógrafo a produzir no Brasil foi o francês vindo de Bordeaux em 1817, Arnauld Marie Julien Pallière, que trabalhou na oficina do arquivo militar, a pedido de D. João VI. Pallière fazia também serviços a particulares, e foi autor das primeiras etiquetas brasileiras em litografia.

Em 1830, chegou ao Brasil, a pedido do arquivo militar, o alemão Johann Steinmann, trazendo materiais de alta qualidade da Alemanha. Steinmann foi primeiro a fazer impressão litográfica utilizando chapas de zinco.

Na década de 30, surgiu a empresa de João Joaquim Barroso, primeira gráfica do Brasil a utilizar simultaneamente gravura e tipografia (idem).

Com a técnica da litografia em ascensão, apareceram importantes ateliêes, como o de Pierre Victor Larée, de Briggs, e o de Ode Heaton & Rensburg. Esses últimos fizeram as estampas do primeiro periódico ilustrado do Brasil, *A Lanterna Mágica*, importante para a vinda de novas publicações na década de 40, como o *Minerva Brasiliense*, a *Nova Minerva* e o *Ostensor Brasileiro*.

A técnica da litografia recebeu um grande impulso também a partir da chegada de três desenhistas e gravadores vindos da Alemanha: os irmãos Heinrich e Carl Fleiuss, juntamente com o amigo Carl Linde. Em dezembro de 1860, Heinrich Fleuiss, criou a revista *Semana Ilustrada*, um dos melhores periódicos do século XIX no Brasil. Nessa revista foram registrados, em imagens caricaturais, os principais acontecimentos da vida brasileira, que vagavam desde a política até personagens da sociedade (ibid).

Na época em que acontecia a Guerra do Paraguai, a *Semana Ilustrada* publicou em alguns números os acontecimentos desse importante fato da história latino-americana.

Outra atividade importante para o desenvolvimento da atividade foi o ensino didático desenvolvido pelos irmãos Fleuiss e Linder no Instituto Artístico, divulgando as artes gráficas em um dos primeiros centros do Brasil, conforme registra a obra PANORAMA DO DESIGN GRÁFICO CONTEMPORÂNEO BRASILEIRO, (1994).

No ano de 1884, Manuel de Araújo iniciou o ciclo das publicações ilustradas com a revista *Lanterna Mágica*, que continha desenhos humorísticos nos moldes dos grandes mestres dos cartuns europeus, como o inglês William Hogarth e o francês Honóre Daumier. Mesmo antes da primeira edição da

*Lanterna Mágica*, a caricatura atingiu seu ponto forte nas edições da *Revista Ilustrada*, criada em 1876 (Figura 53).

Figura 53: Páginas da Revista ilustrada, criada em 1876



Fonte: A Revista no Brasil - Editora Abril - São Paulo - 2000

Tinha como seu principal ilustrador Agostini, um dos grandes caricaturistas litográficos da época. Junto com seu sócio Paul Théodore Robin, Agostini influenciou toda uma geração de artistas gravadores do século XIX. Foi responsável pela criação de importantes revistas como *Diabo Coxo*, de 1864, e *Cabrião* em 1866 (idem).

### 2.5.1 A indústria gráfica no Brasil República

Os jornais e revistas de cunho político aumentavam proporcionalmente na medida em que também aumentavam as contradições da República Velha (1889-1930), sacudida por revoluções, eleições fraudadas, corrupções e políticas econômicas mal-sucedidas. Todos estes fatores abriram espaço para artistas gráficos que utilizavam a qualidade do desenho com tom humorado e ao mesmo tempo crítico destes temas.

Vale destacar K. Lixto, J. Carlos, Raul Pederneiras, Voltolino, Belmonte, que desenvolveram ilustrações para revistas como *O Malho*, *Careta*, *Fon-Fon* (Figura 54) (ibid.).

Figura 54: Página da Revista ilustrada, criada em 1876



Fonte: A revista no Brasil - Editora Abril - 2000 - São Paulo

Com a indústria gráfica brasileira em pleno desenvolvimento, logo começava a existir mais planejamento visual de materiais editoriais, rótulos e embalagens. Num primeiro momento, os impressos nacionais eram copiados na íntegra de outros países, em especial da Inglaterra; porém, aos poucos, trabalhos gráficos específicos foram desenvolvidos para divulgar e identificar os poucos produtos genuinamente brasileiros.

### 2.5.2 Influência do modernismo e do concretismo nas artes gráficas

Um dos movimentos que contribuiu de forma significativa para a reflexão sobre a influência estrangeira no Brasil foi a *Semana de Arte Moderna*, em 1922, que decodificou o espírito cultural antropofágico dos brasileiros.

A *Semana de Arte Moderna* propunha uma reelaboração das influências estrangeiras. Os movimentos artísticos que aconteciam na Europa e se

espalhavam nos continentes também começaram a influenciar a produção das artes gráficas no Brasil. Naquela época, movimentos como o futurismo, o dada, o cubismo e o construtivismo inauguraram uma nova fase de impacto, sobretudo no meio das artes gráficas.

Nitidamente a partir dos anos 20, percebe-se uma preocupação cada vez maior com a concepção gráfica das capas de livros. Os artistas gráficos refletiam sobre a elaboração dos significados, do conteúdo das obras e, a partir dessas informações, desenvolviam o trabalho da criação gráfica.

Nos jornais, os anúncios – conhecidos como reclames – também sofreram algumas modificações, de modo que a caricatura, aos poucos, passou a ser aplicada com leve toque humorístico.

A influência dos imigrantes europeus, que desembarcaram no Brasil no início do século, modificou e impôs um estilo típico que podia ser observado nas formas de comunicação da época, como os cartazes de rua, de bondes, em folhetos, embalagens, e anúncios de jornais e revistas (Figura 55).

Figura 55: Páginas de revista com forte influência futurista – 1934



Fonte: A revista no Brasil - Editora Abril - 2000 - São Paulo

Ao longo dos anos 30 e 40, a qualidade dos projetos gráficos evoluiu consideravelmente. Enquanto a ditadura do Estado Novo se estendia até 1945, mudou-se o enfoque dos anúncios. Além disso, verificou-se uma substituição das importações, após a década de 40, com o novo contingente de estrangeiros que se integrou à sociedade brasileira e reforçou as iniciativas de desenvolvimento nas artes gráficas e no design no Brasil.

As agências de publicidade foram as responsáveis pela imposição do estilo norte-americano de comunicação que aos poucos foi eliminando a influência européia. Os artistas europeus que residiam no país, mesmo a contragosto, tiveram de se adaptar à nova realidade do estilo americano de comunicação, presente em todos os meios, na *media* – vocábulo do idioma inglês que atualmente está consagrado na cultura brasileira com o nome de *mídia*.

Já no fim dos 30, com a vinda do austríaco Bernard Rudofsky para o Brasil, o *design* brasileiro sofreu influência determinante. Rudofsky desenhou lojas, marcas e trabalhos de *design* editorial, marcando um estilo e padrão gráfico.

Também nos anos 40, Charles Bosworth veio ao Brasil para desenvolver um trabalho específico e, mais tarde, acabou aqui se estabelecendo, tornando-se o responsável pela filial brasileira do escritório de Raymond Loewy.

Nos anos 50, ao quebrar uma longa tradição de cópia pura e simples de projetos gráficos estrangeiros, o redesenho do *Jornal do Brasil*, do Rio de Janeiro, feito pelo escultor e diagramador Amílcar de Castro, inaugurou o moderno *design* gráfico jornalístico. No mesmo veículo de comunicação, o *Suplemento Dominical* permitia novas experimentações gráficas, revelando um novo movimento cultural, o concretismo.

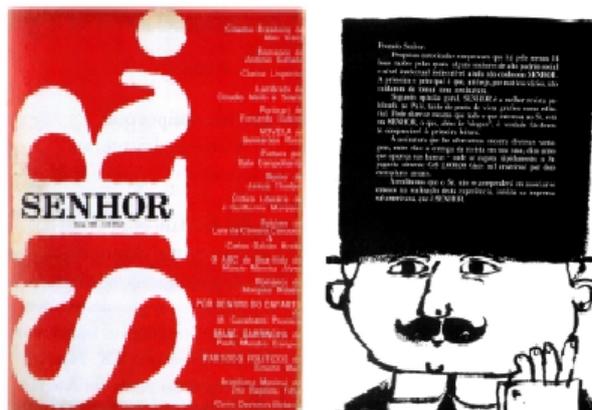
O concretismo surgiu e ao mesmo tempo introduziu conceitos revolucionários que interagiriam com o trabalho dos profissionais emergentes das novas técnicas visuais. Os artistas mais uma vez teriam uma participação fundamental na idealização gráfica e formal de textos. Muitos dos que participaram do movimento concretista migraram para a publicidade a imprensa, o *design* gráfico, o *design* de produto, e a arquitetura.

O movimento cultural dos anos 50 também foi de extrema importância para o desenvolvimento das artes gráficas no Brasil. Alguns fatos, como a exposição retrospectiva do pintor, designer, escultor e arquiteto suíço, Max Bill, em 1952, no Masp, e em 1951 e 1953, na *I e II Bienal de São Paulo*, realizadas por iniciativa do industrial Francisco Matarazzo Sobrinho, influenciaram os artistas e pioneiros *designers* brasileiros a se engajar no movimento concretista.

O primeiro cartaz concretista do Brasil foi criado por Antonio Maluf para a *I Bienal*, nos anos 50. Geraldo de Barros também foi um dos principais artistas dessa escola, sendo o cartaz do *IV Centenário de São Paulo* por ele desenvolvido. Outros artistas como Alexandre Wollner, Leopoldo Haar e Maurício Nogueira Lima tiveram importância fundamental junto com o avanço tecnológico para a qualidade nas artes gráficas no Brasil.

Desse modo, verifica-se que no início dos anos 50 o *design* gráfico brasileiro atingia sua maturidade, expressada no trabalho gráfico da revista *Senhor*, sob a direção de arte de Carlos Scliar (Figura 56).

Figura 56: Capa e página interna da revista Senhor – 1962



Fonte: A revista no Brasil - Editora Abril - 2000 - São Paulo

Tanto o editor, Nahum Sirotsky, quanto Scliar vetavam anúncios que consideravam abaixo da qualidade gráfica exigida pela revista (ibid).

Ao mesmo tempo, as atividades das agências de publicidade começaram a exigir mais qualidade dos meios de produção gráfica, paralelamente à política desenvolvimentista do presidente Juscelino Kubitschek, que contribuiu para o crescimento do parque gráfico no Brasil.

A política de desenvolvimento Kubitschek trouxe a indústria automobilística, a construção de estradas e a solidificação de vasto parque industrial. Consolidou-se uma tendência de arquitetura revolucionária que, ao aplicar muito bem ensinamentos e propostas de vanguarda de Le Corbusier, resultaria na construção da nova capital Brasília, inaugurada em abril de 1960 (ibid).

A partir dessas manifestações, surgiram iniciativas pelo crescimento dos profissionais nos novos caminhos do *design* gráfico. Em 1947, o Masp foi inaugurado e, em 1951, foi criado o primeiro curso em nível superior com a proposta de se dedicar a uma linguagem na comunicação. Cursos como o de Tipografia no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, contava com os

professores Aloísio Magalhães, Alexandre Wollner, Gustavo Goebel, determinaram a criação da Escola Superior de Desenho Industrial (Esdi), em 1963 no Rio de Janeiro, o primeiro curso de desenho industrial do Brasil.

### 2.5.3 O avanço tecnológico na indústria gráfica brasileira

Conforme consta na obra GRÁFICA: ARTE E INDÚSTRIA NO BRASIL (1994), a indústria gráfica brasileira foi de certa forma um espelho do próprio país. A partir da era JK, a indústria gráfica no Brasil começou a dar alguns passos em busca da modernização de seus equipamentos; porém ainda muito tímidos. Havia poucas máquinas modernas e de última geração.

O efetivo avanço em relação aos equipamentos, paralelamente ao aperfeiçoamento dos profissionais, só aconteceria a partir de intensos trabalhos da Geipag, entidade de executivos ligados ao setor de artes gráficas, criado em 1966. Por sua vez, três anos após, a Multyolith começou a montar no Brasil sua máquina nos formatos ofício e duplo ofício.

Na década de 70, outros equipamentos de impressão *off-set* começaram a ser produzidos no Brasil, dentre eles a *Solna* e a *Catu*.

Mais tarde, em 1981, a Roland, empresa ligada à produção de maquinários gráficos e detentora de avançada tecnologia, começava a produzir suas máquinas de médio e pequeno porte no Brasil.

Também em 1981, a IBF (Indústria Brasileira de Filmes), fundada em 1963, ampliou suas instalações e passou a investir mais em pesquisa, destacando-se na qualidade de seus produtos inclusive em nível mundial.

A evolução tecnológica também foi rápida em outras áreas de suporte à indústria gráfica. As primeiras fotocompositoras importadas no Brasil chegaram em 1968. Pelo fato de ser ainda na época uma tecnologia altamente revolucionária, a importação era restrita somente a grandes grupos editoriais que começavam a implantar o *off-set*. Na medida em que o Desktop Publishing passou a dominar o mercado, alguns sistemas começaram a ficar obsoletos; porém, o conceito básico ainda é o mesmo.

No setor de pré-impressão, a eletrônica teve presença desde que chegou o primeiro *scanner* da América do Sul, importado em 1966, pelo Estúdio Gráfico Fotolito de Curitiba.

Na década de 70, começaram a chegar vários *scanners*, sempre com novidades tecnológicas agregadas. Nessa época, diversas empresas se especializaram em fornecimento de originais gráficos para as indústrias. Paralelamente ao setor gráfico no Brasil, que envolve desde a impressão até os serviços de pré e pós-impressão, formou-se nos grandes centros uma categoria de profissionais, ligados à área gráfica, de altíssima qualidade.

Atualmente, a indústria gráfica brasileira compete em qualidade com gráficas de qualquer país europeu ou norte-americano.

## **2.6 Conclusão**

A escrita e o desenho tipográfico se desenvolveram a partir da coexistência dos meios de reprodução da informação e da cultura em que estavam inseridos. A partir desses elementos, inúmeros povos tiveram na escrita e na tipografia, além do idioma, fatores fundamentais para se estabelecerem e, de

certa forma, imporem sua cultura e – por que não dizer? – sua política num determinado cenário geográfico e histórico.

No Brasil, a imprensa começou a florescer somente após a vinda da família imperial. Contudo, mesmo em Portugal a imprensa nunca teve a importância que teve em outros países, tanto menos na longínqua colônia além-mar.

Por outro lado, o brasileiro sempre teve e tem a virtude de buscar por conta própria a superação de suas deficiências e o atendimento a suas necessidades, virtudes que se reforçaram com a vinda dos imigrantes a partir do século XIX.

Esta riqueza cultural fez e faz que cada vez mais se busque a valorização de alguns traços culturais próprios do Brasil e, ao mesmo tempo, que se pense no que é genuinamente brasileiro. Entretanto, há que se tomar cuidado com a valorização do estereótipo da cultura brasileira baseada em poucas referências de determinadas regiões. Afinal, cada vez mais se descobre que não é possível definir uma estética que traduza todo o Brasil, já que a cultura brasileira é ao mesmo tempo muito rica e muito diferenciada regionalmente.

Daí, vale mais uma vez ressaltar a importância da tipografia como um dos elementos que pode representar traços de uma cultura em sua estética.

A evolução tecnológica e a chegada da era digital trouxeram um novo horizonte para o mundo, especialmente para os chamados países emergentes. Vieram, portanto, os dois lados da moeda, as novidades e as possibilidades, mas também a imposição de produtos e valores de maneira violenta.

No decorrer da trajetória dos meios editoriais brasileiros, o talento dos desenhistas sempre tentou trazer e fazer a diferença dos meios nacionais. Em

contrapartida, os recursos tecnológicos disponíveis no Brasil dificultaram a qualidade quando comparada aos meios europeus ou norte-americanos.

Nesse ponto, durante muitas décadas, a tipografia e o desenho editorial nacional caminharam lentamente, sempre muito atrás dos movimentos estéticos que aconteciam em paralelo, e ainda muito longe de terem uma linguagem própria.

Somente a partir dos anos 50, com o acenar de uma era de progresso tecnológico, a preocupação com a qualidade dos meios editoriais nacionais teve um grande impulso.

Desse modo, a tecnologia foi fundamental para a evolução da escrita e dos meios de impressão, assim como também para o amadurecimento e a evolução do *design* gráfico editorial brasileiro.

Apesar das inúmeras dificuldades e do atraso da chegada da imprensa ao Brasil, as artes gráficas se adaptaram rapidamente para, em menos de duzentos anos, fazer um trabalho que não deixa nada a desejar para outros grandes centros do *design* gráfico mundial. Esse poder de adaptação do povo, não apenas no *design*, é um forte traço cultural do Brasil. Nossa riqueza cultural, o espírito empreendedor de nossa gente e a tecnologia disponível formam os alicerces que têm, historicamente, determinado os caminhos do *design* e da tipografia brasileira.

### **3 A IMPRENSA EDITORIAL EM CURITIBA E A TIPOGRAFIA**

Em pleno início do século XXI, o Paraná e, em especial Curitiba, torna-se um dos importantes centros gráficos do Brasil. Trata-se de um percurso iniciado com pioneirismo há 150 anos, 45 após a entrada da imprensa no Brasil. Trata-se de iniciativas empresariais como a *Impressora Paranaense*, que fez escola entre os profissionais de Curitiba; o *Estúdio Gráfico Fotolito*, reconhecido em todo Brasil por seu pioneirismo em avançadas tecnologias gráficas; e, a partir dos anos 80, a *Revista Gráfica*, que marcou o cenário nacional e internacional das revistas de design.

Esse pioneirismo de diferentes setores, num mesmo segmento, fez ecoar a voz de Curitiba como um importante centro de expressão gráfica. Mais que apenas uma indústria local, a imprensa contribuiu para a formação de desenhistas e tipógrafos, os quais, muito antes de se utilizar a palavra *designer*, eram totalmente responsáveis pelo que se via em revistas e jornais.

Desenhos, letras, composição e determinação de espaços, fotografias, montagem e muitas vezes até o texto eram pensados e elaborados pelos profissionais que faziam da informação sua própria forma de expressão.

O sul do Brasil tem um importante aspecto que se pode ver claramente na arquitetura urbana peculiar da imigração européia. (FENIANOS, 1999). De fato, a partir de meados do século XIX, começaram a chegar em Curitiba imigrantes de diversos países da Europa, incentivados pela política de portas abertas proposta pelo governo brasileiro. Eram alemães, poloneses, italianos, ucranianos, franceses argelinos e russos que se misturaram aos habitantes descendentes de portugueses, índios e negros que residiam na região de Curitiba. Inicialmente, a grande maioria dos imigrantes em Curitiba era advinda

da Alemanha; os primeiros chegaram em 1833, porém, somente com a chegada de mais imigrantes nas décadas seguintes, a colônia alemã tornar-se-ia uma das maiores colônias de imigrantes em Curitiba.

Junto com a imigração alemã vieram várias influências, como os bailes locais regados a muita música e cerveja; o teatro e os concertos, além de importantes aspectos para essa pesquisa, que são a tipografia e imprensa editorial em Curitiba.

Desde o século XVI, os germânicos eram valorizados em toda a Europa por seu domínio das técnicas de impressão e tipografia. Obviamente, junto com sua cultura que se expressava fortemente na produção editorial e no desenho tipográfico com suas fontes góticas, eles tiveram importante papel na influência das artes gráficas em Curitiba.

A imprensa no Paraná nascera alguns anos antes da chegada dos imigrantes; mas, somente no final do século XIX, Curitiba começaria a alcançar a maturidade e a qualidade nas artes gráficas, pela força isolada de alguns profissionais que viam nelas não apenas um negócio, mas sua própria vida.

### **3.1 A chegada da imprensa no Paraná**

Antes da emancipação do Paraná, os registros gráficos existentes foram feitos por artistas viajantes originados sobretudo da Europa. Entre os séculos XVIII e XIX, ao percorrer terras paranaenses, artistas retrataram paisagens e costumes da época: Jean Baptiste Debret, por meio de aquarelas e desenhos; e o norte-americano John Henry Elliot, que também retratou a vista de Curitiba e a vida indígena do Paraná.

Em meados do século XIX, o jovem suíço William Michaud, que casaria com uma caiçara e viveria até o fim de seus dias na Ilha de Superagüi, retratou magnificamente através de aquarelas a região do litoral paranaense. Também no século XIX, o engenheiro inglês Thomas Bigg-Witter e os engenheiros Joseph e Frans Keller fizeram desenhos de muita perfeição das paisagens e tribos de índios do Paraná.

Vale esclarecer que, antes da chegada dos métodos de impressão ao Paraná, os meios de registro eram feitos por meio de desenhos, pinturas e gravuras. As atividades gráficas só se estabeleceriam com a instalação de uma impressora.

De acordo com (PILLOTO, 1976), antes de existir a Província do Paraná, os atos do governo provincial de São Paulo só eram conhecidos por meio dos periódicos paulistas. Para que fossem atendidas às constantes necessidades da administração da Comarca quanto a publicações de atos oficiais, Zacarias de Góis e Vasconcelos providenciou de imediato a criação de uma impressora para resolver problemas administrativos, fazendo que a Comarca aos poucos adquirisse sua independência (PILLOTO, 1976).

Para que fosse colocada em ação a disposição do novo governo, foi chamado para a criar a tal impressora um jovem profissional do Rio de Janeiro, chamado Cândido Martins Lopes, em 1854. No Rio de Janeiro, a alta qualidade profissional de Lopes chamou a atenção da corte e da elite carioca, de forma que solicitavam muitos serviços à Tipografia Niterói, de sua propriedade.

Acerca das qualidades desse tipógrafo, destaca (CARNEIRO, 1976, p.10):

“O jovem e ativo profissional era proprietário da melhor tipografia de Niterói, instalada no número 2 do Largo Municipal, e se prestigiara na elite intelectual e na corte pela qualidade dos seus trabalhos editoriais (...) instado pelo Conselheiro Zacarias a deslocar-se para a nova província, não lhe foi difícil vender as suas instalações para os concorrentes, os irmãos Quirino.”

### **3. 2 A primeira tipografia de Curitiba e o *Dezenove de***

#### ***Dezembro***

Em 1854, foi fundada a *Tipographia Paranaense*, cuja sede provisória foi instalada na Rua das Flores. A partir de sua fundação, começou a ser impresso o *Semanário Dezenove de Dezembro*, no qual a partir de então todos os atos oficiais emanados da administração provincial eram impressos, mediante pagamento mensal. Um acontecimento de especial significado se destacou dos demais, na última página do veículo, que publicou o primeiro anúncio impresso da história da propaganda paranaense:

“VENDE-SE na Rua do Fogo, 17, um escravo de nação, 22 a 24 anos de idade, sem vício algum; serve muito aos engenhos de erva e affiança-se: trata-se na Rua a cima com Francisco Caetano de Souza. A mesma casa acaba de chegar um lindo sortimento do novo galvanismo, cuja persistência é affiançável, por preços módicos.”

A partir de sua edição de número 12, o jornal ofereceria uma inovação: a publicação de um anúncio com clichê, com a uma ilustração de um alfaiate.

De acordo com CARNEIRO (1975), um ano após a fundação da impressora, Cândido Lopes fechava um acordo com Henrique de Beaurepaire Rohan para imprimir um livreto de seis páginas, que viria a constar como o primeiro trabalho não oficial impresso em Curitiba.

Com uma melhora constante das condições econômicas e sociais da cidade e de toda a província, o mercado gráfico aos poucos começava a crescer. Em breve, após o relatório do presidente da Comarca, Antonio Luís de Carvalho registrava que o *Semanário Dezenove de Dezembro* mais parecia um jornal de pequena vila. Então, Cândido Lopes resolveu aumentar o tamanho do jornal, mesmo sem condições financeiras para isso.

Assim, Antonio Luís de Carvalho pediu a todos os comerciantes que fizessem anúncios ou panfletos naquela impressora como forma de subsidiar o jornal. Ainda CARNEIRO (1975) salienta que algum tempo antes, Cândido Lopes pensara em trazer a Curitiba um novo processo de impressão que melhoraria de forma significativa a produção gráfica, a litografia. Esse processo livraria a economia provincial da dependência dos estabelecimentos cariocas e paulistas para produção de etiquetas e rótulos e imagens decorativas e devocionais. Com resultados acanhados, após conselhos de alguns amigos, Cândido Lopes achou mais conveniente esperar mais alguns anos para tomar essa decisão, pois exigia um mercado maior para o ramo gráfico.

Com a morte de Cândido Lopes, em 1871, os planos de fundar uma litografia foram embora. Apesar do controle da impressora ser assumido pela esposa do tipógrafo, ainda não era possível um serviço de qualidade igual ao do Rio de Janeiro e São Paulo.

Antes de Jesuíno Lopes assumir o controle da impressora, durante um longo período os livros de autores paranaenses foram impressos no Rio de Janeiro. Mas, a produção gráfica continuou intensa nesse período, até porque Jesuíno apoiava a iniciativa do Clube Literário Curitibano com uma série de publicações.

O jornal partidário *Província do Paraná*, por sua vez, foi criado nessa época para persuadir e colocar suas idéias em pauta, em razão de que o *Semanário Dezenove de Dezembro* adotava uma linha editorial considerada neutra.

### **3.3 A produção de periódicos em ascensão**

De acordo com CARNEIRO (1975), o jornal *Província do Paraná* foi criado por José Ferreira Pinheiro, visando à cobertura das idéias dos liberais que sentiam falta de um órgão partidário, visto que, como se mencionou, o *Dezenove de Dezembro* era tido como neutro.

No litoral do Paraná, a imprensa também aumentava sua participação no cenário econômico, em especial nas cidades de Paranaguá, Antonina e Morretes. Por sua vez, a produção de periódicos em Curitiba continuava em constante processo de ascensão de modo que, em 1880, nascia a *Revista Paranaense*, coordenada por um grupo de intelectuais da cidade liderados pelo dentista carioca Luís Antonio da Silva Coelho.

A preocupação com o padrão gráfico dessa revista era observada por seus leitores que viam nela um periódico de nível igual ao de outros grandes centros do país. A grande contribuição de Luís Coelho foi a introdução do prelo mecânico, posto a funcionar a 6 de outubro de 1880, fato que marcou época.

Encorajado pelo lançamento da *Gazeta Paranaense* e do primeiro jornal em idioma alemão do Estado, o *Der Pionier*, Luís Coelho viu que chegara o momento de criar uma litografia.

Tal fato ocorreu em 1884, quando Luís Coelho entrara em contato com o artista catalão recém-chegado da Espanha, Narciso Figueras, quem trouxe para Curitiba o conhecimento técnico que obtivera em Barcelona, logo instalando na cidade uma oficina litográfica. No mesmo ano, outro marco importante da imprensa paranaense foi a edição diária do *Jornal Dezenove de Dezembro*, após trinta anos de edição semanal (CARNEIRO, 1975).

Em 1885, surgiu o jornal *A República*, o primeiro de caráter republicano no Paraná. Durante os três anos e meio que separaram a monarquia da proclamação da república por Deodoro, o veículo combateu ardorosamente o sistema monárquico.

Em 1887, Nivaldo Braga lançava a *Revista do Paraná*, que possuía inúmeras ilustrações de autoria de Narciso Figueras. Eram trabalhos de excelente qualidade, que registravam a iconografia local da época. A composição tipográfica era feita na *Tipografia Pêndula Meridional* sendo depois composta às matrizes litográficas feitas por Figueras. Porém, foram apenas sete os números editados, devido ao seu alto custo de produção, decorrente do esmerado padrão gráfico observado nas poucas edições que circularam.

Tanto cuidado havia com a qualidade gráfica da revista, que foi considerada uma das melhores do Brasil, na época. Por desacordo com Nivaldo Braga, Narciso Figueras lançaria então sua própria revista, com o nome de *Galeria*

*Ilustrada*. O veículo teria, no entanto, uma nova linha editorial cosmopolita, com a publicação de caricaturas de personagens locais.

Figueras continuaria com um padrão gráfico considerado de alta qualidade, o que também encarecia o produto para o modesto consumidor curitibano, razão por que foram publicados apenas 18 números (CARNEIRO, 1975).

Conforme PILLOTO (1956), o ano de 1892 também foi marcado pela publicação de inúmeros periódicos em língua estrangeira, tais como: *Deutsche Polka*; *L'Italia*; *Gazeta Polka*; *Die Mosquito*; *Carnaval Anzeiger Thalia*; *Illustriertes Unterhaltensblatt*; *Il Corrier d'Italia* e *Il Lavoratore*. Todos atendiam a aspirações da leva de imigrantes e suas manifestações políticas.

### **3.4 Nascimento e morte do *XV de Novembro***

Em meio às adversidades políticas vivenciadas no Brasil, outros periódicos tiveram espaço no cenário do Paraná. Em dezembro de 1889, foi criado por Leôncio Correia o *15 de Novembro*, que nada mais era do que a prolongação da *Galeria Ilustrada*. Esse jornal apresentava um caráter alegórico e simpático à nova forma de governo, demonstrado nas excelentes ilustrações litográficas de Narciso Figueras. Sua primeira circulação aconteceu em 24 de dezembro de forma triunfal, com uma gravura da liberdade em toda a extensão da última página. No entanto, sua vida também não seria longa porque o público de Curitiba não suportava tantos periódicos e pelo fato do *15 de novembro* ser de elevado custo devido ao número de ilustrações litográficas.

Em 1888, Figueras também lançou a publicação *Álbum Anunciador Ilustrado*, por meio do qual apresentava personagens de destaque na província

e anúncios de empresas comerciais, industriais e educacionais, além de profissionais liberais. A obra se caracterizava como a primeira promoção publicitária de grande porte no Paraná, a qual também não teve continuidade possivelmente pelo resultado financeiro ter sido negativo (CARNEIRO, 1975).

Em 1890, por não aceitar as novas imposições do governo republicano, o primeiro jornal do Paraná, o *Dezenove de Dezembro*, deixou de circular. Em sua última edição, um editorial justificava a atitude na primeira página, conservando as outras três páginas em branco. Suas oficinas passaram então para o controle do Barão do Serro Azul que, mais tarde, daria vida à *Impressora Paranaense*.

Conforme relata CARNEIRO (1976), no final do século, a erva mate se encontrava num intenso processo de crescimento, o que exigia uma melhora na qualidade das embalagens e rotulagens:

“A erva mate vivia momento excepcional nesse fim de década, impondo aos industriais paranaenses grande esforço de organização para atender às exigências crescentes dos compradores estrangeiros. Começou-se substituindo o invólucro, que deixou de ser o surrão de couro cru e passou a ser a barrica de pinho, sugerida anos antes, por André Rebouças. O novo recipiente já não precisava ser anônimo, como a bolsa de couro, e pedia etiqueta identificadora do fabricante e do importador”.

### **3.5 As empresas de litografia e tipografia em Curitiba**

### 3.5.1 A Impressora Paranaense

A *Impressora Paranaense* foi fundada em 1888 pelo Barão do Serro Azul, que se associou a Jesuíno Lopes. Três anos depois, a empresa teve seu capital aumentado, o que resultou em sua ampliação, com melhorias de infraestrutura e maquinário.

As bases da *Impressora Paranaense* foram centradas na antiga *Tipografia Paranaense*, de 1854, de propriedade do carioca Cândido Lopes. Em breve, as transformações dessa nova empresa começariam a aparecer no mercado curitibano. No ano de 1892, foi produzido na oficinas a vapor da *Impressora Paranaense* o famoso *Almmanach Paranaense*. O sucesso foi grande, tanto que anúncios de várias empresas, não só de Curitiba, foram publicados.

A própria editoria do *Almmanach*, em 1896, publicou o seguinte anúncio, com os preços já especificados (CARNEIRO, 1976):

“Aceitam-se anúncios para o *Almmanach* para o anno de 1897, nas seguintes condições: \$ 8.000, 1 página; 1/2 página, \$ 6.000; intercaladas no texto em papel de cor, \$ 12.000; 1/2 página, \$ 8.000. Os anúncios deverão ser entregues até 31 de julho de 1896...”

Contribuíram para o avanço da *Impressora Paranaense* a fundação da *Escola de Belas Artes*, por Mariano de Lima alguns anos antes, que despertou o interesse pelo estudo do desenho e das técnicas de impressão, facilitando o recrutamento de novos auxiliares.

A qualidade dos trabalhos produzidos pela *Impressora Paranaense* se deve ao litógrafo Francisco Folch, espanhol que se dirigia a Buenos Aires, mas

resolveu se estabelecer em Curitiba após conhecer e se casar com uma jovem da cidade. A qualidade dos trabalhos realizados por Folch foi intensamente elogiada pelo cronista de *O Paíz*, numa exposição realizada no Rio de Janeiro. Havia não apenas trabalhos editoriais, mas rótulos, etiquetas e outras peças impressas em até oito cores, com muita qualidade (CARNEIRO, 1976).

Em maio de 1894, o Barão do Serro Azul fora assassinado na conhecida chacina do Km 65 da Ferrovia Curitiba-Paranaguá, desencadeada pela revolução federalista. Intensas mudanças ocorreriam então nas empresas do empreendedor paranaense morto. Sua viúva manteve Jesuíno Lopes na direção da *Impressora Paranaense* e o lugar do Barão do Serro Azul passou a ser representada por David Carneiro (CARNEIRO, 1976).

Vivia-se a época dos grandes lançamentos da imprensa escrita, a maioria de expressão local; e, sem dúvida, importantes no processo das comunicações no Paraná. Veiculavam-se jornais como o *Cidade de Curitiba*, que contava com os repórteres Romário Martins e Ricardo Lemos; e o *Diário do Paraná*.

Em 1897, Jesuíno Lopes imprimia a *História da Guerra do Paraguai*, escrita pelo Coronel José Bernardino Bormann. Tratou-se de um árduo trabalho para os gráficos de Curitiba, pois a publicação continha três volumes, 800 páginas e doze mapas, além de ilustrações, que reuniam a qualidade e o requinte de tipógrafos e litógrafos. No mesmo ano, a *Impressora Paranaense* foi arrendada para seu funcionário Francisco Folch, que lançaria, em 1900, a Biblioteca da Impressora, em comemoração às obras literárias produzidas pela empresa.

Dois anos após, em 1899, Jesuíno Lopes retornava ao jornalismo, assumindo a direção do jornal *A República* (CARNEIRO, 1976).

De acordo com registros apresentados na publicação *100 Anos de Impressora Paranaense* (1988), em 1902 Folch adquirira as ações de propriedade da viúva do Barão do Serro Azul, tornando-se titular da empresa. Com a mudança iniciar-se-ia também um novo ciclo na empresa direcionando sua produção para trabalhos litográficos, com a implementação de novas técnicas como a policromia, ainda novidade no Paraná.

Em 1910, fora instalada em Curitiba uma filial da *Max Schrappe & Cia*, litografia com sede em Joinville, fundada por Max Schrappe. A concorrência entre a empresa de Folch e Schrappe começava a aumentar a ponto de ambos vislumbrarem um mercado potencial juntos. Assim, em 1912, a *Impressora Paranaense* se fundia à *Max Schrappe & Cia*.

Cinco anos depois, em 1917, falecia Francisco Folch, ficando a direção da empresa por conta de Max Schrappe. A partir da década de 30, com a criação em Curitiba de uma universidade, também se ampliaram os horizontes futuros da empresa. Durante muitos anos, garantida por uma imagem de fazer trabalhos de excelente qualidade, importantes empresas do Paraná e do Brasil foram clientes da *Impressora Paranaense*.

### 3.5.2 A Litografia Progresso

De acordo com ODAHARA (1997), quando Max Schrappe se tornara sócio de Francisco Floch para dar um novo rumo à *Impressora Paranaense*, em 1912, dois ex-funcionários da empresa fundaram a *Litografia Progresso*. O transportador Rômulo César Alves e o litógrafo Alexander Schroeder eram seus empreendedores. Schroeder já era litógrafo mesmo antes de ter

trabalhado na *IP*. Aprendeu o ofício em seu país de origem, a Alemanha. Porém devido à primeira guerra, Schroeder teve de sair da sociedade, já que as importações alemãs estavam suspensas e as importações americanas não podiam ser feitas por empresas de proprietários alemães.

Litógrafos de excelente qualidade e habilidade passaram pela *Litografia Progresso*, destacando-se Albino Holskamp, Ervin Hofner, Rodolfo Kerbel e Adolfo Kloss. Em 1939, a *Progresso* adquiria um prelo 66 x 96, o maior de Curitiba. Em 1941, Rômulo César Alves tornar-se-ia o proprietário único da empresa, até a década de 50, quando se viu obrigado a fechá-la por falta de profissionais especializados na área.

A *Litografia Progresso* executou trabalhos para estradas de ferro, rótulos, mapas, selos, diplomas da UFPR; porém, o serviço de maior prestígio talvez tenha sido a produção das figurinhas impressas nas embalagens das balas *Zequinha*, e do *Chico Fumaça*, personagem criado por Alceu Chichorro.

### 3.5.3 A empresa de Schroeder e Kirstein

Alexander Schroeder e Germano Kirstein abriram em 1920 uma sociedade no setor gráfico, pois eram profissionais muito talentosos na área. Entretanto, apesar da qualidade de seus produtos e da habilidade de ambos, quatro anos mais tarde se viram obrigados a encerrar as atividades devido a problemas financeiros. Schroeder e Kirstein introduziram no Brasil a técnica da decalcomania (ODAHARA, 1997).

### 3.5.4 A sociedade Metalgráfica

Com a finalidade de incrementar a produção das decalcomanias, trazidas ao país pela empresa Schroeder e Kirstein, os empreendedores Francisco Fido Fontana, Gabriel Leão Veiga, Agostinho Ermelino de Leão, Guilherme Whitters, Leocadio Souza e Perry Whitters convidaram os técnicos Alexander Schroeder e Germano Kirstein para desenvolver a técnica da tipografia, e, sobretudo, a estampania sobre folha de flandres. Criaram, assim, a *Sociedade Metalgráfica*, em 1924. Uma década após, em 1934, Schroeder deixava a empresa. Seu antigo companheiro e ex-sócio, Germano Kirstein, ficaria até falecer.

No final da década de 30, a *Sociedade Metalgráfica* foi incorporada fisicamente ao complexo da empresa de Francisco Fido Fontana, centrando cada vez mais seu trabalho na elaboração de decalcomanias, além das litografias voltadas às embalagens de erva-mate.

De fato, na década de 40, produziram decalcomanias voltadas a diversos fins: decorativas, à base d'água; à quente, para roupas; e a fogo, para cerâmica.

Em seu longo tempo de existência, tiveram como clientes empresas como *Fábrica Fontana*, *Leão Junior*, *Cervejaria Atlanctica*, *Cervejaria Adriática*, *Alfredo Mueller*, *Fábrica Kosmos* e a grande consumidora de folha de flandres, a *Senegaglia*. Lamentavelmente, em 1975, um grande incêndio destruiu as instalações da *Metalgráfica* e também seu precioso acervo (ODAHARA, 1997)

### 3.5.5 A Metalographia Pradi

Em 1912, o empresário Carlos Pradi adquiriu um prelo e, juntando a sua outra especialidade, a funilaria, começava a produzir impressões em folhas de flandres. Sem dúvida, apesar da forte concorrência com a *Sociedade Metalgráfica* a, *Metalographia Pradi* determinou um mercado bem definido destinado à produção de embalagens em metal impressas.

Mesmo na época da guerra, a empresa não teve problemas com material devido ao grande estoque que tinha adquirido. Quando o material faltava, buscava-se supri-lo temporariamente no mercado interno. Após um derrame, Pradi deixaria a empresa em 1930, passando o controle para seu contador Estanislau Skrobot.

A *Metalographia Pradi* foi vendida à família Matarrazzo, na década de 50, após Skrobot ter saído da empresa e ter passado o controle para um membro da família Pradi.

Além das empresas de Curitiba citadas neste capítulo, existiram também outras, de menor expressão, que desenvolveram trabalhos na área de impressão. As apresentadas neste trabalho, de certa forma, simbolizaram historicamente mais que negócios; representaram importante papel como formadoras de profissionais destinados às mais diversas áreas da impressão, da publicidade, das artes gráficas editoriais, formados por um aprendizado estético cujo ponto de partida foi o mesmo, relevante para a história da cidade.

### 3.6 O amadurecimento da imprensa editorial de Curitiba

De acordo com PILLOTO (1976), no início do século XX, a imprensa em Curitiba não foi marcada por tantas publicações como fora até o final do século, já que de certa forma a imprensa tinha como sua grande locomotiva o combate e reivindicações políticas.

Publicações como o *Clube Curytibano* e *Almanach do Paraná* deram continuidade a suas publicações, juntamente com outros órgãos de destaque na primeira década do século XX, tais como: *Correio do Povo*, *Estado do Paraná*, e *Commércio*.

Na segunda década, surgiam *A Tribuna*, de Miranda Rosa; o *Commércio do Paraná*, de Domingos Duarte Velloso; o *Die Zeit*, de Otto Uhle; a *Gazeta do Povo*, de Plácido e Silva, seguindo com órgãos já existentes, tais como: *Diário da Tarde* e *A República* e, ao final da década, o polonês *Lud* e o italiano *La sentinella d'Itália*.

PILLOTO (1976) também resgata que, na década de 20, junto com a *Gazeta do Povo*, *Diário da Tarde* e a *República*, surgiram *O Dia*, de David Carneiro; *Estado do Paraná*, de Oliveira Franco, e a *Tarde*.

Outra publicação de grande importância foi a revista *Ilustração Paranaense*, de João Batista Groff, de linha editorial paranista, que agregava ilustrações de João Turim, Arthur Nísio, Alfredo Andersen e Lange bem como trabalhos de escritores locais.

Nos anos 30, mesmo em meio a inúmeros jornais e revistas de idéias e ideais diferentes publicados, havia espaço para novos meios como o *Correio do Paraná*, de Djalma Lopes, e o *Cruzeiro*, editado pelo Padre Miele. Também

na década de 30 surgiram outras publicações de diversas colônias de imigrantes aqui estabelecidas. Em 1932, foi criado o *Paraná Post*, dirigido por Ernesto Müller, que também reiniciava o *Die Zeit*. Também em 1933 e 1935, foram publicados o *Clos Paranski* e *Junak*, de origem polonesa.

A partir das atitudes ditatoriais de Getúlio Vargas, que acabou com agremiações de esquerda e promoveu prisões, inclusive a de Luís Carlos Prestes, houve várias revoltas, tornando o estado de guerra inevitável. Em meio à repressão, os meios de comunicação foram severamente atingidos pela censura, desanimando empreendedores a novos projetos editoriais.

Nos anos 40, a repressão aos meios editoriais continuava intensa. Com a entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial e a deposição de Getúlio Vargas do poder, persistiu o desinteresse pela edição de novos periódicos. Ainda assim, em 1946, foi fundado o *Diário Popular*, órgão trabalhista de Raul Viana, e *O Estado do Paraná*, de Francisco de Assiz, também de origem trabalhista e admirador de Getúlio Vargas.

Também na década de 40, surgiram duas importantes publicações da área literária em Curitiba: *Ao Luar*, em 1941, de Francisco Raitani; e *Joaquim*, de Dalton Trevisan, Erasmo Pilotto e Antonio Walger; e, em 1949, começaria a circular a revista *Guaíra*, fundada por de Plácido e Silva.

Nos anos 50, havia 42 periódicos em Curitiba; até 1954, o *Diário da Tarde*, de 1899, o *Diário Oficial*, de 1912; a *Gazeta do Povo*, de 1919, e *O Dia*, de 1923, todos com mais de trinta anos de existência (PILLOTO, 1976).

A partir dos anos 50, a comunicação jornalística radiofônica em Curitiba aumentaria seu espaço devido à segmentação desse meio. Mesmo assim o

setor editorial continuava com seu espaço resguardado, agora com a força da propaganda que, cada vez mais, tomaria conta das publicações, dando força comercial ao público leitor.

As agências de propaganda passaram a ser fundamentais para o crescimento e sobrevivência dos meios, fossem eles editoriais ou radiofônicos.

A primeira agência de propaganda de Curitiba foi fundada nos anos 20 pelo imigrante suíço Jorge Deodato Lemoine, que a batizou de *A Propagandista*. A partir de então, o mercado publicitário iniciava seu processo de profissionalização, tendo nas décadas a seguir, sobretudo a partir dos anos 60 e 70, experimentado notável crescimento.

Em 1951, por sua vez, surgia em Londrina a *Revista Panorama*, fundada por Adolpho Soethe, a qual, ao ser adquirida pela *Impressora Paranaense*, em 1954, aumentaria vertiginosamente sua tiragem (DIRETA, 1974).

Em 1960 foram fundadas as duas primeiras emissoras de televisão do Paraná: a primeira foi a *TV Paranaense, Canal 12*, sob a iniciativa de Nagib Chede; a segunda foi a *TV Paraná, Canal 6*. Paralelamente a esses eventos, o mercado publicitário cresceu ainda mais, surgindo novas profissões ligadas ao ramo televisivo.

No meio editorial, em 1964, surgiu a revista *Paraná em Páginas*, de Cândido Gomes Chagas, editada até os dias de hoje (DIRETA, 1974).

Os anos 70 e 80 foram importantes para a capital paranaense não tanto pelo número de novas publicações editoriais, mas pelo desenvolvimento tecnológico que tomou conta de seu parque gráfico. Desde o final década de

60, empresas investiram em novas tecnologias, fazendo de Curitiba uma referência nacional no setor.

Em 1975, o *Estúdio Gráfico Fitolito* trouxe o primeiro *scanner* com raio *laser* da América do Sul, e foi pioneira novamente, em 1983, ao trazer os primeiros *scanners* totalmente digitais na seleção de cores, conforme está registrado na histórica publicação *100 anos de Imprensa Paranaense* (1988).

As inovações foram trazidas não apenas na área de pré-impressão, mas também às gráficas. Ainda em 1970, a grande maioria dos jornais já era impressa em *off-set*. E em 1973, a *Gazeta do Povo* imprimia pela primeira vez em policromia pelo sistema em quatro cores (DIRETA, 1974).

### **3.7 A atividade profissional nas tipografias e litografias de Curitiba**

A dificuldade de obtenção de mão-de-obra na indústria gráfica de Curitiba era um problema que aos poucos ia sendo resolvido com a contratação de mão-de-obra estrangeira, já que a técnica da litografia só era desenvolvida por profissionais especializados.

À medida que a *Imprensa Paranaense* ampliava seu mercado e cada vez mais necessitava de profissionais especializados na técnica de litografia, a solução era importá-los de países europeus que tinham maior desenvolvimento na área, especialmente a Alemanha, a Suíça e a Itália.

Alguns vinham para prestar um serviço temporário e acabavam ficando como funcionários ou até indo para empresas concorrentes.

Uma das formas que a *Impressora Paranaense* encontrou para resolver o problema da falta de mão-de-obra especializada foi criar um sistema de ensino técnico no próprio local de trabalho. A grande maioria dos mestres litógrafos era alemã ou filhos de alemães. Por isso, muitas vezes até pela facilidade de comunicação entre os profissionais, o sobrenome germânico era recomendável para aqueles que desejavam obter seu espaço, mesmo como aprendizes.

O setor litográfico contava com três ou quatro aprendizes que tinham um responsável que, além de chefe, também desempenhava a função de professor. Para se candidatar a aprendiz era necessário ter o primário completo e ter aptidão para o desenho. A maioria também tinha como *hobby* a pintura em tela ou o desenho.

Assim, para ser um litógrafo, era necessário conhecimento artístico. O ensino consistia em noções fundamentais de perspectiva, desenvolvimento de traçado de curvas e círculos à mão livre, construção de palavras e frases observando a distância visual entre as letras, aprendizado e reconhecimento de tipos; simples, góticas e romanas.

Além disso, faziam inúmeros exercícios com desenho de palavras e escolha de tipo. Somente após um período de seis meses é que os aprendizes ganhavam um pequeno salário, até que fossem considerados técnicos (ODAHARA, 1997).

Um plano de cargos bem definidos estabelecia funções dentro de uma organizada hierarquia. O primeiro desenhista litógrafo, mestre, oficial ou chefe da seção litográfica, era responsável pelos aprendizes, pela criação dos materiais fazendo croquis de rótulos ou embalagens, e também respondia pelo

contato com os clientes. Esse cargo era geralmente ocupado pelos funcionários mais antigos e com maior habilidade para o desenho.

A segunda graduação profissional era para o cargo de litógrafo cromista, responsável pela interpretação dos serviços de produção.

O litógrafo letrista, ou calígrafo, tinha como tarefa o desenho de letras para a confecção dos trabalhos. Dentre os cargos definidos dentro de uma litografia, era o que menos ganhava.

A impressão definitiva do material era feita pelo impressor, maquinista litógrafo ou chefe de máquina. O processo de impressão litográfica se manteve em utilização até os anos 50, quando foi substituído pelo sistema de impressão *off-set* (ODAHARA, 1997).

JANZ (2002), afirma em entrevista que a vocação para o desenho o fez procurar um estágio como aprendiz de litografia na *Impressora Paranaense* no ano de 1945. Ressalta que em virtude de seus proprietários serem então alemães, a origem germânica tinha um peso importante na escolha.

Conforme relata, dentro da empresa praticamente todos os profissionais eram alemães ou de origem alemã, o que se tornava um passaporte para o ingresso no mercado de trabalho do setor. Janz teve contato com importantes profissionais das artes gráficas do Paraná, lembrando o trabalho de Paulo Holbach, o primeiro desenhista que finalizou as figuras das balas *Zequinha* e lembra também o trabalho de Hedwig Krause, a primeira mulher a assumir um cargo de importância dentro da impressora, mestre responsável pelo setor de litografia e desenhista de extrema habilidade, apesar de pequenos problemas de deficiência.

Mais tarde, Hedwig Krause fundou a gráfica Kingraf. Em sua explanação, Janz avalia como “vocação da raça” o fato de que a grande maioria dos alemães esteja ligada às artes gráficas, em diferentes momentos da história mundial, desde a invenção da imprensa até o número de profissionais ligados à área da litografia.

Em sua trajetória de aprendiz a profissional, Janz define o trabalho de litografia como de extrema minúcia, desde o desenho até a gravação das pedras e impressão no papel. Entretanto, a um ponto do caminho começou a achar o trabalho de certa forma monótono. Passados dois anos, saiu da impressora seguindo o caminho da publicidade, sendo mais tarde responsável pela fundação da *Exclam*, uma das mais importantes agências de publicidade do sul do Brasil. Janz define que a experiência adquirida em sua trajetória de aprendiz a executivo da publicidade o fez obter sempre o respeito de seus subordinados, devido ao fato de conhecer bem todas as funções e tarefas dentro de uma empresa.

### 3.7.1 A atividade profissional no mercado tipográfico

Nas empresas editoriais de Curitiba, o mesmo profissional executava inúmeras funções, na maioria das vezes por problemas financeiros. Em alguns casos, o editor, que ao mesmo tempo era o jornalista, também fazia ilustrações, era responsável pela escolha dos tipos que seriam utilizados e ainda fazia a impressão (SOETHE, 2002).

Até as primeiras décadas do século, as revistas e jornais ainda tinham sua informação focada apenas na utilização do texto, sendo em alguns meios

utilizadas também ilustrações ou caricaturas. Quando era necessário algum trabalho graficamente mais interessante na capa ou internamente, solicitava-se a impressão litográfica em cores, na maioria das vezes feita pela *Impressora Paranaense*. Porém, a diagramação, a utilização de tipos e a impressão do material eram feitas nas empresas editoriais.

Quando os veículos aumentavam sua estrutura, passavam também a contar com profissionais específicos para cada tarefa.

Em entrevista, Hermes Soethe que durante anos foi proprietário e editor responsável da Revista Panorama afirma que, durante muitas décadas, os profissionais da área editorial foram responsáveis por diversas funções, desde a pauta, coleta de matérias, edição dos textos, até a produção gráfica dos materiais, que incluía a escolha dos tipos que seriam utilizados. Somente a partir do linotipo houve uma facilidade na montagem e produção dos materiais; entretanto, havia o problema dos corpos dos tipos serem limitados em seu tamanho. Afirma SOETHE (2002) que os tipógrafos tinham um importante papel na decisão e escolha dos tipos que seriam utilizados nas edições. Hermes Soethe, cujo pai Adolpho Soethe era professor na cidade de Londrina, fundou a revista Panorama em 1951, sendo comprada em 1954 pela *Impressora Paranaense*.

A revista Panorama chegou ter a tiragem de 37 mil exemplares, tornando-se uma das mais importantes revistas do Paraná. Soethe, desde jovem, começou a trabalhar com o pai na edição das revistas, passando pelas diversas fases e mudanças tecnológicas na produção editorial.

Mesmo depois de seu desligamento total da revista fundada pelo pai, Soethe continua trabalhando no mercado de artes gráficas como fornecedor de serviços para o mercado editorial e publicitário, conhecendo de perto o segmento tecnológico dos processos tipográficos mundiais, desde a fotoletra à fotocomposição e, finalmente, o computador.

### **3.8 Conclusão**

Apesar do atraso de sua chegada, a imprensa em Curitiba teve uma rápida evolução. Prova disso foi o grande número de tipografias e litografias que já existiam no início do século passado, quando também foi fundada a *Impressora Paranaense*, que desenvolvia trabalhos gráficos de qualidade reconhecida em todo o território brasileiro.

A imprensa em Curitiba evoluiu junto com a importância econômica da cidade. Contudo, é inegável a influência dos profissionais das artes gráficas em tal desenvolvimento e, em especial, dos que tinham origem alemã, cuja cultura era marcada pela inclinação e aptidão ao setor gráfico, sendo responsáveis pela impressão de inúmeros periódicos no idioma germânico.

No início do século XX, houve uma grande produção de periódicos, alavancados pelo também grande número de tipografias que existiam na cidade. Apesar da qualidade que não deixava nada a desejar em comparação a outros grandes centros do Brasil, em termos estéticos, a produção editorial se limitava às formas já consagradas e conhecidas.

A partir dos anos 30, novas tecnologias aprimoraram a agilidade dos meios editoriais, que evoluíram cada vez mais nas décadas seguintes.

O empreendedorismo na imprensa de Curitiba sempre foi um fator que contribuiu para o crescimento do setor, o que tornou-se reconhecido nacionalmente como um dos mais avançados do Brasil.

A tecnologia foi a grande propulsora da imprensa em Curitiba, implicando que até os dias de hoje as gráficas tenham mecanismos inovadores próprios, notável crescimento e expressão no setor nacional. A tecnologia teve, ainda, um papel de destaque maior que o da estética ou das inovações influenciadas por meios internos ou externos.

## 4 A TIPOGRAFIA E OS MEIOS EDITORIAIS DE CURITIBA: UM ESTUDO DE CASO

Completados exatamente 152 anos da chegada da imprensa em Curitiba, muita coisa mudou não apenas no aspecto da tecnologia, por sua influência na qualidade, na agilidade e na própria esteticidade dos meios editoriais.

Entretanto, uma discussão recorrente em diversas épocas sempre surge, no que refere ao *design*, quanto à pertinência de estabelecer uma identidade com a região para a qual está sendo feito, seja editorial ou não.

Nestes tempos digitais e globalizados, esta seria a época mais oportuna para se discutir e analisar a questão. Entretanto, em algum período desses 150 anos de indústria gráfica, em Curitiba, isso também foi pensado? Se a resposta é positiva, tem sido possível implementar idéias próprias, já que muitas vezes são engessadas pela tecnologia disponível ou por questões financeiras que não deixam a tecnologia chegar?

Influências estéticas sempre existiram desde a Antigüidade; a grande prova é a escrita sem cuja influência não teria sido possível uma evolução até a tipografia. De fato, o meio do *design* editorial, de forma geral, sempre trabalhou com padrões pré-estabelecidos, às vezes mais regidos pela tecnologia, outras vezes menos, mas sempre baseados em algum padrão estético.

Em Curitiba não foi diferente. Desde a chegada da imprensa, as influências foram estabelecidas em um determinado momento por padrões estéticos europeus, e, em outro, pelos padrões norte-americanos; porém sempre contaram com um importante aliado, ou inimigo, que era o tempo. A relação cronológica não era de dias, mas de anos, implicando um atraso que muitas

vezes coincidia com outros padrões e acabava dando uma cara única na tipografia de nossos meios.

Atualmente, com a velocidade da informação, tais padrões estéticos podem ser democratizados quase em tempo real. Todavia, ainda é possível estabelecer um padrão estético próprio para um meio editorial em que a tipografia seja parte importante desse processo?

O objetivo deste capítulo é analisar cronologicamente a tipografia nos meios editoriais; primeiro tomando como base os meios editados até o século XIX e, depois, os principais veículos editados agrupando-os por décadas.

Nesta análise, será feita uma comparação das tecnologias e dos movimentos estéticos que aconteciam simultaneamente na Europa e Estados Unidos relacionados à tipografia, e também, da questão temporal relativa à introdução de tecnologias ou influências estéticas da tipografia mundial nos meios editoriais de Curitiba.

## **4.1 O Século XIX**

### **4.2.1 XIX de Dezembro – 1858**

Em 1854 foi fundada, por Cândido Martins Lopes, a primeira tipografia do Paraná, a *Tipographia Paranaense*. Quatro anos após a sua fundação, em 1858, começou a ser impresso o primeiro jornal do Paraná, o *Semanário Dezenove de Dezembro*.

Todos os atos oficiais emanados da administração provincial eram impressos, mediante pagamento mensal. A partir de sua edição de número 12, o jornal ofereceria uma inovação: a publicação de um anúncio com clichê, no

qual aparecia a ilustração de um alfaiate. No logotipo/título, a base da tipografia era gótica. No restante do impresso, em títulos, subtítulos ou no texto, utilizava-se a tipografia serifada.

Naquela fase embrionária da imprensa paranaense, o jornal (Figura 57) tinha o importante papel de não apenas divulgar os acontecimentos, mas também de fomentar a economia local. Assim, face à grande limitação tecnológica e financeira, o resultado impresso era extremamente funcional e, do ponto de vista estético, simples.

Figura 57: Páginas do jornal Dezenove de Dezembro – 1858



Fonte: Biblioteca Pública do Paraná - Curitiba - 2002

#### 4.2.2 A Tribuna – 1895

A *Tribuna* era um jornal diário em grande formato, impresso totalmente no processo tipográfico (Figura 58). No título, era utilizado logotipo/título com tipo serifado fino, que lembra a forma da fonte *Bodoni*, sem muito contraste condensado. Os títulos e subtítulos tinham um tamanho pequeno, diferenciado-se do texto devido ao negrito, ao tipo mais trabalhado e aos tipos em negrito e sem serifa.

Figura 58: Página do jornal A Tribuna – 1895



Fonte: Biblioteca Pública do Paraná - Curitiba – 2002

#### 4.2.3 A Revista do Paraná – 1885

Em 1887, Nivaldo Braga lançou a *Revista do Paraná*. Tratou-se de um marco na imprensa paranaense. Trazia diversas ilustrações de Narciso Figueras, de excelente qualidade profissional. Nesse veículo, foi registrada a iconografia local da época.

A composição tipográfica da revista era feita na *Tipografia Pêndula Meridional*, sendo depois reunida às matrizes litográficas feitas por Figueras. O cuidado gráfico sempre foi uma das principais características dessa revista, que chegou a ser considerada uma das melhores do Brasil em seu tempo. Sua capa trazia o logotipo/título com conjunto de tipografia e ilustração, gravados em processo litográfico na oficina de Figueras. Também na capa sempre era utilizada uma ilustração de excelente qualidade, de algum importante personagem local.

Apesar da grande evolução em qualidade gráfica, os mecanismos tecnológicos e financeiros ainda eram limitados. Por isso, em suas páginas internas, não se observaram mudanças significativa. Utilizava tipografia serifada com hastes grossas nos títulos e tipografia com serifa média nos textos justificados em 3 colunas (Figura 59).

Figura 59: Páginas da Revista do Paraná – 1885



Fonte: Casa da Memória de Curitiba- Curitiba – 2002

#### 4.2.4 A Galeria Ilustrada – 1885

Por desacordo com Nivaldo Braga, Narciso Filgueras lançou sua própria revista, intitulada *Galeria Ilustrada*, contudo apresentando uma linha editorial cosmopolita, sempre acompanhada de suas caricaturas e de seus personagens locais. Continuou adotando um padrão gráfico considerado de alta qualidade, o que também encarecia o produto para o modesto consumidor curitibano, fazendo que fossem publicados somente 18 números (Figura 60) (CARNEIRO, 1975).

Figura 60: Página da revista Galeria Ilustrada – 1885

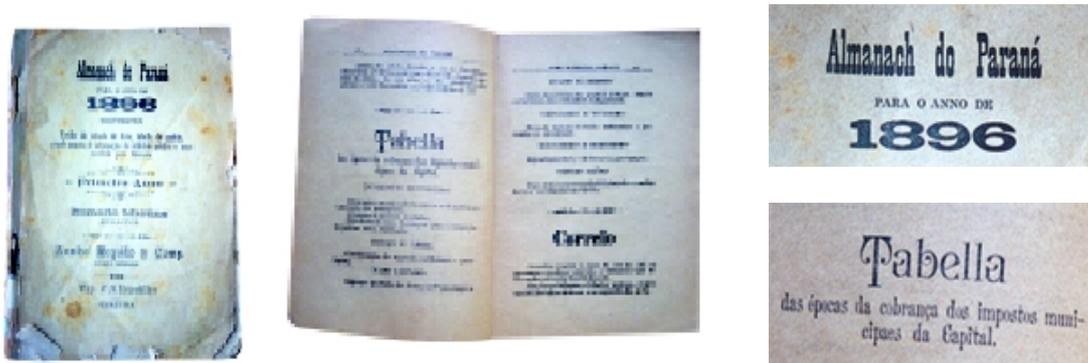


Fonte: Casa da Memória de Curitiba- Curitiba - 2002

#### 4.2.5 O Almanaque do Paraná – 1896

Era uma impressão tipográfica em pequeno formato, de 10 cm x 15 cm. Continha agenda, dicas culturais, textos poéticos, listas diversas. A tipografia utilizada seguia a estética da maioria dos periódicos do final do século passado. Nos títulos, aplicava-se serifa grossa, ou com formas mais rebuscadas, sem um padrão tipográfico pré-estabelecido. Por sua vez, nos textos, estava presente a tipografia clássica com serifa fina (Figura 61). Em algumas páginas eram utilizados diversos tipos com formas completamente diferentes. O *Almanaque Paraná* foi editado até o início do século XX, com as mesmas características tipográficas.

Figura 61: Páginas e detalhes de tipos do Almanaque do Paraná – 1885



Biblioteca Pública do Paraná - 2002

### 4.2.6 Diário da Tarde – 1899

Jornal diário em grande formato, era impresso no processo tipográfico. No título, utilizava-se desenho especial para o nome, montado como clichê no conjunto tipográfico; em títulos menores, adotavam-se tipos condensados *bold*, com serifa; e, no texto, aparecia a serifa fina (Figura 62). Era dividido em seis colunas justificadas, eventualmente com alguma ilustração de clichê.

Figura 62: Páginas do jornal Diário da Tarde – 1899



Fonte: Casa da Memória de Curitiba- Curitiba - 2002

#### 4.2.7 *Der Beobachter* – 1895

Jornal editado em alemão, além da capital paranaense, abrangia as cidades de Rio Negro, Ponta Grossa, Castro, Imbituva e São Bento. Para o título do jornal, foi desenvolvido um desenho próprio, com base em tipos góticos (Figura 63). Nos subtítulos e nos textos, também eram utilizados tipos góticos. Não tinha como característica a utilização de ilustrações, com exceção da página de anúncios.

Figura 63: Páginas e detalhes de tipos do jornal *Der Beobachter* – 1895



Fonte: Biblioteca Pública do Paraná - Curitiba - 2002

#### 4.2.8 *Der Pionier* – 1888

Jornal de caráter informativo voltado à colônia alemã, era editado nos idiomas português e alemão. O logotipo era feito em tipografia gótica. Nos títulos e subtítulos, utilizavam-se principalmente tipos góticos, em conjunto com tipos serifados *fantasia*. O corpo dos títulos e subtítulos possuía tamanho levemente maior que os tipos de texto, no qual se adotava o tipo gótico médio (Figuras 64). O jornal não tinha ilustrações.

Figura 64: Páginas e detalhes de tipos do *Der Pionier* – 1888



Fonte: Biblioteca Pública do Paraná - Curitiba - 2002

#### 4.2.9 Gazeta Paranaense – 1885

Jornal diário de caráter político, seu logotipo tinha formato de tipo serifado grosso, em contraste com as hastes de característica fina. Nos títulos e subtítulos, também eram utilizados tipos serifados em negrito e caixa alta, que dividiam assuntos e seções. O tipo serifado fino aparecia justificado em quatro colunas. A diagramação era simples, sem ilustrações (Figura 65).

Figura 65: Páginas e detalhes de tipos da Gazeta Paranaense – 1888



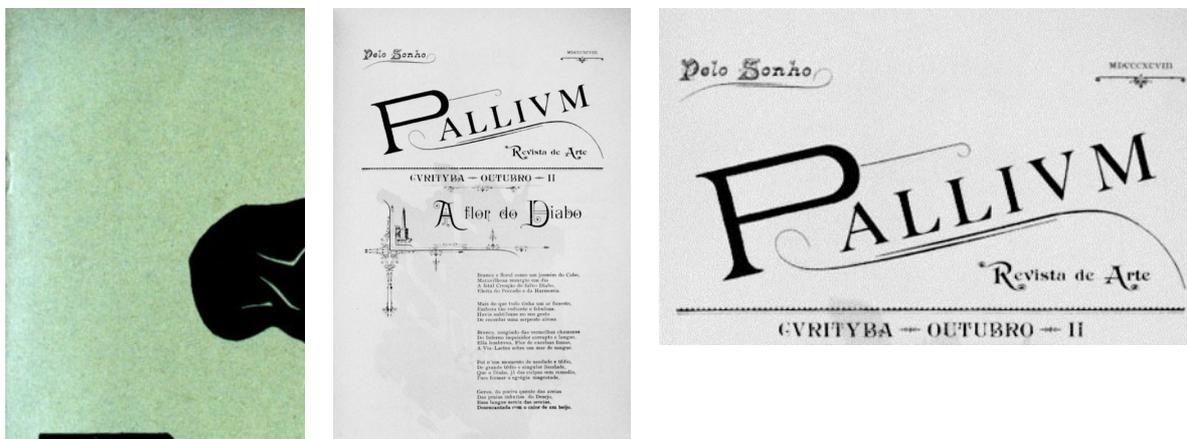
Fonte: Biblioteca Pública do Paraná- Curitiba - 2002

#### 4.2.10 Pallium – 1899

Revista literária, cujos gráficos souberam aproveitar os limitados recursos tecnológicos então existentes, demonstrando interesse por uma nova proposta de trabalho. Possuía uma diagramação própria que explorava o nome e os títulos dos textos.

Em sua capa, estavam presentes gravuras com tipos desenhados de forma mais quadrada em relação ao logotipo da revista, impressos em preto sobre papel colorido. Internamente era utilizada uma tipografia com serifa em títulos e textos (Figura 66). Também se compunha uma tipografia serifada, com detalhes arredondados e rebuscados em títulos, subtítulos e capitulares.

Figura 66: Páginas e detalhes de tipos da revista Pallium – 1888



Fonte: Biblioteca Pública do Paraná - Curitiba - 2002

#### 4.2.11 Análise da produção editorial tipográfica em Curitiba no século XIX

Após quase 50 anos da chegada oficial da imprensa ao Brasil, em 1854, conforme já se mencionou, foi fundada em Curitiba a *Tipographia Paranaense*.

A partir de então, verificou-se a evolução do setor; entretanto, os investimentos eram tímidos, de maneira que não se observava um caminho de desenvolvimento simultâneo aos passos que se davam na Europa, o que afetava a tipografia, já que jornais e revistas eram feitos em número limitado de tipos, já utilizados desde o início do século em grandes centros como o Rio de Janeiro.

Conforme HELLER (1999), a partir do início do século XIX, na Europa, o estilo vitoriano tipográfico passou a conquistar mais espaço. Com serifas mais longas, hastes mais grossas, formas fantasiosas e influência egípcia, a era vitoriana conseguia trazer para a tipografia uma exuberância e exagero que já estava presente na linguagem de sua arquitetura.

Por questões financeiras, no *Dezenove de Dezembro*, primeiro jornal impresso curitibano, o desenho das letras estava restrito aos tipos simples serifados, de hastes longas e terminações grossas, denunciando o atraso e influência da era vitoriana em seu estilo editorial.

Por volta da década de 80, ainda no século XIX, começariam a surgir um grande número de órgãos de divulgação local como a *Tribuna* e a *Gazeta Paranaense*, com uma influência clara do estilo vitoriano inglês, nos títulos serifados.

Conforme a cidade adquiria maior importância econômica, era possível também que fossem importados da Europa tipos mais modernos, em especial da Inglaterra e da Alemanha.

Na mesma década, a *Revista do Paraná* e, mais tarde, e *Galeria Ilustrada*, trouxeram um novo padrão de qualidade e concepção ao meio da produção

editorial de Curitiba. Tipos com desenho de traço vitoriano francês passaram a ser utilizados, talvez por influência de Narciso Filgueras, ilustrador, gravador e tipógrafo catalão, que trabalhou durante muitos anos na Europa antes de vir para o Brasil.

De acordo com HELLER (1999), o estilo vitoriano francês tinha em suas formas exageradas variações, motivos decorativos e ornamentos que lembravam o rococó francês.

Paralelamente, a partir da década de 1880, inúmeros impressos destinados aos imigrantes alemães foram publicados. Eram impressos em alemão com tipos góticos variados como a *Fraktur*, *Rotunda*, *Textura* e *Schwabacher*. Cada tipo gótico havia sido desenhado em épocas distintas, porém todos representavam a cultura alemã.

O mesmo autor explica (idem) que os tipos góticos foram adotados pelos teutônicos por serem adequados ao idioma germânico. Devido ao grande número de impressos em alemão, as tipografias se viram obrigadas a adquirir tipos góticos fundidos de diversos corpos importados da Alemanha.

Durante todo o século XIX, em Curitiba, os tipos gráficos tiveram dois fatores determinantes quanto à forma: o baixo investimento em novos tipos fundidos, primeiramente com pequeno número influenciado pelo estilo vitoriano europeu, até as primeiras décadas do século XX, quando Europa já transitava numa nova influência na tipografia. Além disso, verificou-se a força dos tipos góticos utilizados em diversos materiais editoriais que caracterizaram a tipografia do século XIX.

### 4.3 A primeira década do século XX

#### 4.3.1 O Club Curytibano – 1903

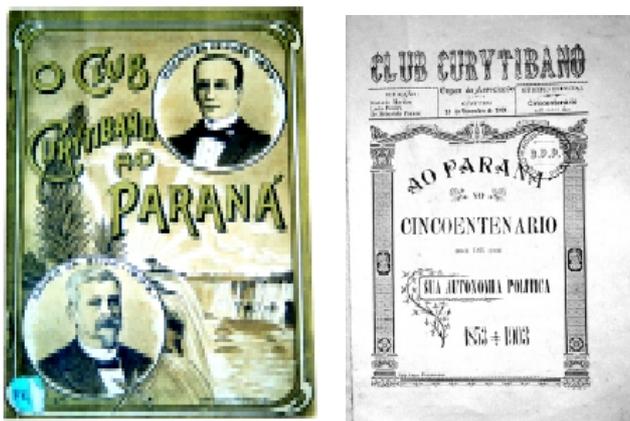
Revista social curitibana, exibia tipos para o logotipo/título com claras influências de movimentos modernistas do final do século XIX.

A capa possuía contornos que também remetiam a esses movimentos. Outra importante característica da capa era a excelente qualidade de impressão litográfica, inclusive com aplicação de pigmento dourado.

Entretanto, a concepção gráfica interna da revista não condizia com o trabalho da capa, mais inovador. Nas páginas de rosto, verifica-se uma quantidade de tipos grandes, sem um padrão pré-estabelecido.

Em apenas uma página, podiam ser vistos sete tipos diferentes, clássicos, manuscritos, rebuscados (Figura 67). Nas páginas internas os títulos e subtítulos apareciam sem destaque, cujo texto vinha com serifa, justificado em três colunas.

Figura 67: Capa e página interna da revista Club Curytibano – 1903



Fonte: Biblioteca Pública do Paraná - Curitiba - 2002

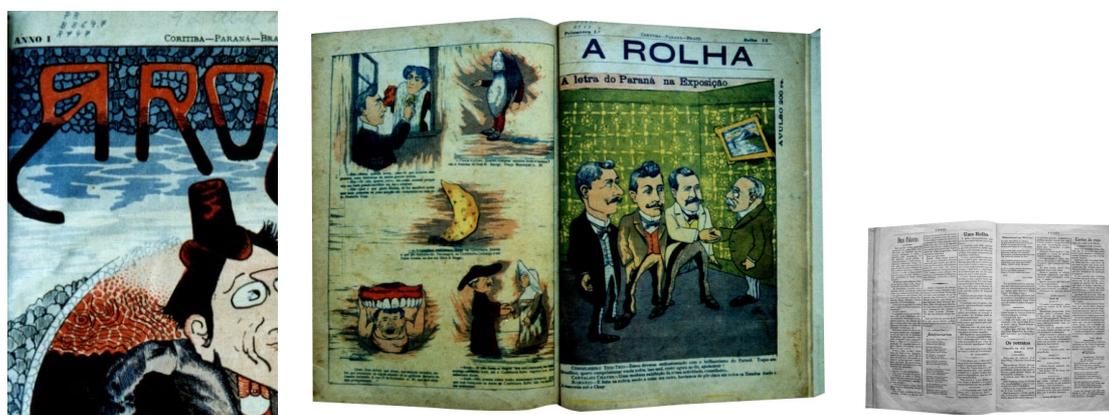
### 4.3.2 A Rolha – 1908

Revista de humor político, apresentava um excelente padrão de impressão em técnica de litografia na capa e em algumas páginas internas, possibilitando ilustrações em cores.

No logotipo da revista, constavam diferentes formas de representação, algumas com tipos desenhados que lembram vagamente alguma influência do *Art-nouveau*. Em algumas páginas internas, utilizavam tipos mais retos e sem curvas. Internamente, encontravam-se tipos serifados, divididos em três colunas justificadas.

Nos subtítulos, também mostrava tipos mais retos, com formas pouco curvadas (Figura 68).

Figura 68: Capa e páginas internas da revista *A Rolha* – 1903



Fonte: Biblioteca Pública do Paraná - Curitiba – 2002

### 4.3.3 *Geschicht Der Jesuiten* – 1903

Cartilha em forma de livro/revista, era editada em alemão. Objetivava a informação religiosa. Tanto na capa quanto internamente, exibia tipos góticos em corpos diferentes (Figura 69) e era impressa na tipografia *Der Beobachter*.

Figura 69: Capa da revista *Geschichte Der Jesuiten* – 1903



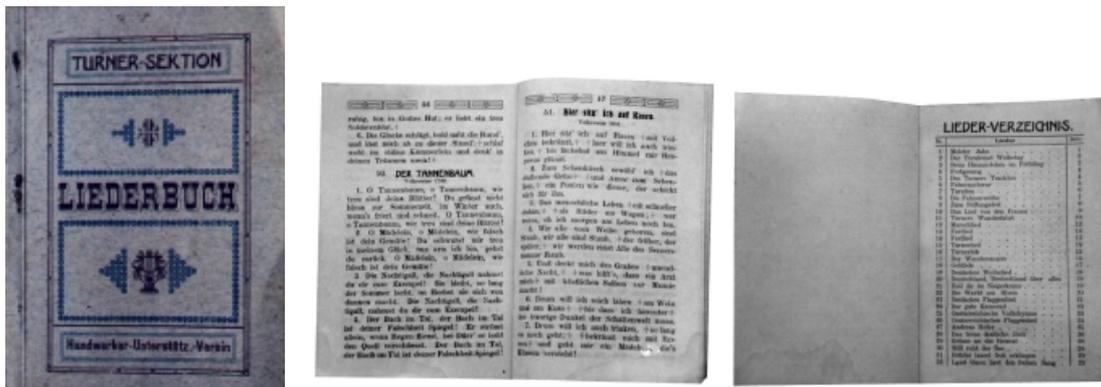
Fonte: Casa da Memória de Curitiba - Curitiba – 2002

#### 4.3.4 *Lieder Buch – Handwerker-unterstütz/verein* – Início do século

Almanaque em forma de livro/cartilha, também era publicada em alemão para os imigrantes (Figura 70). Tinha a capa impressa em papel especial, cuja composição era formada por tipos serifados grossos, misturados a tipos sem serifa, provavelmente com influência *Art-nouveau*.

Nos títulos e subtítulos internos, também estavam presentes os tipos de tendência *Art-nouveau* e no texto, tipos góticos em corpo médio.

Figura 70: Capa e páginas internas da cartilha Liederbuch



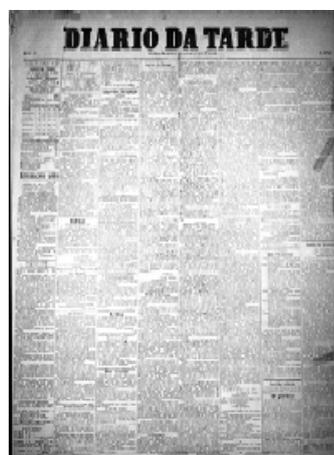
Fonte: Casa da Memória de Curitiba- Curitiba – 2002

#### 4.3.5 Diário da Tarde – 1908

Jornal diário cujas atividades iniciaram no final do século XIX, sempre foi totalmente impresso no processo tipográfico.

No título das edições mais antigas, era utilizado desenho especial para o nome impresso com clichê, que passaria ao tipo serifado grosso. Nos títulos e subtítulos, eram utilizados tipos serifados condensados *Bold* e, no texto, também o tipo serifado médio dividido em oito colunas justificadas (Figura 71).

Figura 71: Primeira página do jornal Diário da Tarde



Fonte: Biblioteca Pública do Paraná - Curitiba - 2002

#### 4.3.6 O Olho na Rua – 1907/1908

Revista social e de humor, foi editada a partir do início do século, por Aldo Silva. Sem dúvida, oferecia excelente padrão de impressão litográfica, na capa e em diversas páginas internas. Era feita pela *Impressora Paranaense*.

Nas edições de 1907 e 1908, apresentava somente ilustrações. Depois, vieram inovações com a publicação de fotografias impressas. O logotipo/título possuía um desenho que sofreu alterações em sua existência e não possuía um padrão pré-estabelecido, sendo utilizado em diversas formas dentro de uma mesma edição.

Até 1907, o logotipo/título era formado por elementos geométricos simples. Depois, a revista adotou uma tipografia com claras influências *Art-nouveau*, inclusive nos contornos e adornos que a envolviam.

Nas páginas internas, possuía uma concepção gráfica com tipos sem serifa e tipos com serifa em negrito. Os textos tinham serifas médias, e eram justificados em duas colunas (Figura 72).

Figura 72: Capas, páginas internas coloridas e página P/B do Olho na Rua - 1907-1908



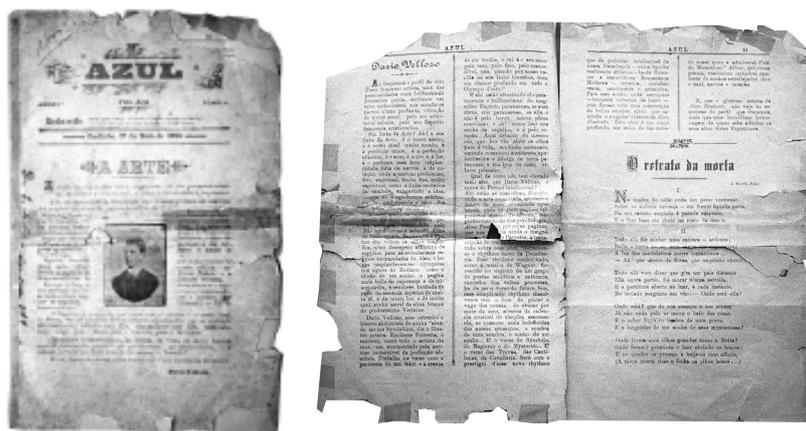


Fonte: Biblioteca Pública do Paraná - Curitiba - 2002

### 4.3.7 Revista Azul – 1900

Revista de cunho jornalístico, seu logotipo/título era composto com serifas grossas. Nos títulos e subtítulos, utilizava tipos serifados em negrito junto com tipos serifados rebuscados. Nos textos, estava o tipo serifado, médio justificado em três e duas colunas (Figura 73).

Figura 73: Primeira página e página interna da Revista Azul



Fonte: Biblioteca Pública do Paraná - Curitiba - 2002

#### 4.3.8 Análise da produção editorial tipográfica em Curitiba na primeira década do século XX

Na Europa, o período que marcou a virada do século XIX para o século XX trouxe inúmeras mudanças tecnológicas, políticas, sociais e artísticas.

Conforme RIBEIRO (1985), na última década do século XIX, surgia na Bélgica o movimento *Art-nouveau*, inspirado nas idéias do inglês William Morris.

O movimento *Art-nouveau* apresentava como características principais os temas florais, o ritmo delicado e elegante, as curvas sinuosas e espirais, tendo predominado até meados de 1910, pois já no início do século e, após essa data, os movimentos artísticos modernistas começaram a ocupar um espaço maior nas artes e no design.

Tanto o *Art-nouveau* como os movimentos futurista, construtivista, neoplasticista, e outros de características formalistas, sempre deram grande importância ao desenho tipográfico.

De acordo com MARTINS (1998), o processo de fotogravura, ou impressão de imagens fotográficas através de retículas, surgiu na Europa em 1884. Porém, em Curitiba, somente após 1900 a técnica seria implementada, ainda em baixa escala.

A grande maioria das impressões de imagens era feita pela litografia, limitada ao uso de ilustrações. Nessa época, começavam a se destacar importantes litógrafos que se dedicavam principalmente ao desenho e à produção de rótulos para a indústria de erva-mate e de capas de livros e revistas, os quais tinham excepcional qualidade.

Nesse período, consolidou-se a produção de impressos em Curitiba, marcada pela excelente qualidade litográfica. É possível perceber em revistas como *O Olho na Rua* e *O Club Curytibano*, uma forte influência *Art-nouveau* no desenho litográfico. Porém, internamente, quando estava envolvida a tecnologia tipográfica disponível, os tipos ainda se limitam à herança da era vitoriana.

Na revista *A Rolha*, também era possível visualizar uma mistura entre desenho de tipos com curvas que lembravam o *Art-nouveau* e formas mais geométricas, prenunciando novas tendências.

Apesar da ainda tímida influência art-nouveau na tipografia, a grande utilização tipográfica se limitava às serifas de tendência vitoriana, com longas terminações, hastes grossas e grande contraste, além das formas fantasiosas e rebuscadas.

Nos materiais editados em alemão, continuam sendo utilizados tipos góticos junto com tipos de influência vitoriana.

## **4.4 A década de 1910 a 1920**

### **4.4.1 Paraná Moderno – 1911**

O jornal *Paraná Moderno* teve no mesmo ano características distintas. O que se pode perceber é que, num primeiro momento, a concepção gráfica tendia a uma forma mais limpa, mesmo com imagens de dimensão destacada. O jornal era bem diagramado, formando um bom conjunto entre o peso de imagens e textos, o que nessa época não era comum.

Na primeira concepção gráfica, o jornal utilizava em seu logotipo/título tipo serifado condensado de alto contraste nas hastes. Os títulos e subtítulos também vinham com tipos serifados condensados e normais médios ou em negrito. O texto era composto em tipos serifados médios (Figura 74).

Figura 74: Primeira Paraná Moderno – 1911



Fonte: Biblioteca Pública do Paraná - Curitiba - 2002

Na segunda concepção gráfica do jornal *Paraná Moderno*, as imagens deixaram de ter dimensão valorizada. Para o logotipo/título, foi desenvolvido um desenho tipográfico especial, com influência da estética *Art-nouveau* (Figura 75). Nos títulos e subtítulos, eram aplicados tipos serifados, com terminações leves em negrito e tipos sem serifa, condensados em negrito sem um padrão relacionado à diagramação do conjunto do jornal. No texto, era utilizado tipo serifado médio dividido em 4 colunas justificadas.

Figura 75: Primeira página do Paraná Moderno - detalhe influência *Art-nouveau* no logo-título – 1911



Fonte: Biblioteca Pública do Paraná - Curitiba - 2002

#### 4.4.2 A Tribuna – 1913

Continuidade do jornal diário que teve seu início no século XIX, apresentava logotipo/título com fonte serifada trabalhada em suas terminações, provavelmente como uma pequena referência ao movimento *Art-nouveau*, que na Europa já não estava mais no auge.

Nos títulos e subtítulos, utilizava tipos com serifa, porém sem um padrão pré-estabelecido. Nos títulos principais, a tipografia era sem serifa, condensada e mais robusta. No texto era utilizado tipo com serifa dividido em cinco colunas justificadas (Figura 76).

Figura 76: Primeira página, página interna e detalhe da Tribuna – 1913



Fonte: Biblioteca Pública do Paraná - Curitiba - 2002

#### 4.4.3 Deutschen Schulen / 1913

Informativo destinado às escolas alemãs, para o título de capa utilizava tipos sem serifa condensados, lembrando a forma da *Franklin*, em conjunto com tipos manuscritos e tipos serifados condensados.

Os títulos e subtítulos ficavam entre a forma gótica das capitulares e a forma serifada, em corpo levemente destacado em relação ao texto, que era composto por tipo serifado, justificado em uma coluna (Figura 77).

Figura 77: Capa, página interna e detalhe do Deutschen Schule – 1913

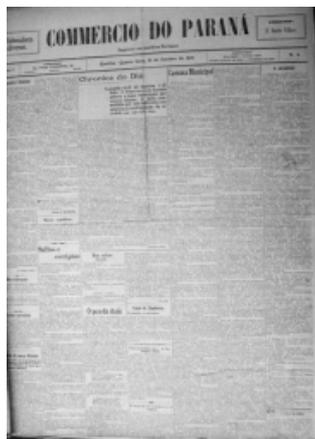


Fonte: Biblioteca Pública do Paraná - Curitiba - 2002

#### 4.4.4 Comércio do Paraná / 1912

Jornal diário de caráter comercial voltado aos empresários, utilizava em seu logotipo/título fonte serifada de alto contraste entre as hastes, cuja forma lembra a *Bodoni*. Os títulos e subtítulos possuíam um tamanho reduzido que se diferenciava do texto por suas formas mais rebuscadas. O texto, com os tipos serifados, era dividido em sete colunas justificadas (Figura 78).

Figura 78: Primeira página do Comércio do Paraná – 1912



Fonte: Biblioteca Pública do Paraná - Curitiba - 2002

#### 4.4.5 *Fest-Schrift* – 1914

Publicação também destinada aos imigrantes alemães, era uma espécie de almanaque com informações diversas. Em sua capa, utilizava-se tipografia serifada com as terminações grossas, em conjunto com tipos serifados condensados de alto contraste entre as hastes. Uma das características da publicação era a tipografia em *Art-nouveau*, presente em vários outros

materiais editoriais da época. Internamente, os tipos eram serifados com títulos em negrito em corpo um pouco maior que o do texto (Figura 79).

Figura 79: Capa, página interna e detalhe do Fest-Schrift – 1912



Fonte: Biblioteca Pública do Paraná - Curitiba - 2002

#### 4.4.6 Revista do Povo – 1917

Importante publicação de caráter informativo social, tinha como base de sua produção o processo litográfico com bonitas ilustrações em cores.

No desenho manuscrito que compunha seu logotipo/título, assim como nas páginas internas, mais uma vez estava presente uma leve influência *Art-nouveau*. Porém, também ficava evidente a preservação da escolha pela inclusão dos tipos góticos e vitorianos. (Figura 80).

Figura 80: Capas, páginas internas e detalhe da Revista do Povo – 1917



Fonte: Biblioteca Pública do Paraná - Curitiba - 2002

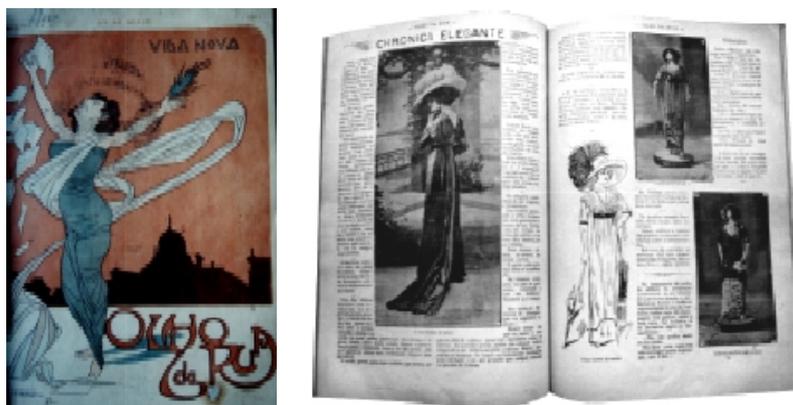
#### 4.4.7 O Olho na Rua – 1911

A publicação marcou pela excelente qualidade das ilustrações e impressões litográficas em todos os seus exemplares.

Nas edições que iniciavam a década de 1910, percebe-se uma ligeira mudança em seu logotipo/título, que passou a ter formas mais rebuscadas em comparação aos da década anterior.

No texto, começavam a ser inseridas com mais frequência as imagens fotográficas, em conjunto com o texto tipográfico. Os títulos internos não possuíam um padrão; contudo, quase sempre apareciam os tipos sem serifa, em corpo levemente destacado em relação aos tipos do texto (Figura 81).

Figura 81: Capa litográfica, páginas internas e detalhe do Olho na Rua – 1917



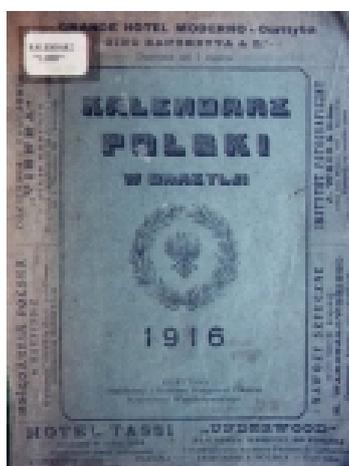
Fonte: Biblioteca Pública do Paraná - Curitiba - 2002

#### 4.4.8 *Kalendarz Polski Wbrazyji* – 1916

A publicação era dirigida aos imigrantes poloneses. Nela, havia uma grande diferença nos tipos da capa se comparados aos constantemente utilizados pelos tipógrafos brasileiros. A tipografia tinha desenho mais geométrico, tendendo às formas retas, sem curvas ou formas rebuscadas.

Também em seu conjunto acompanhava tipos sem serifa, mais simples e formais (Figura 82).

Figura 82: Capa do *Kalendarz Polski Wbrazyji* – 1917



Fonte: Biblioteca Pública do Paraná - Curitiba - 2002

#### 4.4.9 Gazeta do Povo – 1919

A primeira edição do jornal Gazeta do Povo foi publicada em 1919, com logotipo/título cuja base era de uma tipografia sem serifa, condensada e em negrito, mais geometrizada e com linhas mais retas.

Nos títulos e subtítulos, exibia fontes com e sem serifa; todavia sem obedecer a um padrão. Apesar do corpo um pouco maior, os títulos e subtítulos ainda não eram utilizados na dimensão necessária para chamar a atenção como elementos informativos.

No texto, aplicava-se tipo serifado justificado em seis colunas, sem imagens. Um dos pontos fortes desse jornal era a qualidade dos anúncios, sempre bem produzidos e de alta qualidade. Até hoje a Gazeta do Povo se destaca pelo investimento em anúncios classificados.

Figura 83: Primeira página da Gazeta do Povo – 1919



Fonte: Biblioteca Pública do Paraná - Curitiba - 2002

#### 4.4.10 Revista Moderna – 1916

Publicação de caráter informativo social, portava logotipo/título com desenho manuscrito. Internamente, tinha fortes referências tipográficas do movimento *Art-nouveau*. Nos títulos e subtítulos, todas as formas sofriam tal interferência, não só quanto ao aspecto tipográfico mas, também, quanto a outros elementos estéticos, como contornos ou linhas florais. No texto, a tipografia era sem serifa, em duas colunas justificadas.

Figura 84: Capa e páginas internas da Revista Moderna – 1916



Fonte: Biblioteca Pública do Paraná - Curitiba - 2002

#### 4.4.9 Análise da produção editorial tipográfica em Curitiba de 1910 a 1920

Na Europa, o movimento *Art-nouveau* começa perder sua força a partir da primeira década do século XX. Foi quando começaram a se fortalecer movimentos estéticos ligados às formas geométricas, a caminho do funcionalismo. Iam ficando para trás os tipos serifados, os quais passavam a ser relacionados semioticamente a teorias fascistas, que rejeitavam as modernidades do novo século, tão admiradas pelos futuristas.

Na Rússia, por volta de 1913, Malevicht criou o suprematismo. Em conjunto com os artistas construtivistas Tatlin, Rodecheno, Mayakosky e El Lissitsky, vários experimentos com tipografia foram feitos.

Na Holanda de 1914 surgia o movimento *D'stijnl*, fundado por Theo Van Doesburg, que incluía nomes como Piet Modrian, Piet Zwart, Vismos Huszar como seus colaboradores.

O *D'stijnl* tinha na força da linha reta e nas cores primárias sua estética fundamental. Paralelamente e influenciado por esses movimentos da década de 1910, iniciou-se em 1915 o processo de criação da *Bauhaus*, que incluiria em seu currículo além de outras, a disciplina de tipografia (HELLER, 1999).

Na Europa, a tecnologia gráfica, sobretudo destinada à produção e execução de originais gráficos, melhorava em qualidade a cada dia.

A grande inovação, porém, foi a criação do sistema de *heliogravura* ou *rotogravura*, constituído de pequenas diferenças em relação ao outro método vigente de gravura mecânica, a *similigravura*. O novo sistema agilizaria e

melhoria consideravelmente a qualidade das imagens editoriais, pois também havia sido adotado para as máquinas rotativas.

Em Curitiba, aumentava significativamente o número de materiais impressos com imagens fotográficas, porém eram de baixa qualidade.

Nesse período, o ponto forte da impressão de materiais editoriais, em Curitiba, foi a litogravura. Vale destacar que a *Impressora Paranaense* se tornou uma das mais importantes empresas do ramo no Brasil, conhecida pela excelente qualidade de seus trabalhos litográficos.

A produção e a escolha dos tipos refletia realidades ecléticas, talvez determinadas por questões tecnológicas e financeiras. Nos jornais e revistas, eram utilizados os tipos de estilo vitoriano, *Art-nouveau* e sem serifa.

Impressos como os jornais *A Tribuna* e *Paraná Moderno*, e as publicações *Revista do Povo* e *O Olho na Rua*, refletiam de modo mais ou menos evidente a influência *Art-nouveau*.

Em alguns periódicos, como o jornal *Comércio do Paraná* e o impresso em alemão *Fest-Schrift* – um dos poucos sem tipografia gótica em todo o conteúdo –, o que se constata é a forte limitação pelo uso dos tipos vitorianos, amplamente também ainda encontrados, sobretudo na parte interna de jornais e revistas.

O periódico de origem polonesa *Kalendarz Polski*, por sua vez, adotava uma tipografia marcante pela geometria retilínea, próxima dos trabalhos gráficos desenvolvidos pelas vanguardas européias, e particularmente russas.

De uma maneira geral, a década representou um ecletismo de estilos tipográficos determinado em grande parte pela tecnologia, que não

acompanhava em tempo real as novidades européias, com exceção a alguns materiais. Entretanto, também foi um tempo em que começaram a se manifestar iniciativas que evidenciavam mais preocupação com a qualidade da produção gráfica e da concepção.

## 4.5 A década de 1920 a 1930

### 4.5.1 Gazeta do Povo – 1922

Até início da década de 1920, a *Gazeta do Povo* manteve praticamente o mesmo padrão de concepção gráfica desde sua primeira edição.

O logotipo/título permanecia o mesmo, porém aos títulos e subtítulos seriam acrescentados com mais freqüência os tipos serifados de hastes grossas com terminações nas serifas pequenas.

Figura 85: Primeira página e detalhe da *Gazeta do Povo* – 1922



Fonte: Biblioteca Pública do Paraná - Curitiba - 2002

## 4.5.2 Diário da Tarde – 1923

Jornal diário reconhecido como um dos importantes de sua época, exibia como padrão em seu logotipo/título tipo serifado de alto contraste com terminações longas e finas, lembrando a fonte *Bodoni*.

Nos títulos e subtítulos, eram utilizados tipos serifados com hastes grossas e terminações curtas, além de tipos sem serifa condensados. Os corpos de títulos e subtítulos não obedeciam a um padrão, conforme a importância da informação. A escolha era pela tipografia de corpo pequeno, sem variação. No texto, era utilizado o tipo serifado, justificado em sete colunas (Figura 86).

Figura 86: Primeira página do Diário da Tarde – 1923



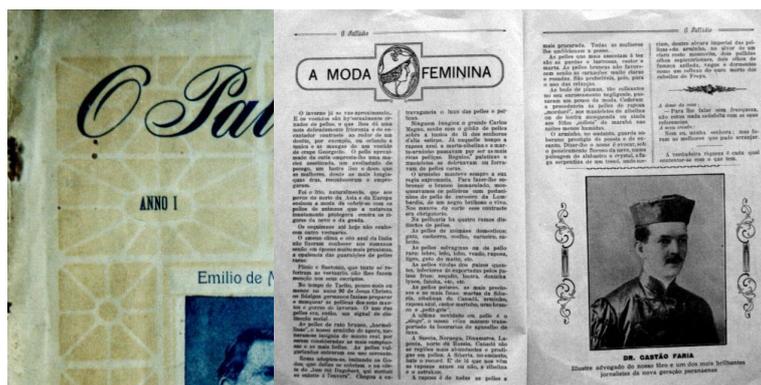
Fonte: Biblioteca Pública do Paraná - Curitiba – 2002

### 4.5.3 O Palládio – 1920

Revista social cultural voltada à sociedade curitibana, sua capa portava como base tipo manuscrito que lhe dava um ar conservador. Internamente, os títulos principais eram composto com tipos sem serifa em conjunto com ilustrações.

Por sua vez, os textos apresentavam tipos serifados, e eram justificados e divididos em duas colunas, único padrão da revista. De forma geral, os títulos variavam, podendo estar compostos com ou sem serifas. (Figura 87).

Figura 87: Capas e páginas internas do Palládio – 1920



Fonte: Biblioteca Pública do Paraná - Curitiba – 2002

### 4.5.4 O Estado do Paraná – 1925

O *Estado do Paraná*, jornal diário ao ser fundado na década de 1920, possuía uma boa diagramação, utilizando imagens nos assuntos principais e respeitando a importância de cada assunto na dimensão dos corpos dos títulos e subtítulos.

No *logotipo/título* portava tipo serifado de terminação curta, haste média e sem contraste nas formas. Sua dimensão preenchia praticamente toda a linha do cabeçalho.

Em títulos e subtítulos, a tipografia era sem ou com serifa, condensada, de terminação curta, hastes discretas. Ainda em algumas aberturas, aparecia um desenho próprio de formas rebuscadas. No texto, a tipografia básica era constituída de serifa justificada em sete colunas (Figura 88).

Figura 88: Primeiras páginas do jornal O Estado do Paraná – 1925



Fonte: Biblioteca Pública do Paraná - Curitiba – 2002

#### 4.5.5 O Dia – 1923

Jornal diário de grande importância em sua época, tinha contudo baixa qualidade de impressão.

Em seu logotipo/título, o tipo com serifa curta formava um conjunto com o desenho especial, feito em clichê.

Nos títulos e subtítulos, eram utilizados tipos serifados com terminações rebuscadas, sem serifa, condensados, em corpos com dimensão que valorizavam a informação mas, em algumas situações, confundiam o leitor devido a sua grande quantidade. No texto, utilizava-se tipo com serifa, justificado em cinco colunas (Figura 89).

Figura 89: Primeiras páginas do jornal O Dia – 1923



Fonte: Biblioteca Pública do Paraná - Curitiba – 2002

#### 4.5.6 Correio do Paraná – 1923

Jornal diário de conotação política dirigido por Aderbal Stresser, seu logotipo/título apresentava fonte serifada com hastes grossas e pequenas terminações como padrão para impressão no sistema tipográfico. O logotipo era aplicado sob a manchete principal, alinhada à esquerda, em tipo serifado no cabeçalho, como forma de destacar uma determinada informação.

Nesse período, a concepção gráfica tinha como característica a utilização de um grande número de famílias tipográficas, misturando fontes com e sem

serifa, condensadas e expandidas em uma mesma informação, causando confusão visual que denotava falta de priorização das informações.

No texto, eram utilizado tipos serifados médios, justificados em seis colunas. Na mesma largura das colunas, era aplicadas imagens (Figura 90).

Figura 90: Primeiras páginas do jornal Correio do Paraná – 1925



Fonte: Biblioteca Pública do Paraná - Curitiba – 2002

#### 4.5.7 Gazeta do Povo – 1928

Na edição do jornal *Gazeta do Povo*, de 1928, o logotipo/título padrão era o mesmo utilizado no início da década. O jornal possuía boa concepção gráfica e nele já se percebia uma preocupação em padronizar alguns critérios no uso de tipos, relacionando-os à importância da informação.

Uma forte característica era a utilização da tipografia sem serifa, cada vez maior. Por sua vez, tipos sem serifa condensados eram aplicados nos títulos e subtítulos, indicando um padrão que valorizava cada informação.

Tipos sem serifa, condensados, em negrito, caixa alta, eram aplicados em corpo maior nas informações mais importantes; e sem serifa, condensados, normais, em corpo menor, para matérias com menos importância. Mesmo utilizando mais tipos sem serifa, os serifados continuavam a ser utilizados em subtítulos e no texto. Nos pequenos subtítulos, as letras eram serifadas, com hastes mais largas, e pequenas terminações (Figura 91).

No texto, os tipos serifados, finos, apareciam justificados em sete colunas.

Figura 91: Primeiras páginas do jornal Gazeta do Povo – 1928



Fonte: Biblioteca Pública do Paraná - Curitiba - 2002

#### 4.5.8 Arte & Esporte – 1922

Revista voltada à informação de artes e esportes em Curitiba, quando os esportes, em especial o futebol, já possuía um importante papel para a população. Seu logotipo/título apresentava um tipo que remetia à influência *Art-nouveau*. Nos títulos internos, mostrava fonte sem serifa, em corpo com dimensão pequena, sem denotar valor diferenciado para os assuntos. Internamente, os textos eram editados em tipos serifados médios justificados, em duas colunas (Figura 92).

Figura 92: Capa da revista Arte & Esporte – 1922



Fonte: Biblioteca Pública do Paraná - Curitiba - 2002

#### 4.5.9 Ilustração Paranaense – 1928

Sem dúvida, a *Ilustração Paranaense*, dirigida por João Batista Groff, representava uma das mais importantes revistas do Paraná, por ser o veículo do movimento paranista e por ter em seu corpo editorial e de colaboradores nomes como de Romário Martins, João Turim, Arthur Nísio, Lange e Alfredo Andersen.

Possuía uma boa qualidade de impressão e também uma boa concepção gráfica. Na capa, utilizava o processo de impressão litográfica em cores, sempre utilizando ilustrações com motivos do Paraná. Em seu logotipo/título, utilizava tipos serifados, finos, contrastados.

Internamente, utilizava nos títulos fonte serifada com terminações rebuscadas, remetendo a uma influência *Art-nouveau*. Em alguns, também apareciam tipos sem serifa, de influência *Art-Déco*. Não havia um padrão pré-determinado para o uso dos tipos nem para a dimensão dos corpos conforme a

informação; assim mesmo, eram bastante utilizados em comparação a outros periódicos da época.

Os textos eram compostos em tipo serifado, divididos em três colunas, diagramados com muitas imagens fotográficas e ilustrações (Figura 93).

Figura 93: Capa da revista Ilustração Paranaense – 1928



Fonte: Biblioteca Pública do Paraná - Curitiba – 2002

#### 4.5.10 Die Neue Heimat / Deutsche Blätter – 1923

Na década de 1920, também havia inúmeras revistas dirigidas aos imigrantes europeus, em especial, aos alemães. Entre elas, estava a *Die Neue Heimat*. Era dirigida por Theodoro Locker e tinha como uma de suas características a qualidade da impressão litográfica de suas capas.

O tipo utilizado em seu logotipo/título era de característica gótica; contudo apresentando formas mais amenas do que a tradicional *Fraktur* germânica.

Internamente, os títulos eram compostos em tipos serifados que remetiam ao estilo gótico. Serifas com terminações curtas e finas, misturadas com ilustrações, ícones e símbolos germânicos também eram prestigiados.

Em alguns casos, também aplicava tipos sem serifa em títulos e subtítulos. O *Die Neue Heimat* trazia textos e histórias de outros povos escandinavos ou eslavos, utilizando tipo próprio que remetia à sua cultura.

O texto era composto em tipo serifado, médio, justificado em duas colunas.

Figura 94: Capa e páginas internas do Die Neue Heimat – 1922/1923





Fonte: Biblioteca Pública do Paraná - Curitiba - 2002

#### 4.5.11 A Máscara – 1925

Revista voltada à sociedade curitibana, era dirigida por Carlos Bronhomme e Octávio de Barros. Em sua capa, era utilizado o sistema de impressão litográfico, com ilustrações coloridas de senhoras da sociedade curitibana.

Para seu logotipo/título, utilizava-se desenho especial com tipo manuscrito, também impresso em litografia.

Nos títulos e subtítulos internos da maioria das páginas, compunham-se tipos sem serifa, médio, em corpo reduzido, mas também tipos serifados com terminações curtas, visualmente próximos aos tipos sem serifa.

Os textos continham basicamente tipografia serifada, e eram justificados em duas colunas (Figura 95).

Figura 95: Capa e páginas internas da revista A Máscara – 1925



Fonte: Biblioteca Pública do Paraná - Curitiba – 2002

#### 4.5.12 A Semana Ilustrada – 1927

Revista semanal, apresentava logotipo/título com tipos serifados finos. Em títulos e subtítulos, exibia tipos serifados e rebuscados.

Nos textos, estava presente o tipo serifado, médio, justificado em duas colunas. Uma das características desse periódico era o uso constante do tipo serifado rebuscado, que já não era composto em grande proporção (Figura 96).

Figura 96: Capa e detalhe da revista Semana Ilustrada – 1927



Fonte: Biblioteca Pública do Paraná - Curitiba - 2002

#### 4.5.12 Análise da produção editorial e tipográfica em Curitiba dos anos 1920 aos anos 1930

A década de 20 teve importante papel na maioria dos manifestos que constituíram os acontecimentos no âmbito do *design* do século XX BLACKWELL (1998). Um desses fatos foi o surgimento da *Bauhaus*, a pioneira escola de *design* na Alemanha, um pouco antes da virada para a década de 20, em 1919.

Dentro da *Bauhaus*, os estudos e pesquisas em tipografia acenderam o fogo para uma discussão sobre o assunto e, por conseqüência, por sua crescente valorização. Outros movimentos, como o *Dada*, que também surgiu naquela década, colaboraram ainda mais para acalentar as discussões já que em seus manifestos a tipografia tinha um valor importante.

Outro significativo acontecimento que influenciou o *design* e a arquitetura foi o *Art-Déco* em Paris, no ano de 1925. O *Art-déco* tinha nas formas geométricas lineares e circulares sua principal característica. De forma geral, a nova tipografia determinada pelos movimentos de vanguarda foi o grande centro de influência da tipografia na Europa.

No Brasil, a *Semana de Arte Moderna*, em outubro de 1922, caminhava em direção a novos tempos, abrindo espaço para os movimentos modernistas, os quais também produziram influência na tipografia.

Na Europa, a tecnologia gráfica não apresentava grandes novidades. Uma das poucas foi a invenção, em 1929 da, telecomposição, um sistema de composição que recebia diretamente as mensagens, ideal para agências de notícias e jornais.

A máquina de linotipo continuava sendo utilizada em jornais, revistas e nas oficinas tipográficas como o melhor processo de impressão. A constante busca era para melhorar a qualidade nos originais gráficos.

Em Curitiba, nessa década, eram editados inúmeros jornais diários que tinham como principais informações as notícias políticas e sociais. Tais jornais de alguma forma estavam ligados a diferentes grupos oligárquicos.

Não se percebe que houvesse uma tendência clara na utilização tipográfica, paralelamente a movimentos europeus. A revista *Ilustração Paranaense* trazia em sua tipografia e diagramação com leve influência *Art-déco*; porém, sem muita expressão.

Jornais como *Correio do Paraná*, *Diário da Tarde*, *O Dia* e o *Estado do Paraná* utilizavam tipografia com serifa, próximas ainda do que se via no século XIX, de influência vitoriana, mas misturadas a tipos sem serifa em títulos e subtítulos, tipos com serifa de terminações longas, hastes grossas e serifas grossas de influência egípcia, herança do passado napoleônico.

O jornal *Gazeta do Povo* utilizava em seu logotipo tipografia sem serifa, mas não representava, de forma geral, a tendência local daquele período.

Em análise geral, o ecletismo tipográfico era o que predominava, talvez por uma questão de insuficientes investimentos em tecnologia, o que impossibilitava a importação de novos tipos fundidos com mais brevidade, e o que inviabilizava acompanhar em tempo real os movimentos estéticos europeus.

Em Curitiba, as publicações alemãs eram as únicas que mantinham um padrão de utilização tipográfica, desde o século XIX. A publicação em idioma

alemão *Die Neue Heimat* mostrava claramente a presença dos tipos góticos, relacionados à linguagem estética do povo germânico e, ao mesmo tempo, trazendo ícones típicos do Paraná.

## 4.6 A década de 1930 a 1940

### 4.6.1 Gazeta do Povo – 1930

Desde sua fundação, o jornal diário *Gazeta do Povo* mantinha seu logotipo/título inalterado, porém reduzindo um pouco sua proporção em relação às edições experimentadas na década de 1920.

Outro fator importante é que mostrava sinais interessantes de uma padronização tipográfica, utilizando em seus títulos e subtítulos tipos padrões e corpos padrões para as informações (Figura 97). Na capa, utilizava tipo semi-serifado, com curtíssimas terminações sem contraste nas hastes, muito próximo aos tipos sem serifa. No texto, era utilizado tipo serifado, médio.

Figura 97: Primeiras páginas do jornal *Gazeta do Povo* – 1930



Fonte: Biblioteca Pública do Paraná - Curitiba - 2002

#### 4.6.2 Diário da Tarde – 1930

Na década de 1930, o jornal *Diário da Tarde*, dirigido por Samuel César, continuava a ser um dos mais importantes da cidade. Um fator interessante observado é que utilizavam duas formas de tipografia em seu logotipo/título: uma com tipos sem serifa, totalmente retos, em *Caixa Alta*, e outro completamente diferente, utilizando tipos serifados em *Caixa Alta e Baixa*, dando a impressão de que eram jornais de empresas diferentes.

Nos títulos, vários tipos diferentes apareciam sem um padrão pré-determinado. Para títulos com mais importância ou cadernos especiais como o de esportes, era aplicado tipo sem serifa de forma mais arredondada indicando uma influência *Art-nouveau*. Em títulos pequenos e subtítulos, estavam os tipos serifados condensados em *bold* até tipos sem serifa condensados *bold*.

No texto, aparecia o tipo serifado, médio, justificado em seis colunas. Outra característica do jornal eram as imagens em dimensões diferentes (Figura 98).

Figura 98: Primeira página, página interna e caderno de esportes do jornal Diário da Tarde – 1930



Fonte: Biblioteca Pública do Paraná - Curitiba – 2002

### 4.6.3 Correio do Paraná – 1932

Até julho de 1932, o jornal *Correio do Paraná* possuía um formato um pouco menor que o dos concorrentes. Após essa data, passou a ter o mesmo formato dos demais. Sua concepção gráfica também sofreu algumas alterações com a mudança da dimensão do jornal. Ficou graficamente mais próximo de outros órgãos de informação de Curitiba.

Seu logotipo/título mantinha a forma da década de 20. Uma das características que também continuava mantendo era a manchete principal sobre o logotipo na maioria das edições.

A tipografia aplicada nos títulos e subtítulos não possuía um padrão pré-estabelecido. Eram utilizados tipos com serifa de terminação curta e tipos sem serifa em *bold*. Da falta de valorização dessas tipografias, observa-se que as informações ficavam visualmente poluídas, apesar da concepção gráfica da década de 30 estar menos confusa em termos gráficos que a anterior.

Para os cadernos especiais como *Indicador profissional* e *Nos lares e salões*, era utilizado um padrão com tipo *Art-déco*.

No texto, a composição era feita com tipo serifado, médio, justificado em múltiplo de duas colunas até seis colunas (Figura 99).

Figura 99: Primeiras páginas e detalhes do jornal Correio do Paraná – 1932



Fonte: Biblioteca Pública do Paraná - Curitiba - 2002

#### 4.6.4 O Dia – 1932

O jornal diário *O Dia* mantinha o mesmo logotipo/título dos exemplares da década anterior. A dimensão dos títulos e subtítulos sofreu pequenas alterações; entretanto, insuficientes para identificar os assuntos mais importantes em relação aos de relevância secundária.

Nos títulos e subtítulos, eram aplicados tipos sem serifa, normais e condensados. Os títulos compostos em tipos condensados obviamente acabavam tendo maior destaque devido ao corpo ter uma dimensão maior; mas sempre acompanhavam subtítulos em tipo sem serifa, normal.

No texto, era adotado o tipo serifado, justificado em sete colunas. A maioria das imagens era aplicada na dimensão máxima de cada coluna (Figura 100).

Figura 100: Primeiras páginas do jornal O Dia – 1932



Fonte: Biblioteca Pública do Paraná - Curitiba - 2002

#### 4.6.5 Vereins Des Zeitung – 1931

Informativo editado em alemão, não se caracterizava tipograficamente conforme o contexto cultural germânico, tal como ocorria nos demais órgãos de décadas anteriores.

A capa, cujo título continha inscrições em tipografia semi-serifada, provavelmente era desenhada à mão. Internamente, trazia texto em tipo serifado médio (Figura 101).

Figura 101: Capa do informativo Vereins Des Zeitung – 1931



Fonte: Casa da Memória - Curitiba - 2002

#### 4.6.6 Paranista – 1933

Revista de caráter regional editada por Rocha Pombo, tinha como diretores Alfredo Romário Martins e Alfredo Andersen.

Em seu logotipo/título, utilizava tipografia sem serifa em *Caixa Alta*, desenhada especialmente para tal fim. Em sua capa, sempre trazia a ilustração de algum personagem ilustre do Paraná.

Internamente, nos títulos e subtítulos, adotava-se o tipo levemente serifado de terminação curta; entretanto, na maioria das páginas o tipo era sem serifa – forma próxima da *Futura* – para títulos e subtítulos. No texto, o tipo utilizado era médio, com serifa, justificado em duas colunas (Figura 102).

Figura 102: Capa e páginas internas da revista Paranista – 1933



Fonte: Biblioteca Pública do Paraná - Curitiba - 2002

#### 4.6.7 Almanak Laemmert – 1935

Os almanaques tiveram um importante papel nas informações gerais e do dia-a-dia até boa parte da metade do século XX.

O *Almanak Laemmert* era distribuído em São Paulo, Minas Gerais e Paraná. Seu logotipo/título não continha tipografia serifada, cujo desenho da letra lembrava a *Futura Geométric*.

Internamente, o tipo era serifado em duas colunas. A função desse material gráfico era reunir dados telefônicos e turísticos, com prioridade à quantidade de informação (Figura 103).

Figura 103: Capa do Almanak Laemmert – 1933



Fonte: Biblioteca Pública do Paraná - Curitiba - 2002

#### 4.6.8 Análise da produção editorial tipográfica em Curitiba dos anos 1930 aos anos 1940

Na década de 30, na Europa, consolidava-se o ensino do *design* desenvolvido pela *Bauhaus*, que se viu obrigada a fechar suas portas em 1933. Foi também na década de 30 que os estudos teóricos e as pesquisas sobre legibilidade dos tipos tomaram mais força, tendo à frente Jan Tschichold como um dos protagonistas. Mais tarde, ele influenciaria toda uma geração de *designers*. O movimento *Art-déco* manteve sua força se espalhando para toda a América.

De forma geral, a tipografia nos anos 30, na Europa, tendia não apenas às formas sem serifa, mas acima de tudo à legibilidade. A nova tipografia ainda estava em assimilação; entretanto, com a influência *Art-déco*, da Bauhaus, sobretudo no trabalho de Herbert Bayer; do classicismo do século XVII, expresso na *Times New Roman*, desenhada por Stanley Morrison; dos manifestos dadaístas e construtivistas; e, ainda, de fontes góticas que, no período pós-Primeira Guerra Mundial e pré-Segunda Guerra Mundial, tinham uma ligação muito forte com o nacionalismo germânico.

A tecnologia gráfica se restringia à utilização do processo tipográfico, sem novidades. Tipos em corpos maiores começavam a ser comercializados pelas fundições tipográficas, uma exigência cada vez maior dos *designers* e diretores de arte editoriais de todo o mundo.

A fotografia passou a estar mais presente nas produções editoriais; contudo, ainda não podia ser definida como uma nova tecnologia disponível.

Nos jornais e revistas da época, começariam a ter mais força os tipos sem serifa, de forma mais retilínea, e os tipos serifados; no entanto, sem o exagero das formas rebuscadas do estilo vitoriano.

Alguns meios editoriais, como o jornal *Diário do Paraná*, demonstravam no padrão tipográfico de seus títulos uma leve influência dos tipos *Art-nouveau*, mesclada a tipos sem serifa e com serifa.

No jornal *Correio do Paraná*, também em alguns títulos de abertura, estava a influência claramente *Art-déco*. Porém, esses dois exemplos foram casos isolados da influência dos movimentos estéticos europeus da época na tipografia dos materiais editoriais de Curitiba.

Em síntese geral, a tipografia nos materiais editoriais em Curitiba era determinada cada vez mais por tipos sem serifa, o que demonstra que mesmo com pouca força, os ventos europeus haviam chegado na tipografia local.

Os tipos serifados em títulos e nos textos também continuavam a ser adotados com predominância, mas a própria serifa tornar-se-ia mais grossa e com terminações menores.

Fica evidente que a tipografia era em certa medida eclética, na capital paranaense, misturando-se tipos sem serifa, com serifa, *Art-déco*, *Art-nouveau* e, em materiais de menos expressão, tipos de influência vitoriana.

O motivo desse ecletismo poderia estar relacionado a questões puramente estéticas, nas quais o padrão era determinado por uma influência local ou, como também já foi dito, por questões de grandes investimentos constantes em novos tipos fundidos e atualizados, importados da Europa.

## **4.6 A década de 1940 a 1950**

### **4.7.1 Gazeta do Povo – 1940**

Uma das principais características do jornal diário *Gazeta do Povo*, considerado um dos mais importantes já nessa época, era a adoção de uma concepção gráfica que valorizava as imagens.

Na década de 1940, o jornal tinha um formato com diferentes tipos sem serifa e serifados; entretanto próximos da forma mais limpa, sem serifa.

Com exceção das aberturas de algumas seções, não havia uma padronização pontual para a tipografia de títulos e subtítulos.

Nos textos, permanecia a preferência por tipos serifados, justificados em oito colunas, acompanhados por fotos (Figura 104).

Figura 104: Primeiras páginas do jornal Gazeta do Povo – 1940



Fonte: Biblioteca Pública do Paraná - Curitiba - 2002

#### 4.7.2 Diário do Paraná – 1945

O *Diário do Paraná* apresentava uma concepção gráfica interessante, sem exageros e misturas tipográficas. Em seu *lay-out*, aproveitavam-se bem os recursos tecnológicos da época, valorizando as informações primárias e secundárias.

Em seu logotipo/título, aparecia o tipo serifado, de contraste em *Caixa Alta*, com capitulares em corpo maior. Nos títulos e subtítulos, a tipografia era sem serifa geometrizada – próxima da *Geométric Medium / Futura Médium* – e tipos sem serifa, em *Caixa Alta*, condensada.

No texto, o tipo serifado, médio, justificado em sete colunas, era composto com imagens nesses múltiplos (Figura 105).

Figura 105: Primeira página do jornal Diário do Paraná – 1945



Fonte: Biblioteca Pública do Paraná - Curitiba - 2002

#### 4.7.3 Correio do Paraná – 1942

Uma das principais características na tipografia dos anos 40, encontrada também no *Correio do Paraná*, é a dimensão dos corpos que aumentou consideravelmente em comparação aos anos 30.

Apesar da importância cada vez maior atribuída aos títulos, não havia ainda um padrão tipográfico estabelecido conforme o valor das informações.

O logotipo/título teve sua tipografia alterada em relação à década anterior, tendo como base uma tipografia serifada de haste grossa, italizada, e de forma arredondada.

Nos títulos e subtítulos, diversas tipografias eram adotadas: sem serifa condensadas, geometrizadas – próxima da *Geométric* –, normais. A *Geométric* serifada e uma sem serifa, de forma arredondada, que lembra o estilo *Art-nouveau* também compunham as possibilidades de formatação.

Nos textos, a tipografia principal continuava sendo a serifada, justificada; todavia, em algumas colunas já começavam a aparecer tipografias sem serifa, como a *Geométrica* (Figura 106).

Figura 106: Primeira página e página interna do jornal Correio do Paraná – 1942



Fonte: Biblioteca Pública do Paraná - Curitiba - 2002

#### 4.7.4 O Dia – 1942

Apesar da dimensão e da falta de padronização de títulos, o jornal diário *O Dia* apresentava uma concepção gráfica menos poluída que a de seus concorrentes.

Seu logotipo/título fora modernizado em letras serifadas, levemente expandidas, de terminação curta. Nos títulos, eram utilizados diversos tipos, sobretudo sem serifa, em *Caixa Alta* e *Baixa*, e somente em *Caixa Alta*.

Na manchete principal, adotava-se uma tipografia sem serifa, de formas arredondadas, que lembram o *Art-nouveau*, e serifada de terminações leves e hastes finas.

No texto, a tipografia era serifada, justificada em oito colunas (Figura 107).

Figura 107: Capa e página interna do jornal O Dia – 1942



Fonte: Biblioteca Pública do Paraná - Curitiba - 2002

#### 4.7.5 Diário da Tarde – 1946

Em comparação às edições da década de 1930, a partir de meados da década de 40, o jornal *Diário da Tarde* adotaria uma concepção gráfica mais agressiva visualmente, valorizando títulos, manchetes principais e esportivas.

A tipografia do logotipo/título apresentava pequenas alterações que denotavam mais modernidade ao jornal. A dimensão do corpo diminuiu e o desenho dos tipos ficou mais condensado e mais próximo, continuando sem serifa. Em todos os títulos e subtítulos, era utilizada tipografia sem serifa geometrizada em *Caixa Alta* e condensada em *Caixa Alta e Baixa*.

Uma das características observadas é que houve padronização da mesma tipografia utilizada na manchete principal, na margem superior da capa – *Geométric Medium Caixa Alta e Baixa* – porém, para o restante das informações, não seguia um padrão pré-estabelecido.

Os textos, justificados em oito colunas, eram compostos em tipografia serifada. (Figura 108).

Figura 108: Primeiras páginas e página interna do jornal Diário da Tarde - 1946



Fonte: Biblioteca Pública do Paraná - Curitiba - 2002

#### 4.7.6 Revista Guaíra – 1949

A revista *Guaíra* reuniu importantes nomes do jornalismo paranaense em seu corpo editorial. Dentre eles, Plácido e Silva, Nelson Justus e Juril Carnasciali.

Como meio de informação, sem dúvida, a *Guaíra* revolucionaria Curitiba, pondo-a em outro patamar, sobretudo porque não se restringia apenas a informações e reportagens locais, mas buscava um caráter universal da informação, abrindo espaço para publicações que viriam nas décadas seguintes. De fato, a qualidade de impressão e a concepção gráfica da revista a posicionavam como a mais importante em sua época.

Geralmente, a capa trazia a foto produzida de alguma bonita mulher, com o logotipo/título aplicado no canto superior esquerdo, em dimensão reduzida. A tipografia utilizada no logotipo/título, aparentemente, era desenhada com exclusividade para a revista, tendo como referência a tipografia serifada arredondada, com hastes de alto contraste.

Internamente, a revista tinha uma concepção gráfica que valorizava as imagens de um modo mais amplo, globalizado, influenciada por publicações nacionais e internacionais.

Outra característica da revista *Guáira* eram os intertítulos, cujo corpo era menor. Para os títulos das matérias principais, era utilizada tipografia com serifa de hastes finas – próxima da *Cheltenham* – e também tipografia sem serifa finas – *Geométric Light*.

Nas frases abaixo dos títulos, era utilizada tipografia sem serifa em *Caixa Alta* – *Futura Medium*. Nos textos, a base tipográfica era serifada, de alto-contraste – próxima da *Bodoni* – justificada em três colunas (Figura 109).

Figura 109: Capas e páginas internas da revista Guáira – 1949





Fonte: Biblioteca Pública do Paraná - Curitiba - 2002

#### 4.7.7 A Ilustração – 1942

Órgão informativo de caráter político social, graficamente apresentava um *lay-out* pobre, apesar da tecnologia gráfica da época propiciar melhor qualidade de impressão e novas possibilidades de concepção gráfica.

A tipografia utilizada no logotipo/título não obedecia a um padrão; às vezes apresentava tipografia com serifa, desenhada manualmente, ou sem serifa. Nos títulos internos, utilizava-se uma tipografia geométrica, sem contraste nas hastes, com serifas da mesma largura – *Geométric Medium* –, ou tipo sem serifa também geometrizadas – *Geométric Médium*.

Nos textos, a tipografia sem serifa aparecia em *Caixa Baixa* e também serifada, em *Caixa Baixa*, justificadas em duas colunas (Figura 110).

Figura 110: Capa e páginas internas da revista A Ilustração – 1942



Fonte: Biblioteca Pública do Paraná - Curitiba - 2002

#### 4.7.8 Joaquim – 1946

Sem dúvida, quando a revista *Joaquim* começou a ser editada, a partir de meados dos anos 40, pelo então desconhecido Dalton Trevisan, acabou incluindo de vez Curitiba no cenário cultural brasileiro.

*Joaquim* era uma revista de caráter cultural literário que reunia importantes nomes da cultura literária do Paraná e do Brasil, tais como: Wilson Martins, Erasmo Pilotto, Carlos Drummond de Andrade, José Lins do Rego, Vinícius de Moraes, Oswald de Andrade, Temístocles Linhares, Ledo Ivo e muitos outros.

Graficamente, não trazia inovações; ao contrário, possuía um padrão comum que valorizava sobretudo os textos, parte fundamental da publicação.

O que se percebe de mais graficamente, do ponto de vista estético, são as eventuais ilustrações inseridas, cujos autores eram reconhecidos artistas e ilustradores brasileiros como Poty Larazotto, Cândido Portinari, Di Cavalcanti e Fayga Ostrower.

Sua capa sempre continha ilustrações com o logotipo/título desenhado manualmente, que acabou sendo a marca do *Joaquim*.

Internamente, apresentava diversos tipos serifados e sem serifa, sem um padrão tipográfico pré-estabelecido. No texto, o padrão era tipografia com serifa, justificada em quatro ou duas colunas (Figura 111).

Figura 111: Capas da revista Joaquim – 1946



Fonte: Biblioteca Pública do Paraná - Curitiba - 2002

#### 4.7.9 Análise da produção editorial tipográfica em Curitiba da década de 1940 a 1950

Na década de 40, a Segunda Guerra Mundial interrompeu o ambiente para experimentações estéticas e tecnológicas que avançavam na Europa.

Por outro lado, a guerra fez com que os Estados Unidos impusessem suas bases do *design* tipográfico nas décadas que estariam por vir. À medida que os regimes totalitários europeus endureciam, os *designers* europeus eram recebidos pelos Estados Unidos. Já de início, eles causaram imensas mudanças no *design* norte-americano.

A utilização dos tipos sem serifa, a ausência de ornamentação e a ênfase essencialmente na transmissão da informação foram as mais importantes influências dos *designers* europeus no trabalho gráfico norte-americano.

Para BACKWELL (1998), a guerra também interrompeu o avanço tecnológico e comercial do setor gráfico, que havia se desenvolvido nos anos 30. Os primeiros avanços experimentais em fotocomposição, que haviam sido iniciados na década de 1930, tiveram de esperar por mais de vinte anos para chegarem a uma maturidade comercial. Mesmo a fundição de tipos, não teve a força das décadas anteriores.

Em Curitiba, os mais importantes jornais da época, como o *Diário da Tarde*, *O Dia*, a *Gazeta do Povo*, *Diário do Paraná* e *Correio do Paraná* começavam a se preocupar com a concorrência entre si e a busca pela maior fatia dos leitores. As informações passaram a ter um valor maior que em décadas anteriores; afinal, começaram a ter papel fundamental na venda diária. O que se percebe de forma geral, na utilização da tipografia, é que houve aumento considerável no corpo dos títulos e subtítulos, ainda no sistema tipográfico de impressão.

O período refletia as novas possibilidades tecnológicas e o grande número de tipos que estavam disponíveis nas tipografias dos jornais, lembrando a

afirmação de SOETHE (2001) de que a figura do profissional de tipografia era fundamental na determinação de escolha dos tipos e, logo, no padrão gráfico dos jornais.

SOETHE (2001) também aponta que, na maioria das vezes, o profissional não contava com nenhum tipo de formação ou conhecimento estético.

A década de 40 também trouxe importantes revistas para Curitiba: primeiramente, a revista *Joaquim*, que se destacou pelo conteúdo cultural e intelectual, dando preferência ao texto – sem novidades de diagramação –, e para a qual eventualmente artistas plásticos eram convidados a ilustrá-la.

No final dos anos 40, surgiu a revista *Guáira*, com um padrão tipográfico serifado nos títulos e subtítulos, utilizando imagens em grande formato.

Desde as décadas anteriores, as revistas já adotavam um padrão tipográfico mais limpo, diferentemente dos jornais que possuíam uma concepção poluída e não se preocupavam com uma linguagem visual para a escolha dos tipos, combinando sobretudo tipos sem serifa – *Akzidenz Grotesk Condensados* –, serifados grossos, tipos geometrizados e ainda tipos de formas mais rebuscadas, que até lembravam o *Art-nouveau*.

Em análise geral, a utilização dos tipos era eclética, sem refletir determinada influência estética, escola jornalística ou mesmo padrão próprio que indicasse a presença de alguma característica regional.

## 4.8 Década de 1950 a 1960

### 4.8.1 Correio do Paraná – 1959

Uma das características mais marcantes dessa época, no *Correio do Paraná*, é a liberdade de diagramação, sobretudo em relação às colunas, cujo número deixou de ser fixo, e na dimensão das imagens.

O logotipo/título sofreu profunda alteração tipográfica, passando a tipos serifados. Na década de 1940, tinha como base uma tipografia sem serifa, porém de formas redondas e rebuscadas, que lembrava certa influência *Art-nouveau*. Nos títulos, ficava evidente a utilização tipográfica quase que total de tipos sem serifa – próximos da *Geométric* normal e condensada, *Futura* média normal e *Suíças* condensadas – ou tipos serifados extremamente geometrizados, como a *Geométric* serifada.

Nessa década, o *Correio do Paraná* também começava a ser impresso em cores. As imagens ainda eram em P/B mas alguns títulos e espaços já experimentavam cores.

As imagens fotográficas eram exploradas em grande dimensão, em composição com alguns títulos principais também de tamanho maior.

No texto, era utilizada a tipografia com serifa como a principal; porém, em vários espaços também se utilizavam tipos sem serifa, justificados com base de oito colunas para o texto (Figura 112).

Figura 112: Primeiras páginas do jornal Correio do Paraná – 1959



Fonte: Biblioteca Pública do Paraná - Curitiba - 2002

#### 4.8.2 Gazeta do Povo – 1952

Na década de 50, o jornal *Gazeta do Povo* manteve a característica organizada de tipografia e diagramação para a época, mas alterou a concepção da década de 40, que valorizava as imagens sobretudo da primeira página. Na nova concepção, não utilizaria imagens na primeira página, deixando apenas a cargo de títulos a atenção da mensagem.

No logotipo/título, estava presente a mesma forma da década de 40, alterando somente o espaço de aplicação. Nos títulos, apareciam somente tipos sem serifa, podendo ser divididas em dois segmentos: a tipografia com formas geometrizadas em *Caixa Alta* – próximas da *Geométrica* e *Futura* – e as formas próximas da *Suíças*, condensada, em negrito.

Nos subtítulos ou títulos menores, também eram utilizados tipos sem serifa. No texto, era utilizada tipografia serifada, justificada em oito colunas (Figura 113).

Figura 113: Primeira página e página interna do jornal Gazeta do Povo – 1952



Fonte: Biblioteca Pública do Paraná - Curitiba - 2002

#### 4.8.3 Diário do Paraná – 1952

O *Diário do Paraná* não apresentou evoluções significativas em sua forma gráfica e continuava sem um padrão tipográfico próprio.

Seu logotipo/título permanecia o mesmo da década de 40. Mantinha ainda os mesmos tipos sem serifa, utilizados anteriormente nos títulos; porém, valorizando-os mais em fundos escuros, com a letra branca ou em dimensão maior, compondo também com imagens maiores.

A *Geométrica* condensada comparecia nos títulos, sem serifa e com serifa normal; a *Futura*, e ainda a forma próxima da *Suíças Caixa Alta*, em negrito. Os textos apresentavam tipo serifado, justificado em oito colunas (Figura 114).

Figura 114: Primeira página do jornal Diário do Paraná – 1952



Fonte: Biblioteca Pública do Paraná - Curitiba - 2002

#### 4.8.4 O Estado do Paraná – 1951

Nos anos 50, surgiu *O Estado do Paraná*, um dos mais importantes jornais do estado. Em seu logotipo/título, estava a tipografia serifada grossa, sem contraste, e com formas bastante retas.

Enquanto outros jornais mostravam sinais de busca por alguma padronização tipográfica, ainda que desorganizada e sem fundamentos, *O Estado do Paraná*, de certa forma, exibiu um grande número de famílias tipográficas nos títulos, causando alguma desorganização na hierarquia das informações.

Nos títulos, encontravam-se tipos sem serifa, geometrizados, com serifa sem contraste, de hastes grossas – *Geométrica* – com serifa normal; tipos sem serifa geometrizados – *Geométrica* – sem serifa normal; tipos serifados de alto contraste condensados, lembrando a forma da *Bodoni* condensada com mais contraste; e tipos sem serifa, em negrito *Caixa Baixa – Suíças* condensadas, em negrito.

No texto, o tipo serifado estava presente justificado em oito colunas, mesclado com imagens (Figura 115).

Figura 115: Primeiras páginas do jornal O Estado do Paraná – 1951



Fonte: Biblioteca Pública do Paraná - Curitiba - 2002

#### 4.8.5 A Tarde Esportiva – 1950

Nos anos 50, o esporte já desempenhava um importante papel como informação, principalmente em relação ao futebol e às corridas de cavalo.

Uma prova da importância social do esporte era o tablóide *A Tarde Esportiva*, que tinha como assunto exclusivamente os feitos esportivos.

No logotipo/título da publicação, utilizava-se a tipografia condensada, com serifa de alto contraste, em *Caixa Alta*.

Nos títulos, estavam os tipos sem serifa geometrizados, condensados em *Caixa Alta* e também com serifa de alto contraste e condensado. Com uma concepção gráfica extremamente pobre, não dava sinais pela escolha de uma padronização que desse conta de uma linguagem estética mais interessante.

O texto possuía tipos serifados, justificado em seis colunas (Figura 116).

Figura 116: Páginas internas do tablóide Tarde Esportiva – 1950



Fonte: Biblioteca Pública do Paraná - Curitiba - 2002

#### 4.8.6 O Dia – 1952

Enquanto alguns jornais adotavam a ausência da imagem na primeira página, nessa década, o jornal *O Dia* era marcado pela importância que dava à sua utilização.

O logotipo/título da publicação foi modernizado, sem alteração da forma básica; apenas tendo sido retirado o desenho que o acompanhava desde a década de 20, sua logomarca.

Como os demais jornais, *O Dia* valorizava títulos em grandes dimensões e tipos em negrito, com *Caixa Alta*, sem serifa.

Nos títulos, estavam os tipos sem serifa geometrizados – *Geométric* – e tipos com serifa grossa, sem contraste e hastes grossas. Internamente, eram compostos tipos sem serifa em *Caixa Baixa*, com títulos em grandes proporções.

O texto também tinha como base a tipografia com serifa, mesclando com outros, sem serifa, em algumas colunas específicas (Figura 117).

Figura 117: Páginas do jornal O Dia – 1952



Fonte: Biblioteca Pública do Paraná - Curitiba - 2002

#### 4.8.7 Revista Guaíra – 1951

Apesar de pouco tempo de sua primeira edição, a revista *Guaíra* mostraria algumas alterações em sua tipografia. Continuava a mais importante e, sem dúvida, a melhor revista da época, ajudada por sua excelente qualidade de produção e concepção gráfica, que ia desde a tipografia bem utilizada até as imagens de grande dimensão e dramaticidade sugerida nas páginas internas.

Seu logotipo/título manteve a mesma forma, dimensão e localização das edições anteriores. Os títulos internos passaram a ter mais formas em tipografia sem serifa geometrizada – *Geométrica* – mesclando *Caixa Alta* e *Caixa Baixa* em um mesmo título, novidade na mídia impressa paranaense.

A tipografia com serifa em títulos não seria totalmente abandonada, mas reduzida em termos quantitativos.

No texto, estava presente a tipografia serifada de alto contraste – *Bodoni* –, justificada em duas ou três colunas (Figura 118).

Figura 118: Capas e páginas internas da revista Guaíra – 1951



Fonte: Biblioteca Pública do Paraná - Curitiba - 2002

#### 4.8.8 A Voz do Paraná – 1956

A *Voz do Paraná* era um jornal editado para atingir a grande comunidade católica do Paraná. Tinha um padrão gráfico sem atrativos, mesmo nas pequenas imagens utilizadas.

Torna-se importante para esta pesquisa apenas como elemento ilustrativo da tecnologia tipográfica e sua abrangência na época.

No logotipo/título, a *Voz do Paraná* utilizava tipo serifado de hastes finas e de alto contraste em *Caixa Alta Garamond*.

Nos títulos em pequena dimensão, os tipos eram sem serifa, geometrizados – *Geométric* – e tipos serifados de alto contraste em *Caixa Alta*.

No texto, estavam presentes tipos serifados e também sem serifa em algumas colunas (Figura 119).

Figura 119: Capa do jornal Voz do Paraná – 1956



Fonte: Biblioteca Pública do Paraná - Curitiba - 2002

#### 4.8.9 Alta Sociedade – 1957

Nesse período, as revistas que mostravam a sociedade curitibana se mantinham com circulação garantida. A *Alta Sociedade* era uma delas.

Em seu logotipo/título, estava a tipografia serifada *Outline Italic*.

Nas páginas internas, os títulos tinham letras geometrizadas, sem serifa, em negrito – *Futura Bold* – e tipos geometrizados – *Geométric Light*.

No texto, a base da tipografia era constituída de tipos serifados – *Bodoni* – justificado em duas colunas (Figura 120).

Figura 120: Capa da revista Alta Sociedade – 1956



Fonte: Biblioteca Pública do Paraná - Curitiba - 2002

#### 4.8.10 Panorama – 1951

No início da década de 50, surgiu em Londrina aquela que viria a ser uma das mais importantes revistas do Paraná, a *Panorama*.

Nos primeiros anos de sua edição, ainda em Londrina, a revista possuía pequena dimensão e uma concepção gráfica simples.

Em seu logotipo/título, apresentava tipos, sem serifa – *Geométric* –, condensados. Internamente, nos títulos estavam tipos também sem serifa e em corpo pequeno – *Geométric* normal.

Os textos tinham tipos serifados, justificados em duas colunas (Figura 121).

Figura 121: Capa e página interna da revista Panorama – 1951



Fonte: Biblioteca Pública do Paraná - Curitiba - 2002

#### 4.8.11 Análise da produção editorial e tipográfica em Curitiba na década de 1950 a 1960

A impecável preparação caligráfica e pesquisadora dos tipógrafos suíços fez que na década de 50 importantes alfabetos fossem por eles desenhados e redesenhados.

De acordo com BLACKWELL (1998), Hermann Zapf lançara, em 1954, seu livro intitulado *Manuale Typographicum* que, juntamente com Adrian Frutiger, que já tinha seu trabalho reconhecido entre os mais destacados, tornar-se-ia outro importante personagem do *design* tipográfico suíço.

Em 1959, foi lançada a revista *Neue Grafik* por Müller-Brockmann, Richard Lohse, Hans Neuberg e Carlo Vivarelli. A publicação foi responsável pela propagação das idéias e teorias da nova tipografia suíça por todo o mundo, em especial, os Estados Unidos.

Por sua vez, a HFG (*Hochschule Für Gestaltung*), a escola de Ulm na Alemanha, também foi determinante de uma estética tipográfica.

Conforme ROCKWELL (2001), Max Bill, ex-aluno da *Bauhaus*, começou a lecionar na HFG desenvolvendo um programa próprio, que juntava o aprendizado da *Bauhaus* com as teorias da escola da tipografia suíça.

Nesse aspecto, a década de 50 é lembrada por sua herança do racionalismo e cientificidade no *design*.

Para BLACKWELL (2001), os anos 50 também foram os últimos na Europa em que os tipos fundidos reinaram absolutos. No final dessa década, os experimentos com a fotocomposição avançaram, fazendo que na década seguinte a fotocomposição ampliasse seu mercado.

Os novos meios televisivos de comunicação em massa exigiam mudanças tecnológicas rápidas, já que o sistema tipográfico era limitado, não permitindo novas possibilidades visuais como desejavam os designers.

Na década de 50, as tipografias sem serifa tiveram sua utilização adotada de forma mais geral nos jornais, especialmente a *Akzindez Grotesk* condensada e a *Geométric*. Não que não houvesse mais espaço para a tipografia com serifa, porém ela ficou limitada ao uso em alguns subtítulos dos principais jornais de Curitiba da época.

Importantes veículos como o *Correio do Paraná*, *Diário do Paraná*, *Gazeta do Povo*, *Estado do Paraná* e *O Dia* tentavam adotar uma cara gráfica própria, para chamar a atenção dos leitores. A essa altura, já haviam descoberto que a utilização da tipografia era elemento fundamental para atrair leitores.

Apesar da tipografia sem serifa estar amplamente em todos os jornais, cada um tentava dar sua própria concepção gráfica, às vezes valorizando imagens, misturando tipos e famílias tipográficas, ou mesmo limpando sua forma.

A revista *Guaíra*, que desde sua primeira edição no final da década de 40 também apresentava a tipografia sem serifa como padrão, passava a utilizar amplamente tipos sem serifa em títulos e subtítulos.

A qualidade de produção e de concepção de jornais e revistas melhorava consideravelmente, na década de 50, talvez pelo fato do próprio mercado publicitário ter amadurecido, exigindo mais qualidade da mídia impressa local, uma vez que os anúncios atingiam um bom nível de qualidade.

Nessa época, o mercado publicitário local começava a florescer, inclusive com agências do eixo Rio-São Paulo vindo a Curitiba.

A grande marca dessa década nos meios editoriais de Curitiba, foi o fato do fundador do jornal *Diário do Paraná*, Aderbal Stresser, ter implantado, após uma viagem aos Estados Unidos, o padrão tipográfico da escola de jornalismo norte-americana. Tal transformação fez que nas décadas seguintes outros jornais também reformulassem seus projetos gráficos.

## **4.9 A década de 1960 a 1970**

### 4.9.1 O Estado do Paraná – 1967

Muitas diferenças marcaram o projeto gráfico e tipográfico das edições da década de 50 e da segunda metade da década de 60 do jornal diário *O Estado do Paraná*.

No logotipo/título, a tipografia geometrizada serifada deu lugar à tipografia sem serifa *bold* – *Franklin Bold*.

Nos títulos, a tipografia base passaria à serifada negrito, em *Caixa Alta e Baixa* – *Times New Roman Bold* –, variando a dimensão do título conforme a importância da matéria.

Imagens seriam também utilizadas em grande dimensão, com mais importância que a tipografia.

Nos textos, estava a tipografia serifada de alto contraste – *Bodoni* –, justificados em colunas conforme a inserção de imagens na primeira página.

A partir do momento em que se estabeleceu uma organização tipográfica hierarquizada das informações, *O Estado do Paraná* mostrou uma padronização do uso da tipografia em suas páginas (Figura 122).

Figura 122: Primeiras páginas do jornal Estado do Paraná – 1967



Fonte: Biblioteca Pública do Paraná - Curitiba - 2002

#### 4.9.2 Correio do Paraná – 1963

Em relação aos exemplares dos anos 50, o jornal *Correio do Paraná* alterou a tipografia serifada para a sem serifa condensada.

Os títulos, que antes eram sem serifa geometrizados, na década de 60 mantiveram forma geométrica variando entre *Caixa Alta* condensada, *Caixa Alta Bold*, e *Caixa Alta e Baixa* normal.

A tipografia assumiria um papel importante na venda dos exemplares, tendo como alicerce as manchetes das primeiras páginas.

Por isso, a forma de supervalorizar a tipografia da manchete foi adotada não apenas pelo *Correio do Paraná*, mas por outros jornais de caráter sensacionalista.

Internamente, os títulos menores disputavam atenção, denotando a falta de critério na organização tipográfica.

Na tipografia do texto, eram utilizados tipos com serifa, justificados em oito colunas (Figura 123).

Figura 123: Primeiras páginas do jornal Correio do Paraná – 1963



Fonte: Biblioteca Pública do Paraná - Curitiba - 2002

#### 4.9.3 Gazeta do Povo – 1961

Após várias décadas de sua primeira edição, o jornal *Gazeta do Povo* conseguia manter a identidade formal de seu logotipo/título, apesar das alterações ocorridas ao longo de seu percurso. Mantinha a forma gráfica do logotipo/título da década de 50.

Nos títulos, eram utilizados tipos geometrizados, em *Caixa Alta – Futura* condensada normal e *bold*.

Mesmo os títulos maiores possuíam dimensão pequena e eram sempre justificados ao bloco de texto referente ao assunto.

Nos títulos menores, estava a tipografia serifada de alto contraste – *Bodoni Bold* – alinhada à esquerda nas laterais.

Em linhas gerais, havia uma padronização evidentemente blocada na concepção gráfica do jornal. Na capa, o corpo dos títulos em tamanho reduzido e igual para as poucas informações causavam alguma confusão visual sem diferenciar a tipografia e seu peso.

O texto era composto em tipografia com serifa normal de alto contraste – *Bodoni* normal.

Nas páginas internas, observa-se que havia uma liberdade maior na utilização da tipografia e diagramação. Apesar do texto seguir a mesma concepção da capa, tornava-se formalista ao extremo (Figura 124).

Figura 124: Primeiras páginas do jornal Gazeta do Povo – 1961



Fonte: Biblioteca Pública do Paraná - Curitiba - 2002

#### 4.9.4 Diário Popular – 1964

No logotipo/título do jornal *Diário Popular*, era utilizada tipografia de formas geometrizadas no cabeçalho. Seu título principal trazia tipos sem serifa condensados, em corpo de grande dimensão no título principal.

Nos subtítulos, eram aplicados tipos serifados geometrizados sem contraste – *Geométrica Serif* –, tipos sem serifa geometrizados *bold*, *Suíças* condensadas *bold*, e tipos serifados finos de alto contraste.

No texto, a tipografia também comparecia serifada de alto contraste, justificada em oito colunas.

A tipografia do título principal em grande dimensão era uma das características do *Diário Popular*. Mais tarde, outros jornais sensacionalistas também utilizariam este artifício para persuadir leitores (Figura 125).

Figura 125: Primeira página e página interna do jornal Diário Popular – 1964



Fonte: Biblioteca Pública do Paraná - Curitiba - 2002

#### 4.9.5 Panorama – 1962

Em 1962, passados um pouco mais de 10 anos de sua primeira edição, a revista *Panorama* já era a revista mais importante do Paraná e uma das mais destacadas do Brasil.

Em 1957, fora adquirida pela Imprensa Paranaense que, inicialmente, via no novo negócio vantagens tributárias na compra de insumos para impressão. Com o tempo, passaria a vê-la como possibilidade de grandes lucros.

Passou a ser dirigida por Oscar Schrappe, mas em sua diretoria se mantinha o professor Adolfo Soethe e, na redação, Hermes Soethe.

A linha editorial interessante em conjunto com a fantástica qualidade de impressão fizeram da *Panorama* a revista de maior tiragem no Paraná, chegando a 40 mil exemplares, o que representa, ainda hoje, quatro décadas após, um expressivo número para o estado.

Em relação à primeira edição em 1951, sua concepção gráfica mudara completamente, desde o formato, que passou ter 20 x 28cm, adequado ao um formato maior e mais econômico, até o logotipo/título, com uma tipografia que misturava um pouco das letras sem serifa em contraste nas hastes e letras, com terminações de serifa. Tudo era dosado com bastante peso.

Nos títulos, estavam presentes os tipos sem serifa, centrados em poucas famílias específicas, com tendências geometrizadas. A tipografia dos títulos e subtítulos tinha como base tipos geometrizados *light*, *bold* e *Suíças* condensadas *bold* e normal - *Geométric Light Caixa Alta*, *Futura Bold Caixa Alta*, *Helvética* condensada *Bold* ou compacta *Bold*.

O texto tinha como base a tipografia com serifa – *Bodoni* normal – , justificada em duas colunas.

A *Panorama* apresentava uma concepção gráfica que valorizava as imagens e a tipografia dos títulos, intercalando subtítulos e considerando a diagramação das colunas de textos também do ponto de vista tipográfico, apesar de que aparentemente não existisse uma padronização para a utilização de tipografia em toda a revista (Figura 126).

Figura 126: Capas e páginas internas da revista Panorama – 1962



Fonte: Biblioteca Pública do Paraná - Curitiba - 2002

#### 4.9.6 Análise da produção editorial tipográfica em Curitiba da década de 1960 a 1970

Durante décadas, antes e depois da Segunda Guerra Mundial, os Estados Unidos abriram suas portas para *designers* e artistas do mundo todo. Atitudes como essa fizeram que, a partir dos anos 60, as artes e o *design* norte-

americano tivessem uma linguagem própria, florescida a partir da chegada de vários imigrantes que mudaram a visão estética no país.

Já nos anos 60, desabrochava nos Estados Unidos o movimento artístico *pop art*, que tinha no continente norte-americano mais expressão do que em seu próprio país de origem, a Inglaterra. Também as artes gráficas seriam profundamente influenciadas.

Os meios televisivos e a publicidade também foram fatores de extrema importância na determinação de uma estética na tipografia. Junto a eles, ao mesmo tempo, nasciam os movimentos de contracultura nos Estados Unidos, os quais também influenciaram significativamente as artes gráficas.

Os movimentos de contracultura buscavam no repertório vitoriano e no movimento *Art-nouveau* seus conceitos formais. Na década de 60, acontecia o inverso do que acontecera até então. Agora eram os Estados Unidos que determinavam e exportavam para o mundo seus conceitos estéticos tipográficos.

De acordo com BLACKWELL (1998), já no final dos anos 50, acontecia uma verdadeira febre no mercado das máquinas de fotocomposição. As grandes empresas de fundição de tipos investiam no novo segmento de fotocomposição ou desapareciam frente à nova tecnologia.

Também nos anos 60, outro importante invento foi o processo de transferência de letras a seco ou, como é mais conhecida, a *Letraset*. Tanto a fotocomposição quanto a *Letraset* possibilitaram maior liberdade na utilização de elementos tipográficos, sem a dificuldade do limite de corpos, dimensões e espaços que exigiam os tipos fundidos.

A efetiva mudança no cenário da tipografia foi também quanto ao grande número de desenho de fontes, algumas consideradas de mau gosto e sem conceitos formais e de legibilidade, mas que possuíam um mercado próprio, amparado pelo poderoso mercado publicitário norte-americano.

Na década de 60, continuava a pleno vapor a revista *Panorama*, a mais importante do Paraná na época, criada nos anos 50 por Adolpho Soethe.

Cada vez mais, o sistema de impressão *off-set* começaria a ser utilizado, sobretudo nos trabalhos em policromia nas capas de revistas. Em especial, na revista *Panorama*, a tipografia utilizada se baseava em tipos sem serifa geometrizados, com uma maior liberdade de utilização em dimensões maiores, possibilitados pelas novas tecnologias de fotocomposição.

Em alguns veículos de comunicação, ficaria mais evidente a influência do racionalismo europeu na diagramação e na utilização da tipografia, como era o caso do jornal *Gazeta do Povo*, com sua forma rígida em relação à padronização tipográfica.

Na revista *Panorama*, de excelente qualidade de produção e concepção para a época, nota-se que também houve alguma medida dessa influência, vista na diagramação e na tipografia pesada, retilínea e geometrizada.

Tais constatações não determinavam um padrão; ao contrário, assim como em outras décadas, os meios editoriais de Curitiba talvez sempre tenham buscado diferentes referências para sua concepção gráfica que não fossem apenas espelhadas nas referências locais.

Jornais como *O Correio do Paraná* e o *Diário Popular* adotaram uma concepção que evidenciava o sensacionalismo, utilizando tipos pesados sem serifa, de grande impacto visual, numa confusão de informações e imagens.

A grande sensação da década de 60 seria o jornal *O Estado do Paraná* que, em 1965, fez sua reformulação gráfica incentivado pela reformulação do jornal *Diário do Paraná*, ocorrida no final da década de 50 e, perceptivelmente, dando-lhe um novo padrão.

A partir de então, *O Estado do Paraná* passaria a utilizar como tipografia padrão a serifada *Bodoni*, fundamental para a sua organização gráfica e de informações.

Mesmo com padrões definidos, a concepção do jornal *O Estado do Paraná* se tornava mais dinâmica, ajudada pela forma dos tipos serifados em *Caixa Alta e Baixa*, compondo as imagens.

Apesar da influência da escola jornalística francesa em sua reformulação, a tipografia utilizada no jornal *O Estado do Paraná* revalorizava tipos serifados, tal como acontecia nos Estados Unidos.

De forma geral, esse período marcou o ressurgimento da tipografia serifada em títulos de dimensões maiores, dominada havia várias décadas por tipos sem serifa, também nos textos de leitura, influência das escolas européias que só então chegavam aos meios editoriais de Curitiba.

## 4.10 A década de 1970 a 1980

### 4.10.1 Gazeta do Povo – 1971

A *Gazeta do Povo* começava a correr em busca de uma identidade própria, assim como fizeram anteriormente o *Diário do Paraná* e *O Estado do Paraná*. Já no início dos anos 70, a *Gazeta do Povo* adotaria alguns critérios que se manteriam até hoje, apesar das grandes reformulações promovidas.

Em seu logotipo/título, foram feitas pequenas mudanças na tipografia utilizada nos anos 60, deixando seus cantos um pouco mais redondos. Na capa, eram utilizados dois padrões de tipografia para os títulos: tipo sem serifa fino e italizado e tipos serifados italizados *bold*, um pouco menores que os sem serifa. Nos subtítulos da coluna à esquerda, com notícias de menor destaque, era utilizada em corpo menor o tipo sem serifa geométrizado – *Futura Medium*.

Internamente, nos títulos, era utilizada a tipografia serifada – *Garamond* normal, e *Times New Roman Italic*.

Nos textos, eram utilizados tipos serifados e sem serifa – *Arial Média* – em grande número de colunas e artigos. As colunas dos textos eram justificadas e diagramadas nas composições de oito colunas (Figura 127).

Figura 127: Primeira página e página interna do jornal Gazeta do Povo – 1971



#### 4.10.2 O Estado do Paraná – 1973

Em 1965, o *Estado do Paraná* faria nova reformulação gráfica, mudando sua identidade visual, de modo que ficavam mais organizadas e padronizadas as informações. Praticamente, não houve mudanças significativas nos anos 70.

A tipografia de seu logotipo/título muda de uma letra sem serifa – *Franklin Bold* – para uma sem serifa geometrizada – *Futura Bold*.

Nos títulos de capa e internos, tinha como base tipos serifados *Bodoni*, que já eram utilizados desde meados dos anos 60. Nas fotos, utilizava títulos em corpo destacado com tipo serifado – *Times New Roman Italic*.

Nos textos, estava o tipo serifado de alto contraste – *Bodoni*.

As imagens, por sua vez, eram maiores e em maior número, com legendas em destaque, alinhadas nos *grids* das colunas (Figura 128).

Figura 128: Primeira página e página interna do jornal O Estado do Paraná – 1973



Fonte: Biblioteca Pública do Paraná - Curitiba - 2002

### 4.10.3 Diário do Paraná – 1972

O jornal *Diário do Paraná* apresentava uma concepção visual com padronização tipográfica. Em seu logotipo/título, era utilizada tipografia serifada fina; nos títulos, um único tipo sem serifa, a *Futura ExtraBold* em *Caixa Alta e Baixa*.

Para o título da manchete, escolhiam-se corpos de letra em dimensão maior; para títulos com menos importância, corpo menor padronizado. Esse padrão era obedecido em todas as edições da época.

No texto, aparecia sobretudo o tipo serifado médio que já tinha como padrão a tipografia sem serifa geometrizada – *Geométric*. Uma inovação do *Diário do Paraná* foi a liberdade de alinhamento de suas colunas que em alguns locais eram feitos à esquerda, mas na maioria ainda eram justificados (Figura 129).

Figura 129: Primeira página e página interna do jornal Diário do Paraná – 1972



Fonte: Biblioteca Pública do Paraná - Curitiba - 2002

#### 4.10.4 Panorama – 1970/1971

Em um período de aproximadamente dez anos, ocorreram pequenas alterações na concepção gráfica da revista, baseadas sobretudo na tipografia, determinando um *lay-out* mais adequado ao início dos anos 70.

No logotipo/título, a tipografia sem serifa, antes apresentada de forma mais pesada, foi substituída por uma tipografia serifada de características extremamente clássicas, com hastes e terminações moderadas em *Caixa Baixa*, forma próxima à da *Times New Roman*.

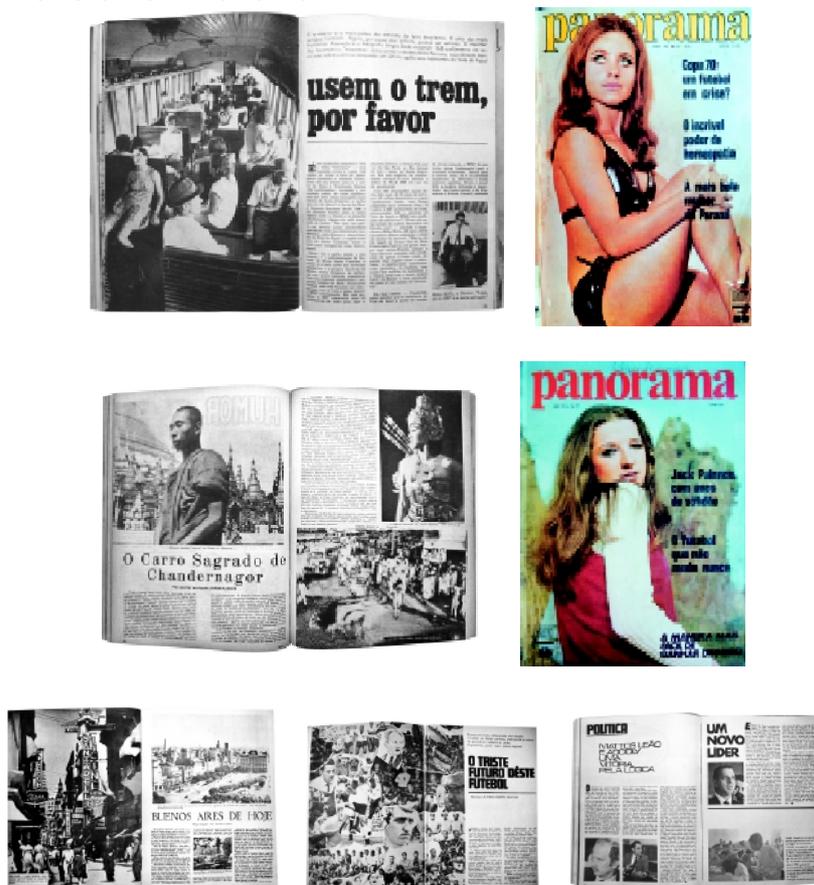
Internamente, nos títulos, a tipografia geometrizada e condensada *bold*, utilizada nas edições dos anos 60, foi substituída quase que totalmente por tipos mais pesados, serifados e sem serifa de hastes grossas e em negrito.

Tipos serifados médios, de hastes mais finas e terminações normais e tipos geometrizados, como a *Geométric* ou a *Futura* ainda continuavam a ser utilizados; todavia, nessa fase da revista, o valor de novos tipos para os títulos passou a ter extrema importância.

Percebe-se que houve uma evolução na aplicação tipográfica, que caminhava para títulos bem definidos, mesmo nas edições mais antigas, apesar de aparentemente não existir um padrão tipográfico, em razão do grande número de tipos existentes.

No texto, eram utilizados tipos serifados médios justificados em uma, duas ou três colunas. Uma característica marcante na *Panorama*, em seu período de existência, é a interessante composição entre imagem e textos, sobretudo títulos, que na maioria dos casos se valorizavam mutuamente (Figura 130).

Figura 130: Capas e páginas internas mostrando a da tipografia na revista Panorama – 1970/1971



Fonte: Biblioteca Pública do Paraná - Curitiba - 2002

#### 4.10.5 Paraná em Páginas – 1975

Em 1971, quando deixou de circular a revista *Panorama*, uma lacuna se estabeleceu no mercado editorial paranaense.

Surgia então, em 1975, a revista *Paraná em Páginas*, que circula até hoje.

Quando fundada, tinha como característica de concepção uma composição gráfica simples e, em algumas páginas, certa medida de confusão visual no peso entre imagem e blocos tipográficos e de texto.

No logotipo/título, exibiu uma tipografia com hastes grossas e serifa de terminações arredondadas e grossas, sem contraste. Nos títulos, subtítulos e

*gravatas*, mostrava uma tipografia sem serifa de formas retas e pesadas, com pouca entrelinha.

Seus textos eram apresentados em tipos não serifados, em conjunto com tipografia serifada alinhada à esquerda em uma única coluna ou alinhada à esquerda, em duas colunas (Figura 131).

Figura 131: Capa e páginas internas da revista Paraná em Páginas – 1975



Fonte: Biblioteca Pública do Paraná - Curitiba - 2002

#### 4.10.6 Análise da produção editorial tipográfica em Curitiba na década de 1970 a 1980

Na década de 70, os Estados Unidos definitivamente assumiram um papel de máxima importância no *design* tipográfico, principalmente com a criação de

instituições que buscavam regulamentar e garantir os direitos autorais da venda de tipos, em especial a ITC, fundada por Herb Lubalin Aron Burns.

Os tipos *Garamond*, *Baskerville*, *Bodoni* e *Times* foram citados por Adrian Frutiger como exemplos do que é bom sobrevive ao tempo.

De certa forma, houve um algum descontentamento em relação ao racionalismo extremado do estilo internacional, definido por *designers* suíços de décadas anteriores; tanto que Wolfgang Weingart buscava novos conceitos para a escola suíça.

A década de 70 caracterizou momentos diferentes na estética da tipografia, na predileção racionalista de formas geométricas, no barroquismo extravagante e também no experimento de novos e tipos influenciados por movimentos como *Menphis* e até mesmo o *punk* londrino (BLACKWELL, 1998).

Com a proliferação de tecnologias gráficas tanto de pré-impressão como de impressão, a qualidade de produção dos materiais impressos melhorava cada vez mais. Tecnologias de fotocomposição, *off-set* e digitalização a *laser*, em poderosos *scanners*, já haviam sido desenvolvidas na década de 60, mas a ampliação ao acesso a essas tecnologias só foi possível na década de 70.

Os anos 70 mostraram as páginas dos principais jornais muito mais organizadas que nas décadas anteriores, embaladas pela reformulação do *Diário do Paraná*, no final de década de 50, e de *O Estado do Paraná*, na década de 60. É possível perceber que cada jornal buscava seu próprio modelo de influência tipográfica. *O Estado do Paraná* utilizava como tipografia principal os títulos em *Bodoni*; o *Diário do Paraná* tinha como a base a *Futura Extra-Bold*, e a *Gazeta do Povo*, fonte sem serifa de hastes finas e italizadas.

Nos textos, continuava a ser utilizada amplamente a tipografia serifada, mas a influência racionalista da tipografia européia lhes trouxe o tipo sem serifa.

Na década de 70, Curitiba também já possuía um parque gráfico de excelente qualidade, tanto na área de impressão ou pré-impressão.

No final dos anos 60, o *Estúdio Gráfico Fotolito* trazia à cidade o mais moderno *scanner* cilíndrico da América do Sul e a *Impressora Paranaense* tinha qualidade reconhecida em todo o Brasil. Em 1970, foi impressa a primeira página em policromia de Curitiba, pelo jornal a *Gazeta do Povo*.

A revista *Panorama* expressava qualidade primorosa de produção e concepção gráfica. De suas edições iniciais, quando utilizava apenas tipos sem serifa, mudaria ao final dos anos 60 para uma tipografia versátil e variada, trazida pelas novas tecnologias de fotocomposição, com tipos serifados clássicos, tipos sem serifa geometrizados, retilíneos ou grossos e pesados.

De forma geral, a década de 70 possibilitou experimentações no setor tipográfico, também nos meios editoriais de Curitiba, sem marcar um estilo próprio, já que os diversos jornais e revistas tinham suas próprias influências e escolas. Uma organização e uma padronização baseadas em modelos europeus e norte-americanos marcavam o horizonte dos editores da época.

## **4.11 Década de 1980 a 1990**

### **4.11.1 Diário do Paraná – 1982**

Na década de 80, o *Diário do Paraná* já não tinha a mesma força de vinte anos antes, quando estava no seu auge. Talvez a diferença que fizesse

perante outros grandes veículos locais era o fato de estar constantemente buscando se adaptar a novas concepções e evoluções estéticas e gráficas.

Nesse contexto, já a partir do final dos anos 70 e decorrer dos anos 80, o *Diário do Paraná* começava a utilizar em títulos tipos sem serifa suíços em *Caixa Alta* e *Caixa Baixa*, próximos da *Helvética*.

Nos títulos, com maior importância e de média importância, também eram utilizados tipos sem serifa variando em dimensão. Nos subtítulos e *gravatas*, eram aplicados tipos serifados de alto-contraste – *Bodoni Bold*.

No logotipo/título do jornal, era adotada a tipografia serifada fina, sem alteração da forma e tipografia da década de 70.

A partir dos anos 70, no *Diário do Paraná*, a tipografia sem serifa de forma suíça passava a ser padrão nas colunas de texto, justificadas em seis colunas. Uma das características do jornal era a força da manchete em corpo de grande dimensão e em *Caixa Alta* italizado. Também devido às novas possibilidades tecnológicas, começariam a ser prestigiados os *boxes* reticulados e em cor, sustentando títulos e gravatas (Figura 132).

Figura 132: Primeira página e página interna do jornal Diário do Paraná - 1982



Fonte: Biblioteca Pública do Paraná - Curitiba - 2002

#### 4.11.1 Gazeta do Povo – 1980

Desde sua primeira edição, a *Gazeta do Povo* sempre teve sua força centrada na área comercial. Ainda hoje, a *Gazeta do Povo* tem a imagem de um jornal ligado sobretudo a esse aspecto.

A partir dos anos 70, o jornal começou a se reestruturar editorialmente e a assumir um papel de destaque no cenário jornalístico curitibano.

Por sua vez, na década de 80, percebe-se que houve grande preocupação com uma padronização tipográfica, determinada por tipos em corpos maiores e menores, padronizados conforme a importância da matéria. A tipografia do logotipo/título sofrera pequena alteração em sua espessura para negrito.

Nos títulos e subtítulos passou a ser adotada uma tipografia com serifa de alto contraste – *Bodoni Bold* – normal para a manchete principal, em local fixo na área superior, logo abaixo do cabeçalho; e *Bodoni Bold* italizada, em corpo de menor padrão, para os títulos de menor importância, na capa e nas páginas internas (Figura 133).

Figura 133: Página interna do jornal Gazeta do Povo – 1980



Fonte: Biblioteca Pública do Paraná - Curitiba - 2002

Na década de 80, a evolução tecnológica permitiu a utilização de imagens em cores impressas em suas primeiras páginas. No texto, os tipos serifados e sem serifa continuavam adotados, intercalando grandes áreas de tipografia sem serifa, com pequenos *boxes* e colunas de articuladores em tipo serifado.

O dimensionamento das colunas, justificadas, já não obedeciam a um esquema tão rígido, de modo que numa mesma página podiam ser vistas colonagens variadas, compondo com imagens e títulos, entretanto dentro de um mesmo *grid* de diagramação (Figura 134).

Figura 134: Primeira página da Gazeta do Povo – 1980



Fonte: Biblioteca Pública do Paraná - Curitiba - 2002

#### 4.11.2 O Estado do Paraná – 1984

A aparência visual dos jornais nos anos 80 se aproximava entre si por algumas características, embora houvesse peculiaridades em cada veículo que os faziam ser identificados perante o público leitor.

Apesar das coincidências visuais, havia uma liberdade de uso em relação aos tipos sem serifa ou serifados, de acordo com a linha e a escola editorial e estética influentes em que cada veículo.

O *Estado do Paraná*, mais uma vez, modificava a tipografia de seu logotipo/título mantendo tipos sem serifa, não geometrizados, como a *Futura Bold*, de hastes grossas e de forma suíça – *Helvética Extrabold*.

Nos títulos e subtítulos, estava presente o tipo serifado de alto contraste, em negrito – *Bodoni Bold*. Nos títulos de dimensão menor, usava-se a mesma tipografia *Bodoni Bold*, também italizada. No cabeçalho abaixo do logotipo/título, O *Estado do Paraná* adotava como solução um quadro horizontal com chamadas para as notícias das páginas internas, alternativa que a *Gazeta do Povo* adota como padrão até os dias de hoje, em extensa coluna vertical na extremidade esquerda da primeira página.

No jornal O *Estado do Paraná*, observa-se que havia uma padronização de tipografia, sem a rigidez formal extrema. Nos títulos, ao mesmo tempo eram escolhidos os tipos em *Bodoni Bold* normal e os italizados. No texto, justificado, o tipo de letra era serifado. Como marca particular do jornal, trazida desde os anos 60, destaca-se a valorização das imagens dividindo espaços com títulos e blocos de texto (Figura 135).

Figura 135: Primeiras páginas do jornal O Estado do Paraná – 1984



Fonte: Biblioteca Pública do Paraná - Curitiba - 1984

#### 4.11.3 Análise da produção editorial tipográfica em Curitiba na década de 1980 a 1990

Na década de 80, a estética do *design* se rendeu à tecnologia digital.

No início dos anos, quando a IBM lançou os PCs, ou computadores pessoais, abriram-se novas perspectivas tecnológicas no processo gráfico mundial. Em muito menos tempo do que se imaginava, os computadores pessoais invadiram todas as áreas do conhecimento humano, alterando inclusive a própria noção de tempo.

Entretanto, somente em 1984, quando a *Apple* lançou um novo sistema gerenciador é que o *desktop publishing* se desenvolveu realmente. Com ele, era possível visualizar tipos e textos em boa resolução e também imprimir os originais com a mesma qualidade (BLACKWELL, 1998).

A tecnologia digital mudou completamente o meio gráfico.

A partir dos anos 80, as antigas máquinas mecânicas de fotolito, ou mesmo de impressão, iam ficando obsoletas. No lugar delas, vieram as máquinas

gerenciadas digitalmente por computadores pessoais e máquinas de impressão, por controle totalmente digital.

Com a tecnologia digital, tanto a produção de fontes quanto a produção editorial aumentaram consideravelmente. A velocidade da informação reduziu seu tempo de acesso entre os lugares, mesmo os mais distantes do mundo. Tais transformações também influenciaram significativamente a estética do *design* gráfico e da tipografia mundial.

No final dos anos 80, o computador se tornou responsável pela proliferação de novas fontes e também por uma nova estética no *design* mundial, a estética digital. Nesse aspecto, a produção editorial em Curitiba também sofreria as alterações determinadas pelas novas tecnologias digitais. Porém somente no final dos anos 80 começaram as primeiras implementações em gráficas e empresas de originais gráficos.

Desde a década de 70, Curitiba experimentava um período de intensa efervescência cultural, o que também lhe propicia a produção de uma das mais importantes revistas de *design* gráfico no mundo, a *Revista Gráfica* editada por Oswaldo de Miranda, o *Miran*.

O avanço tecnológico fez os custos de produção de jornais e revistas se tornarem mais reduzidos. Apesar disso, *O Estado do Paraná*, que havia sido reformulado em 1965, continuava mantendo seu padrão gráfico, inclusive mantendo a *Bodoni* como fonte principal.

A *Gazeta do Povo* aproximava seu padrão gráfico ao do jornal *O Estado do Paraná*, utilizando como padrão também o tipo serifado *Bodoni*, porém com

uma concepção diferente, com menos imagens e valorização de uma única informação.

As mudanças efetivas geradas pelos meios digitais chegariam ao meio gráfico e editorial somente no final da década. Até então, o processo ainda continuava sendo a fotocomposição, a arte-final e os originais em fotolitos fotografados em máquinas mecânicas.

Na capital paranaense, a constante relação temporal entre os processos tecnológicos ou culturais ligados à tipografia, apesar de já não ser mais determinada através das décadas, ainda continuaria lenta.

Enquanto outros países estavam em pleno desenvolvimento e grandes centros brasileiros, como São Paulo e Rio de Janeiro, experimentavam a tecnologia digital, o meio editorial em Curitiba permanecia no processo mecânico. Somente na década de 90 a era digital realmente chegaria à cidade.

## **4.12 A década de 1990 a 2000**

### 4.12.1 Gazeta do Povo – 1990

Para a *Gazeta do Povo*, metaforicamente afirmando, existiram duas décadas de 1990 distintas: antes e após a reformulação gráfica, quando em 1996 o jornal trouxe, além de novas tecnologias, uma nova concepção de *design* editorial.

Até 1996, a concepção gráfica da *Gazeta do Povo* era exatamente igual à que havia sido utilizada na década de 80. O padrão tipográfico continuaria sendo utilizado o mesmo até a mudança.

Nos títulos, a tipografia serifada de alto contraste varia a dimensão do corpo de acordo com a importância da matéria (Figura 136). A tipografia maior na manchete principal é utilizada abaixo do cabeçalho em corpo de grande dimensão.

Figura 136: Página interna do jornal Gazeta do Povo – 1990



Fonte: Biblioteca Pública do Paraná - Curitiba - 2002

A coluna vertical na lateral esquerda é uma solução utilizada desde final dos anos 70 e, mesmo após a reformulação, continua sendo adotada.

Nos textos, a tipografia serifada é a principal; porém, na coluna vertical que contém pequenas chamadas com notícias internas são utilizados amplamente tipos sem serifa nos títulos e no texto.

Apesar do padrão tipográfico e de diagramação ser o mesmo dos anos 80, percebe-se uma busca maior da organização gráfica do jornal.

Desde o final dos anos 80, antes da reformulação visual, há uma ordem no peso das informações e notícias que, evidentemente, deixa o jornal mais limpo e menos cansativo nas leituras; entretanto, menos dinâmico (Figura 137).

Figura 137: Primeira página do jornal Gazeta do Povo – 1990



Fonte: Biblioteca Pública do Paraná - Curitiba - 2002

#### 4.12.2 Gazeta do Povo – 2000

No ano de 1996, a *Gazeta do Povo* implantou sua nova reformulação gráfica. O projeto foi desenvolvido por profissionais da Universidade de Salamanca, na Espanha. Sua grande diferença está no novo formato, maior e mais verticalizado, e na organização da informação, valorizando ainda mais a manchete principal e estabelecendo valores mais padronizados para os assuntos secundários.

Essa padronização obedece ainda a tipos serifados em *Bodoni* condensada para a grande maioria dos títulos, inclusive o da manchete principal, e tipos sem serifa para identificação das seções, bem como dos assuntos secundários na coluna vertical esquerda da primeira página, que continua com o mesmo grafismo desde a década de 1970.

O logotipo/título tem sua dimensão ampliada em relação às edições anteriores à reformulação. A utilização de imagens também acompanha as

mudanças. São estabelecidos valores distintos para a imagem principal utilizada na manchete e para as outras imagens de menor importância.

Com a nova reformulação, verificou-se uma limpeza tipográfica mais acentuada, com tipos mais finos condensados, em conjunto com uma imagem maior e outras com peso similar (Figura 138).

Figura 138: Primeira página do jornal Gazeta do Povo reformulada graficamente – 1999



Fonte: Gazeta do Povo Curitiba, 2000

#### 4.12.3 O Estado do Paraná – 1994

As mudanças adotadas pelo jornal *O Estado do Paraná* foram desde o logotipo/título, novamente, até a tipografia básica. Outro importante incremento

também foi o avanço tecnológico que passou a permitir tiragens em policromia nas primeiras páginas dos cadernos.

O logotipo/título permaneceu com a mesma tipografia, sem serifa, de forma suíça *Helvetica Extrabold*. Entretanto, a partir desse período, seria acrescentada uma leve condensação à tipografia.

Nos títulos e subtítulos, adotou nova família serifada como tipografia principal, porém mais fina – *Times New Roman* – sem o alto contraste que marca a *Bodoni*.

Outra mudança foi a chegada da *Caixa Alta* nos tipos da manchete principal. Nos títulos, subtítulos e *gravatas* da capa e páginas internas, também era utilizada a família serifada *Times New Roman*, alternando conforme a importância em normais e italizadas.

No texto, a tipografia base adotada era também a serifada *Times New Roman*. Na primeira página, *O Estado do Paraná* continuava com o *box* horizontal logo abaixo do cabeçalho, como solução para chamadas de notícias das páginas internas (Figura 139). Esta é uma das marcas da concepção gráfica adotada pelo jornal há alguns anos.

Figura 139: Primeira página e página interna do jornal O Estado do Paraná – 1994



Fonte: Biblioteca Pública do Paraná - Curitiba - 2002

Nos anos 90, a valorização de notícias e assuntos divididos por alguns quadros em cor é também uma das características do jornal, apesar de aparentemente a padronização tipográfica e a diagramação estarem cada vez mais confusas e desorganizadas, talvez pelo próprio excesso de quadros coloridos, com valorização de grandes imagens policrômicas que continuam sendo uma das características da concepção gráfica do jornal.

#### 4.12.4 Análise da produção editorial tipográfica na década de 1990 a 2000

Após a introdução da tecnologia digital, novos caminhos determinaram o campo da tipografia, sobretudo na comercialização de fontes digitais. De fato, o mercado tipográfico teve um incrível crescimento comercial, inicialmente pelo comércio de fontes armazenadas em CD Rom e, a partir da segunda metade da década de 90, com o advento da Internet.

Até os anos 80, o comércio de tipos era dominado por grandes empresas do setor. As tecnologias digitais mudaram o seu perfil, obrigando parcerias, fusões e novas estratégias para o ramo tipográfico, que agora tinha a concorrência de empresas menores e também de *designers* que produziam e comercializavam fontes de forma independente.

A estratégia das grandes empresas era a de vender um grande número de fontes, geralmente aquelas das quais já tinham o direito de reprodução, por preços menores tendo como fundamento a quantidade de CDs vendidos.

Tal política fez as empresas de desenvolvimento de *softwares* entrarem no mercado, como forma de oferecer um diferencial em seus produtos. Asseguradas sobretudo pelo segmento tecnológico e comercial, essas mudanças alteraram o mercado de fontes.

Empresas como a *Emigré* começaram a produzir fontes valorizando o conteúdo criativo e dando menor valor a questões antes fundamentais, como a funcionalidade. Vendiam menos, valorizavam a particularidade de cada desenho e praticavam preços mais caros (BLACKWELL, 1998).

Nos anos 90, a tecnologia digital chegou de vez aos meios editoriais de Curitiba. Já no início da década, os jornais e revistas que tinham alguma expressão local, implantaram sistemas informatizados de editoração eletrônica. Os mais importantes, como a *Gazeta do Povo*, *O Estado do Paraná* e a *Tribuna*, do mesmo grupo empresarial, implantaram também sistemas de digitalização a *laser* de última geração e até saídas de filmes próprios.

Também novos investimentos foram feitos na área de impressão, auxiliados sobretudo pela abertura do mercado, que facilitou a importação de equipamentos.

Apesar de toda a tecnologia já existente na década de 90, algumas revistas eram produzidas por meios obsoletos. Uma das remanescentes é a revista *Paraná em Páginas*, editada por mais de 30 anos e historicamente relevante no setor editorial curitibano, mas pobre em termos gráficos, ultrapassada em conceitos tipográficos e tecnológicos.

Algumas revistas principalmente ligadas às notícias da sociedade também surgiram ao longo da década de 80 e até conseguiram sobreviver até os anos 90, sustentadas basicamente por patrocínio de verbas públicas destinadas à publicidade.

Contudo, percebe-se que o meio editorial de Curitiba, que teve em diversos períodos de sua história inúmeras revistas de excelente qualidade editorial e de produção gráfica, aos poucos tinha sua importância reduzida no cenário nacional.

Sem dúvida, a revista *Gráfica* dirigida por Miran, uma das mais importantes ligadas ao *design*, continuou sendo até meados da década de 90 a mais importante produção editorial do Paraná. Por problemas financeiros, teve sua força reduzida na segunda metade da década de 90.

Desde que o primeiro número foi publicado, no início da década de 80, Miran conseguiu adotar uma concepção para a revista que, além da diagramação, incluía também a tipografia e o formato.

O jornal *O Estado do Paraná* manteve a forma básica de sua reformulação gráfica adotada na década de 60, porém com mais imagens, cores e títulos na capa, deixando-o mais poluído visualmente.

Na tipografia da manchete principal, estão os tipos em *Caixa Alta*. Depois de sua reformulação, apesar das pequenas mudanças gráficas e tipográficas que ao longo das décadas ocorreram, sua concepção e visual ainda se mantém, ainda que estejam um pouco desgastadas devido às constantes e brutais alterações tecnológicas que ao longo do tempo trouxeram novos conceitos formais e estéticos à tipografia.

O jornal *Gazeta do Povo* adotou uma completa reformulação gráfica em 1996, contratando uma consultoria da Universidade de Valência, Espanha. Mesmo antes, já possuía padrões que organizavam as informações e imagens tornando sua concepção gráfica menos poluída.

## 5 CONCLUSÃO E CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pesquisar sobre a tipografia nos meios editoriais de Curitiba, é entender um pouco mais sobre a própria história da cidade, sua cultura e sua evolução tecnológica e econômica.

Em termos históricos, o Brasil nunca teve uma tradição no desenho tipográfico. Como já foi dito, talvez esse descobrimento tardio do gosto pelo estudo tipográfico esteja ligado ao fato do Brasil ser um dos últimos países da América do Sul a trazer a imprensa, que teve sérias proibições durante muito tempo pela coroa portuguesa, diferentemente da política colonizadora espanhola, que incentivava a criação de universidades e logo da imprensa.

Alguns países latino-americanos, como a Argentina por exemplo, têm na tradição literária uma das grandes alavancas para o desenho tipográfico trazido pelos imigrantes europeus no início do século XX. O importante é que hoje já começa a se pensar na evolução do desenho tipográfico no Brasil e as influências sofridas por ele. Trata-se de uma evolução ainda muito recente, principalmente em Curitiba.

A escrita e a tipografia nasceram de diferentes necessidades.

A preocupação com o desenho dos tipos evoluiu ligada à demanda de reprodução; porém a evolução histórica demonstra que não apenas essa necessidade determinava sua forma. Havia fatores como o suporte disponível para a gravação ou impressão nos diversos períodos e regiões e, sobretudo, a cultura de um povo, de uma região ou das idéias que precisavam de uma forma de expressão.

O advento dos meios digitais trouxe novos suportes, necessidades e uma nova área de abrangência, na qual o tipo não está ligado apenas a uma região, povo ou cultura, mas ao universo da subjetividade humana, em sua perspectiva de linguagem, de valores.

Por fatores políticos, tecnológicos e econômicos, o Brasil não teve uma forte tradição tipográfica. Principalmente, porque a produção de tipos era muito cara e exigia grande aparato tecnológico. Até o século XX, as grandes empresas produtoras que fundiam tipos eram européias, as quais os exportavam para os demais continentes.

Somente a partir de meados do século XX, algumas empresas norte-americanas começaram a fazer concorrência. Nos meios editoriais de Curitiba, a tecnologia existente, ligada a fatores econômicos, teve relevante papel na trajetória na utilização dos tipos. Tratou-se de uma importância que se sobressaiu às questões estéticas, já que a estética dos tipos em Curitiba, em suas diversas décadas, sempre esteve relacionada a movimentos europeus e, mais tarde, norte-americanos, sempre com algum tempo de atraso.

A grande confluência de diferentes povos que chegaram a Curitiba trouxe inúmeros costumes, dentre eles o gosto pela impressão, herdado dos germânicos.

Entretanto, vale destacar que hoje já se começa a pensar acerca da evolução do desenho tipográfico no Brasil e suas influências. Observa-se uma evolução ainda muito recente, particularmente em Curitiba. Nesse universo, em que a tipografia se cruza com a tecnologia, a estética, a cultura, além da economia, o resultado é também um pouco da compreensão das origens,

costumes e valores. Afinal, se tipografia também é cultura, além de informar, ela significa.

## **5.1 Sobre a relação da tipografia no *design* editorial de Curitiba e a influência da tecnologia**

O fator tecnológico sempre desempenhou um importante papel na utilização tipográfica no meio editorial mundial. Desde a antigüidade, a forma da escrita era determinada também pelo suporte por meio do qual seria utilizada a escrita gravada. Mesmo após a invenção da imprensa, esse aspecto continuou significativo, influenciado por novos fatores como a produção de papel, o conhecimento das técnicas de gravação e impressão e também o poder econômico para a compra de matéria-prima e de implementação da técnica a seus profissionais.

Em Curitiba, não foi diferente. Sem importância econômica ou geopolítica, em 1854, quando a imprensa chegou à capital paranaense, a tecnologia trazida à cidade não acompanhava o que existia de mais moderno na Europa ou mesmo no Brasil, que já contava com a imprensa havia perto de 50 anos.

Os altos preços de prelos mais modernos e sobretudo dos tipos fundidos, importados, fizeram que durante décadas seu número fosse bastante reduzido. Talvez isso explique a continuidade da influência vitoriana na tipografia editorial curitibana, ao longo de uma pequena parte do século XX, quando já se verificava uma forte presença do movimento *Art-Nouveau* na Europa e nos grandes centros do Brasil, como o Rio de Janeiro.

De forma geral, o ecletismo verificado na utilização tipográfica no meio editorial de Curitiba, nas décadas seguintes ao início do século XX, não se deveu somente a influências estéticas como se verifica na arquitetura, mas principalmente a fatores tecnológicos.

Com exceção dos meios editoriais de origem germânica e sua tipografia própria, todos os outros meios editoriais de Curitiba sempre tiveram como preocupação fundamental informar, sem dar importância à uma cara gráfica própria ou a conceitos estéticos ligados a tipos específicos.

Conforme SOETHE (2002), a maioria dos operadores tipográficos possuía os conhecimentos técnicos, porém não estéticos; até perto da segunda metade do século XX, tinham um papel de extrema importância na determinação dos tipos e, logo, da concepção gráfica que seria utilizada em revistas e jornais.

A limitação tecnológica, o desconhecimento estético e, muitas vezes, o baixo nível cultural dos tipógrafos, colaboraram para que os meios editoriais não tivessem uma concepção estética em constante acompanhamento de soluções gráficas praticadas na Europa.

No desenrolar do século XX, à medida que as empresas começavam a buscar melhor qualificação de seus profissionais, conhecimento sobre esteticidade nas artes gráficas e mais facilidade para compra de equipamentos e novas tecnologias, iniciava-se também uma trajetória em direção a uma organização tipográfica mais primorosa, reconhecendo-a não apenas como de ordem tecnológica, mas de fundamental importância como elemento de identidade própria.

Em Curitiba, a primeira reformulação de um jornal com tais propósitos se deu em 1955.

Em síntese, a tecnologia disponível sempre foi fundamental na determinação tipográfica dos meios editoriais. A maior prova é a própria introdução de meios digitais. Atualmente, em qualquer parte do mundo, em tempo real, qualquer *designer* tem a sua disposição novas tendências estéticas, o que antes só podia ser visto em livros importados de difícil acesso.

## **5.2 Sobre a relação da tipografia no *design* editorial de Curitiba e as influências estéticas**

A utilização da tipografia sem serifa, com serifa e suas inúmeras formas, configura parte do que podemos chamar de influências estéticas. Cada desenho tipográfico, ao longo de sua história, sempre traduziu conceitos, idéias e até mesmo uma grande carga cultural.

Assim como em relação ao desenvolvimento da tecnologia, o aperfeiçoamento da estética também ocorreu de forma lenta. De fato, houve longa demora para a chegada dos conceitos, idéias e movimentos, à Curitiba, vindos da Europa e dos grandes centros do Brasil.

Durante muito tempo, as influências do estilo vitoriano predominaram, com grande número de tipos fundidos que traduziam essa era de pompa e exagero.

Na litografia, técnica para a qual existiram inúmeros ilustradores e gravadores de qualidade em Curitiba, cuja procedência era sobretudo européia, em especial alemã, percebe-se um perfil diferente dos profissionais que também utilizavam os serviços tipográficos, fosse no desenho a mão livre das

letras ou na composição dos clichês de impressão em matrizes próprias para gravação.

Em geral, eram profissionais que dominavam muito bem as técnicas de desenho e tinham importantes conhecimentos estéticos de composição. Verifica-se que os sinais de alguma influência estética nova eram aplicados primeiramente nas capas, feitas em ilustrações litográficas, para depois, de modo tímido, serem lentamente introduzidos na tipografia interna. Isso devido à demora e ao alto custo de venda de novos tipos fundidos.

Cita-se como exemplo o movimento *Art-nouveau* que, na Europa, teve seu auge por volta de 1890 a 1900. Nos materiais gráficos e na tipografia de Curitiba, teve suas primeiras manifestações por volta da primeira década do século seguinte, ainda em forma de curvas e pequenas influências.

Essa defasagem temporal foi algo constante até meados da década de 50, quando os meios editoriais de Curitiba demandaram incremento em seus sistemas de organização. Até então, havia as influências européias trazidas pessoalmente por profissionais da área, no fim do século XIX.

A partir da metade do século XX, a imigração foi se reduzindo e os proprietários de empresas tipográficas passaram a importar os tipos fundidos, adquiridos de tempos em tempos. Tais tipos apresentavam nova composição em termos de desenho – sem serifa – acompanhando o pensamento funcionalista europeu. Entretanto, nas tipografias curitibanas, eram utilizados sem critério e se misturavam a outros tipos com desenho típico vitoriano, por exemplo, formando uma grande confusão visual, cujo resultado não propunha um conceito gráfico, mas denunciava a falta de cuidado estético e de

qualificação técnica dos operadores das caixas tipográficas. Esta constatação se origina nos estudos desta pesquisa, cuja amplitude acerca da produção editorial curitibana ultrapassa seis décadas.

Apesar das limitações tecnológicas observadas, os meios editoriais de Curitiba sempre tiveram sua própria forma de comunicação gráfica, fosse revista ou jornal, sendo difícil detectar apenas um meio específico como referência ou influência para todos os restantes.

Obviamente, algumas revistas ou jornais citados na pesquisa tiveram importância maior no cenário das artes gráficas por uma série de fatores. No entanto, conclui-se que mesmo em épocas iguais alguns meios utilizavam conceitos tipográficos diferentes, o que caracterizava uma constante busca e uma forma de pensar também diferente de quem os idealizava graficamente.

Somente a partir da década de 60, com o cientificismo na estética gráfica, as concepções passaram a ser mais consistentes, indicando mais atenção às tendências estéticas ocorridas em países mais avançados em termos editoriais.

Na prática, existiram traços dos inúmeros movimentos estéticos mundiais em diversos meios editoriais produzidos em Curitiba. Esses traços quase nunca correspondiam a épocas próximas de sua origem na Europa. Porém, movimentos como o *Art-nouveau*, *Art-déco*, construtivismo russo, escola modernista, escola suíça, e outros, estiveram expressos nas páginas de algum jornal ou revista produzida em Curitiba.

Apesar da introdução da era digital no meio editorial, alguns jornais mais antigos ainda utilizam os mesmos conceitos gráficos adotados há décadas.

Mesmo veículos de comunicação que sofreram intensas mudanças, permaneceram com as bases do que já estava pronto e organizado.

Essa longa permanência com a mesma concepção gráfica, observada nos meios editoriais mais antigos, apontava sua necessidade de sobrevivência, na medida em que puderam perceber a importância de construir uma identidade visual, fosse eficiente, agradável ou não. Afinal, neste caso, a estética foi fundamentada pela tecnologia e também pelos conceitos de verificação da informação determinados pelo público, não raras vezes, conservador.

Apesar da tecnologia incipiente, havia meios editoriais no início do século passado, com conceitos de composição e diagramação de qualidade, mantendo espaços em branco e títulos visualmente adequados. Todavia, deve-se lembrar que, nessa época, os meios editoriais eram apenas espaços de discussão ainda intelectualizada. Quando os meios editoriais se transformaram em verdadeiros veículos de informação diária, e a disputa pelo leitor passou a se intensificar, começaram a ocorrer também profundas mudanças estéticas, principalmente na utilização da tipografia.

### **5.3 Sobre a relação da tipografia no *design* editorial de Curitiba e as influências culturais**

Um fato interessante é a ligação entre a tipografia gótica, expressada na tradicional *Fraktur* e a sua utilização nos meios editoriais destinados aos imigrantes alemães que residiam em Curitiba.

Desde que os primeiros imigrantes germânicos chegaram ao Paraná, no século XIX, inúmeros órgãos de divulgação foram editados no idioma alemão.

A grande maioria desses meios adotava como base a tipografia gótica, que possuía forte ligação cultural com o povo germânico.

Por sua vez, quando os imigrantes poloneses chegaram a Curitiba, também sustentavam sua identidade cultural aplicando lambrequins na construção de suas casas. Faziam-no desnecessariamente, porque em várias regiões da Europa, e notadamente em regiões de povos eslavos, o lambrequim era um elemento arquitetônico com a função de auxiliar na direção da queda da neve, quando começava a derreter.

Também os ucranianos encontraram formas de manter seus laços de cultura. Como tradição, notadamente em épocas comemorativas, promoviam encontros religiosos com pinturas de *pessankas*, as quais permanecem com seus signos preservados.

Os italianos, que se estabeleceram em colônias, sobretudo onde hoje é o bairro de Santa Felicidade, mantiveram sua identidade por meio da gastronomia, do plantio de uva e da produção de vinho.

Cada cultura que se estabeleceu em Curitiba, fosse ainda francesa, argelina, árabe, judia ou outras em número menor, traziam suas características próprias de expressão.

De fato, o idioma sempre foi a principal fonte de ligação nas relações sociais curitibanas; além dele, cada povo valorizava seu *modus vivendi*, sua forma de pensar e o que cada atitude ou símbolo, como os da arquitetura, traziam para si como significação cultural.

Mais uma vez, como referência, basta perceber a importância da gastronomia para os italianos que a entendem não apenas como necessidade básica, mas, acima de tudo, como união entre as famílias.

Tais insígnias, assim como os sobrenomes, integraram identidades culturais particulares, porém de múltiplas origens, formando um ambiente plural, com diferentes formas de pensar e ver o mundo.

Em Curitiba, os imigrantes alemães, diferentemente de outros povos, não se estabeleceram em colônias, a não ser as religiosas como os *menonitas*, que se instalaram no bairro Boqueirão, em chácaras onde cultivavam a terra e criavam gado. Em sua grande maioria, os alemães residiam no centro da cidade e nas redondezas, misturando-se aos antigos moradores.

De acordo com JANZ (2002), há séculos o povo germânico carrega como parte de sua inclinação profissional as atividades ligadas à impressão. Essa tendência de algum modo passou a constituir parte importante de sua identidade, de modo que, nas tipografias e mesmo na Imprensa Paranaense, o passe de entrada era facilitado pelo sobrenome e pelo idioma alemão.

O grande número de veículos editados em alemão e impressos com tipografia gótica se deveu sobretudo à simbologia do elemento tipográfico para os germânicos, que, além do elemento que de certa forma os unificava, também os fazia se sentirem mais próximos de sua terra natal bem como de seus costumes.

Com a Segunda Guerra e as restrições às tradições em clubes de imigrantes alemães e italianos, houve um resfriamento de alguns costumes. Em Curitiba, como havia grande número de alemães e italianos, a repressão e

a discriminação não chegaram a ser intensas. Mas em cidades onde havia um número menos expressivo, verificou-se uma maior restrição da população a esses povos.

Apesar de que o número de imigrantes alemães, poloneses, italianos e ucranianos fosse relativamente eqüitativo, a influência dos alemães na imprensa editorial local sempre foi muito evidente.

Tal fato se deveu em parte à atividade profissional dos alemães, sempre muito ligada à impressão, bem como ao grande número de jornais e revistas editados no idioma. Desse modo, até meados da década de 1920, houve uma grande influência do gótico na tipografia dos meios editoriais curitibanos, mesmo porque nos meios que não eram voltados especificamente aos imigrantes alemães, havia muitos anúncios feitos com a tipografia gótica.

Acima de fatores como legibilidade, tecnologia disponível e disponibilidade financeira, a grande incidência da tipografia gótica nos meios editoriais de Curitiba demonstra a forte relação dos tipos com a cultura.

Mais que apenas um conjunto de sinais fundamentais para a comunicação impressa, os tipos tiveram o importante papel de preservar uma cultura, assim como se fossem uma senha para permanência no lar de origem.

Afinal, apesar dos diferentes sotaques originais, fontes como a *Garamond*, *Times New Roman* e a *Helvética*, por exemplo, criadas há longa data, certamente ainda estarão por muito tempo nas páginas impressas de Curitiba e do mundo, assim como os tipos góticos, que sobrevivem na lembrança de muitas pessoas.

## 5.4 Sugestões de temas para novas pesquisas

Atualmente, reformulações gráficas em inúmeros meios editoriais brasileiros como *O Estadão*, *a Folha de São Paulo*, *O Globo*, *a Gazeta do Povo*, *a Trip*, foram determinados por importantes estúdios ou *designers* norte-americanos ou europeus especializados em *design* editorial.

Apesar de toda a força da globalização e homogeneização de uma estética gráfica, é irrefutável que cada vez mais se discuta o caminho do *design* brasileiro. E isso também se reflete na tipografia. Entidades nacionais ligadas ao *design* como a ADG, que em sua Bienal instituiu a categoria *design tipográfico* e eventos como a *Tipografia Brasilis*, hoje em sua terceira edição, demonstram a efervescência da discussão sobre o assunto.

Assim, em torno das novas discussões sobre a tipografia brasileira, e considerando as pesquisas sobre a tipografia em Curitiba, novos temas são sugeridos, tais como:

- aprofundamento sobre a pesquisa da tipografia de povos eslavos e se houve influência nas artes gráficas do Paraná;
- pesquisa para a formulação do desenho de um tipo ou mais que possua características próprias locais;
- pesquisa sobre o desenho tipográfico e a estética dos rótulos de erva-mate, produzidos historicamente em Curitiba;
- pesquisa sobre desenhos tipográficos produzidos nas litografias de Curitiba, em especial, na Imprensa Paranaense;
- aprofundamento da pesquisa sobre as relações culturais e estéticas da tipografia, a partir do advento das tecnologias digitais;

- aprofundamento da pesquisa sobre a relação dos leitores dos meios editoriais com a estética dos produtos por eles escolhidos.

## **6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

A REVISTA NO BRASIL. São Paulo: Editora Abril, 2000.

BLACKWELL, Lewis. *Tipografía del siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1998.

BOLETIM INFORMATIVO ADG. Artigo de Rubens Matuck, São Paulo, ed. 20, 2000, p. 34-35.

100 ANOS DE IMPRESORA PARANAENSE. **Catálogo de Exposição.** Curitiba, 1988

CARNEIRO, Newton Isaac da Silva. **As artes gráficas em Curitiba.** Curitiba: Edições Paiol, 1975.

DIRETA. **Edição Especial.** Curitiba: Digital, 1974.

FELEBVRE, Lucien. **O aparecimento do livro.** São Paulo: Unesp, 1992.

HELLER, Steven e Louise Fili. ***Typology, Type design from the victorian era to the digital age.*** São Francisco: Chronicle Books.

JANZ, Rody Frederic. **Entrevista concedida.** Curitiba, 2001.

KOLTERJAHN, Guillermo. ***La tipografía en su mejor expresión estética.*** Buenos Aires: Librería y Editorial El Ateneo, 1942.

LA MARCHE, Lacey. ***Les manuscrits et la miniature.*** Paris: Quantin.

MARTINS, Wilson. **A palavra escrita.** São Paulo: Ática, 1998.

McLEAN, Ruari. ***Typography.*** Londres: Thames and Hudson, 1980.

McLUHAN, Marshal. ***Understanding Media, extension of a man.*** São Paulo: Cultrix, 1967.

ODAHARA, Rosemeire. **Monografia de Especialização em Artes Plásticas.** Faculdade de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba, 1997.

PANORAMA DO DESIGN GRÁFICO BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO. **Brasil – Confluência de Culturas.** São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1994.

PILOTTO, Osvaldo. **Cem anos da imprensa no Paraná (1854–1954)**. Curitiba: Instituto Histórico, Geográfico e Etnográfico Paranaense, 1976.

REID, Aileen. **Theatre Posters**. Londres: Magna Books, 1993.

RIZZINI, Carlos. **O livro, o jornal e a tipografia no Brasil**. Rio de Janeiro: Livraria Kosmos Editora, 1949.

SOETHE, Rodolpho. **Entrevista concedida**. Curitiba, 2001

TSCHICHOLD, Jan – **The new typography**. Londres: University of California Press Ltd, 1998.

TUBARO, Antonio e Ivana. **Tipografía, Estudios e Investigaciones**. Palermo, Itália: Universidad de Palermo, 1994.

WARDE, Beatrice – **The Crystal Goblet**. Cleveland, Nova York: Publishing Company, 1956.

WHITE, Jan V. **Graphic idea notebook**. Nova York: Rockport Publishers, 1980.