Isabella Ribeiro Aragão

Tipos móveis
de metal da
Funtimod:
contribuições
para a história
tipográfica
brasileira

Isabella Ribeiro Aragão

Tipos móveis de metal da Funtimod: contribuições para a história tipográfica brasileira

**EXEMPLAR REVISADO E ALTERADO EM RELAÇÃO À VERSÃO ORIGINAL,
SOB RESPONSABILIDADE DO AUTOR E ANUÊNCIA DO ORIENTADOR.**

O original se encontra disponível na sede do programa.

São Paulo, 30 de junho de 2016

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação
da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo,
como requisito parcial para obtenção do título de Doutora
em Arquitetura e Urbanismo.

Área de concentração

Design e Arquitetura

Linha de pesquisa

Projeto, Processos e Linguagens em Design

Orientadora

Profa. Dra. Priscila Lena Farias

São Paulo, 2016

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

E-mail da autora

isabella.aragao@gmail.com

Aragão, Isabella Ribeiro
A659t Tipos móveis de metal da Funtimod: contribuições para a história
tipográfica brasileira / Isabella Ribeiro Aragão. – São Paulo, 2016.
282 p.: il.

Tese (Doutorado - Área de Concentração: Design e Arquitetura) –
FAUUSP.

Orientadora: Priscila Lena Farias

Exemplar revisado e alterado em relação à versão original

1.Tipografia 2.Caracteres tipográficos 3.Fundição de tipos
4.Tipos móveis 5.Funtimod I.Título

CDU 655

Para meu pai,
Ivan de Sá Aragão

1510 a

1509 a

AGRADECIMENTOS

Expresso aqui minha gratidão aos familiares e amigos por acompanharem de perto ou de longe esta longa jornada, com especial gratidão à minha mãe, minha irmã e às minhas colegas de sala e amigas Elizabeth Romani e Silvia Nastari. Igualmente agradeço às inúmeras pessoas das instituições e acervos visitados, assim como colegas e colaboradores, mesmo aqueles que não tive a oportunidade de conhecer pessoalmente, por terem ensinado, cooperado, disponibilizado, facilitado o acesso, indicado, questionado, traduzido, interpretado e revisado informações que, de uma forma ou de outra, resultaram nesta tese de doutorado; em especial Claudio Rocha, Indra Kupferschmid e Manoel Manteigas. Aos entrevistados, que somente precisavam compartilhar conhecimento, mas acabaram dividindo vivências, lembranças e emoções, expresso minha sincera gratidão: Eládio Guerra, Geraldo Figueirôa, Irmgard Bernbeck, João Mosz (e Luiza), José Marinho Nascimento, Klaus Tiedemann, Mário da Maia, Milton dos Anjos (e Silvia), Rainer Gerstenberg, Roberto Rossini e Vital da Costa. Serei eternamente grata à minha querida orientadora brasileira, Priscila Farias, e à minha querida orientadora inglesa quase brasileira, Catherine Dixon, pela confiança, apoio, paciência, dedicação, direcionamento, interesse e principalmente pelo companheirismo, que tornou essa jornada menos solitária. Por fim, agradeço a UFPE, USP, UAL, FAPESP e CNPq.

RESUMO

Tipos móveis de metal da Funtimod: contribuições para a história tipográfica brasileira

A fundição de tipos móveis de metal foi uma atividade primordial para o funcionamento das artes gráficas desde seu desenvolvimento, no século 15, até meados do século 20. Entretanto, as primeiras casas fundidoras foram instaladas no Brasil apenas no começo dos anos oitocentistas – quando a técnica ainda era realizada com procedimentos manuais –, poucos anos depois da corte portuguesa ter permitido a reprodução de impressos em território nacional. Inovações tecnológicas do século 19, principalmente máquinas fundidoras e equipamentos para gravar punções e matrizes, transformaram as oficinas de fundição em indústrias. Dentro deste contexto industrial, a Funtimod, objeto de estudo desta pesquisa de doutorado, operou durante quase todo o século 20. A empresa, que pode ser considerada a maior fundição de tipos brasileira, foi fundada na cidade de São Paulo, em 1932, por uma colaboração entre os alemães Karl H. Klingspor e Josef Tscherkassky, a empresa alemã-brasileira Sociedade Técnica Bremensis e a fundição suíça Haas, que estava representando a fundição alemã D. Stempel. Com filiais em Belo Horizonte, Curitiba, Porto Alegre, Recife e Rio de Janeiro, a Funtimod serviu a indústria gráfica nos quatro cantos do País, comercializando máquinas e todo tipo de material tipográfico. Embora os tipos móveis de metal fundidos pela empresa sejam o foco desta investigação, o estudo de caso Funtimod também abordou sua trajetória histórica e a fábrica de tipos, por intermédio de coleta de dados em cinco fontes de evidência diferentes: registros, documentos, entrevistas, observações não-participantes e artefatos físicos. Desse modo, foi possível salientar a dependência de empresas alemãs para o desenvolvimento dos negócios no que tange aos produtos comercializados. Se a Funtimod estava aparelhada, nos moldes das fundições europeias, para manufaturar um tipo desde o desenho até a fundição, definitivamente, o design das faces não foi uma etapa valorizada. Grande parte dos tipos encontrados em nove catálogos da Funtimod, com repertórios tipográficos diferentes, foi identificada como sendo de origem alemã, principalmente das firmas D. Stempel e Klingspor. E, apesar de algumas faces não terem sido identificadas em outras fundições brasileiras ou estrangeiras, não foram encontradas evidências de que a Funtimod tenha lançado no Brasil alguma face com desenho original. A coleção de tipos Funtimod, por outro lado, é formada por faces representativas do começo do século 20, como Futura, Kabel, Memphis e Mondial, assim como *revivals* da Bodoni e Garamond. Análises comparativas dos tipos móveis de metal da Funtimod revelaram práticas singulares realizadas na fábrica de tipos brasileira. No meio de designs internacionalmente conhecidos, por exemplo, alguns caracteres, em especial os conjugados com os diacríticos til e cedilha, apresentam variações de forma, posicionamento, peso e tamanho na mesma face. As considerações desta investigação contribuem para a história tipográfica brasileira de uma forma particular, numa relação intrínseca com a Alemanha, que, sobretudo, levaram-me a questionar o quão brasileira a Funtimod realmente foi.

Palavras-chave: Funtimod, tipografia, fundição de tipos, tipos móveis de metal, caracteres tipográficos

ABSTRACT

Movable metal types from Funtimod: contributions to the Brazilian typographic history

Type founding was one of the most important activities for the graphic arts since its beginning in the fifteenth century until the middle of twentieth century. However, the first type foundries were only installed in Brazil in the beginning of 1800s a few years after the Portuguese Court allowed printing in Brazilian lands, and when the technique was still performed with manual methods. Technical innovations developed in the nineteenth century, mainly, typesetting machines and pantograph punchcutting machines, which transformed type foundries into industries. Within this industrial context, Funtimod, the subject of this doctoral research and the largest Brazilian type foundry, operated during almost the entire twentieth century. Funtimod was founded in 1932 in São Paulo by a collaboration of two Germans (Karl H. Klingspor and Josef Tscherkassky), the German-Brazilian company Sociedade Técnica Bremensis, and the Swiss type foundry Haas. With branches in Belo Horizonte, Curitiba, Porto Alegre, Recife e Rio de Janeiro, Funtimod supplied the graphic industry across the four corners of the country, selling all kinds of typographic materials as well as machines. Although the movable metal types cast by the company were the focus of this investigation, the case study of Funtimod also explored its historic development and the factory, through data gathered from multiple sources: specimens, documents, interviews, non-participant observations, and physical artefacts. Thereby, the evidence suggests Funtimod's reliance on German companies for its business development in respect to the products manufactured in Brazil. Seeing that Funtimod was equipped, like European foundries, to manufacture types from the design until the casting phases, definitely, the originality of the typeface's design was not considered valuable by the factory. The majority of faces, which were found in nine specimens with different typographic collections, were identified as being German, especially from D. Stempel and Klingspor foundries. Moreover, although some of the faces have not been identified in other foundries, evidence was not found that Funtimod had released in Brazil any face cast with an original design. Funtimod type collection, on the other hand, is composed with representative faces from the beginning of the twentieth century, such as Futura, Kabel, Memphis, Mondial, as well as revivals of Bodoni and Garamond. Comparative analysis of movable metal types from Funtimod revealed that singular practices were performed at the Brazilian type foundry. Among internationally well-known faces, for instance, some characters, especially the ones joined with the tilde and cedilla diacritics, presented variations in form, position, weight and size. The findings of this investigation contribute to the Brazilian typographic history in a particular way, in an intrinsic relationship with Germany, that, above all, led me to question how Brazilian Funtimod really was.

Keywords: Funtimod, typography, type founding, movable metal types, typographic characters

LISTA DE ABREVIATURAS DAS FUNDIÇÕES DE TIPOS

ATF	American Type Foundry	Estados Unidos da América
BA	Bauer	Alemanha
BE	Berthold	Alemanha
BK	Benjamin Krebs	Alemanha
CFR	C. F. RUHL	Hungria
DS	D. Stempel	Alemanha
FTM	Funtimod	Brasil
G&H	Genzsch & Heyse	Alemanha
GK	Gebr. Klingspor	Alemanha
HA	Haas	Suíça
HR	Henrique Rosa	Brasil
JW	Johannes Wagner	Alemanha
L&M	Ludwig & Mayer	Alemanha
LI	Linotype	Inglaterra
MA	Manig	Brasil
MO	Monotype	Brasil
NPL	Negociación Papelera Lloret	México
OW	Otto Weissert	Alemanha
RW	Riegerl, Weissenborn & Co.	Alemanha
S&G	J.G. Schelter & Giesecke	Alemanha
SC	Schriftguss vorm. Brüder Butter	Alemanha
TRA	Trapeha	México
W&S	Wagner & Schmidt	Alemanha
WE	C.E. Weber	Alemanha
WW	Wilhelm. Woellmer's	Alemanha

SUMÁRIO

15	Introdução
22	1) Breve história da fundição de tipos
23	1.1) Fundir tipos antes do século 19
25	1.2) Inovações tecnológicas na produção de punções e matrizes
34	1.3) Fundições de tipos na Europa do século 20
37	1.4) Fundições de tipos no Brasil oitocentista
45	2) Procedimentos metodológicos
46	2.1) Apresentação do estudo de caso Funtimod
49	2.2) Coleta de dados
49	2.2.1) Registros
52	2.2.2) Documentos
53	2.2.3) Entrevistas
55	2.2.4) Observações não-participantes
55	2.2.5) Artefatos físicos
56	2.3) Análise de dados
56	2.3.1) História e fábrica de tipos
59	2.3.2) Tipos
74	3) A história da Funtimod
75	3.1) Antecedentes históricos
75	3.1.1) A Sociedade Técnica Bremensis
84	3.1.2) D. Stempel e Klingspor
86	3.2) A Funtimod
87	3.2.1) Fase 1 (1932-1950): Funtymod – Fundição de Typos Modernos Ltda.
91	3.2.2) Fase 2 (1950-1958): Funtimod – Fundição de Tipos Modernos S.A.
100	3.2.3) Fase 3 (1958-1974): Funtimod S.A. – Máquinas e Materiais Gráficos
105	3.2.4) Fase 4 (1974-1997): Grupo Funtimod S.A.
108	3.3) Os principais concorrentes
112	4) A fábrica de tipos da Funtimod
113	4.1) O imóvel da Rua Ribeiro de Lima
117	4.2) A seção de gravação de letras
119	4.3) A seção de fabricação dos tipos
125	4.4) A seção de comercialização dos tipos
131	5) Os tipos da Funtimod
132	5.1) Origens
139	5.2) A coleção
149	5.2.1) Lançamentos e descartes
157	5.2.2) Breve comparação com os repertórios da D. Stempel e Klingspor
159	5.2.3) Breve comparação com os repertórios da Manig e Monotype
161	5.3) Um prelúdio sobre os tipos de madeira

164	6) As variações registradas nos catálogos de tipos da Funtimod
165	6.1) Resultado das análises dos tipos
166	6.2) Antes da fundição
166	6.2.1) Concepção e adaptação do design
173	6.2.2) Conjugação de diferentes designs numa única face
177	6.2.3) Gravação manual de punções
180	6.2.4) Combinação de diacríticos
192	6.3) Após a fundição
192	6.3.1) Composição e impressão com peça de tipo quebrada
194	6.3.2) Produção do catálogo
195	6.4) Ponderações acerca de traços originais em alguns caracteres
197	7) Considerações finais
208	Referências bibliográficas
227	Referências dos registros
231	Apêndices
242	Anexos

INTRODUÇÃO

Será que as gráficas que trabalhavam com composição manual, a maioria esmagadora até a década de 1950, só tinham tipos fabricados a partir de matrizes estrangeiras? Uma boa dúvida, uma saudável dúvida se instala. A probabilidade de que encontremos cópias de tipos clássicos, Bodonis e Garamonds de feição tupiniquim, me parece alta. Quem estudar as fundidoras Manig e Funtimod e suas similares Brasil afora pode trazer surpresas, preenchendo um vazio que talvez não exista. (Perrotta, 2005, p.13-14)

A proibição de reprodução dos impressos no Brasil colônia não teve somente implicações intelectuais, mas também impactou o desenvolvimento das artes gráficas. O impedimento tardou tanto que a instalação de uma oficina tipográfica em terras brasileiras foi enaltecida e comemorada pelo *Correio Brasiliense*:

saiba o mundo, e a posteridade, que, no ano, de 1808 da era cristã, mandou o governo português, no Brasil, buscar à Inglaterra uma impressão, com seus apêndulos necessários, e a remessa que daqui se lhe fez importou em cem libras esterlinas!!! [...] Tarde, desgraçadamente tarde: mas, enfim, aparecem tipos no Brasil; e eu de todo o meu coração dou os parabéns aos meus compatriotas. (Museu, 1979, p.8)

Alguns anos após a instalação da tipografia na Imprensa Régia¹, os brasileiros também puderam reproduzir seus impressos em litografia, mais especificamente, em meados de 1820. Como esses dois processos de impressão foram hegemônicos até mais da metade do século 20, é possível conjecturar, então, que os elementos verbais dos artefatos impressos tenham sido caracterizados formalmente pela oposição entre a rigidez da composição de tipos móveis e a liberdade de escrita na pedra litográfica.

Apesar de alguns textos, principalmente aqueles que acompanhavam imagens em revistas, terem sido desenhados na pedra litográfica ou gravados em clichês; os elementos verbais da linguagem gráfica de livros, revistas e jornais eram reproduzidos com predominância pelo processo de impressão tipográfica e, consequentemente, com seus tipos.

Um tipo é *um paralelepípedo, geralmente de metal ou madeira, mas podendo também ser constituído por outras substâncias resistentes, e que tem gravado em relêvo, numa das faces, letra ou outro sinal para se reproduzir, por meio da impressão, em superfície apropriada. (Porta, 1958, p.392)*

Para que a impressão com tipos ocorra, antes, é necessária a execução de duas atividades distintas: fundição e composição. Segundo Porta (1958), fundir é "moldar, vazando em fôrma o material derretido: fundir tipos [...]" (Porta, 1958, p.176), e compor é "alinhar a mão caracteres tipográficos ou matrizes, com o auxílio do componedor, para formar palavras, linhas e páginas destinadas à impressão [ou] teclar, para o mesmo fim, em máquina compositora" (Porta, 1958, p.87).

Esta pesquisa de doutorado caracteriza-se como um estudo de caso da maior fundição de tipos móveis de metal brasileira do século 20, a Funtimod, em quase todas as suas facetas: a história da empresa, as práticas de sua fábrica e, principalmente, seu repertório de tipos².

1. Segundo Lima (2006), a Imprensa Nacional recebeu os seguintes títulos ao longo de sua história: Imprensa Régia, Imprensa Nacional, Tipografia Nacional, Imprensa Nacional.

2. A Funtimod manufaturou tipos móveis de metal e madeira, porém, os tipos de madeira registrados em alguns catálogos são quantitativa e qualitativamente de pouca importância para a sua coleção tipográfica, visto que os únicos dois designs também foram fundidos em metal. Por conta disso e pelas especificidades na produção, os tipos de madeira foram abordados separadamente dos tipos de chumbo no capítulo 5.

Os tipos móveis fundidos pela Funtimod, portanto, são aqueles utilizados na composição manual de texto. Como uma fundição de tipos, a empresa deveria ser uma "oficina onde se desenhavam, gravavam e fundem os tipos, vinhetas, fios, guarnições, entrelinhas e outro material tipográfico" (Porta, 1958, p.175). Será que a Funtimod desenhava, gravava e fundia seus próprios tipos?

Apesar de contar a história da empresa e explicitar as práticas de sua fábrica de tipos, a atenção especial desta investigação voltou-se para o repertório tipográfico da Funtimod, registrado em nove catálogos de tipos³, com base na seguinte hipótese: *por ter estabelecido o sistema de fundição no Brasil e ter tido gravadores de letras aptos a desenhar e gravar punções, a Funtimod não apenas reproduziu matrizes estrangeiras, mas também criou tipos a partir de desenhos originais brasileiros.*

Nesse mesmo contexto, secundariamente, procurei desvendar se a coleção de tipos móveis de metal da Funtimod também abrangia fontes clássicas, independente se suas faces tivessem nomenclatura e/ou design alterados.

Esta investigação situa-se no campo da história da tipografia. Entretanto, definir a pesquisa na área da história da tipografia não me parece suficiente, visto os vários significados da palavra *tipografia* e, conseqüentemente, as várias histórias possíveis. Por conta disso, primeiramente, proponho-me a explicitar os significados do vocábulo.

A palavra *tipografia*, em português, tem cinco significados usuais. Três destas definições estão condicionadas ao período em que a *tipografia*, "a arte de compor e imprimir com tipos" (Porta, 1958, p.393), prevalecia como principal meio de reprodução de impressos. Naquele tempo, até mais da metade do século 20, o estabelecimento gráfico que praticava a técnica de impressão tipográfica era chamado de *tipografia* e a seção de composição de texto dentro dessas gráficas também podia ser nomeada *tipografia* ou *oficina tipográfica*.

Se por um lado, esses significados ficaram datados; por outro lado, a quarta definição, embora surgida com os inventos de Gutenberg, é atemporal. A *tipografia* pode ser conceituada como "o conjunto de práticas e processos envolvidos na criação e utilização de símbolos visíveis relacionados aos caracteres ortográficos (letras) e para-ortográficos (números, sinais de pontuação, etc.) para fins de reprodução" (Farias, 2004, p.2).

Tipografia ainda pode ser utilizada como sinônimo de *face*, termo escolhido por esta investigação. A palavra *face* aplicada à área tipográfica remete a necessidade de Moxon (1683, p.96-97) de discernir entre as diferentes partes da punção, como altura e largura, e explicar que as letras eram cortadas na face do aço (letra **G** da figura 1). Embora o autor utilize a nomenclatura para mencionar esse pedaço da punção, com ou sem a letra gravada, mais adiante, ele também se refere à face da letra ao definir a anatomia dos caracteres e o estilo do design (romano, itálico ou gótico) (Moxon, 1683, p.126-127).

Nessa época, a face estava atrelada ao corpo do tipo, visto que cada desenho era cortado manualmente em barras de aço com tamanhos específicos para cada corpo. Carter (1969, p.5, tradução minha) comenta que "hoje em dia, nós, sucessores de Moxon, dividimos as letras tais como romanas e itálicas em designs como Caslon, Bembo, Cheltenham, e denominamo-los faces ou faces de tipos; e falamos de uma boa face, uma face clara, e uma face em negrito".

Figura 1. Face da punção (G).
Fonte: Moxon (1683).

3. Os catálogos de tipos da Funtimod também registram sua produção de fios de latão, de material em branco, e do diversificado conjunto de fundos, ornamentos, sinais, vinhetas, entre outros. Este material, que não se configura com caracteres ortográficos e para-ortográficos, ainda que fundido, está fora do âmbito desta investigação.

Segundo Southall (2005), o termo somente alcançou um significado preciso a partir da invenção das máquinas pantográficas utilizadas na gravação de punções para os equipamentos de composição tipográfica, quando “tipos em mais de um tamanho, carregando imagens exatamente das mesmas formas em cada tamanho, puderam ser produzidos de um único conjunto de desenhos” (Southall, 2005, p.49, tradução minha).

Como os tipos⁴ da Funtimod não necessariamente derivaram de punções gravadas com um pantógrafo, adotei a definição de Southall (2005) com as ressalvas referentes aos ajustes do desenho que os cortadores de punção faziam manualmente para cada fonte⁵. Desse modo, para esta investigação, uma face é um conjunto de caracteres fundidos, geralmente, em uma variedade de corpos, com características em comum derivadas de um único desenho (ou design), e cujas formas podem apresentar diferenças resultantes de adaptações do desenho original.

Dessa forma, a face se refere ao desenho das letras, ao *typeface*, termo comumente usado em inglês; e, não corresponde às diferentes superfícies do paralelepípedo, conforme propôs Porta (1958, p.151).

Acerca das abordagens históricas, Kinross (2010, p.16-17) reflete que, enquanto a história da impressão abordou o desenvolvimento das máquinas de impressão, com intuito de preservar materiais e práticas de técnicas antigas; a história da tipografia concentrou seus esforços tanto na história dos artefatos impressos quanto na história das faces dos tipos. O autor (Kinross, 2010) critica veementemente as abordagens superficiais:

esse tipo de história é a única a reconhecer o fator estético na impressão, mas tem tido a tendência de fazer pouca coisa além de observar. [...] A história tipográfica tem a tendência de não ir além da reprodução de produtos, com acompanhamento de rituais de admiração e desgosto. (Kinross, 2010, p.17, tradução minha)

Embora anuncie que os questionamentos dessas versões históricas da tipografia tenham algum valor, e com esta opinião concordo; o tipo de história que o autor (Kinross, 2010) propõe não se resume especificamente nem à criação nem ao uso dos tipos, e, sim, reside nas ideias que encabeçavam estas práticas.

Esta investigação, entretanto, aproxima-se de uma combinação das duas abordagens definidas por Kinross (2010). Considero mais adequada uma história da fundição de tipos, mas, igualmente, influenciada por sua visão contextual, que versa tanto sobre a técnica quanto sobre a estética na fabricação de tipos e, conseqüentemente, acata a palavra *tipografia* em sua definição mais ampla.

Sob essa perspectiva, inspiro-me, guardando as devidas proporções, tanto nas publicações *The practice of Typography: a treatise on the processes of type-making, the point system, the names, sizes, styles and prices of plain printing types*, de Theodore Low De Vinne (2015 [1900]), e *Typographical printing-surface: the technology and mechanism of their production*, de Lucien Alphonse Legros e John Cameron Grant (1916); quanto nos estudos de Hendrik D. L. Vervliet (2010), por exemplo, *French renaissance printing types: a conspectus* e Harry Carter (1969) em *A view of early typography up to about 1600*.

As duas primeiras obras são tratados amplos sobre os mais diversos assuntos relacionados com a fundição de tipos, desde a fase inicial do design das faces até a fase final do derramamento da liga metálica nas matrizes, conforme podemos perceber nos títulos. As publicações de De

4. A palavra *tipo* também é utilizada com significado similar ao atribuído à face tipográfica.

5. Como alguns termos tipográficos trocaram de significado na passagem dos tipos de chumbo para os tipos digitais, cabe esclarecer que uma fonte, de um tipo de metal, “é o conjunto das letras, sinais e espaço de um dado caráter e corpo, que integram a caixa tipográfica” (Porta, 1958, p.161, grifo meu). Já os termos relacionados à anatomia tipográfica encontram-se no Apêndice A.

Vinne (2015 [1900]) e Legros e Grant (1916) são referenciadas, quando pertinentes, ao longo desta tese.

Os dois últimos, trabalhos referência na área da história da fundição e identificação de tipos móveis, resultam do projeto de catalogação e restauração da valiosa coleção de aproximadamente 20.000 punções e matrizes do *Museum Plantin-Moretus*, na Antuérpia, iniciado em 1953, por Hendrik D. L. Vervliet, Harry Carter e Mike Parker. Embora referências na área tipográfica, tanto os estudos de Vervliet (2008, 2010) quanto o de Carter (1969) estão temporalmente muito distantes da realidade da Funtimod, no que tange às técnicas de fundição e ao design dos tipos.

Diferentemente dos autores mencionados nos parágrafos anteriores, o objeto de estudo desta investigação é uma fundição de tipos em particular: a Funtimod – Fundição de Tipos Modernos, fundada na cidade de São Paulo, em 1932, pelos alemães Karl H. Klingspor e Josef Tscherkassky, junto com a empresa alemã-brasileira Sociedade Technica Bremensis e a fundição suíça Haas, para fundir tipos de metal e fios de latão.

Até 1997, ano de fechamento de suas portas, a Funtimod incorporou outros materiais na sua linha de produção, como artigos de marcenaria (caixas e cavaletes) e máquinas para vários setores da indústria gráfica; afora representar equipamentos alemães no Brasil. Ainda que tenha deixado de ser a Fundição de Tipos Modernos para se tornar uma empresa de Máquinas e Materiais Gráficos, a fabricação de tipos móveis de metal permaneceu até o fim.

Nos seus sessenta e cinco anos de operação, a Funtimod esteve envolta do inconstante cenário político e econômico do País. A empresa foi fundada no mesmo ano em que os cidadãos paulistas encabeçaram uma forte oposição ao governo de Getúlio Vargas, que tinha assumido o poder após depor o presidente Washinton Luís, em 1930, e governou o Brasil de forma ditatorial até o fim da Segunda Guerra Mundial, em 1945.

A política nacionalista e voltada para industrialização de Vargas foi importante para que a empresa, uma indústria que servia outras indústrias, prosperasse nas suas primeiras décadas de atuação e se firmasse como uma das maiores do setor gráfico.

O apoio brasileiro ao grupo dos aliados contra a Alemanha, na Segunda Guerra Mundial, teve consequências inesperadas para a Funtimod, devido à procedência de seus donos. A situação repressiva vivida pelos alemães neste período no Brasil, afora outros possíveis fatores de nível particular, resultou na saída de Karl H. Klingspor da empresa, herdeiro de uma das mais importantes fundições de tipos da Alemanha. E, conseqüentemente, na mudança de gerenciamento, agora comandada pelo maior acionista, Theodor F. Hofmann, cujas ações permaneceram com seus descendentes até o fechamento da fábrica.

Até 1997, a Funtimod vivenciou os diferentes Brasis, no que concerne às mudanças de moeda, às políticas econômicas e às proibições de importação de máquinas e materiais. Como parte da indústria gráfica nacional, a Funtimod vivenciou e, em especial, contribuiu com o desenvolvimento do setor.

O século 20, todavia, caracterizou-se por mudanças de tecnologia no campo da composição de texto, abordadas por mim no capítulo *Composição de texto no Brasil entre os anos de 1950 e 1975* (Aragão, 2014) do livro *Histórias do Design no Brasil II*, que culminaram, a partir da segunda metade do século, na diminuição do mercado para os tipos

móveis de metal. A Funtimod, então, com técnicas e produtos obsoletos não resistiu à passagem para o século 21.

Os estabelecimentos gráficos do século passado estiveram repletos de máquinas e utensílios produzidos e comercializados pela empresa. Naquele tempo, era possível encontrar tipografias com tipos ou todo material adquirido na Funtimod, como as oficinas tipográficas que estavam à venda no *Correio da Manhã* (Typografia, 1948) e na *Gazeta de Notícias* (Oportunidade, 1963), ambas do Rio de Janeiro.

Pouco se sabe sobre os tipos móveis comercializados no Brasil. A maioria da bibliografia sobre a história da imprensa brasileira dirige seu conteúdo para a implantação da indústria gráfica fazendo um paralelo com o momento histórico do País (Sodré, 2004); e os livros voltados para a história da tipografia (Berger, 1984; Museu, 1979) concentram seus esforços em relacionar os estabelecimentos tipográficos e seus impressos.

Em contrapartida, pesquisas recentes começaram a se interessar tanto pela técnicas de composição e impressão tipográficas quanto pela mesma história da tipografia abordada nesta pesquisa de doutorado. No estudo pioneiro de Lima (2014) sobre a oficina tipográfica d'O gráfico Amador, o material tipográfico utilizado pelo grupo de intelectuais recifenses que formaram uma oficina gráfica experimental na década de 1950, também recebeu atenção especial. Segundo Lima (2014), a maior parte dos tipos utilizados pelos gráficos amadores foi adquirida da Funtimod.

Raras são as publicações específicas sobre as fontes utilizadas no processo de impressão tipográfico. Recentemente, alguns pesquisadores voltaram seus temas para as fundições e os tipos móveis de metal produzidos no Brasil; entre o pequeno grupo, no qual estou incluída, cabe ressaltar as pesquisas encabeçadas, no Rio de Janeiro, por Edna Lucia Cunha Lima (Lima, 2006; Lima, 2009; Lima, 2012), com especial interesse nas fundições de tipos do século 19; e Priscila Farias (Farias, 2013; Farias e Onoda, 2015), orientadora desta pesquisa de doutorado, com investigação específica no estado de São Paulo no mesmo período.

Meu interesse no assunto decorre de minha atuação profissional como docente da Universidade Federal de Pernambuco, quando comecei, em 2006, a utilizar as máquinas e tipos d'O Gráfico Amador, atualmente alocadas no Laboratório de Práticas Gráficas do Departamento dDesign, como material didático nas disciplinas de Tipografia. Nesse mesmo período, em que o Brasil estava vivenciando tardiamente o *revival* da impressão tipográfica, me vi progressivamente envolvida com os tipos de chumbo nas minhas atividades de ensino, pesquisa e extensão.

Esse envolvimento prévio, prático e teórico com os tipos móveis de metal fundidos pela Funtimod, aproximou-me das pesquisadoras carioca e paulista, e, com autoria conjunta ou isolada, as publicações resultantes de nossas investigações (Lima, Aragão e Farias, 2011; Aragão, Farias e Lima, 2013) estão entre as contribuições recentes à história tipográfica brasileira.

O conhecimento anterior ao meu processo de doutoramento foi de indiscutível valia para o desenvolvimento desta pesquisa de doutorado. Entretanto, ao longo desses quatro anos, tive que me apropriar de métodos e especificidades de áreas nunca dantes profundamente exploradas, como a história.

As disciplinas cursadas como aluna nos Programas de Pós-graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da USP; do mesmo modo que o estágio de pesquisa na *Central Saint Martins – University of the Arts London*, foram

determinantes para que meu olhar histórico sobre o campo do design gráfico, antes focado na descrição de sua linguagem, incorporasse a história social e contextual de Marcos Braga e Solange Ferraz de Lima, sem esquecer do rigor metodológico aplicado à área tipográfica de Priscila Farias e o olhar estrangeiro de Catherine Dixon.

O estudo de caso Funtimod, que contempla aspectos de ordem quantitativa e, prioritariamente, qualitativa, foi concebido para ser desenvolvido em duas etapas: coleta e análise de dados. Para a fase de coleta de dados, utilizei uma variedade de fontes de evidências com o intuito de responder as questões que permearam as principais unidades do estudo de caso: a história, a fábrica de tipos e os tipos em si.

Assim sendo, os depoimentos orais de ex-funcionários da Funtimod, familiares dos sócios, entre outros; a observação não-participante da fundição alemã Rainer Gerstenberg; os mais variados documentos e os registros dos tipos nos espécimes; assim como os próprios artefatos físicos fundidos pela Funtimod foram imprescindíveis para os resultados obtidos.

Devido à extensão de conhecimentos exigidos pelo tema em questão, a pesquisa avançou um pouco além dos documentos referentes à empresa nas juntas comerciais dos estados brasileiros. No seu conjunto, os principais acervos consultados foram: as juntas comerciais dos estados de São Paulo (JUCESP), Minas Gerais (JUCEMG), Pernambuco (JUCEPE) e Rio de Janeiro (JUCERJ); o acervo digital do JusBrasil, que engloba os Diários Oficiais; o Departamento Estadual de Ordem Política e Social de São Paulo (DEOPS-SP) pertencente ao Arquivo do Estado de São Paulo; o Instituto Martius Staden; a Abigraf; e o *Klingspor Museum*. Afora os documentos pertencentes aos acervos particulares.

Esse corpo documental, juntamente com as outras fontes de evidência explicitadas com mais detalhes no capítulo sobre os procedimentos metodológicos, possibilitou a recomposição da minha versão da história da Funtimod e do que era praticado na fábrica dos tipos.

As faces dos tipos, por sua vez, seguiram métodos específicos imprescindíveis para afunilar o universo demasiado grande e complexo dos catálogos de tipos. Grande parte dos espécimes brasileiros, aqui considerados como registros dos tipos, ao invés de bibliografias ou documentos, pertencem à minha coleção particular; os exemplares estrangeiros foram consultados na *St Bride Library*, em Londres; na biblioteca do *Department of Typography and Graphic Communication* da *University of Reading*, em Reading; na biblioteca do *Gutenberg Museum*, em Mainz; e na biblioteca do *Klingspor Museum*, em Offenbach am Main.

De uma forma ou de outra, os capítulos desta tese exploram a criação, produção, circulação e, em menor grau, o consumo de uma parcela dos tipos móveis de metal disponíveis no século 20. Assim sendo, apresento a seguir a estrutura escolhida para narrar essa história. Antes, todavia, convém esclarecer algumas escolhas sobre terminologia e grafia adotadas.

Optei pela grafia original das citações literais em português, assim como me refiro a Funtimod contextualmente com suas diferentes grafias no capítulo histórico. Com intuito de evitar a repetição exaustiva da alcunha da empresa, peço ao leitor que, ao encontrar os termos *Fundição de Tipos Modernos*, *Fundição Nacional* ou *Fundição Brasileira*, em letra maiúscula, leia-os como se estivesse lendo Funtimod; da mesma forma que *País* e *Nacional* se referem à nação brasileira. No que concerne à citação literal de outros idiomas, apresento no texto a versão traduzida

para o português, com indicação do tradutor; e, quando necessário, o texto original.

Por fim, ainda a título de introdução, aproveito para lembrar que o hífen (-), quando utilizado nas datas das referências das fontes de evidência, significa década ([193-]) ou século ([19--]) correto, por exemplo, a data ([193-]) informa a década de publicação, porém o ano é desconhecido. Enquanto a interrogação (?) indica ano ([1930?]), década ([193-?]) ou século ([19--?]) prováveis.

Estrutura da tese

No capítulo de abertura desta tese, apresento uma breve contextualização da área de fundição de tipos, assim como a história do setor no Brasil e pesquisas recentes sobre fundições de tipos europeias no século 20.

No capítulo dois exponho os procedimentos metodológicos utilizados para o desenvolvimento desta investigação, com especial aprofundamento na atividade de identificação dos tipos. Com ele, posiciono-me a favor da explicitação dos métodos de pesquisas qualitativas, principalmente, na área do design gráfico, em que, muitas vezes, as escolhas são ininteligíveis.

Em seguida, a tese pode ser vislumbrada em duas partes, a primeira delas com prioridade de interesse na narração do percurso da Funtimod e na descrição da fábrica de tipos; e a segunda parte com foco no repertório de tipos e suas especificidades.

Sendo assim, o capítulo três abrange os antecedentes históricos da Funtimod no Brasil e na Alemanha, e sua trajetória nos sessenta e cinco anos de atividade, assim como os principais concorrentes. O quarto capítulo, por sua vez, é uma descrição da fábrica de tipos, no que concerne ao seu espaço físico e suas práticas.

Os tipos móveis registrados em seus espécimes são agrupados na coleção de tipos Funtimod, explorada de forma generalista no capítulo cinco, que apresenta as origens e as características do conjunto; e de maneira mais específica no capítulo seis, em que as variações encontradas nos catálogos de tipos são delineadas.

No último capítulo, traço as considerações finais da pesquisa, abordando as limitações e apontando futuras investigações.

Nas referências, com intuito de facilitar a busca das fontes de evidência, separei o texto em referências bibliográficas e referências dos registros, que se referem especificamente aos espécimes citados ao longo desta tese. No que diz respeito à grande quantidade de Apêndices, alguns deles foram disponibilizados digitalmente no CD que acompanha este volume.

1

Breve história da fundição de tipos

A técnica de fundir tipos permaneceu inalterada durante 400 anos, desde seu desenvolvimento na Europa Ocidental no século 15, consoante Carter (1969). Moxon (1683) foi o primeiro a descrever detalhadamente o processo, seguido de Fournier (1762) e, mais recentemente, a prática foi revisitada por Smeijers (2015a). Por conta dos processos mecânicos vigentes no período de atuação da Funtimod, igualmente em uso por ela e, principalmente, pela improvável manufatura de um tipo com desenho inédito, não descreverei em detalhes o método manual de fundição, mas enfocarei especificidades dos processos mecanizados.

Por outro lado, as ponderações de Carter (1969), Smeijers (2015a) e Vervliet (2008, 2010) sobre a fundição de tipos no século 16 servem de referência para contextualizar historicamente o objeto de estudo desta investigação. Neste capítulo, ainda abordo algumas pesquisas sobre importantes fundições de tipos na Europa no século 20, e uma breve história da fundição de tipos brasileira nos anos 1800.

1.1) FUNDIR TIPOS ANTES DO SÉCULO 19

Em síntese, o processo manual de fundição de tipos móveis de metal (figura 1.1) ocorria numa sequência de definição do design cujos caracteres eram esculpidos um a um em punções (barras de aço) que gravavam matrizes individuais, através de golpe num metal mais maleável (cobre). As matrizes, por sua vez, eram retificadas, ou seja, tinham suas medidas ajustadas, para finalmente serem encaixadas num molde e fundirem as peças do tipo, repetidamente, através do derramamento da liga metálica (Lima, 2006).

Independente se a matriz ou punção era produzida de forma manual ou mecânica, três papéis, não necessariamente atuados por pessoas diferentes, tinham que ser desempenhados na criação dessas peças imprescindíveis no processo de fabricação dos tipos, conforme define Southall (2005, p.12-15): o designer de tipos, o cliente e o produtor (gravador de punções ou matrizes).

O autor (Southall, 2005, p.12) postula que o cliente devia deixar claro os requerimentos do novo tipo, o designer devia definir e transmitir para o produtor a aparência (atributos visuais), que por sua vez, com a ajuda do designer, devia assegurar que as especificações do design fossem transportadas para a face da melhor forma possível.

Figura 1.1. Versão esquematizada de barra de aço (B), punção (P), matriz bruta (MB), matriz retificada (MR), molde de fundição (M) e um tipo fundido (T). Fonte: Bohadti (1954), com legenda minha.

De acordo com Smeijers (2015a), no século 16, era comum haver a confluência nos papéis, pois *os gravadores de punções desse período foram, eles mesmos, muitas vezes, editor-impressor-editora; portanto, é natural que eles tenham feito o material tipográfico de que eles próprios precisavam, ao invés de terem que atender constantemente às necessidades e desejos de outra pessoa.* (Smeijers, 2015a, p.67)

Mesmo com a confluência de papéis, o final do século 16 testemunhou a distinção de trabalho entre o gravador de punções e o fundidor de tipos. Segundo Vervliet (2010, p.30),

[...] até o século 19, o ofício de fabricar tipos incluía várias competências, como conceber o design, cortar as punções, golpear e retificar as matrizes, fazer o molde, fundir e finalizar os tipos. Durante o século 16, estas atividades eram realizadas, em geral, por uma pessoa, possivelmente assistida por aprendizes. Gradualmente, emergiu uma divisão de trabalho entre o cortador de punção (que muitas vezes combinava as atividades de conceber o design, cortar e golpear) e o fundidor de tipos, a quem foi confiada a retificação das matrizes, fabricação do molde, fundição e finalização dos tipos. (Vervliet, 2010, p.30, tradução minha)

Vervliet (2010) ainda exalta a especialização da técnica de cortar punções em oposição ao conhecimento necessário para fundir tipos, destacando que *era fundamental que ele [cortador de punção] tivesse a capacidade de adequar cada uma das centenas ou mais de letras de uma face padrão ocidental harmonicamente tanto no tamanho como no estilo, de modo que, quatro estágios mais adiante no processo técnico, o resultado fosse uma página de texto impressa homogênea e agradável aos olhos do leitor.* (Vervliet, 2010, p.31, tradução minha)

No que concerne à fundição de tipos, consoante Carter (1969, p.10), no começo dos anos 1500, *o custo de capital era quase que inteiramente bancado pelo impressor. Ele tinha que estocar matrizes, moldes e talvez até tivesse que arranjar a liga metálica. O know-how, a habilidade em organizar um bom equipamento de tipo, fazia parte de seu negócio, e, de forma alguma, era propriedade comum. A fundição de tipos como se tornou no século 17, onde todas essas operações eram financiadas e realizadas, e onde o impressor apenas tinha que ir para adquirir tipos de sua escolha na quantidade desejada, não existia ainda; ou melhor, os primeiros exemplos em Frankfurt, Paris e Guent estavam apenas começando a construir seus estoques.* (Carter, 1969, p.10, tradução minha)

Portanto, o desenvolvimento da atividade comercial onde casas fundidoras eram responsáveis por todo o processo e materiais necessários na fabricação dos tipos, igualmente, ocorreu no final do século 16. Antes disso, os impressores, em posse das punções e/ou matrizes, fundiam os tipos em oficinas próprias nos fundos de seus estabelecimentos ou contratavam fundidores para fabricar os tipos para eles (Vervliet, 2010, p.24).

Se os impressores possuíam as matrizes e punções, então, os cortadores de punções, que, em geral, também comandavam oficinas de fundição de tipos, comercializavam tanto os tipos quanto suas punções e matrizes. Para Vervliet (2010), *na verdade, durante o período sob consideração, os cortadores de punções viveram e trabalharam em condições caóticas e instáveis: cortadores de*

punções, fundidores de tipos e impressores competindo no mesmo mercado de comercialização de tipos. (Vervliet, 2010, p.28)

Os dezessete gravadores de punções e os oitenta e nove fundidores de tipos manufaturaram mais de 400 novos designs que serviram aproximadamente 1300 oficinas gráficas francesas do século 16 (Vervliet, 2010, p.32-33). Esses designs, entretanto, não se fixaram localmente, ao contrário, os tipos de Garamont e Granjon, por exemplo, tornaram-se o padrão europeu, desde meados dos anos 1500 até final do século 18.

No que diz respeito ao corte manual de punções, Southall (2005, p.13) informa que muitas das especificações do designer não eram mantidas na transformação do desenho para a face do tipo. Afora as diferenças materiais entre um design desenhado num papel e uma face cortada numa barra de aço, o gravador ainda tinha que lidar com as adaptações dos atributos formais do desenho entre os diferentes corpos.

John Dreyfus comenta sobre o assunto na introdução do livro que reproduz a carta do designer de tipos Jan Van Krimpen (1972) acerca dos problemas causados pela mecanização na gravação de punções: *ele [Jan Van Krimpen] fez desenhos para todos os seus tipos em uma folha de papel dura e pesada. Esta tinha uma superfície mais áspera que, ele falou, dava-lhe uma boa aderência ao papel. Apesar dessa superfície, ele ainda era capaz de fazer designs muito bem finalizados em um tamanho grande, aproximadamente com duas polegadas de altura [aproximadamente 5 cm]. Quase todos os seus designs eram, então, interpretados por um cortador de punção extremamente habilidoso, que cortava punções em todos os tamanhos requeridos pela face. Parte da arte do cortador de punção é fazer os pequenos, mas importantes, ajustes que 'devem' ser feitos para um design básico, se ele tiver que servir a toda uma gama de tamanhos, desde o tamanho da menor nota de rodapé até a maior linha de tipos display.* (Dreyfus apud Krimpen, 1972, p.17, tradução minha)

A partir das reflexões elaboradas por Carter (1969), Krimpen (1972), Smeijers (2005a) e Vervliet (2010), percebi que a Funtimod fabricou tipos de maneira distinta das fundições do século 16. Praticamente, no século 20, as fundições, após a concepção do design, realizavam todas as etapas do processo de fabricação de tipos com máquinas: cortar as punções, golpear e retificar as matrizes, fundir e finalizar os tipos.

Tornou-se necessário, então, desvincular-me da ideia de uma fundição de tipos com procedimentos manuais e, ao mesmo tempo, incorporar o conceito de uma fundição totalmente industrializada que produz tipos em larga escala, conforme veremos a seguir.

1.2) INOVAÇÕES TECNOLÓGICAS NA PRODUÇÃO DE PUNÇÕES E MATRIZES

A similaridade de alguns designs de letras no século 16, que resultou em algumas faces atribuídas erroneamente a Garamont, consoante as explorações de Vervliet (2008, p.161), também é característica dos tipos móveis de metal do século 20.

Aliás, nos anos 1900, a facilidade em originar uma matriz idêntica a uma fonte fundida, pela técnica da galvanoplastia (ou galvanotipia), explorada a seguir, elevou o plágio a níveis anteriormente inimagináveis. Segundo Muñoz-Caravaca (1944, p.182), a técnica era tão simples que qualquer fundidor podia se apoderar dos designs de seus concorrentes.

Legenda. Barras condutoras (B), Placas de metal (M), Partículas de metal (P) e (T) Moldes tipográficos.

Figura 1.2. Técnica da galvanotipia esquematizada. Fonte: Bohadtí (1954), com legenda minha.

1. O olho de um tipo de metal é a superfície relevográfica na parte superior do paralelepípedo que ao ser entintada imprimirá a face gravada.

A galvanoplastia, que surgiu na Estônia, em 1833, e recebeu o nome de galvanotipia nas artes gráficas, é um processo eletroquímico utilizado, entre outros fins, na reprodução de materiais metálicos, como medalhas, através de um molde (Porta, 1958, p.179-180). Conforme Figuier (1873), *a galvanoplastia é uma das mais uteis aplicações da chimica ás operações artisticas. Por ella podem obter-se, por meio de simples soluções salinas e pela accao da electricidade, objectos metallicos de cobre, prata e ouro, que até hoje não se haviam podido reproduzir senão pelo trabalho do cinzel ou pela fusão da materia metallica.* (Figuier, 1873, p.361)

Já sabemos que a galvanoplastia podia reproduzir um objeto em qualquer metal. No entanto, como o processo eletroquímico acontecia de fato para produzir matrizes?

Simplificadamente, pela descrição do ex-gravador de letras da Funtimod (Mosz, 2013b),

a galvanoplastia era usada para fazer matrizes. Quando eu já tinha o tipo e a matriz queimava [estragava], ele era retificado, era retocado, juntava uma porção deles em tira, isolava em volta [as partes que não interessava reproduzir] e deixava só o olho do tipo¹ para fora. [Depois] pendurava no banho galvânico e deixava lá pendurado uma semana, dia e noite. Aí, ficava um pedaço e tinha a chapinha da matriz [em níquel], que embutia em zinco, ainda precisava ajustar para ter a mesma profundidade, direitinho, na linha, e tudo, para por na máquina [fundidora]. (Mosz, 2013b)

Portanto, a galvanotipia (figura 1.2) consiste no depósito de uma fina camada de cobre ou níquel em moldes tipográficos (punções ou tipos), por intermédio de um processo eletroquímico (eletrolise), em que uma fonte de energia aciona a redução da peça de cobre ou níquel (ânodo), conectada ao polo positivo, em íons metálicos, que são transferidos para o polo negativo, onde se localizam os moldes (cátodo). A peça de metal e os moldes tipográficos encontram-se ambos submersos em uma solução líquida (Bohadtí, 1954, p.135-139).

Primeiramente, os moldes precisam ser preparados para entrar no banho galvânico, então, as punções ou tipos são soldados lado a lado numa tira (vide tiras na figura 1.3), com os olhos tipográficos já na altura da profundidade das matrizes. Após serem isolados por uma camada de

celuloide, os olhos dos moldes, parte da tira que interessa na galvanização é desengordurada (Bohadt, 1954, p.135-136).

O banho galvânico acontece num tanque construído com material resistente ao ácido, contendo a solução líquida condutora de eletricidade (eletrólito); se a matriz for galvanizada em cobre, a combinação inclui sulfato de cobre, ácido sulfúrico e água destilada; enquanto em níquel os componentes são sulfato de níquel e água destilada, acidificada com ácido acético puro (Bohadt, 1954, p.136-137).

A peça de metal e a tira, ambas presas em ganchos, são penduradas nas barras condutoras (de cobre) paralelas do tanque, conectadas, respectivamente, ao polo negativo (+) e ao polo positivo (-) de uma fonte de energia, por exemplo, uma bateria recarregável (Bohadt, 1954, p.137-138).

Quando a corrente elétrica é acionada, a peça de metal, carregada positivamente (+), é dissolvida em íons metálicos positivos (partículas metálicas), que são transferidos para a tira dos moldes, carregada negativamente (-), formando gradualmente a precipitação galvânica (Bohadt, 1954, p.138).

Levando em consideração que o processo pode durar de dias a semanas, se a precipitação galvânica for forte o suficiente, as tiras com os moldes tipográficos são removidas do banho. Então, a chapa galvanizada com os moldes dos tipos (figura 1.4), é descolada das tiras, seu verso é preenchido com chumbo, e, finalmente, as chapas são fixadas em placas de zinco, formando as matrizes brutas (figura 1.5). Estas, por sua vez, precisam passar pelo processo retificador que as habilita com as medidas corretas para manufaturar as peças dos tipos (Bohadt, 1954, p.138-139).

No tanque Langbein-Pfanhauser Werke, exemplificado por Muñoz-Caravaca (1944, p.183-184), com fonte de energia de 2 a 3 amperes e 90 graus de temperatura, a chapa galvanizada de 3mm é obtida em 70 horas.

A matriz galvânica podia ser gerada com tipos previamente fundidos, porém, para produzir uma matriz com desenho original nesta técnica, ainda era necessária uma punção cuja manufatura não precisava ser realizada manualmente em aço.

Figura 1.3. Tanques para realização do banho galvânico.
Fonte: Bohadt, (1954).

Krimpen (1972) comenta sobre a qualidade das punções cortadas especificamente para a técnica da galvanotipia:

houve um início de declínio no ofício e comércio de fabricação de tipos de texto antes de qualquer máquina de gravação começar a ser usada. Eu estou me referindo na prática, que aliás nunca foi generalizada, de produzir matrizes por galvanização. Isso significa que punções não são realmente punções de aço ou pelo menos de um metal mais duro do que as matrizes golpeadas por elas; mas apenas letras moldadas em uma liga metálica muito macia e fácil de manusear e, como consequência, falta, necessariamente, a nitidez peculiar do aço gravado. (Krimpen, 1972, p. 6, tradução minha)

No que concerne à mecanização na gravação de punções, o surgimento do pantógrafo para tal fim foi impulsionado pela necessidade de reprodução de matrizes idênticas para serem utilizadas nas máquinas de composição de texto. Para compor uma linha numa Linotipo, por exemplo, o texto poderia demandar dezenas de matrizes da mesma letra. Entretanto, segundo Southall (2005, p.19), as punções manuais demoravam para ser cortadas, repostas e não necessariamente derivavam matrizes idênticas.

Em 1885, o americano Linn Boyd Benton, da fundição de tipos Benton, Waldo & Co, adaptou o pantógrafo criado por William Leavenworth, em 1834, para manufatura de tipos de madeira e patenteou o primeiro pantógrafo para a gravação de punções. A máquina reduzia um desenho feito em papel de 12 polegadas (30,48 cm) com o objetivo de criar um modelo de letra de 3 polegadas (7,62 cm) em alto relevo numa placa de metal coberta com cera que, depois de passar pela galvanoplastia, era transformada na chapa usada para cortar punções em corpos entre 2 e 72 pontos (De Vinne, 2015 [1900], p.348-352).

Legros e Grant (1916) adicionam que, *embora esta máquina tenha sido originalmente usada para o corte de tipo-mestre [punção], na liga metálica dos tipos, para fins de produção de matrizes pela galvanotipia; ela foi posteriormente aperfeiçoada; e, conhecida como a Benton-Waldo, usada para o corte de punções de aço, e ainda está em uso [no começo do século 20].* (Legros e Grant, 1916, p.196, tradução minha)

Portanto, as fundições que operavam no começo do século 20 puderam mecanicamente, por intermédio do mesmo padrão de desenho (chapa), criar punções ou matrizes uniformes para todos os corpos, sem as adaptações e imperfeições decorrentes da produção manual. Southall (2005) ao apresentar o pantógrafo de gravar matrizes da marca Kämpf, de Frankfurt, adquiridos tanto pela D. Stempel quanto pela Funtimod (figura 1.6), esclarece que *as máquinas de gravar matrizes geralmente utilizadas em fundições europeias, ao contrário dos equipamentos de Benton e Frederic Goudy, foram dispostas horizontalmente. Os padrões eram esculpidos em contorno em placas de metal [figura 1.7], em vez das letras em alto relevo utilizadas nas máquinas de Benton. Diferentes ferramentas de corte eram utilizadas para as sucessivas fases do trabalho, com a cabeça de corte da máquina ajustável para profundidade de corte.* (Southall, 2005, p.24, tradução minha)

Cabe salientar que a uniformidade das matrizes igualmente concernia a todo o conjunto de caracteres de uma fonte. De acordo com De Vinne (2015 [1900], p.353, tradução minha), "modelos para acentos, frações e bordas podem ser feitos em seções, e unidos com precisão na posição

Figuras da página ao lado. Camadas galvanizadas em cobre descoladas das matrizes [1.4] e conjunto de matrizes com chapas galvanizadas em níquel [1.5], ambas da Fundição Rainer Gerstenberg. Fonte: Acervo pessoal de Indra Kupferschmid.

Figuras. Pantógrafo da marca Kämpf da Funtimod [1.6]; e chapa em baixo relevo da Fundação Rainer Gerstenberg [1.7]. Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora.

correta antes de cortar a punção". Dessa forma, o mesmo modelo do acento poderia ser conjugado com diferentes caracteres.

O novo invento foi aclamado por alguns designers de tipos, mas desprezado por outros. Um dos maiores críticos do pantógrafo (Krimpen, 1972) estava preocupado com fatores estéticos que, segundo ele, somente podiam ser alcançados com a mão humana. Para Krimpen (1972, p.17, tradução minha), "parece provável que as sutis irregularidades, que o olho e a mão humanas sempre deixam em trabalhos manuais, são um importante elemento do charme do tipo cortado à mão".

Dreyfus faz ponderações relevantes no que concerne à qualidade das punções gravadas mecanicamente: "designs de tipos podem tanto ser melhorados como adulterados pelo uso de máquinas, conforme a habilidade e experiência das pessoas que operam as máquinas" (Dreyfus apud Krimpen, 1972, p.30, tradução minha).

Para minimizar os imprevistos e imperfeições indesejadas, alguns designers aprenderam a manusear a ferramenta com o intuito de produzir seus próprios tipos. Para o designer de tipos americano Frederic Goudy, *as matrizes são frutos dos meus desenhos, que traduzo em padrões de metal em baixo relevo para serem usados na máquina de gravar matrizes. [...] Os operadores, que podem ser mecânicos bons o suficiente, mas nem sempre são competentes para traduzir as sutilezas de linha do designer ou o design exatamente como ele gostaria.* (Goudy, 1940, p.103, tradução minha)

Rudolf Koch clama que "o pantógrafo está querendo substituir o ofício artesanal, e nós temos que exercer pressão em oposição" (Koch apud Goudy, 1940, p.104-105, tradução minha). Goudy (1940), apesar de concordar parcialmente com a declaração, responde ao colega com uma pergunta: "por que continuar com o método lento e trabalhoso de produzir tipos, de Nicholas Jenson, que eram necessários em seus dias visto que ele não possuía os instrumentos de precisão disponíveis hoje?" (Goudy, 1940, p.105, tradução minha).

O designer americano não estava interessado na discussão dos méritos artísticos entre os dois processos, mas na conveniência da produção mecânica. Segundo ele (Goudy, 1940), *os métodos antigos persistiram tardiamente na Inglaterra e no Continente. Eu não quero dizer que o corte de punção manual foi completamente abandonado ou inteiramente substituído, mas eu quero dizer que o corte de punção à mão é pouco empregado, hoje em dia, na produção de tipos móveis.* (Goudy, 1940, p.105-106, tradução minha)

De fato, mesmo com os modernos equipamentos pantográficos, algumas faces na Alemanha ainda foram gravadas manualmente. O gravador de punções August Rosenberger, "um dos últimos artesãos na profissão a esculpir em metal" (Zapf, 1996, p.8, tradução minha), trabalhou para D. Stempel entre 1927 e 1962. Entre as faces manufaturadas pela fundição de Frankfurt, de acordo com Zapf (1996, p.6), Rosenberger gravou, no século 20, as punções de seus designs Palatino e Optima, assim como a versão itálica da Garamond da empresa, e a Memphis, de Rudolf Wolf.

Entretanto, a técnica manual não devia ser tão representativa, conforme postulou Goudy (1940); pelo quadro explicativo dos três processos de manufatura de matrizes, visualizado durante a visita à Fundição Rainer Gerstenberg, verifiquei que a D. Stempel, mesmo quando golpeava a matriz, gravava a punção mecanicamente no pantógrafo. Desse modo, apresento as formas usuais de produção de matrizes, no século 20:

- a) gravar a punção manual e sobretudo mecanicamente em aço, e, posteriormente, golpeá-la na matriz.
- b) gravar a punção manual e sobretudo mecanicamente numa liga metálica, para gerar a chapa com o molde do tipo, por galvanotipia, em cobre e/ou níquel, e acomodá-la na matriz.
- c) gravar diretamente, por intermédio de um pantógrafo, a matriz.

No que diz respeito ao material das matrizes, Legros e Grant (1916) alertam para a substituição do metal originalmente utilizado nos processos manuais (cobre), por uma gama maior de metais puros ou combinados:

as melhores matrizes conhecidas pelos autores são feitas de laminado de níquel com o caractere gravado por pantógrafo, mas matrizes, ligeiramente inferiores, e, com descrição um tanto menos confiável, são por vezes feitas por deposição galvânica de níquel na espessura total da matriz, ou com uma menor espessura posteriormente feita com cobre. Matrizes são por vezes feitas com a parte níquelada acomodada em uma barra de cobre. A maioria das matrizes de máquinas de composição de texto são gravadas [mecanicamente] em laminado de bronze, nem sempre de boa qualidade; outras são gravadas em um bronze mais resistente, cuja composição utiliza às vezes alumínio. [...] As matrizes mais comuns, ou seja, aquelas utilizadas em máquinas fundidoras simples, são feitas de cobre, laminado [pelo pantógrafo] ou depositado [pela galvanotipia]. (Legros e Grant, 1916, p.216, tradução minha)

A D. Stempel ainda produziu algumas matrizes em zinco e alumínio, entretanto, segundo Rainer Gerstenberg (Gerstenberg, 2015), esses materiais não esquentavam tão fácil e rapidamente, então ele precisava de um prazo maior para a calibragem e a perfeita fundição dos caracteres.

Na visita a Darmstadt, percebi que algumas matrizes são passíveis de serem identificadas pela cor ou técnica, por exemplo, quando são feitas nos tons avermelhados do cobre (figura 1.8) ou nos tons mais dourados do bronze (figura 1.9). A matriz galvanizada é a mais facilmente reconhecida, devido a acoplagem da camada galvânica na barra de metal (figura 1.10) e, principalmente, pela diferença de material. Na D. Stempel, às vezes, uma mesma fonte era produzida com mais de uma das técnicas mencionadas acima (figura 1.11),

é diferente para todas as faces, se eles utilizam esse ou aquele método. Normalmente, quando eles começavam com um método eles continuavam,

Figuras. Matrizes de cobre **[1.8]** e de bronze **[1.9]** da Fundição Rainer Gerstenberg. Conjunto de matrizes galvanizadas **[1.10]** e conjunto de matrizes geradas por mais de uma técnica **[1.11]**. Amostra padrão de tipos fundidos **[1.12]** e matrizes guardadas com a tabela de medidas **[1.13]**. Todas pertencem a Fundição Rainer Gerstenberg. Fonte: Acervo pessoal de Indra Kupferschmid.

é claro; mas às vezes eles também misturavam as técnicas em uma mesma face. Em um conjunto de caracteres de uma face, é possível encontrar os três métodos diferentes de produzir a matriz [expostos acima], pois mais tarde eles acrescentavam caracteres ao conjunto e escolhiam qualquer uma das técnicas. (Gerstenberg, 2015, tradução minha)

A D. Stempel acomodava as matrizes de seus tipos juntamente com uma amostra padrão fundida (figura 1.12) mais uma tabela de medidas com os espaçamentos definidos (figura 1.13). Todos esses dados asseguravam que a cada fundição as fontes fossem manufaturadas com as medidas padronizadas corretamente. Sem a amostra padrão e a tabela de medidas, o fundidor (operador das máquinas fundidoras) perderia tempo recalculando as medidas a cada manufatura.

Ao licenciar as matrizes para outras fundições, como a Funtimod, a reprodução com o espaçamento tal qual na fábrica da D. Stempel também estava assegurada, visto que o conjunto era exportado completo. As coincidências nos espaçamentos, mencionadas na metodologia desta pesquisa, possivelmente, derivam dessas especificações ou de uma cópia meticulosa dos espaços medidos nos próprios caracteres.

1.3) FUNDIÇÕES DE TIPOS NA EUROPA DO SÉCULO 20

Algumas dissertações do programa de pós-graduação do *Department of Typography and Graphic Communication* da *University of Reading*, no Reino Unido, tangenciam o objeto de estudo desta pesquisa de doutorado com um olhar mais contemporâneo do assunto, e serviram de referência para o entendimento do cenário de fundição de tipos do século 20. Entre elas, encontram-se a abordagem específica de um design de uma fundição, de Homola (2004); a pesquisa sobre as fundições francesas no século 20, de Savoie (2007); e o estudo das propagandas de três fundições europeias entre os anos de 1950-60, de Montrose-Helker (2013).

Publicações acerca da história da fundição de tipos alemã, pelo menos no que diz respeito a J.G. Schelter & Giesecke, também eram raras, visto que Homola (2004) se baseou apenas em outra dissertação de mestrado e uma publicação comemorativa da empresa para contar sua história.

Segundo o pesquisador (Homola, 2004, p.17, tradução minha), "a história da fundição de tipos J.G. Schelter & Giesecke, a fundição que lançou a 'Breite Grotesk' utilizada pelos tipógrafos da Bauhaus, ilustra as mudanças que o negócio de fundição de tipos sofreu durante o século 19."

A empresa foi fundada na cidade de Leipzig, em 1819, pelo gravador de punções Johann Andreas Gottfried Schelter e o fundidor de tipos Christian Friedrich Giesecke. Quando o primeiro catálogo de tipos foi lançado, em 1836, com mais de 200 faces, a empresa ainda trabalhava com os mesmos métodos manuais dos gravadores renascentistas. No entanto, até o final do século 19, a J.G. Schelter & Giesecke tinha incorporado as inovações tecnológicas para otimizar sua fábrica de tipos, alcançando a mecanização tanto na produção das punções quanto nos equipamentos de fundição (Homola, 2004).

Ademais, muitas das máquinas foram produzidas na própria empresa pelos funcionários do departamento de engenharia mecânica. De acordo com Homola (2004),

J.G. Schelter & Giesecke também começou a vender suas máquinas manufaturadas na empresa, tais como elevadores e máquinas de impressão. A prensa 'Phoenix', produzida desde 1893, tornou-se especialmente bem-

sucedida, assegurando a gestão a expandir esses novos ramos de produção. (Homola, 2004, p.23, tradução minha)

Durante o século 20, por conta do envolvimento da empresa na produção de equipamentos para aviões utilizados na Segunda Guerra, a empresa foi desconfigurada, e a fundição de tipos transferida para a fundição de tipos estatal da República Democrática da Alemanha (VEB Typoart Dresden), que incorporou poucas faces a seu repertório.

A narrativa histórica da J.G. Schelter & Giesecke, com exploração da técnica adotada na fabricação dos tipos, de Homola (2004), assemelha-se à história contada por esta investigação. Nossas pesquisas divergem, todavia, na indagação do repertório tipográfico. Se analiso a coleção completa de nove catálogos da Funtimod, Homola (2004) estudou apenas a face Breite Grotesk, lançada em 1890. Há indícios suficientes que relacionam a Grotesca Normal Clara, manufaturada pela Fundição de Tipos Modernos, com a face estudada por Homola (2004).

Seu estudo é uma importante contribuição para a história dos tipos sem serifa. Enquanto clama o ineditismo do design da face estudada, comparado com os exemplares da época, Homola (2004, p.32-33) comenta que

a história das faces sem serifa é tão inexplorada que quaisquer hipóteses sobre que design foi derivado de – ou exerceu influência em – que face deve ficar no campo da especulação. A invenção da galvanotipia abriu caminho para a incontrolável cópia de tipos, e desde meados do século 19, ações judiciais fazem parte integrante do negócio de tipos. Os historiadores das faces dos tipos durante muito tempo não estiveram interessados nas faces sem serifa, porque as consideravam inferiores. Os registros sobre faces sem serifa são raros e muitas vezes enganosas. O 'Handbuch der Schriftarten' [Seemann, 1926], um importante livro de referência, especialmente para faces sem serifa, lista a data de lançamento de apenas um quarto das faces registradas e a maioria delas estão erradas. (Homola, 2004, p.32-33, tradução minha)

Ademais, o estudo também teve que contar com limitações, por exemplo, o pesquisador (Homola, 2004) não conseguiu encontrar o primeiro catálogo da fundição de Leipzig e tampouco desvendou o autor do design da Breite Grotesk. Tais limitações, assim como as reflexões sobre a imprecisão das datas de lançamento das faces na literatura alemã, contextualizam o universo desordenado no qual estive inserida ao realizar a identificação das faces da Funtimod.

O interesse de Savoie (2007) nas causas e consequências do fechamento das fundições de tipos francesas do século 20 evidencia os mesmos problemas enfrentados pela Funtimod no Brasil. Apesar das empresas Brasileira e francesas compartilharem algumas similitudes no que tange à visão do negócio, sua história, focalizada no design dos tipos, caracteriza-se de forma mais original, visto que principalmente as fundições Deberny & Peignot, de Paris, e Olive, de Marseille, lançaram tipos com desenhos exclusivos.

Georges Peignot iniciou suas atividades nos anos 1860 com o material que seu pai tinha adquirido de uma pequena fundição parisiense, e gerenciou sua empresa, mais tarde nomeada para Deberny & Peignot, com grande interesse em manufaturar tipos de qualidade. Entretanto, esse perfeccionismo, transformado na recusa em lançar fontes para as primeiras máquinas de composição tipográfica, cuja qualidade ele rejeitava, teve consequências negativas para o negócio no futuro (Savoie, 2007, p.11-12).

Assim sendo, aproximadamente nos anos 1920-30, com o mercado de tipos de texto sendo preenchido pela composição mecânica, a fundição francesa concentrou sua produção em tipos *display* e tipos escriturais. De acordo com Savoie (2007, p.13-14), o período de lançamento de faces originais foi temporariamente interrompido devido à concorrência com as faces lançadas para as máquinas compositoras. A Deberny & Peignot, então, relançou tipos antigos que contrastavam com os espécimes contemporâneos projetados por Maximilien Vox.

Com a crescente popularidade dos tipos geométricos alemães, a Deberny & Peignot licenciou a Futura na França, da fundição alemã Bauer, como Europa. Embora a fundição francesa tenha manufaturado um tipo desenhado por outra firma, essa não era a prática habitual de seu negócio. Consoante Savoie (2007, p.16-17, tradução minha), "Charles Peignot e Maximilien Vox estavam agitando o mercado tipográfico francês; eles eram altamente cultos, criativos e impulsivos, e não hesitaram em correr riscos para renovar o design de tipos francês".

Os tipos das duas principais fundições francesas, Deberny & Peignot e Olive, estabeleceram uma concorrência acirrada, apesar do porte dos clientes diferir; enquanto a fundição parisiense negociava com gráficas maiores, a Olive vendia seus tipos para os pequenos estabelecimentos. A predominância da composição manual nessas pequenas oficinas tipográficas resultou, algumas vezes, em vendas mais expressivas das faces da Olive, como a Chambord (1945), de Roger Excoffon, que ultrapassou o sucesso da Peignot (1937), lançada pela concorrente alguns anos antes (Savoie, 2007, p.17).

A pesquisadora resume de forma exemplar o cenário das fundições de tipos na primeira metade do século 20 na França:

a vitalidade exibida pela indústria francesa de design de tipos durante a primeira metade do século foi de fato uma ilusão crescente. Ao fazerem a escolha de ignorar a ameaça dos tipos das máquinas de composição e isolarem-se do modernismo florescente no resto do mundo ocidental, as fundições de tipos francesas gradualmente perderam sua influência, não só sobre o mercado internacional, mas também no país. (Savoie, 2007, p.18, tradução minha)

As três décadas seguintes à Segunda Grande Guerra, consideradas como os trinta anos gloriosos na França, foram marcadas pela contribuição de designers de tipos nas duas fundições, Adrian Frutiger na Deberny & Peignot e Roger Excoffon na Olive. A produção de tipos *display* foi reconhecida internacionalmente como os *Novos Tipos Franceses*. Ademais, a fundição parisiense lançou o primeiro equipamento de fotocomposição no país, em 1954, e atualizou a tecnologia de sua produção, lançando, por exemplo, a internacionalmente conhecida Univers, de Adrian Frutiger, para as três técnicas de composição de texto vigentes: composição tipográfica manual, composição tipográfica mecânica e fotocomposição (Savoie, 2007, p.18-27).

Os estudos de Savoie (2007) e Montrose-Helker (2013) se entrelaçam nos anos 1950-60, quando os panfletos de lançamento de tipos começaram a ficar mais complexos com a adição de exemplos das faces simulando cartões de visita, menus, etc. Estes materiais de divulgação das três maiores fundições europeias, segundo Montrose-Helker (2013, p.7), a francesa Deberny & Peignot, a alemã D. Stempel/Haas e a italiana Nebiolo, portanto, configuram seu objeto de estudo.

Contudo, seu interesse não é exclusivo em descrever os materiais de divulgação. Montrose-Helker (2013) igualmente incorporou um breve

histórico das empresas e ponderações estéticas sobre a fabricação dos tipos. Sob essa perspectiva, suas reflexões acerca do que estava sendo produzido na época corroboram o estudo de Savoie (2007):

Embora o mercado de livros ainda estivesse precisando de faces, este não foi o fator mais importante para o comissionamento e a distribuição de novos designs. A publicidade definiu as demandas por faces no contexto da produção de novos bens para um mercado de massa. Tornou-se cada vez mais desejável ter uma face que funcionasse para uma vasta gama de aplicações. (Montrose-Helker, 2013, p.23, tradução minha)

Entre as fundições estudadas por Montrose-Helker (2013) falta apresentar a italiana Nebiolo, visto que a Deberny & Peignot foi previamente abordada e a D. Stempel tem destaque especial nesta pesquisa de doutorado, sendo discutida ao longo dos capítulos. A história da Nebiolo iniciou em 1878, quando Giovanni Nebiolo adquiriu a fundição Narizzano da cidade de Turim. No século 20, com o crescente mercado publicitário, a empresa criou na década de 1930 um departamento de design de tipos, em que Aldo Novarese assumiu o posto de diretor em 1952 e permaneceu até 1975 (Montrose-Helker, 2013, p.35).

De acordo com Montrose-Helker (2013),
levando em consideração todas as informações, parece evidente que as atividades de fundição de tipos da Nebiolo foram em grande parte determinadas não apenas pelo mercado, mas também pelos programas de design de tipos dos concorrentes. Recta, que pode ser considerada a resposta da Nebiolo às já bem sucedidas Univers e Helvetica foi lançada um ano depois e teve apenas um impacto moderado. (Montrose-Helker, 2013, p.39, tradução minha)

Se Montrose-Helker (2013) não discorre sobre o fechamento das fundições estudadas, Savoie (2007, p.28) aponta a mudança tecnológica como o principal fator do fechamento das empresas francesas na década de 1970, que vinham sobrevivendo da venda de máquinas e outros materiais gráficos.

No que diz respeito a Deberny & Peignot, Savoie (2007, p.28) ressalta que a falta de experiência da presidência na área tipográfica culminou na venda da empresa, em 1973, para Haas e o decreto de falência um ano depois. Já a Olive foi incorporada pela Haas em 1978.

Segundo a pesquisadora (Savoie, 2007),
em apenas seis anos, as quatro principais empresas que tinham assegurado a sobrevivência do design de tipos francês tinham desaparecido. As mudanças tecnológicas sucessivas que pontuaram o século 20 gradualmente enfraqueceram as fundições francesas. (Savoie, 2007, p.27, tradução minha)

Com base no que foi exposto pelos antigos alunos da *University of Reading* (Homola, 2004; Montrose-Helker, 2013; Savoie, 2007), foi possível perceber que a Funtimod atuou no Brasil em um contexto similar ao europeu, no que tange aos problemas de inexperiência de gerenciamento e principalmente à manutenção da técnica de fabricação dos tipos. A semelhança contextual, no entanto, transforma-se em grande diferença quando esmiuçamos a originalidade de seu repertório de tipos, um dos assuntos principais do capítulo 5 desta tese.

1.4) FUNDIÇÕES DE TIPOS NO BRASIL OITOCENTISTA

Do ponto de vista da historiografia tipográfica brasileira, algumas publicações já trabalharam, de certa forma, com objeto de análise

similar. Principalmente, por intermédio dos esforços de Lima (2006, 2009, 2012), relato a seguir a situação do setor de fundição de tipos no Brasil oitocentista.

Embora a primeira fundição de tipos Nacional tenha sido instalada, em 1810, na Impressão Régia, no Rio de Janeiro, há evidências de que o setor de fundição de tipos não tenha sido tão contínuo como o de impressão, conforme pontuou Lima (2006).

Em 1848, o periódico *Iris*, ao lamentar o estado das artes gráficas no Brasil, esclarece que
não temos uma escola typographica; sentimos todos os dias falta de typógraphos, sobretudo impressores. Não temos uma fundição de typos, Nacional (e a particular² que existe não satisfaz), apesar das dezenas de contos que o governo tem gasto para isso, em diferentes épocas [...].
 (Typographia, 1848, p.336)

A *Marmota na Corte* questionou no mesmo tom: “e porque, apesar da boa vontade de alguns ministros, e das grandes despesas que se tem feito, não tem esta corte [em 1851], não tem o paiz uma – *fundição Nacional*” (A *Marmota*, 1851, p.1)?

Ainda que tenha operado sem a constância de uma oficina de fundir tipos, em conformidade com as notícias apresentadas nos parágrafos acima, algumas movimentações voltadas à consolidação das atividades de fundição e, principalmente, de gravação de punções, aconteceram na imprensa oficial brasileira, segundo informações encontradas por Lima (2006).

Em geral, os tipos eram fundidos, mas não desenhados e gravados em terra Nacional, então, ao que tudo indica, assim se caracterizou a fundição de tipos no Rio de Janeiro da época.

Entre as iniciativas da Imprensa Nacional, que funciona até hoje desde o século 19, em relação à formação de fundidores e gravadores de letras, encontram-se o estágio do funcionário Alexandrino José das Neves e a vinda de um fundidor londrino:

em 1813 a primeira Junta da Imprensa Nacional deu ao funcionário Alexandrino José das Neves o que hoje seria uma bolsa de estudos, enfim, um estágio em uma fundidora de tipos inglesa para se aperfeiçoar, onde aprendeu a gravar punções e a fundir tipos. (Lima, 2006, p.5)

Segundo Lima (2006, p.5), em seu retorno ao Brasil, Alexandrino foi prontamente demitido por negligência no ofício, provavelmente, porque estava mais interessado em aplicar os conhecimentos adquiridos na viagem a Londres na Impressão Régia de Lisboa.

A segunda tentativa diz respeito ao misterioso fundidor vindo da Inglaterra, em 1837, que não obteve sucesso na formação de aprendizes tupiniquins devido a dificuldades linguísticas, financeiras e a precariedade da oficina Nacional. Dessa forma, seu contrato foi extinto antes mesmo do encerramento, três anos depois (Lima, 2006).

No tocante aos tipos da Imprensa Nacional, é necessário um estudo mais aprofundado em seus impressos, por exemplo, para revelar possíveis exemplares fabricados na oficina de fundição. Lima (2006, p.22 e 31), por outro lado, apresenta duas listagens com informações sobre tipos, a primeira, de 1812-13, informa que alguns tipos para texto foram fundidos.

Já “[...] os Egípcios (tipos de serifa quadrada), os Ingleses (provavelmente tipos escriturais simulando manuscritos grafados com pena de aço), os Romanos (tipos de serifa triangular) e seus grifos, que correspondem aos itálicos atuais” (Lima, 2012, p.2558), encontram-se no contrato de venda, realizado em 1863, da oficina de fundição do francês

2. Talvez o periódico estivesse se referindo a Fundição Francesa, estudada por Lima (2006).

Luiz Muratet para a Casa de Correção, comandada pelo Ministério da Justiça. A oficina foi posteriormente incorporada à Imprensa Nacional na data de fechamento da Casa de Correção, em 1865. Outros tipos, com nomenclatura incomum, não puderam ser identificados pela pesquisadora, como os tipos franceses, compridos, bretões estreitos, entre outros.

Embora a Imprensa Nacional tenha tido uma forte relação com sua similar portuguesa, no começo de suas atividades, a oficina de fundição brasileira não conseguiu o mesmo prestígio da lisboeta. A Imprensa Nacional de Lisboa, numa nota em *A gazetilha*, argumentou que não media esforços para elevar sua fundição ao nível da excelência, diferente do que era praticado no Brasil até então, "[...] de reforma em reforma, tem approximado os produtos da sua fundição, hoje, sem hyperbole, uma das mais vastas e ricas da Europa, dos mais perfeitos provindos de manufactura estrangeira" (Imprensa, 1872, p.3).

Enquanto a Imprensa Nacional de Lisboa era exaltada por matérias nos periódicos do Brasil, a similar brasileira colecionava lástimas. O jornal *A Actualidade*, do Rio de Janeiro, comentou, da visita do príncipe de Carignan à Imprensa Nacional de Lisboa, em 1863,

[...] as suas differentes e vastas officinas, que todas se achavam na costumada ordem e aceio, merecendo-lhe particular attencao e muitos elogios a fundição de typos, as machinas de fundir os caracteres que nella funcionam, os novos punções em aço que se estão gravando e muitos dos curiosos productos já obtidos pelos aparelhos galvânicos [...]. (Notícias, 1863, p.1)

Por intermédio de uma aprofundada reportagem do periódico *O Neophyto*, é possível quantificar os itens fabricados naquela instituição: *o amplo deposito que possui a imprensa nacional foi opulentado também com alguns milhares de matrizes, umas provenientes de origem estrangeira, outras feitas na nossa fundição com punções gravados na secção de gravura, onde se executaram até ao fim de 1868, 31 jogos de caracteres de phantasia de generos diversos, sendo 14 em metal dos typos e 17 em aço.* (A Arte, 1880, p.2)

A Marmota fez suas as palavras da *Revista Typographica*, em 1864, sobre a necessidade de criação de uma boa fundição de tipos Nacional aos modos da Imprensa Nacional de Lisboa. Na ocasião, ela enalteceu a oficina governamental da Casa de Correção, comandada por Luiz Muratet, que continha 12 aprendizes e uma máquina de fundir tipos: *ao governo, principal interessado nessa nova industria, compete fornecer os meios, para que essa oficina tão reclamada pelas necessidades do paiz, possa progredir, e elevar-se ao pé em que depois de muitos tropeços chegou e se acha a fundição portugueza; sem isso ella definhará pouco a pouco, como infelizmente entre nós acontece tantas vezes, acobertando no fim o capricho, incuria ou má vontade, com a capa do: não convém, porque é uma indústriã nova no paiz.* (A Marmota, 1864, p.1)

Alguns anos mais tarde, o governo brasileiro decretou a lei de 25 de agosto de 1873 com intuito de reformar a Imprensa Nacional (A Actual, 1874, p.1). Uma comissão avaliou que o estabelecimento deveria ser composto de tipografia, fundição de tipos (para uso próprio e comércio), litografia e estamperia. Para tanto, uma nova edificação deveria ser construída.

Mesmo após o reconhecimento da necessidade de mudanças na Imprensa Nacional, a revista *Imprensa Industrial* (Industria, 1876, p.29), ao avaliar artigos da *muíto atrasada* indústria brasileira na Exposição Nacional, de 1876, comentou que

da fundição de typos e da estereotypia, encarregou-se a Typographia Nacional de representa-las em um estado mais mediocre do que na verdade se acha. A fundição dos srs. Bouchaud & Aubertie, se bem que ainda muito longe de perfeição, faz contudo trabalhos muito superiores ao que por aquelle estabelecimento do Estado foram apresentados. (Industria, 1876, p.31)

Segundo a *Revista do Instituto Polytechnico Brasileiro*, que fez uma matéria sobre a nova edificação da Imprensa Nacional, a fundição de tipos constava de:

1.º Gabinete do mestre. 2.º Deposito de matrizes, punções, etc. 3.º Gravura de punções em madeira, em metaes, etc. 4.º Estereotypia, galvanoplastia. 5.º Fundição manual. 6.º Fundição mecanica. 7.º Preparo e acabamento dos typos. 8.º Emmassamento dos typos para deposito. (Descrição, 1878, p.35)

Portanto, além de fabricar os tipos manual e mecanicamente, a fundição de tipos da Imprensa Nacional, provavelmente, possuiu um depósito para acomodar matrizes e punções. Vinte anos após, o jornal *A Noticia* anunciou que a coleção da Imprensa Nacional era formada por 24.617 matrizes, manufaturadas ou pela galvanotipia ou por um desconhecido sistema inventado por Luiz Antonio de Lima: *a officina de fundição de typos é uma das mais importantes da imprensa Nacional, porque é ella que fornece o material typographico de que precisa o estabelecimento, para o que dispõe de mais de 200 collecções de typos comuns, elzevirianos, normandos, egypcios, manuscritos, gothicos, de fantasia, vinhetas e letras ornadas, de typo allemão, tupy, grego, etc. Essas collecções subdividem-se em 24.617 matrizes, das quaes 9.008 vieram da Europa, 5.787 foram fabricadas no estabelecimento pelo systema antigo e ainda em vigor em toda parte (de electro-typo) e 9.882³ foram fabricadas na propria officina pelo systema de invenção do habil e intelligente operario Luiz Antonio de Lima, filho do estabelecimento.* (Imprensa, 1898, p.2)

A matéria ainda ressaltou a perfeição dos tipos produzidos e a economia trazida pelo processo criado pelo operário, pois o preço de suas matrizes era inferior ao das importadas. No entanto, como era esse sistema? Será que Luiz Antonio de Lima produziu alguma punção?

Mesmo que a imprensa oficial nem sempre tenha podido contar com tipos fundidos em suas oficinas, Lima (2006, p.39) insinua que alguma fonte pode ter sido fabricada em suas oficinas com todas as etapas exercidas em solo brasileiro. Futuras pesquisas podem confirmar essas informações, assim como tentar desvendar o desenho dos caracteres de seus tipos comuns, egípcios, manuscritos, entre outros. Por ora, é possível deduzir que os impressos saídos da Imprensa Nacional eram produzidos com matrizes estrangeiras e matrizes *brasileiras* produzidas a partir de moldes estrangeiros.

A comparação de pesquisas semelhantes entre os estados do Rio de Janeiro (Lima, 2006) e São Paulo (Farias, 2013), em almanaques comerciais, no que concerne às oficinas de fundição de tipos comerciais, apresentou cenários muito distintos. Se a pesquisa carioca localizou 27 menções a fundidores no *Almanack Laemmert*, entre 1844 e 1900, a investigação paulista não encontrou nenhum registro nos almanaques comerciais da cidade, entre 1827 e 1900, mas apenas um distribuidor de tipos:

a partir da consulta a almanaques comerciais e publicações a respeito da história dos periódicos e da indústria gráfica paulistana, foram identificadas, até o momento, 187 oficinas tipográficas, e coletadas informações sobre seus proprietários, principais publicações e localização.

3. A soma das matrizes ultrapassa o valor da coleção em 60 matrizes. Parece-me que ocorreu um erro na composição textual da quantidade de matrizes fabricadas na oficina. Se trocarmos 9.882 por 9.822, a conta fica correta.

Foi localizado, até o momento, um único distribuidor de tipos atuante na cidade de São Paulo no século XIX. (Farias, 2013, p.15)

É possível, ainda, que a fundição de tipos do Liceu Coração de Jesus tenha iniciado suas atividades comerciais no final do século 19, assim como já oferecia serviços de impressão. Contudo, somente foi encontrada divulgação de seus serviços a partir de 1901 (Bemfeitores, 1901). Nesse contexto, mesmo com o funcionamento da fundição do Liceu, que não deveria dar vazão à demanda paulista, a maioria das tipografias deste estado do século 19 ou se abasteciam nas fundições cariocas ou nas firmas estrangeiras.

Se por um lado não podemos confirmar a inexistência de fundição de tipos em São Paulo nessa época, para tanto, é preciso uma pesquisa mais detalhada, que inclua a história das escolas profissionalizantes do Liceu Coração de Jesus; por outro lado, a diferença no registro de empresas desse setor nos dois estados caracteriza, ao menos, a posição carioca como centro industrial e comercial nos anos oitocentos.

Conforme relatos de Lima (2006), o setor de fundição comercial do Rio de Janeiro no século 19 era comandado, majoritariamente, por pessoas vindas d'além-mar, principalmente franceses e, em menor representatividade, portugueses. Ao longo do século, podemos considerar três comerciantes e, conseqüentemente, suas fundições como os principais expoentes no estado fluminense: Pierre Joseph Pinart, Isaac Balonchard, Eugene Bouchaud.

O francês Pierre Pinart foi o primeiro fundidor localizado pela pesquisadora (Lima, 2006, p.37), em 1829. No entanto, suas atividades tipográficas parecem não terem sido muito exitosas, pois, três anos depois, o também espingardeiro anunciou a venda das matrizes de sua fundição.

Isaac Balonchard, compatriota de Pinart, publicou anúncios no *Almanack Laemmert*, fornecendo insumos para as oficinas tipográficas locais e externas, incluindo tipos, entre 1837 e 1847 (Lima, 2006, p.41). Apesar de Balonchard se orgulhar de ter vindo socorrer o Brasil nesse setor industrial, não sabemos a qualidade desse *amparo*, pois nenhum espécime de tipos desses dois pioneiros foi localizado por Lima (2006, p.41).

Em 1852, Eugene Bouchaud, consoante Lima (2006, p.48), iniciou suas atividades no setor de fundição de tipos com o sócio Pierre Secretan, sucessor de Balonchard, formando a longínqua Fundição Francesa. A pesquisadora acredita que "[...] Bouchaud tenha conhecimentos de fundição de tipos, pelo que veremos de sua trajetória. E até mesmo que fosse o encarregado da oficina ainda no tempo de Balonchard." (Lima, 2006, p.53). Após mudanças na sociedade e sua morte, a então Casa Bouchaud é comprada pela Fundição Sul Americana, dos irmãos Laemmert, em 1900 (Lima, 2006, p.54).

Ao analisar comparativamente a forma e conteúdo de três catálogos de fundições brasileiras atuantes entre o século 19 e 20, o de Bouchaud & Sobrinho, o da Fundição de Typos Henrique Rosa, ambas cariocas, e da Funtimod; Aragão, Farias e Lima (2013) apresentam a grande variedade de tipos do catálogo da Fundição Francesa. Embora o acervo de Bouchaud fosse inferior ao de Henrique Rosa e faltasse subdivisão na publicação, como o da Funtimod; as pesquisadoras Aragão, Farias e Lima (2013, p.4) separaram os 509 exemplares "[...] em quatro seções: tipos para texto, tipos escriturais, tipos para títulos, e tipos de fantasia".

Ao comparar os tipos de fantasia do catálogo de Bouchaud com a listagem feita por Gray (1951), referência sobre espécimes do século 19, Lima (2006) verificou que grande parte da coleção foi criada na década de 1840:

sabendo-se que Balonchard veio para o Brasil em 1845, os tipos existentes podem ter sido adquiridos por ele ainda na França, mas provavelmente representam 'clássicos' da tipografia ornamentada dos anos da Revolução Industrial, comprados mesmo depois de entrarem em moda na Europa, possivelmente por preços mais em conta, talvez. (Lima, 2006, p.59)

Segundo o periódico *D. Pedro II*, a *Fundição francesa de typos Bouchaud & Auberti estabelecidos a rua da assemblea, n. 83 e 85 nesta Corte com casa filial em Paris rua do Cherche midi, prestão ao Brazil o importantíssimo serviço de ser o seo estabelecimento de fundição de typos o unico de primeira ordem [...]. (Industria, 1872, p.31)*

Apesar de aparecerem opiniões contrárias nos periódicos consultados, a fundição de Bouchaud deve efetivamente ter sido um dos melhores estabelecimentos de sua época, pois o elogio do periódico *D. Pedro II* é coerente com o realizado pela revista *Imprensa Industrial* (Industria, 1876), reproduzido em parágrafos anteriores.

Um dos grandes concorrentes da Fundição Francesa foi a fundição de tipos de Lopes & Pacheco, cuja fundação em 1869 foi tratada com entusiasmo, pois era de *urgente necessidade* (Nova, 1870) a criação de mais empresas do setor para suprir a carência de tipos das oficinas tipográficas oitocentistas. Ao que tudo indica, os preços eram mais modestos do que o da fundição de Bouchaud: o *Jornal da Tarde* informou que "a preferencia que o *Jornal* [Jornal do Commercio] acaba de dar à fundição acima é pela grande modicidade dos preços e boa qualidade dos typos" (Fundição, 1871).

A própria empresa divulgava preços "[...] mais razoaveis tanto nos typos miúdos como de phantasia, vinhetas, filetes e todos os objetos de typographia, o que não é possível encontrar em outra fundição daqui nem do estrangeiro [...]" (Nova, 1872, p.4). No mesmo anúncio, os proprietários informam a recém chegada de uma máquina fundidora da França com "[...] quinze jogos completos de matrizes de cobre, justificadas sobre a mesma machina [...]" (Nova, 1872, p.4).

Ainda que a fundição de Lopes & Pacheco tenha impresso e divulgado repetidamente um catálogo de tipos em meados de 1876 (Nova, 1876, p.16), a publicação não deve ter sobrevivido até os dias atuais. É possível, no entanto, ter conhecimento de uma parte de sua produção (figura 1.14) por intermédio de um anúncio publicado em jornais Nacionais (Nova, 1873, p.4).

Segundo o anúncio da fundição de Lopes & Pacheco (Nova, 1873, p.4), a empresa também utilizava a nomenclatura dos corpos dos caracteres metálicos para identificação (*Mignon, Gaillard, Petit-Romain, Philosophia, Cícero, Santo Augustinho*), que já estava em desuso no século 20, seguido do tamanho em pontos Didot. Além desses tipos, a fundição oferecia um tipo Gótico, tipos Phantasia e Alongados. Será que esses caracteres alongados⁴ são similares aos compridos, de Luiz Muratet, mencionados anteriormente?

Empresas do setor editorial com grande volume de material impresso, como o dos irmãos Laemmert e a Tipografia de F. de Paula Brito (A Empresa, 1856, p.2), respectivamente, também instalaram ou desejaram instalar oficinas de fundição de tipos em suas dependências. De acordo

4. É possível que essas duas nomenclaturas tenham relações com os tipos *elongated* dos anos 1838-48. Segundo Gray (1951), esse período foi marcado por uma nova proporção nos tipos alongados, "[...] o novo alongado é uma mudança drástica, e com a mudança na proporção (na letra **M** de aproximadamente 3:3:1 para 8:4:1, altura, largura dos caracteres, largura das hastes grossas) vem uma mudança de característica." (Gray, 1951, p.41, tradução minha). Pelos diversificados exemplos expostos no livro de Gray (1951), ser alongado ou comprido, no Brasil, talvez também indicasse essas proporções.

NOVA FUNDIÇÃO DE TYPOS

DE

LOPES E PACHECO

15 RUA DE SANTO ANTONIO 15

Declaramos que não encarregamos a pessoa nenhuma para a venda, no interior, dos objectos de nossa casa, e continuamos, como até agora, a encarregar-nos de apromptar qualquer encomenda, directamente ou por intermedio das pessoas residentes nesta Corte, tudo por preços modicos, como abaixo se vê:

Mignon e italico, corpo 7, libra.....	1\$200
Gaillard e italico, corpo 8, libra.....	1\$000
Petit-romain e italico, corpo 9, libra.....	900
Philosophia e italico, corpo 10, libra.....	800
Cicero e italico, corpo 11.....	800
Santo Agostinho, corpos 12 e 14.....	800
Phantasias, corpo 42, n. 57.....	1\$800
Dita, corpo 16, n. 58.....	1\$700
Ditas, corpo 12, ns. 59 e 60.....	1\$800
Dita, corpo 18, n. 61.....	1\$500
Dita, corpo 20, n. 5.....	1\$500
Dita, corpo 20, n. 1.....	2\$000
Dita, corpo 22, n. 2.....	2\$000
Dita, corpo 28, n. 3.....	2\$000
Dita, corpo 48, n. 4.....	1\$500
Normando, corpo 7.....	2\$000
Dito, corpo 8.....	1\$800
Dito, corpo 9.....	1\$800
Dito, corpo 10.....	1\$700
Dito, corpo 11.....	1\$700
Alongados, corpo 12.....	1\$800
Phantasias, corpos 14, 20, 14, 20, 16, 28, 28, ns. 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68.....	1\$500
Ditas, corpos 36, 36, 40, 40, ns. 69, 70, 71 e 73.....	1\$500
Dita, corpo 40, n. 72.....	700
Ditas, corpos 14 e 18, ns. 40 e 41.....	1\$700
Ditas, corpos 18, 20, 22 e 28, ns. 42, 43, 44 e 45.....	1\$500
Gothico, corpo 28, n. 46.....	2\$000
Phantasias, corpos 14 e 12, ns. 47 e 48.....	1\$800
Ditas, corpos 16 e 20, ns. 49 e 50.....	1\$600
Ditas, corpos 18, 28, 28, 16, 16 e 24, ns. 51, 52, 53, 54 e 56.....	1\$500
Ditas, corpos 16, 22, 24, 24 e 40, ns. 9, 10, 11, 12, 13.....	1\$500
Ditas, 12, 14, 16, ns. 15, 15 e 16.....	1\$600
Ditas, corpo 12, n. 17.....	1\$800
Ditas, corpos 16, 24, 18 e 20, ns. 18, 19, 20 e 21.....	1\$500
Ditas, corpos 24, 36, 20, 36, 36 e 40, ns. 28, 29, 31, 32, 33, 34 e 34.....	1\$500
Dita, corpo 12, n. 30.....	1\$800
Ditas, corpos 48 e 40, ns. 35, 36, 37, 38 e 39.....	1\$400
Vinhetas, corpo 6, ns. 1 e 2.....	2\$000
Ditas, corpos 24 e 36, ns. 3, 4, 5, 6 e 7.....	1\$500
Ditas, corpo 24, ns. 8, 9, 10, 11 e 12.....	1\$500
Ditas, corpos 36, 24, 9, 12, 18, 24 e 36, ns. 12, 13 e 14.....	1\$500
Ditas, corpos 9, 12, 18, 24 e 36, n. 2.....	1\$500
Ditas, corpos 12, 18, 24 e 30, n. 3.....	1\$500
Ditas, corpos 6, 9, 12 e 24.....	1\$600
Traços de penna, corpos 6, 12, 18, 24 e 30.....	1\$800
Emblemas de 500 rs. a.....	3\$000
Filets de 3 a 6 pontos.....	900
Entrelinhas de 3 pontos.....	500
Ditas de 2 pontos.....	600

N. B. Os pedidos que forem excessivamente insignificantes varião no preço, por dar muito trabalho a dividir em sortimentos muitas vezes de 2, 3 ou 4 libras.

As encomendas pagas á vista, de 100\$ para cima, têm 3 0/0 de abatimento; outro sim, só damos a pessoas de reconhecida probidade, e a quem já tiver tido negocio connosco.

LOPES & PACHECO

15 RUA DE SANTO ANTONIO 15

RIO DE JANEIRO

3-1

Figura 1.14. Anúncio da Fundação Lopes & Pacheco. Fonte: Nova, (1873).

com a notícia de *A Nação* (Fatos, 1897, p.1), sobre os funcionários do *Jornal do Commercio*, do Rio de Janeiro, dentre os 457 empregados, encontravam-se 14 homens na fundição de tipos.

Ao comentar sobre a nacionalidade dos fundidores cariocas do século 19, Lima (2006) além de refletir sobre a origem de grande parte dos tipos comercializados no Brasil também assinala a representação de imigrantes alemães nas artes gráficas:

o conjunto de fundidores cariocas tem nos franceses os iniciantes no ramo e provavelmente pode-se ter como hipótese que suas importações eram predominantemente de seu país de origem. A Fundição Francesa de Tipos, com seis décadas de duração, enquadra-se nesse caso. No entanto, houve um contingente muito significativo de impressores e litógrafos de origem alemã, ou melhor, considerando-se as condições políticas da Europa da época, pelo menos falantes de alemão. Os irmãos Laemmert fazem parte deste grupo. (Lima, 2006, p.57)

Afora as fundições de tipos nacionais, algumas empresas estrangeiras se estabeleceram, pelo menos no final do século 19, no Rio de Janeiro, como a Lamoureux & Co. Type Founders (Lamoureux, 1891, p.2), que parece ter instalado máquinas fundidoras no Brasil, e a Nebiolo, cujo representante na cidade carioca era o Sr. Luiz da França e Silva (Nebiolo, 1890, p. 228).

Mesmo com empresas que prosperaram devido à fundição de tipos, como a Fundição Francesa, o século 19 não viu realizado o desejo de Manoel do Nascimento Castro e Silva, Ministro da Fazenda, entre 1834 e 1837, "de introduzir um novo ramo de indústria no país" (Lima, 2006, p.25).

Consoante Lima (2006),

a própria ausência de registros visuais coletados ao longo do tempo ou valorizados pelos descendentes, indica que se trata de um ofício entre o artesanato e a indústria manufatureira, sem grandes fortunas envolvidas, mas que permitiram a longevidade das empresas, como as de Bouchaud – Fundidora Francesa e a de Lopes & Pacheco, ambas mais que cinquentenárias. Lima (2006, p.50)

Portanto, a industrialização do setor ocorreu somente no século 20, em conjunto com a industrialização do País. Tal fato também pode ser percebido nas alcunhas dos estabelecimentos de artes gráficas, algumas firmas de grande porte passaram a usar as palavras *Indústria* ou *Industrial* em detrimento de *Typographia*, titulação mais comum no século 19. O curso de parte desta história, portanto, é contado nesta investigação, conforme veremos ao longo desta tese.

2

Procedimientos metodológicos

2.1) APRESENTAÇÃO DO ESTUDO DE CASO FUNTIMOD

Do ponto de vista dos procedimentos científicos, esta pesquisa de doutorado é um estudo de caso, pois investiga profundamente um fenômeno (Martins, 2008, p.xi; Triviños, 2008, p.133; Yin, 2010, p.39) – a Funtimod –, que o pesquisador não pode controlar, como nos experimentos, com intuito de responder questões descritivas e explanatórias (Yin, 2010, p. 34) acerca da história da empresa, funcionamento da seção de fundição de tipos e características do repertório tipográfico. O desenvolvimento das duas fases do estudo de caso, coleta e análise dos dados, foi orientado pelas questões (Apêndice B) da pesquisa.

A fronteira entre este método e a pesquisa histórica é tênue o bastante para ser possível considerá-la como uma pesquisa histórica com utilização de diversas fontes, corroborando com a visão proposta por Freitas (2006):

faz-se necessário uma revisão das posturas historiográficas com relação às 'novas' fontes históricas – sonora e visual –, esta última representada pela fotografia, caricatura e cinema. É preciso vencer os limites livrescos e quebrar a resistência às novas fontes documentais, novas técnicas, linguagens e suportes. (Freitas, 2006, p.27)

Apesar de concordar com Freitas (2006), esta pesquisa de doutorado não prioriza uma fonte, seja ela oral ou escrita, em detrimento das demais, diferentemente de pesquisas que utilizam fontes de evidência de maneira auxiliar à fonte principal, como na história oral.

Yin (2010), ainda sobre a relação entre os dois métodos, afirma que *o estudo de caso conta com muitas das mesmas técnicas que a pesquisa histórica, mas adiciona duas fontes de evidência geralmente não incluídas no repertório do historiador: observação direta dos eventos sendo estudados e entrevistas das pessoas envolvidas nos eventos. Novamente, embora os estudos de caso e as pesquisas históricas possam se sobrepor, a força exclusiva do estudo de caso é sua capacidade de lidar com uma ampla variedade de evidências – documentos, artefatos, entrevistas e observações – além do que pode estar disponível em um estudo histórico convencional. (Yin, 2010, p.32)*

Portanto, pelo foco na variedade de fontes de evidência e, principalmente, pelo afastamento da história ao me aprofundar no design dos tipos fundidos pela empresa, classifico esta pesquisa de doutorado como um estudo de caso histórico-organizacional *único*, por focar numa unidade principal, a Funtimod; e *integrado*, ao se interessar prioritariamente por três aspectos (unidades intermediárias): sua trajetória histórica, a seção de fundição e os tipos fundidos. No entanto, como me propus estimar a importância da Funtimod no âmbito das fundições de tipos brasileiras e internacionais, também coletei informações sobre outras empresas relacionadas direta ou indiretamente com a Fundição de Tipos Modernos.

Apesar dos dados relacionados às outras fundições terem sido utilizados de modo comparativo às informações da Funtimod, não considero o estudo de caso *múltiplo*, pois a quantidade e o aprofundamento dos dados coletados sobre as concorrentes e parceiras é infinitamente menor. Para que o estudo fosse definido como de casos múltiplos, abrangendo as fundições Manig e Monotype, por exemplo, seria necessário, afora uma alteração de projeto, um tempo mais extenso, superior ao estabelecido pelo programa de pós-graduação ao

qual estive vinculada, que propiciasse coletas de dados significativas para cada empresa.

Em geral, nos estudos de caso, a revisão da literatura não faz parte da fase de coleta de dados, mas, sim, é etapa considerada importante na definição e planejamento do projeto. Godoy (2006), embora não levante dúvidas acerca da relevância da revisão de literatura, aponta dois momentos para sua execução, antes ou após a pesquisa de campo: *muitos autores concordam com a idéia de que a tarefa de familiarizar-se com 'o que' foi escrito sobre o tema deve ser anterior a qualquer trabalho de campo. [...] Outros, no entanto, consideram que os dados de campo devem ser coletados em primeiro lugar. A partir, então, da análise de tais dados e de sua organização em algum esquema teórico é que teria lugar a revisão da literatura, buscando relacioná-la a teoria que está sendo gerada.* (Godoy, 2006, p.132)

Apesar da revisão de literatura ter auxiliado na definição do objeto de estudo desta pesquisa, o desenvolvimento do estudo de caso Funtimod esteve em concordância com as duas abordagens expostas acima. A revisão da literatura foi sendo atualizada em paralelo à coleta e análise dos dados, sempre que aspectos sobre a empresa, fundição e os tipos eram revelados; como a parceria da Fundação Brasileira com empresas alemãs, o uso da galvanotipia como técnica de geração das matrizes, e a adaptação no desenho de caracteres específicos.

Conforme Martins (2008, p. 80), "[...] a confiabilidade de um estudo de caso poderá ser garantida pela utilização de várias fontes de evidências, sendo que a significância dos achados terá mais qualidade ainda se as técnicas forem distintas". Yin (2010), corroborando com a afirmação de Martins (2008), sugere que "na realidade, as várias fontes são altamente complementares, e um bom estudo de caso desejará usar, por isso, tantas fontes quanto possível [...]" (Yin, 2010, p.128).

Não somente pela possibilidade de adotar a triangulação de fontes de dados, isto é, basear-se em diversas fontes para responder as questões da pesquisa, mas também por obter tanto informações passadas documentadas quanto "contemporâneas observadas diretamente a partir de um fenômeno" (Yin, 2010, p.142); esta pesquisa de doutorado utilizou a maior quantidade de fontes de evidência possíveis para investigar o caso da Funtimod: registros, documentos, entrevistas, observações não-participantes, e artefatos físicos.

Os catálogos, ou espécimes, de tipos impressos pela Funtimod foram considerados materiais primordiais para a conclusão desta pesquisa, por conterem informações sobre a empresa na folha de rosto, e, principalmente, por serem a forma mais apropriada de conhecer seu repertório tipográfico. Por conta disso, localizar novos exemplares era tão importante quanto acessar documentos da empresa. Ademais, com o andamento da pesquisa e a descoberta da forte parceria da Funtimod com fundições europeias, catálogos de fundições estrangeiras também foram incorporados ao corpus do estudo.

Com intuito de diferenciar os catálogos de tipos de outras fontes de evidência impressas, considere-os, em todas as suas vertentes – desde panfletos de divulgação de uma face em particular até publicações que abrangem um repertório mais completo –, como registros. Da mesma forma que Yin (2010, p.132) inseriu mapas e gráficos como registros geográficos de um local, os catálogos de tipos, nesta investigação, são registros visuais dos tipos fundidos pelas empresas.

Os documentos, por sua vez, são artefatos "contemporâneos ou retrospectivos, considerados cientificamente autênticos (não-fraudados)" (Gerhardt e Silveira, 2009, p.34), por exemplo, fotos, cartas, atas, documentos administrativos, correspondências eletrônicas, leis, notícias de periódicos, relatórios, etc. Essas fontes foram usadas, sobretudo, para obter informações oficiais sobre a Funtimod – tais como dados sobre sócios, diretores, capital social, entre outros –, e seus principais concorrentes (Manig e Monotype). Desse modo, consultei documentos, como atas de assembleia e contratos sociais, nas juntas comerciais estaduais e no Arquivo Público do Estado de São Paulo.

Por conta da escassez de bibliografia sobre fundição de tipos no Brasil, periódicos especializados nas artes gráficas tornaram-se relevantes fontes de evidências a respeito da área e mais especificamente sobre as fundições nacionais. Afora esses documentos, as fotografias da fábrica da Funtimod, encontradas em acervos públicos (Instituto Martius Staden) e privados (ex-funcionário Mario da Maia), por exemplo, foram importantes para auxiliar a narrar a história da empresa; assim como as cartas de Karl Hermann Klingspor, fornecidas pelo alemão Hans Reichardt, auxiliaram o entendimento da origem das matrizes de tipos.

As entrevistas semi-estruturadas foram realizadas com pessoas que puderam fornecer informações sobre a Funtimod, como ex-funcionários, familiares dos sócios, antigos clientes, e trabalhadores de empresas concorrentes e parceiras. Os dados revelados pelos entrevistados visaram validar e complementar informações obtidas na pesquisa bibliográfica e documental, como, por exemplo, o grau de parentesco entre os diretores da empresa; da mesma forma que conhecer práticas difíceis de serem documentadas, como o processo de produção e venda das fontes.

Segundo Yin (2010, p.136) "a evidência observacional é frequentemente útil para proporcionar informação adicional sobre o tópico sendo estudado". Embora a Funtimod não esteja mais em funcionamento, a observação não-participante foi realizada a fim de observar ambientes e atividades similares às da Fundição Nacional. Concomitantemente às entrevistas, o ex-gravador de letras da Funtimod, João Mosz, demonstrou, com os objetos herdados da empresa, seu ofício; e na fundição de tipos alemã Rainer Gerstenberg pude vivenciar uma fábrica em funcionamento com o legado da D. Stempel.

Assim como a observação, o exame de artefatos físicos (tipos e matrizes) complementou dados revelados por outras fontes de evidência. O Grupo de Física Aplicada com Aceleradores – Departamento de Física Nuclear –, do Instituto de Física da USP, realizou uma análise da liga metálica de algumas peças de tipos da Funtimod e Manig, especialmente para esta investigação, em 2014. As antigas matrizes da Klingspor e D. Stempel, por sua vez, foram observadas na visita à fundição alemã supracitada.

Martins (2008, p. 86), embora ressalte que "a maior parte da avaliação e análise dos dados é realizada paralelamente ao trabalho de coleta", recomenda uma abordagem analítica clara desde o início do projeto para que o pesquisador saiba tratar seus achados. Nessa perspectiva, esta investigação teve abordagem quantitativa e qualitativa, pois preocupou-se tanto com os aspectos que podem ser quantificados, por exemplo, o número de tipos móveis de metal anunciados nos catálogos da empresa; como características qualitativas relacionadas às questões históricas e ao desenho das faces.

Miles e Huberman (1994, p. 10), em *Qualitative data analysis: an expanded sourcebook*, conceituam a análise de dados qualitativos como um fluxo composto por três atividades: redução de dados (*data reduction*), exibição dos dados (*data display*), e conclusão e verificação (*conclusion drawing/verification*). Os discursos verbal e visual desta conceituação, igualmente corroborados por Martins (2008) e Godoy (2006), apontam um processo interativo, cíclico e indistinguível entre a coleta e análise dos dados.

Segundo Miles e Huberman (1994), pesquisadores iniciam a atividade antecipada de reduzir dados a partir do momento que definem questões de pesquisa e fontes de evidência. Em relação aos dados coletados, a redução corresponde ao processo de selecionar, simplificar, resumir e transformar tais informações, em geral, com uso de codificação, como veremos mais adiante. Mais precisamente, "a redução de dados é uma forma de análise que aponta, seleciona, foca, descarta, e organiza dados de tal forma que as conclusões *finais* podem ser extraídas e verificadas" (Miles e Huberman, 1994, p. 11, tradução minha).

O segundo componente do fluxo, a exibição dos dados, diz respeito à organização e configuração visual das informações por intermédio de matrizes, gráficos, mapas, ou qualquer representação gráfica que facilite a atividade conclusiva:

todos são projetados para reunir informação organizada em uma forma imediatamente acessível e compacta, para que o analista possa ver o que está acontecendo, e/ou tirar conclusões justificadas ou passar para a próxima etapa da análise que a exibição sugira que possa ser útil. (Miles e Huberman, 1994, p. 11, tradução minha)

A conclusão, do mesmo modo que a redução e exibição dos dados, é uma atividade contínua, acionada desde o início da coleta, no momento em que o pesquisador começa a perceber, por exemplo, regularidades, padrões ou explicações. Todavia, os significados, quer tenham emergido da fase inicial, quer da fase final da coleta de dados, conforme os autores (Miles e Huberman, 1994, p. 11, tradução minha), "têm de ser testados para sua plausibilidade, sua solidez, sua *confirmabilidade* – que é sua validade".

Miles e Huberman (1994) apresentam diversas táticas verificadoras, entre elas a triangulação de dados, técnica considerada intrínseca aos estudos de caso e também utilizada para responder as questões desta pesquisa. Portanto, os dados do estudo de caso Funtimod foram sistematizados, ou seja, reduzidos, exibidos e concluídos à luz dos conceitos apresentados pelos autores (Miles e Huberman, 1994) e pela revisão da literatura.

Em síntese, o estudo de caso em questão, que abordou três unidades relacionadas com a Funtimod (história, fábrica de tipos e os tipos em si), foi realizado em duas fases: a coleta de dados em cinco fontes de evidência distintas; e análise das informações coletadas.

2.2) COLETA DE DADOS

2.2.1) REGISTROS

Afora os catálogos de tipos publicados pela Funtimod, os registros também abrangem espécimes de fundições estrangeiras. A coleta realizada no exterior se caracterizou como uma das etapas na qual houve mais flexibilidade no que concerne ao tempo de execução e à quantidade

de dados coletados; assim como mais simultaneidade entre as fases coletiva e analítica.

A confirmação ou refutação de uma suspeita de origem de um tipo atribuído à Funtimod, por intermédio da atividade de identificação, explicitada mais adiante, determinava o fim ou a continuidade da coleta de novos espécimes estrangeiros. Como alguns desenhos não foram identificados, continuei buscando espécimes durante todo o período no qual realizei estágio de pesquisa em Londres, entre outubro de 2014 e setembro de 2015. Estimo que ao longo desses doze meses eu tenha observado centenas de espécimes de tipos em busca das faces brasileiras.

Uma nova coleta de dados, mais detalhada, das fontes fabricadas pela Funtimod e por fundições alemãs, tornou-se necessária após a análise dos tipos. Dessa forma, os catálogos que já tinham sido previamente levantados e reproduzidos foram novamente revisitados, com um microscópio, para que miudezas pudessem ser reveladas.

Apesar dessa nova coleta gerar imagens microscopadas, considero essa captação detalhada da mesma maneira que as cópias xerográficas, fotografias e digitalizações dos espécimes, ou seja, apenas uma forma de reproduzir e armazenar essas fontes de evidência, em seus mínimos detalhes. Sendo assim, a coleta de dados dos registros tipográficos foi realizada em três etapas: levantamento, reprodução e microscopia.

Levantamento

Catálogos de tipos não são publicações gráficas nobres, como livros, enciclopédias, entre outros, e, por conseguinte, não geraram o mesmo interesse em serem guardados em bibliotecas Brasil afora. Por outro lado, é relativamente comum encontrá-los em sebos. A maioria dos catálogos da Funtimod analisados nesse estudo de caso, que fazem parte de meu acervo pessoal, foram adquiridos antes do meu processo de doutoramento no sebo online *Estante Virtual*. Por conta disso, visitei outras lojas de livros usados na cidade de São Paulo e rastreei periodicamente os sites *Estante Virtual* e *Livronauta* com palavras-chave (Funtymod, Funtimod, catálogo de tipos e tipografia) em busca de novos exemplares.

Entretanto, acervos particulares se tornaram o meio mais eficaz no levantamento dos catálogos de tipos com conteúdos, à primeira vista, diferentes. Dois espécimes da Funtimod foram doados, um por Orlando de Assis, ex-funcionário de uma distribuidora de tipos de Porto Alegre; e outro pelo ex-gravador de letras da Funtimod, João Mosz. Outras três edições pertencem à empresa paulista do setor gráfico Maqtinpel – Máquinas e Materiais Gráficos.

Entre os três exemplares da Maqtinpel, dois deles, embora tenham folhas de rosto diferentes, registram os mesmos tipos. Logo, ao todo, levantei nove edições de catálogos de tipos¹ da Funtimod com repertórios tipográficos distintos (tabela 2.1).

Em relação às bibliotecas estrangeiras, além do levantamento referente a espécimes de tipos de fundições europeias, acervo raro em instituições brasileiras, as visitas foram úteis para consultar livros e periódicos. A *St Bride Library*, em Londres, por exemplo, uma das principais bibliotecas de artes gráficas e tipografia do mundo, tem um amplo conjunto de catálogos de tipos publicados em diversos países.

As visitas às bibliotecas alemãs *Gutenberg Museum Library* e *Klingspor Museum Library*, cujo acervo de catálogos de tipos é centralizada nas

1. Para facilitar o entendimento e citação dos espécimes das fundições brasileiras e internacionais nesta tese, criei um código que funciona como a entrada das referências dos registros. O código é composto pela palavra *Catálogo*, seguida da abreviação das fundições, apresentada na introdução desta tese; mais um algarismo romano, que representa a possível ordem cronológica de publicação dos catálogos, quando necessário. Por exemplo, o código do primeiro catálogo da Funtimod é *Catálogo FTM I*, enquanto o primeiro da D. Stempel é *Catálogo DS I*. Se o leitor desejar conhecer o paradeiro dos espécimes citados ao longo desta tese, esta informação se encontra como nota especial no final de cada referência.

Título do catálogo	Data de publicação	Localização
I. Funtymod Fundação de typos modernos Ltda.	[1937?]	Acervo pessoal da pesquisadora
II. Funtymod Fundação de typos modernos Ltda.	[entre 1937 e 1942]	Acervo pessoal da pesquisadora, doado por João Mosz
III. Funtimod Fundação de tipos modernos S.A.	[entre 1950 e 1956]	Acervo pessoal da pesquisadora
IV. Funtimod Fundação de tipos modernos S.A.	[entre 1956 e 1958]	Acervo pessoal da pesquisadora
V. Catálogo tipos Funtimod.	[entre 1958 e 1963]	Acervo pessoal da pesquisadora
VI. Catálogo tipos Funtimod.	[1969?]	Acervo da Maq̃tinpel
VII. Funtimod S.A. Máquinas e materiais gráficos	[1978?]	Acervo pessoal da pesquisadora
VIII. Funtimod S.A. Máquinas e materiais gráficos.	[1983?]	Acervo pessoal da pesquisadora, doado por Orlando de Assis
IX. Funtimod S.A. Máquinas e materiais gráficos.	[1992?]	Acervo da Maq̃tinpel

fundições daquele país, complementou a consulta de publicações não encontradas em Londres. Afora as informações sobre as empresas incluídas nos catálogos, os acervos também possuíam panfletos com dados históricos. Três catálogos localizados no *Klingspor Museum* se tornaram de suma importância para observação dos diacríticos: dois exemplares da fundição D. Stempel direcionados para o mercado francês (Catálogo DS III, [1920?]) e espanhol (Catálogo DS II, [1918?]), e outro da firma Klingspor em espanhol (Catálogo GK I, [19--]).

Reprodução

Todas as páginas dos espécimes da Funtimod foram digitalizadas no *scanner* de livro² OpticBook 3800, pertencente ao LabVisual da FAU USP, em resolução 300.125 DPI. As imagens, gravadas em formato JPEG e organizadas em pastas no computador, geraram arquivos digitais (PDF) que imitam os catálogos impressos com intuito de otimizar o deslocamento e acesso em diferentes dispositivos. Esta atividade facilitou as etapas posteriores, pois, além de poder preservar os impressos em estado precário, como o exemplar doado por João Mosz, e empregar as cópias digitais em diferentes situações; as atividades de identificação e análise dos tipos foram executadas, prioritariamente, em meio digital.

Este procedimento não pode ser replicado com os espécimes estrangeiros localizados nas bibliotecas da Inglaterra e Alemanha, principalmente, pela impossibilidade de empréstimo das publicações e pelo alto valor cobrado pelas cópias digitais. Logo, os exemplares relacionados com esta pesquisa foram fotografados, reproduzidos por cópias xerográficas e, ocasionalmente, digitalizados. As cópias xerográficas, por sua vez, foram posteriormente digitalizadas (600 DPI) no *scanner* Epson Expression 10000XL da *Central Saint Martins* para serem utilizadas na atividade de identificação.

Microscopia

Os resultados da etapa da análise macro dos tipos, explicitada ainda neste capítulo, revelaram variações no desenho dos caracteres com corpos de até 12 pontos, tamanhos tão pequenos que são difíceis de examinar com a digitalização realizada em um *scanner* não profissional.

Sendo assim, inspirada pela investigação do pesquisador alemão Christoph Reske (Reske, 2015), que utilizou um microscópio digital para comparar tipos de impressos do século 16, selecionei alguns exemplos da coleção de tipos Funtimod para serem fotografados com equipamento

Tabela 2.1. Listagem dos catálogos de tipos da Funtimod.

2. Em *scanners* de livro, as publicações podem ser posicionadas abertas com a parte da lombada interna encostada no vidro de digitalização, cuja borda é a menor possível. Dessa forma, informações impressas próximas às margens internas dos livros não são perdidas nem sofrem as distorções e sombras normalmente encontradas em imagens realizadas com o livro aberto em equipamentos convencionais. Mesmo com um nivelamento uniforme das áreas das páginas, as imagens ainda não são reproduções precisas dos impressos. Leves distorções foram percebidas na fase de análise de tipos.

análogo (Handheld Digital Microscope Pro, da marca Celestron) e, posteriormente, comparados entre si e com similares de fundições europeias.

Os espécimes em espanhol e francês, supracitados, das fundições alemãs, foram utilizados para microscopar as cedilhas e tis estrangeiros. Na mesma ocasião, microscopei tipos similares brasileiros com o intuito de manter a mesma configuração de zoom do equipamento, e, por conseguinte, caracteres com tamanhos idênticos. Esta etapa da coleta de dados contemplou o registro de mais de 600 imagens cujos caracteres foram aumentados entre 20 e 200 vezes.

2.2.2) DOCUMENTOS

Por se tratar de uma organização comercial, as fontes de evidência documentais possibilitaram a maior e mais diversificada coleta de dados em acervos públicos e privados³. Seu desenvolvimento foi dividido em levantamento e reprodução.

Levantamento

Hoje em dia, grande parte dos serviços das juntas comerciais dos estados brasileiros podem ser solicitados digitalmente. Logo, o levantamento de documentos oficiais a respeito da Funtimod, empresas relacionadas e concorrentes foi realizado nas seções de serviços *online* dos *sites* das juntas comerciais dos estados de São Paulo (JUCESP), Minas Gerais (JUCEMG), Pernambuco (JUPEPE) e Rio de Janeiro (JUCERJ); e no acervo digital do JusBrasil, que engloba os Diários Oficiais. Apenas a ficha de breve relato da Funtimod com dados anteriores a 1950, que não podia ser solicitada *online*, foi protocolada presencialmente na JUCESP.

Matérias, propagandas e notas sobre as empresas de fundição de tipos brasileiras foram encontradas tanto em jornais quanto em revistas especializadas. Os periódicos sobre a indústria gráfica Nacional – *BIG (Boletim da Indústria Gráfica)*, *Brasil Gráfico* e *ReMAG (Revista Métodos de Artes Gráficas)* –, foram consultados nas bibliotecas da FEA USP e da Abigraf; na biblioteca Josef Brunner, da Faculdade Senai de Tecnologia Gráfica; e no Arquivo do Estado de São Paulo. Já os jornais, foram pesquisados na Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional e nos acervos digitalizados da *Folha de São Paulo* e do *Estado*.

O acervo do Departamento Estadual de Ordem Política e Social de São Paulo (DEOPS-SP) pertencente ao Arquivo do Estado de São Paulo, o Instituto Martius Staden e a Abigraf disponibilizaram acesso a fotografias e outros documentos impressos relacionados com as empresas e/ou seus sócios. Em contrapartida, alguns entrevistados apresentaram documentos pessoais e fotos, como as carteiras profissionais dos ex-funcionários João Mosz e José Marinho Nascimento. A empresa paulista de artes gráficas Maqtinpel permitiu a consulta das notas fiscais emitidas pela Funtimod e Manig.

Afora os documentos localizados em território Nacional, informações sobre a Funtimod e fundições estrangeiras foram igualmente coletadas tanto em acervos públicos como privados no exterior. No que concerne aos acervos particulares, o antigo funcionário da D. Stempel, Hans Reichardt, forneceu duas cartas de Karl H. Klingspor (Anexo A) endereçadas para Horst Heiderhoff, em 1978, então chefe do departamento de publicidade da D. Stempel; e a filha do sócio fundador da Fundação Brasileira, Irmgard Bernbeck, permitiu a cópia do discurso

3. Da mesma forma que os registros, informo os acervos consultados no final dos elementos descritivos de cada documento listado nas referências desta tese de doutorado.

(Anexo B) que seu pai fez sobre suas atividades profissionais no Clube Rotary, na Alemanha.

Karl H. Klingspor, após a saída da Funtimod, em 1945, e uma breve participação na Manig, voltou a sua terra natal e assumiu a direção da fundição familiar. Nesse mesmo período, o alemão fundou o *Klingspor Museum*, que atualmente abriga uma ampla coleção direcionada para artes gráficas em geral. Tanto ele quanto Rudolf Koch, criador dos tipos Koch-Antiqua e Kabel, também manufaturados pela Funtimod, possuem caixas com documentos relacionados a suas atividades profissionais na biblioteca da instituição.

A respeito de Karl H. Klingspor, a caixa contém fotos, currículo, matéria de jornal, panfleto, carta, entre outros. Já a caixa da face Koch-Antiqua, de Rudolf Koch, por outro lado, abriga os desenhos originais feitos à mão pelo artista, assim como testes impressos e espécimes.

Reprodução

Grande parte dos documentos coletados já tinham sido digitalizados previamente pelas instituições. No entanto, reproduções dos documentos impressos foram realizadas com o intuito de facilitar a leitura e busca de referências sobre a Funtimod e outros assuntos de interesse da pesquisa, como fundição de tipos, tipografia, design de tipos, entre outros.

Todas as instituições visitadas permitiram reproduções com equipamentos fotográficos pessoais e grande parte comercializava cópias xerográficas e/ou digitalizadas. Logo, de uma forma ou de outra, os documentos impressos, como as notas fiscais da Maq̃tinpel, também puderam ser incorporados ao banco de dados da pesquisa.

Com uma permissão especial, as edições do BIG encontradas na Biblioteca da FEA USP foram emprestadas e digitalizadas no *scanner* do LabVisual da FAU USP. Em alternativa à digitalização, fotografei os exemplares que faltavam para completar a coleção do BIG (1949-75) na biblioteca da Abigraf, assim como as doze edições da revista *ReMAG* que se encontram no Arquivo do Estado de São Paulo; e as páginas com anúncios e informações sobre tipografia das dezesseis edições da revista *Brasil Gráfico*, da Biblioteca Josef Brunner, da Faculdade Senai de Tecnologia Gráfica.

2.2.3) ENTREVISTAS

A entrevista pode ser considerada uma das mais importantes fontes de evidência da fase de coleta de dados. Não somente por revelar informações que seriam difíceis de aparecer por meio de outras fontes, por exemplo, as relações familiares dos sócios da Funtimod; mas também por possibilitar espontaneamente a coleta de informações por meio de observações não-participantes e artefatos físicos.

Para melhor execução das entrevistas, frequentei um breve curso intitulado *História oral e memória: O que é e como se faz*, ministrado por Ricardo Santhiago, entre 04 e 11 de agosto de 2012, no Espaço BibliASPA. O conteúdo abrangeu a técnica, os instrumentos e os procedimentos relacionados com o assunto em questão. As atividades realizadas com o intuito de executar esta coleta de dados foram: procura e seleção de entrevistados, definição do roteiro, realização e transcrição.

Procura e seleção de entrevistados

Os principais meios utilizados para encontrar entrevistados no Brasil foram: consulta a especialistas e expoentes da indústria gráfica paulista;

busca nos *sites* Google, Facebook e LinkedIn tanto pela Funtimod como nomes e sobrenomes de pessoas relacionadas com a empresa; anúncio em jornal diário paulista (Anexo C); envio de carta e mensagem digital a familiares; e consulta aos entrevistados.

No exterior, as bibliotecárias do *Klingspor Museum* forneceram o contato da filha do sócio fundador Karl H. Klingspor, e a pesquisadora alemã Indra Kupferschmid intermediou o contato com o ex-funcionário da D. Stempel, Rainer Gerstenberg. Encontrar sujeitos direta ou indiretamente relacionados com a Funtimod era apenas um dos passos dessa etapa, os possíveis entrevistados precisavam concordar com a atividade. Dois filhos de um dos últimos diretores da empresa, Peter Papenburg, foram contatados, porém, além de não confirmarem a paternidade, não aceitaram fornecer informações; diferentemente dos nomes listados abaixo, que concederam seus depoimentos.

Entrevistados	Data de realização	Local
<i>Antigos funcionários da Funtimod</i>		
Geraldo Figueirôa, ex-gerente da filial de Recife	15.07.2013	Recife
João Mosz, ex-gravador de letras	19.07.2013 e 26.07.2013	São Paulo
José Marinho Nascimento, ex-auxiliar de escritório	27.09.2013	Santo André
Mário da Maia, ex-vendedor de tipos	04.07.2013	São Paulo
Vital da Costa, ex-vendedor da seção de máquinas	25.09.2014	São Paulo
<i>Filhos de ex-sócios</i>		
Irmgard Bernbeck, filha de Karl H. Klingspor	12.09.2015	Offenbach am Main
Klaus Tiedemann, filho de Werner Tiedemann	18.12.2015	São Paulo
<i>Antigo cliente</i>		
Eládio Guerra, dono da Zitograf, de Recife	17.07.2013	Recife
Roberto Rossini, dono da Tipografia homônima, de São Paulo	05.02.2014	São Paulo
<i>Antigo funcionário de empresa concorrente</i>		
Milton dos Anjos, ex-funcionário da Manig e dono da Maqtinpel	22.07.2013	São Paulo
<i>Antigo funcionário de empresa parceira</i>		
Rainer Gerstenberg, ex-funcionário da D. Stempel e proprietário da fundição homônima.	12.09.2015	Darmstadt

Tabela 2.2. Lista das pessoas entrevistadas durante esta pesquisa de doutorado.

Definição do roteiro

Um roteiro padrão (Apêndice C), baseado nas questões das pesquisas, foi definido para as entrevistas semi-estruturadas, porém ele era adaptado de acordo com o andamento da conversa e a experiência de cada entrevistado.

Realização

Apesar da maioria das entrevistas terem sido realizadas no começo desta investigação, os depoimentos continuaram sendo coletados até o último ano do doutorado, sempre que algum novo nome surgia, por exemplo, os alemães entrevistados durante o estágio no exterior. O programa AudioMemos para plataforma Mac, que possibilita o envio dos arquivos para outros aplicativos, como o DropBox, foi utilizado com intuito de gravar as conversas.

O depoimento de Klaus Tiedemann, filho de um dos sócios da Funtimod, não foi gravado por uma falta de atenção no momento de finalizar a gravação no AudioMemos. Assim sendo, alguns tópicos abordados foram anotados logo após a entrevista e, posteriormente, enviados por *email* para que as informações enunciadas por Klaus ficassem documentadas e pudessem ser citadas na tese (Anexo D).

As entrevistas no exterior foram intermediadas pela pesquisadora Indra Kupferschmid, que gentilmente fez as traduções necessárias entre o inglês e o alemão.

Transcrição

As entrevistas realizadas no Brasil foram transcritas em português quase literalmente em arquivos digitais de texto (Apêndice D). Além das partes inaudíveis, omiti passagens cujos temas não interessavam à pesquisa, como reclamações pessoais e relatos familiares. Comentários sobre pausas e notas explicativas foram inseridos ao longo das transcrições, ademais, dúvidas sanadas pelos entrevistados em contatos posteriores finalizam as transcrições. Sobre as entrevistas com os alemães Irmgard Bernbeck e Rainer Gerstenberg, transcrevi apenas as falas nas línguas portuguesa e inglesa.

2.2.4) OBSERVAÇÕES NÃO-PARTICIPANTES

As observações não-participantes foram realizadas, de maneira informal, simultaneamente à coleta de outras fontes de evidência, como entrevistas e artefatos físicos. O ex-gravador de letras da Funtimod, João Mosz, por conta de acordo trabalhista, herdou mobiliário, máquinas e ferramentas utilizadas na seção de gravação de tipos da Fundação Nacional. Destarte, pude observar e fotografar o fluxo de trabalho de João Mosz, ao mesmo tempo que averiguava seu conhecimento acerca do ofício. Notas sobre esta observação foram adicionadas à transcrição da entrevista.

O antigo fundidor de tipos da D. Stempel, Rainer Gerstenberg, conduz uma das últimas firmas a fundir tipos na atualidade, em Darmstadt, com o maquinário da empresa alemã e grande parte da coleção de matrizes de várias fundições alemãs e europeias. Na visita à fundição, tive a oportunidade de examinar e tirar fotos das matrizes da D. Stempel, Klingspor, entre outras; e também observar máquinas fundidoras similares às da Funtimod em operação.

2.2.5) ARTEFATOS FÍSICOS

Por se tratar de um estudo de caso de um passado recente e pela longevidade dos artefatos fabricados pela empresa; gráficas, oficinas tipográficas e algumas lojas de materiais gráficos ainda estão repletos de máquinas e tipos Funtimod. Com intuito de examinar características de materiais intocados, como o conjunto de caracteres e as letras acentuadas, adquiri da Graphotipo duas fontes fundidas pela Fundação de Tipos Modernos, a Antiga Oficial corpo 48 e a Grottesca Normal Meia Preta corpo 48. A Graphotipo ainda permitiu a visualização e fotografia de outros tipos embalados, ainda à venda, fundidos pela Funtimod.

O Laboratório de Produção Gráfica (LPG) da FAU USP foi utilizado tanto para a impressão dos tipos adquiridos (Apêndice E), como para a observação do conjunto de caracteres de outras fontes fundidas pela Funtimod. As ligas metálicas de algumas peças de fontes da Fundação de Tipos Modernos e da Manig, pertencentes ao LPG, foram analisadas com a técnica fluorescência de raios X, pelo Grupo de Física Aplicada com Aceleradores, conforme mencionado anteriormente (Anexo E). As matrizes utilizadas para fundir tipos das várias fundições europeias, que se encontram em Darmstadt, encerram os artefatos físicos observados na fase de coleta de dados.

Como explicado anteriormente, a análise da maioria dos dados foi iniciada na coleta das fontes de evidência, por exemplo, na seleção dos espécimes da Funtimod com repertórios tipográficos distintos ou nas informações observadas na fundição Rainer Gerstenberg. Ainda assim, procedimentos específicos, explicados a seguir, foram realizados para reduzir, exhibir e interpretar os dados coletados.

2.3) ANÁLISE DE DADOS

Embora não seja possível fazer uma equivalência exclusiva entre as informações colhidas nas diferentes fontes de evidência e as unidades do estudo de caso da Funtimod (história, fábrica de tipos e tipos), houve uma predominância maior, por conta da natureza temática, dos documentos e entrevistas com os assuntos relacionados com a história da empresa; documentos, entrevistas, observações não-participantes e artefatos físicos com o funcionamento da fábrica de tipos; e registros e entrevistas com o tema tipográfico.

Por conta disso, gerei um gráfico referencial em que é possível observar com quais fontes de evidência as questões do estudo de caso foram respondidas (gráfico 2.1). Pela natureza e interseção das fontes de evidência, agrupei a explicação das análises dos dados referentes à história e fábrica de tipos da Funtimod, discriminando, assim, os procedimentos utilizados na análise dos tipos.

2.3.1) HISTÓRIA E FÁBRICA DE TIPOS

Como primeiro passo analítico, a maioria das informações encontradas nos documentos foram resumidas textualmente em tabelas contendo apenas dados relacionados com as questões da pesquisa. Por exemplo, as mais de 1300 páginas sobre a Funtimod do prontuário da JUCESP (São Paulo, 1983a) foram lidas e simplificadas em menos de trinta páginas (Apêndice F) com os principais assuntos tratados nas assembleias gerais e reuniões de diretoria, em ordem de aparecimento, como eleições da diretoria, capital social da empresa, mudanças no contrato social, etc. No que diz respeito aos periódicos, um resumo preliminar, de listagem do conteúdo de todas as edições que reproduzi em meio digital, foi realizado antes da leitura dos assuntos pertinentes.

As informações encontradas nas folhas de rosto dos catálogos, em conjunto com alguns dados sobre essas publicações, foram listadas no Apêndice G.

Segundo Miles e Huberman (1994, p.57), códigos são usados para organizar e categorizar informações relacionadas a temas ou alguma questão de pesquisa em particular. Mais adiante, o agrupamento desses pedaços codificados, por intermédio de configurações gráficas, como matrizes, otimiza a etapa conclusiva. A etapa conclusiva, por sua vez, muitas vezes, acontece já na fase de exibição, por exemplo, quando padrões são notados durante o preenchimento de matrizes.

Com base nas recomendações propostas por Miles e Huberman (1994), concebi, em cima das questões da pesquisa, uma lista de assuntos que funcionaram como códigos para reduzir as informações coletadas: história, gravação de matrizes, fabricação dos tipos, venda dos tipos, qualidade dos tipos, origem dos designs dos tipos, parceiros e concorrentes. Tanto os arquivos textuais citados acima quanto as entrevistas, quando necessário, tiveram as informações relacionadas com a Funtimod destacadas em vermelho e as notas sobre os outros assuntos

História			
	Funtimod	Manig e Monotype	D. Stempel e Klingspor
Histórico	R D E	R D E	R D
Localização	R D	R D	R
Sócios e diretores	D E	D E	R
Seções	R D E	Capital social D	Filiais R
	Contrato social D		
	Seções D E		
Filiais	R D E	Filiais R D E	
Funcionários	R D E		
	R D E		
Fábrica de tipos			
	Funtimod	Manig e Monotype	D. Stempel e Klingspor
Localização e área	R D E		Localização e área
Seções	R D E		Seções R E O
Gravação de matrizes	E O AF		Gravação de matrizes E AF
Fabricação dos tipos	D E		Fabricação dos tipos E O
Máquinas fundidoras	D O		Máquinas fundidoras E O AF
Liga metálica	D E AF	Liga metálica D E AF	Liga metálica E
Produtos fabricados	R D E	Produtos fabricados R E	Produtos fabricados R E O
Comercialização dos tipos	R D E	Comercialização dos tipos R D E	Comercialização dos tipos R E
Funcionários	D E	Funcionários E	Funcionários E
Tipos			
	Funtimod	Manig e Monotype	D. Stempel e Klingspor
Quantidade	R	Quantidade R E	Quantidade R
Número de fontes	R		
Lançamentos e descartes	R D E		
Origem	R D E		
Desenho	R D E	Desenho R E	Desenho R AF

Legenda. Artefatos Físicos (AF), Documentos (D), Entrevistas (E), Observações não-participantes (O) e Registros (R).

Gráfico 2.1. Resumo gráfico relacionando os assuntos abordados nas unidades do estudo de caso Funtimod e as fontes de evidência.

em azul. Estas ênfases podem ser consideradas o primeiro passo na atribuição de significados nos dados coletados, técnica chamada de codificação por Miles e Huberman (1994).

Os dados objetivos referentes a Funtimod nos documentos das juntas comerciais e nos diários oficiais – diretoria; endereços das seções na capital paulista; abertura e incorporação de outras empresas; abertura, endereço e extinção das filiais; capital social; e acionistas – foram resumidos, agrupados, organizados e exibidos em matrizes criadas no *software* Excel (Apêndice H). Dessa forma, foi possível perceber, por exemplo, um padrão no aumento do capital social da empresa desde sua fundação até o começo dos anos 1990.

Como estamos lidando com dados empresariais e históricos, muitas vezes descritivos, a etapa de conclusão e verificação foi realizada concomitantemente por intermédio da técnica de triangulação dos dados. Quando as informações de diferentes fontes de evidência corroboraram umas às outras, as questões foram consideradas respondidas. Em contrapartida, quando os dados se revelaram inconsistentes ou contraditórios, outras táticas foram utilizadas objetivando uma nova elaboração e interpretação dos fatos, como observar qual fonte de evidência teria mais validade.

Dois entrevistados, por exemplo, relataram informações conflitantes acerca das primeiras máquinas fundidoras da empresa. Conforme João Mosz (Mosz, 2013a), os equipamentos foram adquiridos do Liceu Sagrado Coração de Jesus, fato não corroborado por Roberto Rossini (Rossini, 2014), ex-aluno da instituição, nem pelas propagandas de fabricação de tipos do Liceu incluídas nas revistas dos Salesianos (Escolas, 1923). Karl H. Klingspor (Klingspor, 1978b), sócio-gerente fundador da empresa, apontou uma nova versão, considerada a mais plausível pela importância do emissor, segundo a qual outras duas fundições brasileiras foram adquiridas como base para formação da Fundação de Tipos Modernos.

As conclusões de questões explicativas, em contrapartida, foram realizadas por intermédio de coerência conceitual entre informações e a revisão de literatura, e/ou construção lógica de cadeia de evidências. A explicação acerca dos motivos do declínio da Funtimod, por exemplo, foi obtida a partir de fatos expostos por diversos documentos, entre eles, os que evidenciavam a saída dos sócios Werner Tiedemann e Rudolf Fuerst para abrir a Gutenberg e a perda da representação da Heidelberg, em 1968 (São Paulo, 1982b); a comercialização de dois imóveis, em 1969 (São Paulo, 1983a); o encerramento da seção de fabricação de máquinas tipográficas, em 1973 (São Paulo, 1983a); e a morte do maior acionista, Theodor F. Hofmann, em 1974 (Hofmann, 2013).

Alguns autores suportam essa interpretação economicamente, pois esse foi um período de crise no Brasil (Bocchi, 1999); e transição tecnológica na área gráfica, que resultou na substituição dos tipos de chumbo pelas fotoletas. Para que as fundições sobrevivessem durante esse período de mudança de tecnologia, Tripsas (2003) assinala que as empresas necessitariam lidar com diversos fatores que ultrapassavam a própria linha de produção e influenciavam no prosseguimento do negócio, como o relacionamento com clientes e fornecedores, e a mudança na concorrência.

A Funtimod, entretanto, afora não ter atualizado a tecnologia de fabricação dos tipos, não conseguiu lidar com a perda da representação da Heidelberg, transferida com os ex-sócios para a Gutenberg, e a consequente nova concorrência na comercialização de máquinas offset.

O fechamento das filiais no começo da década de 1980 foi considerado como evidência resultante dos dados expostos acima. A análise dos dados relacionados com a empresa e a fundição, exemplificados nos parágrafos acima, deu subsídio para contar a história da empresa e narrar práticas presentes na seção de fundição dos tipos.

2.3.2) TIPOS

A principal fonte de evidência dos temas tipográficos foi a série de registros composta pelos catálogos de tipos mencionados anteriormente. Os espécimes possibilitaram análises detalhadas dos produtos fabricados pelas fundições em questão. Todavia, tanto os relatos dos entrevistados quanto documentos e artefatos físicos foram importantes para concluir e verificar algumas questões.

A principal estratégia na análise não foi diferente da utilizada no item anterior: redução e exibição. No entanto, os dados são de naturezas distintas. Textos e imagens de documentos, observações e entrevistas cederam lugar para faces de tipos, com todas as suas especificidades e detalhes anatômicos. Assim sendo, métodos comparativos foram utilizados em procedimentos cujo intuito foi conhecer profundamente a origem e a forma desses caracteres.

Inicialmente, os repertórios dos nove catálogos foram resumidos em um mapeamento dos tipos; que, por sua vez, foram novamente reduzidos em uma lista para a atividade de identificação das faces. O desenho das faces foi analisado em outros três procedimentos chamados *análise exploratória*, *análise macro* e *análise micro*.

Mapeamento dos tipos

Todas as faces anunciadas nos catálogos da Funtimod foram inseridas em uma matriz (Apêndice I), em ordem alfabética, na qual as colunas representam as publicações e as linhas as faces, seguindo o agrupamento dos catálogos (tipos comuns e tipos de fantasia).

Posteriormente a essa primeira fase, imagens das faces e informações sobre os corpos fundidos foram adicionadas ao mapeamento. Os corpos padrões escolhidos para gerar as imagens das faces foram as fontes de 12 e 24 pontos, respectivamente, para os tipos comuns e tipos de fantasia. Para as faces que não foram fundidas nesses tamanhos, os corpos mais próximos foram escolhidos, geralmente, 10 e 20 pontos.

A fim de obter maior fluidez visual nesse diagrama, as amostras imagéticas das mesmas faces foram mantidas de um catálogo para outro desde que o fragmento textual se repetisse, ou seja, novas imagens das faces foram recortadas dos catálogos digitalizados apenas quando foi observada alteração no texto ou fabricação da fonte.

Por intermédio do mapeamento, foi possível examinar a quantidade de faces e fontes, assim como desvendar lançamentos e também os exemplares descartados da produção na fábrica. Outras fontes de evidência, por outro lado, ajudaram no entendimento dos dados objetivos de lançamentos e descartes, por exemplo, anúncios sobre a fonte Eldorado no BIG (Funtimod, 1959, p.575) e comentários dos entrevistados.

Identificação das faces

Uma listagem com as diferentes faces encontradas nos catálogos e mapeadas na etapa anterior foi gerada para a execução da atividade de identificação. Como explicado anteriormente, o andamento e conclusão desta etapa é um caso genuíno de interseção das fases de coleta e

análise dos dados. As conclusões, por sua vez, surgiram através de táticas comparativas.

Vervliet (2010) compilou a produção renascentista francesa de tipos móveis de metal do século 16 exibindo tanto o conjunto de caracteres, muitos deles fundidos com as matrizes originais no próprio *Museum Plantin-Moretus*, como seu uso nas publicações da época. O livro, que também pode ser considerado como uma catalogação de tipos, resulta de uma pesquisa explicitada nos capítulos introdutórios, onde o autor (Vervliet, 2010) define tanto seu universo, quanto as fontes de evidência e a metodologia para a catalogação.

O corpus de estudo incluiu os tipos para texto, fabricados nos limites geográficos da França, no século 16, com exceção de tipos góticos e tipos importados usados por impressores franceses. As informações referentes a esses tipos foram pesquisadas em documentos de arquivos, catálogos de tipos e livros impressos, além dos artefatos físicos localizados no *Museum Plantin-Moretus*. Na metodologia de catalogação dos tipos, o autor (Vervliet, 2010) explicita as informações que acompanham as imagens, como nome da face, medida, gravador das punções, etc.

Sobre os espécimes de tipos da época, Vervliet (2010) aponta que não existem muitos catálogos publicados pelos gravadores de punções, a maioria dos espécimes são registros do repertório de tipos dos impressores, que não tinham o hábito de nomear as faces. Em contrapartida, conforme o autor (Vervliet, 2010), as faces impressas nos milhares de livros do mesmo período servem de testemunhas silenciosas, e, de certo modo, estes livros podem ser considerados como espécimes de tipos.

Vervliet (2010) ainda faz considerações sobre a difícil atividade de distinção de novas faces nestes livros, cuja inspeção sem suposições pré-concebidas na maior quantidade de publicações possíveis pode ser um método eficaz de surgimento de hipóteses:

primeiras ocorrências de faces, apesar de trabalhosas para verificar corretamente, são fatos e fatos merecem respeito: com demasiada frequência muitos erraram em suas identificações. É certo que este método implica um argumento 'a silentio' e, portanto, deve ser usado com alguma restrição. Porém, se não há documentos contemporâneos disponíveis, a evidência, mesmo que circunstancial, recolhida desses livros, pode ser legítima. Seria insensato não admitir que deve haver um perigo em ter fontes esquecidas. Isso é inevitável. (Vervliet, 2010, p.20, tradução minha)

Mais adiante, o autor (Vervliet, 2010) se aprofunda nas suas decisões e aponta futuras pesquisas mais específicas:

além disso, pequenas variações das faces ou acréscimos posteriores são considerados não substanciais no que diz respeito a este estudo e devem ser estudados a um nível local mais detalhado. Este é frequentemente o caso no final do século, quando caracteres com terminais extravagantes ou es comerciais ornamentados foram adicionados às fontes padrões. (Vervliet, 2010, p.20, tradução minha)

Carter (1969) se posiciona de forma mais precisa no que toca à dificuldade em identificar um design de tipo do século 16:

eu acho que uma face é suficientemente identificada se o nome do homem que cortou as punções é conhecido, se ela pode ser nomeada pelo corpo convencional no qual ela foi concebida, e se o estilo da face pode ser descrito por um dos adjetivos comumente usados por paleógrafos, paleotipógrafos e neotipógrafos. (Carter, 1969, p.3-4, tradução minha)

Para Carter (1969), diferentemente dos estudiosos dos incunábulos, *o historiador tipográfico está preocupado em agrupar faces, para encontrar semelhanças, para retratar tipos de letras se deslocando ao longo do tempo, de lugar para lugar, para adequar suas histórias para histórias de âmbito mais geral ou diferente, para fazer sentido.* (Carter, 1969, p.4, tradução minha)

Com base nessas considerações, percebi a necessidade de adequar a identificação dos tipos à época estudada. Se no século 16, o cortador da punção era um dado importante; no século 20, essa informação, na maioria das vezes, foi trocada pelo designer do tipos. Ademais, resguardei-me dos possíveis erros cometidos.

Entre as publicações de Vervliet (2008; 2010) e Carter (1969) que tive acesso, a falta de clareza nos métodos utilizados para identificar, em especial, as faces gravadas nas punções e nas matrizes com os livros impressos é evidente. Será que os estudiosos comparavam as impressões lado a lado?

Para definir a origem das faces da Funtimod, estabeleci métodos comparativos e critérios rigorosos com intuito de minimizar os inevitáveis julgamentos equivocados. Algumas vezes, as dúvidas, assim como mencionou Vervliet (2010), levaram-me a consultar especialistas num determinado desenho, como o designer alemão Florian Hardwig (Anexo F), que escreveu uma crítica sobre a fonte digital Carabelle, baseada em uma face originalmente produzida pela empresa alemã Wagner & Schmidt, e igualmente manufaturada no Brasil como Athenas, pela Funtimod.

A possibilidade dos artefatos físicos, punções e matrizes, conterem informações relevantes é um dos muitos destaques do estudo pioneiro do acervo do *Museum Plantin-Moretus*, revelando "um melhor entendimento do verdadeiro processo histórico" (Vervliet, 2010, p.21, tradução minha).

A importância do entendimento dos artefatos físicos, em pesquisas tipográficas, é igualmente ressaltado por Smeijers (2015a): *às vezes, não apenas a imagem da letra, mas a punção como um todo – pode ajudar consideravelmente na identificação do seu autor, ou em determinar se ela foi uma adição tardia a um conjunto já existente. Por exemplo, Mike Parker [parceiro de Vervliet e Carter no estudo da coleção do Museum Plantin-Moretus] era conhecido por ser capaz de identificar o autor de uma punção vendo como ela fora finalizada. Esse é apenas um exemplo de como a finalidade da técnica pode ajudar a preencher as peças que faltam em um quebra-cabeças.* (Smeijers, 2015a, p.60)

No que tange à tática analítica de fazer comparações, Miles e Huberman (1994), entre recomendações sobre ter certeza que as comparações fazem sentido e aferir o resultado com o que já se sabe sobre o assunto, apontam questões que devem ser feitas antes da exibição do confronto: "Quanta diferença é necessária para que uma diferença faça diferença?" e "Como eu acho que sei disso?" (Miles e Huberman, 1994, p.254, tradução minha).

As indagações, quando aplicadas para o tema em questão, levantam aspectos importantes que podem ser generalizados para outras pesquisas e para a própria área tipográfica: Quanta diferença é necessária para que uma face tipográfica seja diferente da outra?

Nesta pesquisa de doutorado, a pergunta inversa, talvez, seja mais adequada: Quanta semelhança foi necessária para que uma face fosse considerada igual a outra? Semelhança exata, conforme veremos mais adiante. Como estava em busca das matrizes originais, objetos

Figuras. Sobreposição da Splendor, da Schriftguss, e a Fluente, da Funtimod, respectivamente, nos corpos 24 [2.1] e 36 [2.2]. Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora.

4. Pela conexão da Funtimod com fundições do país germânico e com a fundição Haas, os espécimes de tipos alemães e da empresa suíça tiveram prioridade na pesquisa nas bibliotecas estrangeiras.

5. O arquivo PSD de identificação da Grotasca Normal Clara encontra-se no Apêndice J.

6. Nesta tese, exceto as imagens microscopadas, quase todas as outras figuras extraídas dos espécimes estão em tamanho real (100%). Dessa forma, possibilito a observação dos caracteres no corpo correto.

7. A fundição Schriftguss, de Dresden, foi originalmente intitulada Brüder Butter, por conta disso, é comum encontrar a empresa assinando seus espécimes como Schriftguss A.-G. vorm. Brüder Butter. Para saber mais sobre a empresa, Maurice Göldner publicou um artigo na revista *Typography papers* 9, e Indra Kupferschmid escreveu um texto no site *Alphabetes* (<http://www.alphabetes.org/schriftguss-ag-vorm-bruder-butter/>).

8. Consoante Farias (2004, p.2), "o termo *glifo* [...] pode ser utilizado como alternativa ao termo *caractere* quando desejamos nos referir a qualquer imagem (letra, número ou símbolo) que faz parte de uma fonte".

físicos, uma face Funtimod somente foi considerada identificada quando desenhos eram minuciosamente idênticos e, por conseguinte, simbolizavam o encontro dos artefatos. Diferenças sutis, por outro lado, impeliram novas comparações e interpretações.

Após a listagem, iniciei o procedimento pesquisando catálogos de tipos de fundições europeias⁴ nas bibliotecas supracitadas com intuito de encontrar tipos similares aos da Funtimod. Ao me deparar com desenhos de letras ou nomenclaturas parecidas em catálogos estrangeiros, fiz pré-comparações na biblioteca, para em seguida copiar as páginas dos catálogos.

O processo de identificação foi realizado, geralmente, no programa Photoshop, onde as cópias digitalizadas e as páginas dos catálogos da Funtimod⁵, com resolução similar, foram posicionadas em camadas diferentes de um mesmo arquivo. Ao reduzir a opacidade da camada superior com a cópia do espécime estrangeiro para 50%, os caracteres das fontes podiam ser visualizados sobrepostos. Em muitos arquivos, tornou-se necessário ajustar o posicionamento das imagens, com a ferramenta de rotação, para que caracteres similares pudessem ser alinhados e confrontados.

Conforme Montrose-Helker (2013, p.11, tradução minha), no século 19, por conta da facilidade em copiar um design com a galvanotipia, "tornou-se convencional não exibir o conjunto completo de caracteres de nada mais do que face de texto". Sendo assim, como a maioria das publicações brasileiras e estrangeiras não apresentam o conjunto completo de caracteres, poucas letras das amostras de texto são análogas e, consequentemente, identificáveis. No entanto, a conferência foi realizada em diferentes corpos com o máximo de caracteres possíveis.

Em algumas justaposições, tanto o desenho das letras quanto o espaçamento eram iguais, como as sílabas **ria** (figura 2.1)⁶ e **er** (figura 2.2), respectivamente, dos corpos 24 e 36, da Fluente, impressas no catálogo brasileiro da Funtimod (Catálogo FTM VI, [1969?]) e da face alemã Splendor do espécime da Schriftguss⁷ (Catálogo SC, [1937?]). Casos como este eram fáceis de identificar tanto pelas similaridades mencionadas quanto pela exclusividade de fabricação do desenho.

Por outro lado, a reprodução de tipos similares em várias fundições, às vezes, com diferença sutil, prejudicou a identificação das faces produzidas no Brasil. Apesar de difíceis de perceber nos impressos, as discrepâncias saltavam aos olhos no computador. Com o aumento de visualização das imagens (215%), é possível observar que a Aurora Grotesk 28 pt (camadas superiores das figura 2.3 e 2.4), da firma Johannes Wagner (Catálogo JW, [19--]), tem altura-x e desenhos ligeiramente distintos da Grotasca Larga Clara 28 pt (camadas inferiores das figura 2.3 e 2.4) da Funtimod (Catálogo FTM I, [1937?]), por exemplo, os terminais e a curvatura do bojo da letra **a**; e, por consequência, as letras não se encaixam.

Logo, um tipo Funtimod somente foi considerado identificado no caso de glifos⁸ idênticos e sobreposições quase perfeitas. Cabe salientar que, muitas vezes, tornou-se necessário levar em consideração distorções executadas pelo processo automático de reprodução dos catálogos, como na comparação (figuras 2.5 e 2.6) da Magere Splendid-Grotesk 28 pt, da Wilhelm Woellmer's (Catálogo WW, [191?]), e da Grotasca Larga Clara no mesmo corpo, da Funtimod (Catálogo FTM I, [1937?]).

Apesar das distorções não modificarem a estrutura do desenho, em geral, as proporções podem ser deformadas. As letras **m** e **o**, nesta

ordem, dos corpos 36 e 60 da Elan Nacional (Catálogo FTM I, [1937?]) e estrangeira (Catálogo DS VIII, 1954) não se encaixam perfeitamente (figuras 2.7 e 2.8). A haste curva superior da lateral direita do caractere **o**, da D. Stempel (camada superior da figura 2.8), por exemplo, é ligeiramente mais larga do que a versão da Funtimod (camada inferior da figura 2.8).

Entretanto, essa pequena diferença não é suficiente para causar dúvidas no que diz respeito à originalidade da matriz Nacional, principalmente, quando comparada com as primeiras sobreposições das faces Fenix 48 pt (Catálogo FTM VI, [1969?]) e Mondial Preto Estreito 60 pt (Catálogo FTM IV, [entre 1956 e 1958]), que necessitaram confirmação de um novo registro.

A Fenix, da Funtimod (segunda camada da figura 2.9), identificada por Hans Reichardt (2011, p.136 e 261) como similar à face Magere-Memphis Universal (primeira camada da figura 2.9), da D. Stempel (Catálogo DS VIII, 1954), tem hastes menos espessas e altura-x menor do que a face reproduzida do catálogo alemão (vide a letra **n**). Tais desigualdades podem ainda ser percebidas com mais clareza na comparação da Mondial Preto Estreito, Nacional, (segunda camada da figura 2.11) com a Schmalffette Mondial (primeira camada da figura 2.11), encontrada no mesmo catálogo da D. Stempel (Catálogo DS VIII, 1954).

A dúvida se as diferenças foram geradas nas reproduções do catálogo estrangeiro ou na produção de diferentes matrizes foi descartada com novas cópias xerográficas de outros registros das faces da D. Stempel: Magere Memphis-Universal (Catálogo DS VII, 1952) e Schmalffette Mondial (Catálogo DS V, [1936?]). A nova comparação entre os caracteres brasileiros e alemães se revelou idêntica (figuras 2.10 e 2.12).

A face Fraktur Preto (Catálogo FTM I, [1937?]), diferente dos tipos anteriores, é um caso interessante para exemplificar o fluxo cíclico entre a coleta e análise dos dados. Esse ciclo somente terminava quando os desenhos se encaixavam ou as fontes de evidência cessavam. No caso da face Fraktur Preto da Funtimod, as fontes de evidência cessaram.

A cada confronto sem sucesso entre faces estrangeiras e a Fraktur Preto, da Funtimod, novos exemplares de outras fundições eram buscados e inseridos no arquivo de identificação da face, por exemplo,

Figuras. Sobreposição da Aurora Grotesk, da Johannes Wagner, e a Grotesca Larga Clara, da Funtimod [2.3 e 2.4]. Sobreposição da Magere Splendid Grotesk, da W. Woellmer's, e a Grotesca Larga Clara, da Funtimod [2.5 e 2.6]. Sobreposição das faces homônimas (Elan) da D. Stempel e Funtimod [2.7 e 2.8]. Sobreposições das faces Magere Memphis-Universal, da D. Stempel, e Fenix, da Funtimod [2.9 e 2.10]; e Schmalffette Mondial, da D. Stempel, e Mondial Preto Estreito, da Funtimod [2.11 e 2.12]. Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora.

Figuras. Sobreposições das faces Fette Schiller-Fraktur [2.13], da Otto Weisert; Moderne Fette Fraktur [2.14], da Berthold; Fette Fraktur 2 [2.15], da D. Stempel; Fette Fraktur [2.16], da C.E. Weber, com a Fraktur Preto Nacional. Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora.

Figuras das próximas páginas. Fontes 24 e 36 da Grottesca Normal Meia Preta com alguns numerais com desenhos diferentes [2.17]. Comparações das páginas dos catálogos dois e três das faces Arcona [2.18] e Grottesca Normal Meia Preta [2.19], da Funtimod, com marcação indicando variações. Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora.

Fette Schiller-Fraktur (figura 2.13), da Otto Weisert (Catálogo OW, [18--?]); Bismarck Fraktur (figura 2.14), da Berthold (Catálogo BE I, [19--?]); Fette Fraktur 2 (figura 2.15), da D. Stempel (catálogo DS VI, [1938?]); e Fette Fraktur (figura 2.16), da C.E. Weber (Catálogo WE, [1957?]).

A maioria das faces Funtimod foi comparada digitalmente com versões produzidas no exterior, todavia, para facilitar a atividade nas bibliotecas da Alemanha, onde havia incerteza sobre a reprodução dos espécimes, resgatei a técnica que utilizei na pesquisa de identificação dos tipos móveis da Editora UFPE (Aragão, 2010a). Assim sendo, páginas dos catálogos da Funtimod foram impressas em acetato com intuito de serem sobrepostas às publicações estrangeiras.

Apesar desta técnica de identificação não possibilitar um zoom para averiguação de tipos com corpos menores, as sobreposições analógicas, além de serem mais econômicas, são executadas mais rapidamente do que as digitais. Portanto, elas foram utilizadas nas bibliotecas para otimizar a observação dos catálogos e selecionar as páginas que seriam digitalizadas. A técnica mostrou-se novamente eficaz e precisa, e pode ser utilizada em paralelo ou como alternativa na impossibilidade de digitalização dos espécimes.

O principal meio de averiguação de procedência das matrizes foi o demonstrado nos parágrafos anteriores. Entretanto, outras informações auxiliaram a identificar algumas faces ou pelo menos desvendar que o desenho não foi originado no Brasil. Por exemplo, nos dois primeiros catálogos da Fundação de Tipos Modernos, enquanto algumas páginas informavam que as faces eram produzidas em solo Nacional, outras indicavam fabricação da D. Stempel.

Livros cujos conteúdos apresentam amostragem de tipos móveis, como *Anatomy of typeface* (Lawson, 1990), *Encyclopaedia of typefaces* (Jaspert, Berry e Johnson, 2008), *Handbuch der Schriftarten* (Seemann, 1926), assim como a ampla listagem divulgada no site do *Klingspor Museum* (Reichardt, 2011), também contribuíram no processo de identificação, seja para procurar nomenclatura e face dos tipos, seja para validar o processo digital. O resultado da identificação das faces da Funtimod é descrito no capítulo 5.

Análise exploratória

Quanto mais a pesquisa progredia, mais diminuía a probabilidade da Funtimod ter sido responsável pelo desenho e fundição de algum tipo inédito. Em contraposição, observou-se que a falta de originalidade das faces não necessariamente indicava uma consistência na fabricação e, consequentemente, na forma dos caracteres, como constatado previamente em pesquisa anterior (Aragão e Farias, 2008): Qual a razão das diferenças formais no conjunto dos numerais das fontes 24 e 36 da Grottesca Normal Meia Preta (figura 2.17) registrados no catálogo oito?

GROTESCA NORMAL MEIA PRETA

1224 Corpo 24, min. ca. 11 kg. 18 A 56 a
1224 V - Versais, min. ca. 5,5 kg. 30 A

Todas nacionalidades
1234567890 ABCD

1236 Corpo 36, min. ca. 15 kg. 12 A 28 a
1236 V - Versais, min. ca. 8 kg. 18 A

Individualizam
123456 ABCD

1248 Corpo 48, min. ca. 18 kg. 8 A 18 a
1248 V - Versais, min. ca. 10 kg. 12 A

Retificada
ABCDEFGG

1260 Corpo 60, min. ca. 25 kg. 8 A 16 a
1260 V - Versais, min. ca. 13 kg. 12 A

Transito
123 ABC

FUNTIMOD S.A. • MÁQUINAS E MATERIAIS GRÁFICOS

Este catálogo foi impresso em papel TOP PRINT - L'D - PC
Gramatura: 90 gr./m² Formato: 66 x 96 cm. **KSR**

GROTESCA NORMAL MEIA PRETA, VERSAIS

85

1206-v Corpo 6, mínimo ca. 115 kg. 116 A

O MOVIMENTO, CADA VEZ MAIS INTENSO,
DE PASSAGEIROS DAS LINHAS QUE LIGAM
OS PAÍSES AMERICANOS, FIZERAM MIAMI,
A LINDA CIDADE BALNEÁRIA DE FLÓRIDA
UM CENTRO AERONÁUTICO DE PRIMEIRA
GRANDEZA, NÃO SÓ DOS ESTADOS UNIDOS

1208-v Corpo 8, mínimo ca. 2 kg. 76 A

A OBRA ATACADA EM JANEIRO,
ESTÁ BEM ADEANTADA E A NOS-
SA NOVA ILUSTRAÇÃO DÁ UMA
IDÉIA NÍTIDA BEM DO QUE SERÁ
ESSE GRANDIOSO AEROPORTO
VISTO A QUINHENTOS METROS

1210-v Corpo 10, mínimo ca. 2,5 kg. 62 A

TERMINADO O JANTAR, O
MENINO ARMANDO FOI A
CASA DE SUA TIA MARIA
CONTAR, COMO TIRARAM
O SEU LINDO RECONHECER

1212-v Corpo 12, mínimo ca. 3 kg. 46 A

OS TRABALHADORES
BANDEIRA NACIONAL
DOIS COMERCIANTES
SEGUNDA QUINZENA

1216-v Corpo 16, mínimo ca. 4 kg. 38 A

OBRA MODERNA
SER AGRAVAVEL
PEQUENO JOGO

1220-v Corpo 20, mínimo ca. 5 kg. 34 A

AEROPLANOS
TRANSPORTE
MOVIMENTOS

1224-v Corpo 24, mínimo ca. 5,5 kg. 30 A

CONHECIMENTO
PRIMEIRAMENTE

1228-v Corpo 28, mínimo ca. 6 kg. 24 A

MAJESTOSOS
COMPETENTE

1236-v Corpo 36, mínimo ca. 8 kg. 18 A

HARMONIA
EXPLORAR

1248-v Corpo 48, mínimo ca. 10 kg. 12 A

ESTUDO
PRETOS

1260-v Corpo 60, mínimo ca. 13 kg. 12 A

GOSTA
PERAS

Se a comparação da etapa de identificação dos tipos foi realizada com casos externos, a análise exploratória consistiu em comparar digitalmente as páginas de cada face da Funtimod registrada em catálogos com formatos similares⁹, para revelar antigas e novas variações. Esta comparação foi considerada uma análise exploratória, mais uma vez, com o intuito de reduzir a amplitude do *cópus* de estudo.

Desse modo, arquivos digitais para cada face foram criados no programa Photoshop, contendo as páginas, separadas em camadas com transparência; e marcas para destacar as variações encontradas, como a eliminação da palavra *judeu* da amostra da Arcona 16 pt (figura 2.18) e a troca do caractere **R** de várias fontes da Grotesca Normal Meia Preta no catálogo três (figura 2.19).

O resultado da comparação das páginas dos catálogos (Apêndice K) demonstrou mudanças significativas entre um catálogo e outro no tocante às amostras de texto e desenho dos caracteres. Todavia, o método exploratório, ainda que eficaz para visualizar diferenças entre exemplares da mesma fonte em catálogos diferentes, não era preciso na observação dos corpos muito pequenos, nem na análise das fontes de uma mesma face.

Análise macro

Após a etapa exploratória, tornou-se necessário um olhar isolado e direcionado ao conjunto de caracteres das fontes fundidas pela Funtimod. Embora pertinente que todos os caracteres que formam o conjunto das fontes da Funtimod fossem abarcados na análise, a etapa ficaria extensa e, possivelmente, inexecutável durante esta pesquisa de doutorado.

Portanto, a análise macro consistiu na observação dos caracteres com mais variações, revelados por intermédio da análise exploratória, de todos os corpos de cada face, quando possível: a, e, g, j, ã, ç, Q, R, S, O, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 0. Quando não havia incidência do **ã**, a letra **õ** a substituía, e a vírgula foi incorporada aos caracteres-chave para posteriormente ser comparada com a cedilha.

Os arquivos imagéticos, separados em letras e numerais, foram construídos no *software* Photoshop com recorte digital dos caracteres encontrados nos espécimes da Funtimod (gráficos 2.2-2.5). Os glifos, selecionados prioritariamente no primeiro registro, foram organizados por ordem crescente em fileiras. No entanto, como nem sempre as amostras eram compostas com tais caracteres, os arquivos foram construídos com recortes de diferentes catálogos. As lacunas nos diagramas indicam a falta de caracteres nas fontes registradas nos espécimes analisados.

Como as páginas das publicações estão amareladas, após a inserção nos arquivos PSDs, os tons de cinza foram ajustados em busca de uma visualização uniforme sem ruídos de tonalidade. Caracteres da mesma fonte com anatomias diferentes foram posicionados próximos (vide **j** da Mondial Magro 36 pt, no gráfico 2.2), e, ocasionalmente, outras letras que julgava relevante para análise da face complementavam os diagramas, na última fileira, como na Kabel Meio Preto (gráfico 2.3).

Marcas similares às da análise exploratória foram inseridas para destacar as possíveis variações. A análise macro da Memphis Luna (gráfico 2.4), por exemplo, revelou caracteres similares, sem nenhuma variação nas letras.

9. Os nove catálogos foram agrupados em dois conjuntos: do primeiro até o quarto catálogo, cujo formato é aproximadamente 26x20 cm; e do quinto espécime em diante, cujas dimensões foram reduzidas para, mais ou menos, 23x15 cm.

Gráfico 2.2. Análise Macro dos caracteres da Memphis Magro, da Funtimod, com marcas indicando variações.

Gráfico 2.3. Análise Macro dos caracteres da Kabel Meio Preta, da Funtimod.

Gráfico 2.4. Análise Macro dos caracteres da Memphis Luna, da Funtimod.

Gráfico 2.5. Análise Macro dos glifos alfabéticos e numéricos da Lirico Grifo, da Funtimod, com marcas indicando variações.

Entretanto, a pluralidade das faces apresentou alguma variação em pelo menos um caractere, como as letras **ã** e **ç** da Lirico Grifo (gráfico 2.5). Após a criação dos diagramas, os arquivos foram revistos e as variações de cada face anotadas numa tabela para facilitar a emergência de padrões (Apêndice L), que, por sua vez, também foram visualizados em uma matriz quantitativa (Apêndice M).

Figuras. Imagens realizadas com microscópio, respectivamente, dos corpos 8 **[2.20]**, 10 **[2.21]** e 12 **[2.22]** da Lirico Grifo, da Funtimod. Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora.

Análise micro

A tabela e a matriz da análise macro foram utilizadas como processo seletivo da coleta de dados realizada com o microscópio, cujo detalhamento foi descrito no início deste capítulo.

No que concerne às cedilhas e tis da Lirico Grifo (figuras 2.20-2.22), por exemplo, a comparação dos diacríticos ampliados fez saltar aos olhos a diferença da forma da cedilha do corpo 8 (figura 2.20), assim como variações no acento da letra **ã**.

A análise micro consistiu na análise das imagens microscopadas por intermédio de comparação interior à coleção brasileira e exterior com caracteres similares estrangeiros. Em seguida, agrupei as variações percebidas nas três análises tipográficas em matrizes imagéticas (Apêndice N) e, conseqüentemente, delineei possíveis conclusões que foram confrontadas com outras fontes de evidência, quando pertinente. Esses resultados, entretanto, são detalhados no capítulo 6, que aborda algumas variações do repertório tipográfico da Fundação de Tipos Modernos.

3

A história da Funtimod

Para melhor entendimento sobre a trajetória histórica da Funtimod, este capítulo inicia com os antecedentes históricos da empresa. Em primeiro lugar, abordo aspectos da Sociedade Technica Bremensis e das fundições alemãs D. Stempel e Klingspor, para posteriormente versar sobre a Funtimod, numa subdivisão cronológica baseada em fatos importantes da sua história.

O primeiro período histórico da Funtimod inicia no ano de sua fundação, em 1932, quando a empresa ainda se denominava Funtymod – Fundação de Typos Modernos Ltda. e termina em 1950, ano da data da mudança da grafia e do tipo societário.

A alteração para Funtimod – Fundação de Tipos Modernos S.A., em 1949, marca o começo do segundo período, um dos mais importantes na trajetória de sessenta e cinco anos, devido à prosperidade econômica, à criação da seção de máquinas e à abertura das filiais nas cidades do Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Porto Alegre, Recife e Curitiba.

O terceiro período começa em 1958, ano em que a empresa realizou uma última alteração na razão social, passando a se chamar Funtimod S.A. – Máquinas e Materiais Gráficos; e acaba com a morte de Theodor F. Hofmann, em 1974, o principal acionista e presidente desde 1951.

Em meados da década de 1970, após a abertura e incorporação das empresas Funtigraph e Funtimaq, a Funtimod se transformou no Grupo Funtimod S.A., e é assim que denomino esse quarto e último período, que termina com o fechamento da fábrica em 1997.

No final deste capítulo, ainda faço considerações sobre a Manig e a Monotype, principais concorrentes da Fundação de Tipos Modernos.

3.1) ANTECEDENTES HISTÓRICOS

A Funtymod – Fundação de Typos Modernos Ltda. foi fundada em 16 de abril de 1932, na Rua Ribeiro de Lima, nº 282, em São Paulo, pela Bremensis, em associação com a fundição suíça Haas (Haas'sche Schriftgießerei), mais os alemães Josef Tscherkassky e Karl Hermann Klingspor. Todavia, sua história no Brasil tem início 10 anos antes com a abertura da Sociedade Technica Bremensis e na Alemanha com o desenvolvimento comercial das fundições D. Stempel e Klingspor.

3.1.1) A SOCIEDADE TECHNICA BREMENSIS

Em 1922, a Schmidt, Trost & Comp, empresa estabelecida na Rua Alvares Penteado, nº 9, na cidade de São Paulo, decidiu "dar maior desenvolvimento aos seus negócios de Machinas e aos da Secção Electrotechnica" (Avisos, 1922, p.10) e separou "os mesmos dos demais ramos de negócio, aos quaes se têm dedicado ha longos annos, formando conjuntamente com a firma J. Math. Gildemeister, de Bremen, Alemanha, uma firma especial, sob a denominação de: Sociedade Technica Bremensis Limitada [...]" (Avisos, 1922, p.10).

No início do ano de 1929, a Bremensis começou a operar na área gráfica com a retirada da Schmidt, Trost & Comp e a incorporação de novos sócios do Rio de Janeiro, a C. Fuerst & Cia. Ltda. e Carl Gerhard Fuerst. Na ocasião, a Sociedade aproveitou para informar que, além da área gráfica, continuava a atuar nos mesmos ramos: eletricidade, máquinas em geral e material ferroviário (À Praça, 1929, p.13).

Enquanto o novo prédio da Rua Florêncio de Abreu, nº 139, estava em construção, a seção Graphica Fuerst, antiga filial paulista da C. Fuerst

& Cia, funcionou no número 151 da mesma rua. Em fevereiro de 1929 (Avisamos, 1929, p.13), a Schmidt, Trost & Comp e a Sociedade Technica Bremensis Ltda. anunciaram que seus escritórios e lojas se encontravam na Rua Florêncio de Abreu, nº 139, e a Bremensis comunicou a transferência de suas atividades para prédio próprio no mesmo endereço (Sociedade, 1929, p.5). Aparentemente, as empresas continuaram a dividir a mesma localização.

A Rua Florêncio de Abreu, no centro de São Paulo, "por sua situação geográfica, funciona como local estratégico para a atividade comercial" (Deaecto, 2008, p.44), desde o princípio do século 20 até os dias atuais, e, por conseguinte, abriga empresas com relevantes contribuições à economia do estado. Deaecto (2008, p.44-45) afirma que até 1919 as atividades giravam em torno das áreas de confecção e armarinho, e da década de 1920 em diante predominou o comércio de máquinas para indústrias, setor no qual a Bremensis se enquadrava.

A Bremensis, que representava "as melhores fábricas alemãs" (Sociedade, 1930, p.5), era considerada uma das grandes empresas do Brasil no setor industrial durante a primeira metade do século 20. O *Diário Carioca*, ao comentar a colaboração da sociedade na construção do departamento de materiais bélicos da fábrica B. Penteado S.A., em Limeira, considerou-a uma "importante organização industrial paulistana, sem dúvida uma das mais completas e eficientes fabricas de máquinas-ferramentas" (Uma, 1941, p.8).

No tocante à área gráfica, a Bremensis, se não foi "a maior casa especialista em machinas e materiaes graphics" (Sociedade, 1938, p.39), como ela própria costumava se apresentar, teve grande prestígio no ramo após a fusão com a C. Fuerst & Cia. A seção gráfica da sociedade technica constava de máquinas, tipos, materiais gráficos, fundição de rolos, afiação de facas, seção especial para jornais e oficinas mecânicas especializadas; e da clicheria, considerada como "a mais moderna e completa installacao do paiz – clichês, galvanos, estereotypias e transporte para photo-litho" (Sociedade, 1930, p.5).

O jornal *A Cruz* corroborou com a supremacia da seção gráfica da Bremensis ao exaltar os clichês produzidos pela empresa em uma matéria sobre o periódico *Ecos Marianos*, *os clichês numerosissimos que encham as 210 paginas estão na categoria dos melhores e mais perfeitos trabalhos no genero entre nós. [...] A pagina de cada mês tem o aformoseamento de uma gravura primorosa; basta lembrar que estes quadros são executados pela melhor oficina de S. Paulo, a Casa Bremensis.* (Ecos, 1937)

Outro indício da qualidade da seção gráfica da Bremensis pode ser percebido quando a sociedade anunciou no *Jornal do Brasil* (Sociedade, 1939, p.10) seus serviços informando que era fornecedora daquele jornal, um dos mais tradicionais do País na época.

O austríaco Ignaz Johann Sessler, que se estabeleceu no Brasil após ter vindo supervisionar a instalação de impressoras offset na Fuerst & Cia, foi o responsável pela implantação da clicheria na Bremensis, e um dos grandes nomes da trajetória da indústria gráfica Nacional, segundo Caropreso e Gramani Filho (2005). Os coordenadores do livro *Abigraf 40 anos* estão em concordância com as menções elogiosas à clicheria da Bremensis feitas pelos periódicos nacionais, ao afirmar que ela era "[...] muito procurada pelos que queriam a melhor reprodução de suas fotos [...]" (Caropreso e Gramani Filho, 2005, p.129).

[3.1]

Sociedade Technica
Bremensis Ltda.
A MAIOR CASA ESPECIALISTA EM
Machinas e Materiaes Graphicos

Machinas de compôr Intertype • Machinas Offset e
Typographicas Planeta • Rotativas e Rotoplanas • Ma-
chinas e accessorios para Rotogravura para jornaes
e obras • Apparellhos para photographura • Machinas
Krause • Tintas • Rolos typographicos • Flans • Zinco
para clichés • Representantes das melhores fabricas
OFFICINAS MECHANICAS PRO PRIAS

Exclusivos distribuidores dos productos da

Funtymod

Fundição de Typos Modernos Ltda.
RUA RIBEIRO DE LIMA, 282 • TELEPHONE 4-5112
Fabrica de Typos, Fios de Latão, Typos de Ma-
deira, Cavalletes, Cunhas, Componedores, etc.
INSTALLACOES MODERNAS. PRODUCTOS SIMI-
LARES AOS EXTRANGEIROS A PREÇOS MENORES

R. F. OPENCIO DE ABREU, 139 • CAIXA POSTAL "R"
TELEPHONES: 4-7121 • 4-7122 • 4-7123 • 4-7124 • 4-7125 • 4-7126
SÃO PAULO

Composição em Typos "Gladiola" e "Kabel Negro Especial" da "FUNTYMOD"

[3.2]

Maquinas e Materiais Graficos

para oficinas de obras e de jornais; litografias;
cartonagens; zincografias e ramos afins.

*a maior sortimento
os melhores preços*

SOCIEDADE TECHNICA
Bremensis
LIMITADA

Unicos distribuidores dos productos da
FUNTYMOD
Fundição de Typos Modernos Ltda.

•

São Paulo - R. de Janeiro - Curitiba - Recife - Porto Alegre
Caixa "R" Caixa 1548 Caixa 488 Caixa 168 Caixa 1060

Tipos: «Kabel Estreito Meio Preto», «Elan» e «Kabel Meio Preto» da Funtymod.

Portanto, com base no que foi exposto até então, podemos considerar que a Fundição de Tipos Modernos iniciou suas atividades, em 1932, herdando o prestígio galgado pela Bremensis. Durante os anos 1930 (Sociedade, 1938, p.39) e começo de 1940 (Sociedade, 1940, p.27), a sede da Bremensis e, conseqüentemente, a C. Fuerst & Cia, em São Paulo, e suas filiais do Rio de Janeiro, Recife, Curitiba e Porto Alegre foram distribuidoras exclusivas dos produtos fabricados pela Funtymod (figuras 3.1 e 3.2).

Quando o Brasil entrou na Segunda Guerra Mundial contra o Eixo (Alemanha, Itália e Japão), no grupo dos aliados (principalmente, EUA, URSS, França e Grã-Bretanha), em 1942, a Bremensis e a Funtymod, por serem empresas cujos proprietários eram alemães, entraram na lista negra americana (As Firms, 1941, p.1) e acabaram envolvidas na grande repressão direcionada à comunidade germânica, aqui instalada desde o século 19.

As idéias nazistas no Brasil seguiam os preceitos teóricos pregados pelos nacional-socialistas na Alemanha. [...] O alemão caracteriza-se aqui como um inimigo militar do Brasil, capaz de formar uma reserva do Terceiro Reich no caso de a guerra se expandir até a América Latina. Essa idéia servia para compor o mito do 'perigo alemão' [...]. (Dietrich, 2007, p.94)

Por conta disso, "todo e qualquer imigrante alemão poderia vir a ser identificado como espião nazista, independente do seu estado civil, idade ou profissão" (Perazzo, 1999, p.102), assim como as firmas alemãs ou dirigidas por súditos da Alemanha estabelecidas no Brasil. Segundo Perazzo (1999, p.102), alguns funcionários e empresas alemães estiveram envolvidos com o Partido Nazista no Brasil, criado em 1928 (Dietrich, 2007, p.347), espionando e fornecendo informações à sua Pátria Mãe.

Com a abertura do fundo do Departamento Estadual de Ordem Política e Social de São Paulo (DEOPS-SP) para consulta pública, em 1994, alguns historiadores (Dietrich, 2007; Perazzo, 1999), com intenção de pesquisar

Figuras. Anúncios de representação exclusiva dos produtos da Funtymod pela Bremensis publicados, respectivamente, no *Correio Paulistano* em junho de 1938 [3.1] e junho de 1940 [3.2]. Fonte: Acervo Hemeroteca Digital Brasileira.

a repressão policial desse período, desvendaram os nomes dos principais alemães residentes no Brasil relacionados direta ou indiretamente com o nazismo.

Entre os quarenta e cinco nomes de pessoas envolvidas com o Partido Nazista delatadas pelo preso Otto Braun, funcionário do Banco Alemão Transatlântico e um dos principais agentes do Nazismo no País, em seu depoimento à polícia no dia 8 de agosto de 1942 (Perazzo, 1999, p.245), encontravam-se o "Sr. Ludwigs", procurador da Bremensis, de São Paulo, e o Sr. Klingspor, da firma "Funtymor" (Funtymod).

Sobre as investigações acerca de Karl H. Klingspor e da Funtimod, tratarei mais adiante; entretanto, o "Sr. Ludwigs" era Eberhart Ludewigs, gerente da Bremensis, que ficou preso durante quatro meses (de 27 de agosto de 1942 a 24 de dezembro de 1942) por ter estado na casa de Otto Braun (São Paulo, 1942c). Os outros funcionários da Bremensis (São Paulo, 1944d) suspeitos e investigados pela Delegacia Especializada de Ordem Política e Social foram Werner Rusanowski, Frederico Landen, Antonio Penha, José Straub e José Fernandes. Theodor Hofmann, assim como Antonio Salvia, futuros sócios da Funtimod, figuravam na lista dos funcionários da Bremensis, no momento de investigação pelo DEOPS-SP (São Paulo, 1944d). Segundo João Mosz (Mosz, 2013a), Theodor Hofmann era genro de um dos donos da Bremensis.

Os dados encontrados no relatório de investigação da Bremensis confirmam a grandiosidade da empresa e sua suspeita relação com o nazismo:

sendo uma companhia alemã, com vastos recursos financeiros, forçosamente teria que formar um centro fortíssimo de súditos do 'eixo', principalmente Nazistas. A prosperidade da Companhia no Brasil é um fato. Tanto assim, que está construindo uma nova sede, mais espaçosa e maior, num terreno da própria Rua Florencio de Abreu, considerada zona bastante cara. (São Paulo, 1942d)

Dos nomes citados acima, o relatório aponta "Ludwig" como chefe da célula nazista, "Langen" (Frederico Landen) como diretor da "*Bund Schaffender Reichs Deutscher* (Associação dos alemães activos...), que substituiu aqui o Partido Nazista" (São Paulo, 1942d), e ainda Fuerst e Ziefer, que entraram na sociedade da Funtymod em 1934 (São Paulo, 1934a). No entanto, não há identificação do chefe da seção de clichês, um "nazista fanático, arrogante e mandão, que merece atenção especial" (São Paulo, 1942d).

Afora essas informações sobre a matriz paulista, Rudolph Mentz, gerente da filial paranaense, foi considerado um dos *maiorais* do nazismo daquele estado, segundo matéria no jornal *Diretrizes* (O Paraná, 1942, p.6). A investigação policial sobre a Bremensis não é suficiente para caracterizá-la como estabelecimento que praticava espionagem. De certo, alguns de seus funcionários foram investigados, e até presos, e ela estava entre as empresas liquidadas pelo governo brasileiro. O processo de liquidação da Bremensis, iniciado em julho de 1943, com o decreto-lei 5.661 (Brasil, 1943), estendeu-se até 1955, dez anos após o fim da guerra. Durante esse período, a firma ficou sob administração federal.

É possível que a transferência da clicheria da Bremensis para Funtymod, em março 1943, quatro meses antes dos decretos-leis realizados por Getúlio Vargas (Brasil, 1943), e sua saída da sociedade da Fundação de Tipos Modernos três anos mais tarde, tenham tido conexão com o contexto bélico e a futura liquidação da Sociedade.

Na ocasião, a Sociedade Technica Bremensis expôs, em folder: *temos a honra de comunicar aos nossos prezados amigos e freguezes a transferência da nossa 'Secção Clicherie' para a conhecida fabrica de material gráfico Funtymod, Fundação de typos modernos Ltda esta transferência será efetivada no dia 1º de abril pf., funcionando a partir daquela data a 'Secção Clicherie' como parte integrante da Funtymod. Expressamos os nossos sinceros agradecimentos pela honrosa preferência com a qual a 'Clicherie-Bremensis' sempre foi distinguida, pedimos conservar a mesma também à 'Clicherie-Funtymod'.* (Funtymod, 1943)

Na página ao lado do referido folheto, encontra-se a declaração da Funtymod:

comunicamos aos nossos distintos amigos e freguezes, que a partir do dia 1º de abril pf. será anexada à nossa firma a 'Clicherie-Bremensis', à qual funcionará em novas e modernas instalações, à Rua Florencio de Abreu nº 762 – 2º andar, sob a denominação 'Clicherie-Funtymod'. Com o mesmo corpo técnico da antiga 'Clicherie-Bremensis', a 'Clicherie-Funtymod' procurará sempre servir todos os seus prezados clientes sob o lema da antecessora: qualidade e presteza. De antemão agradecemos as preferências de suas valiosas ordens. (Funtymod, 1943)

Com a abertura da Fundação de Typos Modernos e posterior transferência da clicheria, a Bremensis (Sociedade, 1951, p.51) reduziu sua atuação no setor gráfico para venda de materiais e acessórios para tipografia, litografia, encadernação, pautação, douração e fotogravura, além de comércio e conserto de máquinas para diversos fins: cortar, costurar, dobrar, imprimir, etc. A Sociedade, durante o processo de liquidação, continuou anunciando suas mercadorias, incluindo a área gráfica, pelo menos até o começo da década de 1950. Os números da revista *Brasil Gráfico* (figuras 3.3 e 3.4) e do *Boletim da Indústria Gráfica*, durante esse período, estiveram repletos de anúncios de máquinas e utensílios da Bremensis. A última propaganda no BIG 51, de fevereiro de 1954 (Sociedade, 1954, p.24), anuncia a liquidação a preços reduzidos de seus produtos.

Contudo, tais anúncios parecem ser contraditórios com as informações da matéria feita pelo jornal *Fôlha da Tarde*, em 18 de julho de 1955, que faz parte do acervo do Instituto Martius Staden. Conforme está escrito, a Sociedade estava parada desde a intervenção da Segunda Guerra, diferente das outras firmas em liquidação, que voltaram às suas atividades após o conflito, em 1945:

desde então, a situação de liquidante fez com que a firma nada mais vendesse. E uma sociedade que até antes da guerra era um dos primeiros estabelecimentos de São Paulo no comercio de material elétrico, ferragens, aparelhos de radio, bombas hidraulicas e ferragens, teve suas atividades paralisadas e os funcionarios, empregados e operarios (em numero superior a quatrocentos) ficaram condenados à inatividade total. (Nem, 1955)

Se por um lado a matéria nos deixa em dúvida sobre o funcionamento da Bremensis durante a liquidação, quiçá a importação e fabricação tenham cessado, porém as vendas dos produtos estocados tenham continuado; por outro lado, reiteramos seu prestígio e sua grandiosidade.

Um mês após a publicação da matéria da *Fôlha da Tarde*, citada acima, a Comissão de Reparações de Guerra abriu um inquérito administrativo para apurar irregularidades na liquidação da Bremensis (Brasil, 1955), acusando um prejuízo de Cr\$20.324.582,60¹. Grande parte desse montante foi retirado indevidamente pelo liquidante José Maria Carneiro da Cunha. Em outubro de 1955, ainda como ato da liquidação, o Banco

1. Valor referente a R\$10.219.459,87 em janeiro de 2016. É relevante mencionar que a atualização de valores desta pesquisa foi realizada na calculadora do cidadão do Banco Central do Brasil com o índice IGP-DI da FGV.

[3.3]

**PRENSAS
PARA DOURAR,
ESTAMPAR E GRAVAR**

Modelo PDM

Modelo PD IV

Modelo PD II

SOCIEDADE TÉCNICA *Bremensis* LIMITADA
RUA FLORENCIO DE ABREU, 815 - SÃO PAULO - TEL. 34-7121

RIO DE JANEIRO - CURITIBA - BAHIA - RECIFE - REPRESENTANTES E AGENTES NAS PRINCIPAIS PRACAS

SETEMBRO - DEZEMBRO 1951

[3.4]

NAS ARTES GRÁFICAS

*O bom utensílio
auxilia
o bom profissional*

MATERIAIS e ACESSÓRIOS para
TIPOGRAFIA
LITOGRAFIA
ENCADERNAÇÃO
PAUTAÇÃO
DOURAÇÃO
FOTOGRAVURA
Sortimento completo
Sómente artigos da melhor
qualidade aos melhores preços

NA SEÇÃO GRÁFICA DA
Bremensis

SETEMBRO - DEZEMBRO 1951

Figuras. Anúncios de equipamentos e materiais gráficos da Bremensis nas edições de maio-agosto [3.3] e setembro-dezembro de 1951 [3.4] da revista *Brasil Gráfico*.
Fonte: Acervo da biblioteca Josef Brunner da Faculdade Senai de Tecnologia Gráfica.

do Brasil (Brasil, 1955) anunciou a venda dos imóveis da Bremensis, provavelmente, colocando fim a sociedade.

No entanto, a firma somente foi cancelada na JUCESP em 22 de maio de 1959. Um ano antes, J. Matth Gildemeister, Carl Gerhard Fuerst, Sigmund Gildemeister, Arthur Gross, Johann Paul Fritz Ziefer e Alfio Fioravanti se retiraram da sociedade da Bremensis, permanecendo Theodor Friedrich Hofmann, Werner Detemple e Hans Degener como sócios, quase todos esses nomes figuram na sociedade da Funtimod.

A clicheria

Por falta de informações detalhadas acerca dos processos utilizados na clicheria da Bremensis/Funtimod, o *Dicionário de Artes Gráficas* (Porta, 1958) e o artigo *O manual A Fotogravura. Um panorama da indústria gráfica brasileira no início do século XX* (Mirabeau, Lima e Lima, 2013), sobre Luiz Latt & Cia Ltda., indústria gráfica instituída em 1926, no Rio de Janeiro, serviram de referência para explicar as tecnologias e o fluxo de trabalho de uma clicheria da época.

Com a mudança da clicheria da Bremensis para a Funtimod, a Fundação informou aos clientes os serviços disponíveis na nova seção: "fotos técnicas, croquis, desenhos, composições e retoques americanos; 'offset' e 'offset-baixo relevo' copiados em zinco ou pedras; clichês a traço, autotipias, tricromias, quatricromias e policromias" (Funtimod, 1943).

Em relação aos clichês, o texto descrevia apenas o estilo das imagens gravadas na clicheria, sem identificação da técnica de produção. No entanto, de acordo com as técnicas vigentes no começo do século 20 e

nas definições de clichês a traço e autotipias, podemos entender que a clicheria paulista fabricava seus clichês de maneira similar a Luiz Latt & Cia (Mirabeau, Lima e Lima, 2013), por meio da fotogravura, "processo de gravura fotoquímica em relêvo, sôbre metal, geralmente zinco ou cobre, para impressão tipográfica" (Porta, 1958, p.168).

A fotogravura a traço, ou clichê a traço, é utilizada "quando o original é constituído por linhas ou superfícies uniformes, sem sombreados, como nos desenhos de contôrno ou a traço" (Porta, 1958, p.168), ou seja, sem variação de tonalidade; e as autotipias possibilitavam "a reprodução de tonalidades intermediárias ou retículas monocolors" (Mirabeau, Lima e Lima, 2013), como numa fotografia. Por sua vez, as tricromias, quatricromias e policromias se referiam a reprodução de imagens com variedades de cor, e, por conseguinte, a produção de mais de uma placa de metal.

Afora esses tipos de clichês, numa propaganda do *Correio Paulistano*, a Sociedade Technica Bremensis informou que sua clicheria também estava apta a produzir galvanos e estereotipias (Sociedade, 1935, p.17). Dessa forma, os clichês da Funtimod poderiam ser fabricados por meio de estereotipia, galvanotipia e fotogravura.

A estereotipia é a "arte de reproduzir uma composição tipográfica numa chapa inteiriça, por meio de matriz de gesso, cartão ou outra substância, onde se molda o metal líquido" (Porta, 1958, p.145). Este processo, que facilitava reedições de obras através de reproduções de chapas tipográficas, tornou-se imprescindível em jornais diários, pois "as rotativas não podem funcionar com as fôrmas tipográficas comuns, mas apenas com clichês estereotípicos curvos, adaptáveis aos cilindros impressores" (Porta, 1958, p.145).

Contudo, o autor (Porta, 1958, p.180) afirma que a galvanotipia é superior à estereotipia em nitidez e resistência. Muñoz-Caravaca (1944, p.123) estima que os clichês galvânicos de níquel – em uma jornada de oito horas ininterruptas de trabalho de uma impressora cilíndrica, com uma velocidade de 2000 exemplares por hora –, podem suportar até 500.000 impressões; enquanto a composição tipográfica suportaria apenas 200.000.

Além dessas técnicas, a clicheria oferecia "offset e offset-baixo relevo copiados em zinco ou pedras" (Funtymod, 1943), e, durante seu período na Bremensis precisou contratar "bons chromo-lithographos para a secção offset, alguns habeis gravadores chimigraphos para a fabrica de clichês, um desenhista para letras finas e figuras [...]" (Bremensis, 1935).

A quimigrafia, segundo Porta (1958), é "a denominação genérica de todo processo de gravura química em ôco" (Porta, 1958, p.344), ao passo que a gravura em oco é uma matriz feita "por entalhes, por traços escavados na placa" (Porta, 1958, p.190), ou seja, a quimigrafia é outra designação do processo de zincografia. Destarte, é provável que uma das denominações dos especialistas dessa área fosse *gravador chimigrapho*. Os funcionários especializados em *cromo-litografia*, por sua vez, deveriam produzir matrizes em pedras litográficas, já que a oficina paulista oferecia cópias em pedras. Isto posto, a clicheria Bremensis/Funtimod também oferecia a seus clientes serviços de zincografia e litografia.

A Luis Latt & Cia, cujo fluxo de trabalho era dividido em "atendimento, retoque no original, confecção de fotolito, gravação, prova e montagem do clichê" (Mirabeau, Lima e Lima, 2013, p.11), fabricava seus clichês em cobre e zinco, e também possuía seções de estereotipia e galvanotipia.

Afora a confecção de clichês, a clicheria também prestava serviços, que podemos considerar como projetuais da linguagem visual, como desenhos, fotos e composições. Sobre o corpo técnico da seção, descobrimos dois funcionários, um fotógrafo e uma desenhista. Em 1956, o livro *Imagens Religiosas do Brasil* (Herstal, 1956) foi impresso em São Paulo com fotografias de Walter E. O. Friedrich, da Funtimod; e João Mosz, o antigo gravador de letras da Fundação de Tipos Modernos (Mosz, 2013a), mencionou uma artista/desenhista que trabalhou na firma provavelmente enquanto Karl H. Klingspor ainda era gerente.

Lamentavelmente, João Mosz (Mosz, 2013a) lembrou apenas de seu apelido: Dorka. Por conta disso, não foi possível confirmar a grafia da alcunha, nem desvendar o verdadeiro nome da artista. Decerto, Dorka trabalhava executando os serviços dos clientes e projetos internos da Funtimod. Segundo o ex-gravador, "ela fazia as coisas de arte e organizava as folhinhas. De vez em quando saía um folheto especial de propaganda da Funtimod, era ela que fazia" (Mosz, 2013a).

As folhinhas, comentadas e elogiadas por João Mosz, eram os calendários anuais da empresa. Segundo ele (Mosz, 2013a), estes artefatos, que Dorka produziu por alguns anos, abordavam os mais diversos temas. Um exemplar, de 1950, recebeu uma menção do *Boletim da Indústria Gráfica*:

trata-se de uma folhinha que vai demonstrando, mês por mês tãda a evolução da escrita, desde os primeiros processos de fixação da linguagem até os modernos tipos de imprensa, empregados na divulgação dos textos atuais. Em feliz sequência estão expostas as diferentes famílias de tipos modernos, de tal modo que o interessado pode comprar as variações de seus desenhos peculiares. (Calendário, 1950, p.19)

A alusão descrita pelo BIG também revela o principal objetivo desses calendários, a divulgação das empresas de artes gráficas, aliás, esse é um hábito que se pratica até os dias atuais. Nestes artefatos, a Funtimod podia exibir seus desenhistas e seus tipos modernos, fossem eles temas principais da peça, como em 1950, ou componentes coadjuvantes, como em 1951. De uma forma ou de outra, a empresa aproveitava cada página para utilizar e divulgar suas fontes.

A folhinha do ano de 1951 (figuras 3.5 e 3.6), que faz parte do acervo do Instituto Martius Staden, retrata ornamentos chineses, persas, egípcios, etc., nas doze páginas internas. Para justificar a escolha temática, a Funtimod publicou na capa que

o ornamento é o traço de união entre a arte livre e a disciplina da escrita – disciplina cuja expressão artística são encontrados nos tipos da Funtimod. Os povos com tradição e cultura deram aos seus ornamentos um caráter próprio. Os amigos da arte gráfica encontram nesta folhinha, como nos anos anteriores, um brinde cujo tema abrange a arte de sua profissão, pois ilustramos alguns dos mais lindos ornamentos que caracterisaram diversas épocas e povos. (Funtimod, 1951a)

Se por um lado não podemos afirmar que Dorka desenhou os ornamentos dessa folhinha, por outro lado, temos indícios suficientes para acreditar que os competentes funcionários da clicheria da Funtimod devem ter contribuído para que a seção mantivesse o mesmo prestígio da clicheria Bremensis. Na matéria do jornal *Folha de São Paulo*, podemos perceber que a empresa colaborou com a boa qualidade da confecção de um livro sobre Lazar Segall:

em primorosa edição do Museu de Arte de São Paulo – excelente impressão de graphics – F. Lanzara e clichês Funtimod, acaba de sair em edição

[3.5]

O ornamento é o traço de união entre a arte livre e a disciplina da escrita - disciplina cuja expressão artística são encontrados nos tipos da Funtimod.

Os povos com tradição e cultura deram aos seus ornamentos um caráter próprio.

Os amigos da arte gráfica encontram nesta folhinha, como nos anos anteriores, um belote cujo tema abrangue a arte de sua profissão, pois ilustramos alguns dos mais lindos ornamentos que caracterizam diversas épocas e povos.

FUNTIMOD

FUNDAÇÃO DE TIPOS MODERNOS S. A.

SÃO PAULO: RUA RIBEIRO DE LIMA, 282 - FONE 4-0633
SEÇÃO CLICHÊS:
RUA FLORENCIO DE ABREU, 792 - 2º ANDAR - FONE 4-8773

ff

Tipos - Material Gráfico
Fios de Lado - Fios de
Quando - Linhas de
Ferro - Balançados
Utilidades para as Artes Gráficas - Clichê - Croqui - Desenho
Impressões das modernas máquinas de impressão automáticas
HEIDELBERG e outras para o ramo gráfico. Vendedores de
numeradores, fios de aço para plotter, calibres para prazos,
cintas e demais artigos gráficos.

Rio - Porto Alegre - Belo Horizonte - Curitiba - Recife - Bahia

[3.6]

O ORNAMENTO GREGO

Aqueles tão admirados traços característicos dos ornamentos gregos desenvolveram-se dos motivos rígidos adotados pelos egípcios. A riquíssima ornamentação grega baseava-se não somente em motivos de plantas e flores, como também figuras geométricas, harmoniosamente simétricas. O quadro no centro mostra um prato pintado do ano 530 antes de Cristo.

JUNHO 1951

DOMINGO	3	10	17	24	
SEGUNDA	4	11	18	25	
TERÇA	5	12	19	26	
QUARTA	6	13	20	27	
QUINTA	7	14	21	28	
SEXTA	1	8	15	22	29
SABADO	2	9	16	23	30

ff

FUNTIMOD

Fundação de Tipos Modernos S. A.

SÃO PAULO
R. Ribeiro de Lima, 282 - Fone 4-0633
Caixa 3855 - Teleg.: "Funtimod"

SEÇÃO CLICHÊS
Rua Florencio de Abreu, 792, 2º andar
Fone 4-8773 - Teleg.: "Funtimod"

RIO DE JANEIRO
R. Tenente Passato, 12-25 - Fone 32-1250
Caixa 1548 - Teleg.: "Funtimod"

PORTO ALEGRE
Avenida Liberto Dias, 522 - Fone 8-2131
Caixa 1374 - Teleg.: "Funtimod"

Figuras. Capa [3.5] e página [3.6] da folhinha da Funtimod de 1951. Fonte: Acervo do Instituto Martius Staden.

portuguesa e em edição francesa a monografia de P. M. Bardi, diretor do referido Museu, sobre a vida artística de Lazar Segall. A adjetivação encomiástica, aplicada de início ao trabalho editorial gráfico bem como ao texto e à disposição dos clichês, decorre do fato de raramente aparecer no Brasil uma obra realizada com tamanha harmonia e material e substancial. (Lazar, 1953, p.4)

Na mesma capa da folhinha de 1951 (Funtimod, 1951a), a Funtimod anunciou a venda de vários utensílios tipográficos, como componedores, galeias e bolandeiras, entre outros, além de máquinas Heidelberg. Abordarei a seção de máquinas na trajetória histórica da Fundação Nacional, antes, porém, elucidarei as relações comerciais com as fundições alemãs Stempel e Klingspor.

3.1.2) D. STEMPEL E KLINGSPOR

Duas cartas² trocadas entre Karl Hermann Klingspor e Horst Heiderhoff (diretor da seção de propaganda da D. Stempel), em 1978, foram de suma importância para elucidar questões históricas sobre o início da Funtimod. Na resposta ao funcionário da D. Stempel, que indagava sobre as fundições brasileiras, Karl informou que oficialmente a Funtimod foi fundada pela D. Stempel:

a Funtimod foi fundada em 1932 pela D. Stempel, mas oficialmente a fundição Haas de Münchenstein era a principal acionista. [...] A base foram as fundições Rosa no Rio e Ardinghi em São Paulo, que foram adquiridas em 1932. O senhor Tscherkassky saiu em 1934, eu mais ou menos em 1948-49, e a D. Stempel (fundição Haas) pouco depois. Os atuais proprietários são os sucessores da Bremensis, que foi fechada por razões de ordem política, e que escolheram o nome Funtimod hoje [Funtimod – Máquinas e Materiais Gráficos]. (Klingspor, 1978b, tradução indireta minha)

Por que, então, a Haas, e não a D. Stempel, assinou o contrato de fundação da Funtimod?

Embora não tenha conseguido responder a pergunta, considero duas hipóteses, não necessariamente excludentes, plausíveis. A primeira delas está relacionada com Theodor Friederich Hofmann, sócio da Bremensis, que adquiriu as ações da Haas e se tornou sócio majoritário da Fundação Nacional, em 1948 (São Paulo, 1948). O alemão naturalizado brasileiro tem o mesmo sobrenome de um dos diretores da Haas, Eduard Hoffmann (Donley, 2013), que ingressou na fundição suíça no final da década de 1910. Mesmo com sobrenomes escritos com grafias diferentes, há uma possibilidade dos dois terem algum parentesco, e Theodor Hofmann ter intermediado o contato da Bremensis com a Haas.

Karl H. Klingspor, no discurso que proferiu sobre sua vida no Clube Rotary (Anexo B), informou que *comercialmente tudo estava indo bem [na Funtimod], até que minha empresa, que eu já dirigia sozinho desde 1934, foi colocada na lista negra, quando as autoridades [brasileiras] constataram que nosso sócio principal suíço tinha 2 alemães do 'Reich alemão', em seu conselho consultivo. Isto foi uma comprovação suficiente, que a nossa fundição de letras em Münchenstein [Haas] não se tratava de uma empresa suíça.* (Klingspor, [198?], tradução de Karin Seubert)

Alguns desses alemães do conselho consultivo da Haas, mais uma vez, podem ter relação com os alemães da Funtimod. Ademais, por conta da neutralidade da Suíça nas guerras e pela declaração de Karl H. Klingspor, talvez a Haas tenha sido o melhor representante das três fundições a

2. As duas cartas escritas em alemão, assim como suas versões em inglês, gentilmente, traduzidas por Indra Kupferschmid, encontram-se no Anexo A. Traduzi as citações literais das versões das cartas em inglês, que são informadas como tradução indireta minha ao longo da tese.

participar de uma sociedade no Brasil, tendo em vista que a D. Stempel e Klingspor eram alemãs.

A segunda hipótese concerne a Karl H. Klingspor, que recebeu “uma oferta para construir uma fundição de tipos no Brasil – naquela época o país do futuro” (Klingspor, [198?], tradução de Karin Seubert), porém, antes formou o “departamento de propaganda em uma das mais conhecidas casas de importação alemãs no Rio [de Janeiro]” (Klingspor, [198?], tradução de Karin Seubert).

Segundo Irmgard Bernbeck (Bernbeck, 2015), filha de Karl. H. Klingspor, seu pai era muito amigo de Johann Paul Fritz Ziefer, que não faz parte do quadro societário da Funtimod na data de fundação, então provavelmente a oferta mencionada pelo alemão foi feita por Carl Gerhard Fuerst, nome igualmente lembrado por Irmgard como próximo da família. Tanto Ziefer quanto Fuerst eram sócios da Bremensis, logo, na capital fluminense, Karl pode ter se relacionado, por intermédio de Ziefer, com Fuerst que futuramente o convidaria a constituir a Funtimod. Como, em 1932, a D. Stempel já havia comprado ações da Klingspor e Haas, Karl H. Klingspor também pode ter intermediado a relação da Bremensis com a Haas (ou D. Stempel).

Isto posto, independente da verdadeira história por traz do envolvimento da Haas na fundação da Funtimod, a empresa suíça estava representando a D. Stempel e é sua história que interessa a esta pesquisa de doutorado. A fundição D. Stempel, criada por David D. Stempel, em 1895, na cidade de Frankfurt, se transformou em pouco tempo em uma das maiores e mais importantes do ramo, com filiais nas cidades de Berlim, Viena, Budapeste, Basileia e Paris, consoante a matéria na revista *Paper & Print* (The D. Stempel, 1934, p.352). A própria empresa informou que “a casa era ocupada em 1 de janeiro de 1918 por 700 funcionários e trabalhadores, as punções de aço totalizaram 350.000 peças (com acentos estrangeiros para todos os tipos) e os caracteres e materiais aproximadamente 600.000 quilos” (Catálogo DS II, [1918?], tradução minha).

Assim como outras empresas da época, a fundição de Frankfurt não se dedicava apenas a fabricação de material tipográfico, seu estabelecimento igualmente incluía clichêria e galvanotípia, marcenaria, oficina de impressão e encadernação, assim como fabricação de máquinas fundidoras (Catálogo DS II, [1918?]).

O crescimento da empresa também foi impulsionado pelo acordo feito com a Linotype, em 1900, para fabricar exclusivamente as matrizes da máquina da empresa americana na Europa, adaptar faces antigas e desenvolver faces que pudessem ser compostas tanto manual quanto mecanicamente (Jaspert, 2008, p.286). Segundo Montrose-Helker (2013), *ao comparar a história da D. Stempel com outras fundições europeias do século 20, torna-se evidente que seu modelo de negócios era diferente. Enquanto a empresa também estava comissionando, manufaturando e produzindo faces de tipos móveis, outra parte de sua operação estava produzindo matrizes para máquinas de Linotipo. A adaptação às exigências da composição tipográfica mecânica no começo do século [20] ajudou a D. Stempel a se tornar uma monopolista europeia a este respeito.* (Montrose-Helker, 2013, p.27, tradução minha)

A transformação da D. Stempel em uma das maiores fundições do século 20 também teve o apoio de representantes estrangeiros nos cinco continentes e a aquisição de ações em outras empresas alemãs,

D. Stempel também adquiriu participações em outras empresas e formou parcerias com outras fundições, com o intuito de comprar pequenas fundições, integrar e distribuir suas coleções de tipos. Alguns exemplos desse procedimento são a participação na fundição Klingspor em 1918, a aquisição dos tipos da Drugulin, de Leipzig, em 1919; e a aquisição da maioria das ações da fundição Haas juntamente com Berthold. (Montrose-Helker, 2013, p.27, tradução minha)

Portanto, a participação na sociedade da Funtimod deve ter sido parte da estratégia expansionista da D. Stempel na América do Sul. Cabe salientar que a Alemanha era uma grande potência tipográfica da época, conforme notícia Kinross (2010) sobre o *revival* da cena tipográfica alemã, *este estava apoiado sobre um grande e bastante disperso comércio e rede de fundições de tipos, e, além do comércio, existia consciência da história da impressão e princípios de uma apreciação de fatores estéticos entre pessoas com interesses próximos.* (Kinross, 2010, p.82, tradução minha)

Deveras, a Funtimod tinha diversos motivos para se relacionar com as fundições da Alemanha, entre eles, a vinda de um dos descendentes da família Klingspor para o Brasil, que, conseqüentemente, estreitou relações comerciais com a empresa familiar e outras fundições da Alemanha, conforme veremos no capítulo 5.

A história da fundição dos irmãos Klingspor remete ao final do século 19 quando Karl Klingspor começou a trabalhar na desconhecida fundição Rudhard, de Offenbach am Main, em 1892. Entre 1904, quando seu pai comprou a Rudhard para ele e seu irmão, Gustav Ludwig Wilhelm Klingspor (pai de Karl Hermann Klingspor), e 1956, ano em que a D. Stempel se tornou única acionista; a fundição dos irmãos Klingspor adquiriu duas empresas localizadas em Berlim (F. W. Aßmann e Wilhelm Gronau³), e perdeu parte de seus esboços originais na destruição da sede durante a Segunda Guerra Mundial (Rodenberg, 1926, p.4).

Embora tenha sido afetada pelas consequências das duas grandes guerras, a empresa se tornou internacionalmente conhecida pela parceria com artistas e designers de tipos famosos, cujas tipografias eram comercializadas, no continente americano, pelas representações que Karl H. Klingspor ajudou a fortalecer.

Em seu catálogo em espanhol, a empresa informa que os resistentes tipos fundidos pelas modernas fundidoras de sua fábrica tinham alcançado a confiança dos clientes no mundo inteiro. Afora todo tipo de material necessário na composição tipográfica manual, como tipos de metal e madeira, espaços, lingões, ornamentos, entre outros, a Klingspor também comercializava componedores, bolandeiras, cavaletes e caixas (Catálogo GK I, [19--]).

As duas fundições abordadas neste item foram importantes estabelecimentos gráficos no que concerne a criação e fabricação de tipos; a influência, principalmente da D. Stempel, na Funtimod pode ser percebida desde os equipamentos na fábrica até os tipos fundidos. Após contextualizar os antecedentes históricos da Funtimod, explicito cronologicamente a trajetória da empresa a seguir.

3.2) A FUNTIMOD

Durante sua trajetória histórica, a Funtimod fez algumas alterações tanto em sua alcunha quanto no seu contrato social. Assim sendo, apresento os principais fatos de sua história separados em quatro fases.

3. A B. Wilhelmi – Emporio Typographico e Agencia Commercial, em 1888, publicou um anúncio (Seckler, 1888, p.127 da seção de *Annuncios de firmas e estabelecimentos notaveis*) informando que representava a Wilhelm Gronau, entre outras fábricas alemãs, em São Paulo.

Legenda. Bremensis (B), Rua Florêncio de Abreu, nº 815; Fábrica de tipos da Funtymod (F1), Rua Ribeiro de Lima, nº 282; (F2) seção comercial e clichéria da Funtymod, a partir de 1955, Rua dos Bandeirantes, nº 388; e Parque da Luz (P).

3.2.1) FASE 1 (1932-1950): FUNTYMOD – FUNDIÇÃO DE TYPOS MODERNOS LTDA.

Na data de sua fundação, 16 de abril de 1932, a Funtymod se registrou como uma “fundição de tipos para impressão e de fábrica de material de latão para impressão no Brasil e na Argentina” (São Paulo, 1934b). Em relação à localização, a Rua Ribeiro de Lima, onde ficava a sede da empresa, pertence à área central da cidade de São Paulo, no bairro do Bom Retiro, fazendo delimitação com o Parque da Luz.

Ao visualizar o mapa dos arredores do bairro Bom Retiro (figura 3.7), com a marcação da maioria dos endereços dos imóveis que abrigavam as seções da Funtymod, percebemos que a maioria das ruas se localizavam próximas e, principalmente, “[...] onde se concentravam os negócios mais significativos da economia paulista” (Deaecto, 2008, p.46).

Vale ressaltar que a década de 1930, período em que Getúlio Vargas assumiu o poder, é considerada como um marco do processo de industrialização do Brasil, e segundo Bonelli (1996), *é a partir dos anos de crise e depressão do início da década de 30 que o crescimento da produção industrial ganha ímpeto e o processo de industrialização [...] como fonte principal do dinamismo da economia, torna-se irreversível no Brasil. Muito embora nesses anos iniciais a política econômica governamental tenha incluído medidas isoladas de apoio à produção industrial, a preocupação prioritária era com a cafeicultura em crise.* (Bonelli, 1996, p.87)

A partir desse período, ocorreu a substituição de produtos importados pela crescente produção industrial doméstica, a Funtymod surgiu exatamente nesse momento, ofertando tipos e outros materiais gráficos para uma parcela do setor industrial gráfico brasileiro.

Figura 3.7. Mapa do bairro Bom Retiro (1916) em São Paulo com os endereços de alguns dos imóveis da Funtymod e Bremensis. Fonte: Acervo da Prefeitura de São Paulo, com legenda minha.

Em 1937, além de tipos móveis de metal e fios de latão, a empresa também comercializava tipos de madeira e utensílios tipográficos como chaves, cunhas e componedores (Sociedade, 1937, p.39). Suas "installacções modernas [estavam preparadas para oferecer] productos similares aos estrangeiros a preços menores" (Sociedade, 1937, p.39). De acordo com João Mosz (Mosz, 2013a), as primeiras fundidoras de tipos e as matrizes dos clichês da Funtymod foram adquiridas do Liceu Sagrado Coração de Jesus. Em matéria na *Revista Santa Cruz*, o liceu informou que *as officinas das escolas profissionaes tem tido enorme encremento em suas diversas ramificações. A secção typographica está perfeitamente habilitada para a execução nitida de todos os trabalhos respectivos a essa arte. [...] Na fundição de typos e na galvanotypia preparam typos de todas as especies, vinhetas e galvanos, fios de chumbo e enterlinhas, reprodução de clichés estereotypia.* (Os Salesianos, 1903, p.452)

Mesmo com a confirmação de fundição no Liceu, não encontrei nenhum vestígio de venda de máquina para a Fundição de Tipos Modernos nos documentos do Arquivo da Inspeção de N. S. Auxiliadora, local que abriga o arquivo iconográfico do Liceu Coração de Jesus e as edições da *Revista Santa Cruz*. Há de se considerar ainda que o dono da Tipografia Roberto Rossini (Rossini, 2014), ex-aluno do curso de impressão do Liceu, confirmou a permanência da fundição nas dependências da escola, pelo menos, até 1944, ano de sua formação. O impressor Roberto Rossini (Rossini, 2014) acredita que as fundidoras do Liceu foram as primeiras a chegar em São Paulo, mas não abona que uma delas tenha pertencido posteriormente à Funtymod.

Com base nas informações de Karl H. Klingspor acerca da fundação da Funtymod, é mais provável que as primeiras máquinas de fabricação de tipos tenham pertencido a uma das duas outras fundições brasileiras (Rosa e Ardinghi) adquiridas como base para formação da Fundição Nacional. Provavelmente, Karl estava se referindo a Fundição de Typos Henrique Rosa, do Rio de Janeiro, e a Fundição Ardinghi & Filho, de São Paulo.

As pesquisadoras Lima, Aragão e Farias (2011), ao analisarem catálogos de tipos móveis publicados no Brasil entre o século 19 e início do século 20, comentam que "a primeira vez que Henrique Rosa aparece no Almanak Laemmert é em 1880, como sócio de J.L. Schroeder na Fundição Universal de Typos, instalada na Rua do Hospício, número 227". Provavelmente, até o começo dos anos 1900, Henrique Rosa fundou sua própria empresa e publicou um extenso catálogo, que se encontra no acervo da Biblioteca Nacional.

Pouco se sabe sobre a Fundição Ardinghi & Filho. Provavelmente, a fundição iniciou suas atividades no início do século 20 como Fundição de Typos de A. Ardinghi & Companhia (Exposição, 1910) e quatro anos depois foi transformada em Fundição de Typos Ardinghi & Schneck: *com data de 15 do mez de abril próximo findo [de 1914], em substituição à firma A. Ardinghi e Companhia, desta praça, foi constituída uma nova sociedade, cuja razão social girará sob a firma de Ardinghi & Schneck. Della fazem parte os srs. Affonso Ardinghi e Arthur Schneck, ambos socios solidarios, assumindo a nova firma o activo e passivo da antecessora e continuando com o mesmo ramo de indústria à ladeira Santa Iphigenia n.21.* (Fundição, 1914, p.4)

Há ainda uma outra fundição de tipos chamada Fundição Ardinghi, Isola & Cia, que foi registrada na JUCESP em 14 de dezembro de 1923 (Junta, 1923, p.7) e, a partir de 1926, anúncios no *Correio Paulistano*

(Premiada, 1926) dão conta de uma Fundação Ardinghi & Filho localizada no mesmo endereço da Fundação de Typos Ardinghi & Schneck. Nem mesmo os familiares têm muito conhecimento sobre o estabelecimento, de acordo com as palavras da bisneta de Affonso Ardinghi (Ardinghi, 2016), a família apenas tem notícia de uma gráfica de Affonso Ardinghi que mais tarde foi transformada na Editora Cupolo (Anexo G).

Em 1929, o *Correio Paulistano* informa [...] *que por parte da Ardinghi e Filho, comerciantes, estabelecidos à rua Aurora, n.36, nesta capital, com fundição de typos e importação de material graphico me foi requerido a convocação de seus credores para propor-lhes uma concordata preventiva*⁴ [...]. (Editaes, 1929, p19)

Talvez, a Fundação Ardinghi & Filho não tenha conseguido sanar suas dívidas e três anos depois foi adquirida pelos sócios da Funtymod. Investigações mais aprofundadas nestas empresas e em seus catálogos de tipos podem revelar a conexão histórica entre as fundições brasileiras e também se algum material produzido, por exemplo, tipos, ornamentos e clichês, sobreviveram à fusão e foram incorporados no repertório da Funtimod.

Levando em consideração o contexto tipográfico brasileiro, é bem provável que os conhecimentos na área gráfica de Karl H. Klingspor (figura 3.8) tenham sido fundamentais para a abertura e sucesso da Funtymod em seus primeiros anos. Karl nasceu em 16 de dezembro de 1903, em Offenbach am Main, na Alemanha, e morreu em 25 de novembro em 1986 (Klingspor, 1986). Apesar de ter trabalhado na fábrica de tipos da empresa familiar num cargo administrativo, ele ganhou experiência prática em estágio na gráfica Gebr. Fretz, em Zurique, e na fundição Heinrich Hoffmeister, localizada na cidade de Leipzig (Klingspor, [198?]).

Pelas andanças nos EUA, o alemão conheceu o designer de tipos Frederic Goudy e acabou palestrando em seu lugar em Chicago, a desejo do próprio Goudy, que gostaria de ouvir sua opinião acerca das artes gráficas americanas (Klingspor, [198?], tradução de Karin Seubert).

Na Funtymod, Karl H. Klingspor foi sócio e trabalhou desde o início até 1945 (São Paulo, 2014), entre a saída da Funtymod e a volta para sua terra natal, em 1951, quando assumiu a fundição familiar após a morte de seu tio; Karl H. Klingspor se tornou sócio e orientador técnico da Manig, pelo menos a partir de 1949 (São Paulo, 1983c).

Em 23 de fevereiro de 1934 (São Paulo, 1934a), houve uma alteração no contrato da Funtymod, com a saída de Josef Tscherkassky e a entrada de Johann Paul Fritz Ziefer, da Bremensis; e, em 1942 (São Paulo, 1942a), Antonio Salvia e Arnaldo Mori, recém admitidos na sociedade, tornaram-se gerentes da firma.

Por conta do contexto da Segunda Guerra Mundial, a empresa ficou sob a administração federal de João de Souza Macedo a partir de 26 de junho de 1943 (São Paulo, 1943). A autorização de liquidação da Fundação saiu em 7 de março de 1944, pelo decreto 14.952 (Brasil, 1944a). Contudo, o processo de liquidação da Funtymod não chegou a ser concluído. Seus liquidantes foram anunciados em 27 de março de 1944 (São Paulo, 1944b), Hermann Dutra Hamann e o próprio João de Sousa Macedo; e o regime de liquidação foi excluído pelo decreto 19.653 (São Paulo, 1945), de 24 de setembro de 1945, ano do fim da guerra.

Apesar de ter sido considerada "um ótimo elemento de ligação com jornais, revistas e empresas de publicidade de S. Paulo" (São Paulo, 1942e), pela polícia, a Funtymod não foi alvo de investigações aprofundadas como pessoa jurídica como a Bremensis durante esse período. Os únicos

Figura 3.8. Karl H. Klingspor.
Fonte: Acervo da biblioteca do Klingspor Museum.

4. Segundo Costa Júnior (1997), "o Decreto 917 introduziu no direito comercial brasileiro a concordata preventiva que permanece até hoje juntamente com a suspensiva. No exercício da mercância, a concordata aparece como um remédio jurídico-legal visando humanizar a execução do devedor comerciante, objetivando sustar a decretação da falência e as suas malélicas e danosas consequências para a empresa e o comércio"

documentos encontrados no prontuário de investigação da Fundação Nacional (São Paulo, 1944b) foram o questionário padrão, que era aplicado às empresas indiciadas, em 1944; ofício e cópia de João de Souza Macedo, informando que assumiu o cargo de administrador da empresa; e um relatório da sub-chefia de ordem social sobre uma paralisação na fábrica, em 1956.

Por outro lado, a Funtymod tinha como proprietário Karl H. Klingspor (São Paulo, 1942e), que foi auxiliar do Partido Nazista no município de São Paulo, possivelmente, entre 1934 e 1938 (Dietrich, 2007, p.85), e, por conseguinte, suspeito de ter feito propaganda nazista, em conjunto com sua mulher, em escolas germânicas instaladas na capital paulista durante a Segunda Guerra Mundial.

Karl H. Klingspor, provavelmente, foi o único investigado de todos os 151 funcionários (134 homens e 17 menores) da Funtymod (São Paulo, 1944c), em 1944. Segundo o relatório de investigação, de 1942, que consta em seu prontuário,

Klingspor foi designado pelo Partido Nazista para travar relações com as melhores fontes informativas de S. Paulo. Maneiroso e fino, inteligente e perspicaz, sabe conquistar pelo seu jeito manhoso, sempre a desejar 'prestar qualquer serviço'... [...] até se admira de não ter sido detido como os outros!!! (São Paulo, 1944c)

Entretanto, em investigação posterior, não foi encontrada nenhuma informação desfavorável sobre o casal Klingspor:

resulta das investigações não ter o suplicante e sua mulher exercido quaisquer atividades contrárias à segurança do regime. Não foi encontrado qualquer elemento que pudesse acoimar o requerente de elemento nazista. Do contrário, as informações a seu respeito não lhe teriam sido favoráveis, informações essas obtidas em fontes insuspeitas. (São Paulo, 1944c)

Não se sabe, ao certo, se Klingspor continuou trabalhando na Funtymod durante esse período. Conforme consta em seu prontuário, ele solicitou um novo atestado de antecedentes político social, em outubro de 1944, "para fins de direito na firma onde trabalha" (São Paulo, 1944d), pois estava "sujeito a perder seus direitos" (São Paulo, 1944d), visto que o primeiro continha uma anotação no verso informando que "o requerente não é um simples sócio, mas o presidente de uma sociedade [Sociedade Alemã de Mutuo Socorro] e, portanto, devia ser pessoa de absoluta confiança do Partido Nazista" (São Paulo, 1945).

Com base nos parágrafos expostos acima, percebe-se que o prontuário de Karl H. Klingspor traz informações contraditórias a respeito de seu envolvimento com os ideais nazistas. Se as suspeitas forem verdadeiras, suas ações não devem ter tido impacto no ambiente industrial da Funtymod.

De acordo com Karl H. Klingspor, ele saiu da sociedade da Fundação de Tipos Modernos por conta dos acontecimentos da Segunda Guerra Mundial e fundou uma outra firma:

após a guerra mudaram os sócios majoritários da empresa e assim me vi, após algum tempo, obrigado a fundar uma nova empresa. Primeiramente perguntei em Offenbach, se haveria uma chance por lá, mas a fábrica estava tão destruída, que meu tio me escreveu que eu certamente poderia vir a qualquer hora, porém, se eu tivesse melhores possibilidades em São Paulo, ele me aconselhava a aproveitar as mesmas. Assim continuei trabalhando em São Paulo. (Klingspor, [198?], tradução de Karin Seubert)

Embora Karl H. Klingspor não tenha anunciado a identidade da nova empresa em seu discurso, sua filha (Bernbeck, 2015) comentou que ele saiu da Funtymod e fundou a Manig. Em uma das cartas endereçadas a Horst Heiderhoff, Karl declara que durante a guerra, a “Manig foi construída como uma fábrica de evasão com aprovação da gestão da Bremensis, mas depois da guerra infelizmente não houve acordo razoável” (Klingspor, 1978b, tradução indireta minha). Os rumores sobre a participação da Funtymod na abertura de sua futura maior concorrente, relatados pelos funcionários antigos a Mario da Maia (Maia, 2013), então, parecem verdadeiros.

Como dito anteriormente, em 1945, Karl H. Klingspor, Johann Paul Fritz Ziefer e a Sociedade Technica Bremensis se retiraram da sociedade da Funtymod; e em outubro do mesmo ano foram admitidos novos sócios: Adolfo Hermann Borchers, Rodolpho Soares da Silva e Angelo Marchesini (São Paulo, 2014). Em 1948, a “Haas’sche Schriftgießerei A.G cede e transfere as 340 quotas que possuía na sociedade ao sócio Theodor Friederich Hofmann, mediante o pagamento de Cr\$170.000,00” (São Paulo, 1948).

Com o fim da guerra, a saída de Karl H. Klingspor e a mudança no gerenciamento da empresa, a Funtymod cessou de pagar os direitos autorais dos tipos fundidos na empresa, conforme informações de João Mosz (Mosz, 2013) e dos antigos funcionários da D. Stempel, Rainer Gerstenberg (Gerstenberg, 2015) e Hans Reichardt⁵ (Reichardt, 2015). Entretanto, a Funtymod continuou fabricando os tipos alemães no Brasil.

A primeira fase da Fundação Nacional foi comercialmente exitosa, pelo aumento de capital, pelo que pode ser entendido das palavras que Karl H. Klingspor proferiu em seu discurso (Klingspor, [198-]) e pelo questionário que figura na pasta da empresa no arquivo DEOPS-SP (São Paulo, 1944c). Sobre o questionário, como resposta para as perguntas relacionadas com a produção, a Funtymod informou que houve aumento entre os anos de 1943 e 1944 (São Paulo, 1944c).

3.2.2) FASE 2 (1950-1958): FUNTIMOD – FUNDIÇÃO DE TIPOS MODERNOS S.A.

Do ponto de vista empresarial, uma das mudanças mais importantes ocorreu em 1950, quando a Fundação alterou oficialmente a grafia, passando a se chamar Funtimod, e deixou de ser sociedade por quotas com responsabilidade limitada (Ltda.) para se transformar em Sociedade Anônima (S.A.), com objetivo de trabalhar na “indústria e comércio de maquinismos e material gráficos e demais artigos conexos e acessórios aos objetivos Sociais, podendo a juízo da diretoria, dedicar-se a outros ramos industriais e comerciais” (São Paulo, 1983a, p.24-25).

Os sócios no ato de transformação da sociedade eram: Antonio Salvia, Theodor Friederich Hofmann, Arnaldo Mori, Adolfo Hermann Borchers, Hans Degener Grischow, Angelo Marchesini, Rodolpho Soares da Silva e José Maria da Silva.

A última página do BIG 12, publicada no mesmo mês da transformação da Funtimod em sociedade anônima, apresenta três fotos da empresa com o seguinte texto:

uma indústria que honra o parque industrial brasileiro e que é a maior fábrica de tipos e material gráfico da América do Sul. Dada a excelente qualidade de sua fabricação, a marca Funtimod é afamada não somente em nosso país mas também no exterior, pois antes da segunda guerra mundial, quando não existiam as restrições para obtenção da matéria prima e os

5. Ver email de Hans Reichardt para Indra Kupferschmid no Anexo H.

[3.9]

FUNTIMOD

FUNDAÇÃO DE TIPOS MODERNOS LTDA.

Rua Ribeiro de Lima, 282
Fones 4-6653 - 4-6689

End. Telegr.: "FUNTIMOD"
Caixa Postal 3855

SEÇÃO CLICHÊS:
Rua Florencio de Abreu, 762 - 2.º andar - Fone 4-8773
SÃO PAULO

A Maior e Melhor Aparelhada Fábrica Especializada de Tipos e Artigos Gráficos da América do Sul

TIPOS • FIOS DE LATÃO • MATERIAL BRANCO • CAIXAS e CAVALETES • SECA-DORES • BOLANDERAS • GRANEIS • COMPONEDORES • CUNHAS e CHAVES • LINGÕES DE FERRO PARA GUARNIÇÕES e PARA MONTAGENS DE CLICHÊS • ESTEREOS • PENTES P/ MÁQUINAS DE PICOTAR • UTENSÍLIOS e ACESSÓRIOS EM GERAL PARA AS ARTES GRÁFICAS • FÁBRICA DE CLICHÊS • DESENHOS • CROQUIS.

Produtos de elevada padrão técnica, similares aos dos mais renomados fabricantes estrangeiros, resultante do ininterrupto aperfeiçoamento em quase 20 anos de funcionamento no Brasil.

IMPORTADORES E DISTRIBUIDORES

de Máquinas, Aparelhos e outros materiais gráficos de afamadas procedências mundiais, permitindo aos Industriais do ramo o mais completo abastecimento com a garantia que identifica os nossos fornecimentos.

RIO DE JANEIRO

Rua Tenente Possolo, 15-25
Tel. 32-1550 - Cx. Postal 1548

PÓRTO ALEGRE

Avenida Alberto Bins, 532
Tel. 9-2134 - Cx. Postal 1374

REPRESENTANTES NOS DEMAIS ESTADOS DO BRASIL

Composto com tipos: «Memphis Meio Preto», «Memphis Branco» e «Ela» da FUNTIMOD

[3.10]

FUNTIMOD

Fundação de Tipos Modernos S. A.

Rua Ribeiro de Lima, 282
Fones 34-6653 - 34-6689

End. Telegr.: "FUNTIMOD"
Caixa Postal 3855

SEÇÃO CLICHÊS:
Rua Florencio de Abreu, 762 - 2.º andar - Fone 34-8773
SÃO PAULO

A Maior e Melhor Aparelhada Fábrica Especializada de Tipos e Artigos Gráficos da América do Sul

TIPOS • ORNAMENTOS • MATERIAL BRANCO • FIOS DE LATÃO • LINGÕES • CUNHAS • COM-
PONEDORES • BOLANDERAS • CAVALETES • CAIXAS • ACESSÓRIOS E OUTROS UTENSÍLIOS
PARA ARTES GRÁFICAS EM GERAL • FÁBRICA DE CLICHÊS • DESENHOS • CROQUIS

Importadores de Máquinas Gráficas em Geral

RIO DE JANEIRO

Rua Tenente Possolo, 15-25
Tel. 32-1550 - Cx. Postal 1548

PÓRTO ALEGRE

Avenida Alberto Bins, 785
Tel. 9-2134 - Cx. Postal 1374

REPRESENTANTES NOS DEMAIS ESTADOS DO BRASIL

Composto com tipos: «Memphis Branco», «Ela» e «Memphis Meio Preto» da FUNTIMOD

obstáculos impostos pelo controle de exportação, suas mercadorias eram vendidas em diversos países da América do Sul. (Matéria, 1950a, p.8)

Por conta das fotos serem oficiais da empresa e pelo tom laudatório do texto do BIG 12, levantei a possibilidade da afirmação de que a Funtimod "é a maior fábrica de tipos e material gráfico da América do Sul" (Matéria, 1950a, p.8) ter sido propaganda dissimulada. A empresa estava acostumada a colocar *slogans* grandiosos em seus anúncios, a revista *Brasil Gráfico* (figuras 3.9 e 3.10) está repleta de propagandas da Funtimod se intitulando "a maior e melhor aparelhada fábrica especializada de tipos e artigos gráficos da América do Sul" (Funtimod, 1950, p.6).

Verificar se a Funtimod foi, de fato, a maior fábrica do setor gráfico da América do Sul não faz parte do escopo desta pesquisa, me propus, unicamente, como objetivo específico, desvendar a importância de sua fundição de tipos no Brasil. Então, mesmo que a matéria do BIG 12, citada em parágrafos anteriores, seja propaganda dissimulada, levantei indícios suficientes, apresentados ao longo desta tese de doutorado, de que a Funtimod foi a maior fundição de tipos brasileira do século 20.

A foto oficial da seção de fundição de tipos (figura 3.11), que foi publicada no BIG 12 e em dois catálogos de tipos da empresa (Catálogo FTM I, [1937?]; Catálogo FTM III, [entre 1950 e 1956]), também faz parte do acervo do Instituto Martius Staden, junto com outras fotografias da Funtimod, datadas da década de 1950. Esse conjunto abarca uma imagem do escritório (figura 3.12), outra imagem com os empregados que ali trabalhavam (figura 3.13) e um retrato dos sócios Antonio Salvia, Theodor Hofmann e Adolfo Borchers em momento de descontração (figura 3.14). Se, em 1944, a Funtimod não tinha nenhuma mulher entre seus funcionários, dez anos depois, no mínimo quatro mulheres já trabalhavam para a empresa, conforme visualizamos na figura 3.13.

Embora a foto da seção de fundição exiba uma fábrica ampla, com muitos operários, não se sabe ao certo quantos funcionários trabalhavam na Funtimod na década de 1950. Contudo, em 1954, a empresa era associada classe A do Sindicato das Indústrias Gráficas no Estado de São Paulo (Associados, 1954, p.19). Este dado indica que a Fundição fazia parte de um seleto grupo, cerca de dez por cento dos associados ao SINDIGRAF pertenciam à Classe A⁶, que continha mais de 75 empregados. O relatório do DEOPS-SP (São Paulo, 1956), de 1956, acerca de uma paralisação ocorrida na fábrica, declara que o imóvel da Rua Ribeiro de Lima, nº 282, funcionava com 90 operários.

Durante os primeiros anos de transformação do tipo societário, a Funtimod teve seu capital elevado seis vezes. Em quase todas essas ocasiões, o aumento era justificado pelo crescimento da firma. Desse modo, é recorrente encontrar nas atas de assembleia geral da empresa textos similares ao do primeiro aumento do capital dessa fase histórica: *a diretoria da Funtimod – Fundição de Tipos Modernos S.A., infra-assinada, considerando o contínuo desenvolvimento dos negócios da Sociedade, quer no campo industrial, quer nos seus departamentos comerciais e de Importação, propõe aos senhores Acionistas que o atual capital da Sociedade, que é de Cr\$ 12.000.000,00 (doze milhões de cruzeiros), seja elevado para Cr\$ 20.000.000,00 (vinte milhões de cruzeiros).* (São Paulo, 1983a, p. 72)

Embora Antonio Salvia tivesse a maior quantidade de ações e, por conseguinte, maior capital da Funtimod, em 1950, a partir de 1951, Theodor F. Hofmann, diretor presidente, tornou-se o principal acionista

6. Quantidade calculada com base nas gráficas associadas ao SINDIGRAF e listadas nas edições 59, 60, 65, 67 e 68 do BIG.

Figuras da página ao lado. Propagandas da Funtimod nas edições de janeiro de 1950 [3.9] e setembro-dezembro de 1951 [3.10] da *Brasil Gráfico*. Fonte: Acervo da biblioteca Josef Brunner da Faculdade Senai de Tecnologia Gráfica.

Figuras das próximas páginas. Seção de fundição de tipos da Funtimod [3.11], escritório da Funtimod [3.12], funcionários do escritório da Funtimod [3.13], e os diretores Antonio Salvia, Theodor F. Hofmann e Adolfo Borchers, da esquerda para a direita [3.14]. Fonte: Acervo do Instituto Martius Staden.

Legenda. Capital Theodor Hofmann (em preto) e Capital Funtimod (em cinza).

Gráfico 3.1. Comparação entre o capital social da Funtimod e o valor das ações de Theodor F. Hofmann.

da Funtimod, com quase oitenta por cento das ações. Durante a década de 1950, a quantidade de ações de Theodor Hofmann cresceu na mesma proporção do crescimento do capital social da Funtimod (gráfico 3.1). Portanto, não causou surpresa escutar, de quase todos os ex-funcionários da Fundação de Tipos Modernos entrevistados (Mosz, 2013a; Figueirôa, 2013; Maia, 2013), que a firma era uma empresa familiar deste sócio.

No que diz respeito aos outros acionistas da Funtimod nesse período, vale a pena fazer uma menção a dois deles: Rudolf Daniel Georg Conradt Fuerst, que entrou para sociedade em 1955 (São Paulo, 1983a, p.158), era filho de Carl Fuerst, da C. Fuerst & Cia; e Fritz Ziefer, que, tendo saído em 1946 (São Paulo, 2014), voltou a ter ações da Funtimod, provavelmente, em 1957 (São Paulo, 1983a, p.216). É possível que esses retornos tenham relação com o fim do processo de liquidação da Bremensis, em 1955, já que Fritz Ziefer também foi sócio da Sociedade Technica Bremensis (São Paulo, 1942f).

Theodor Hofmann era um homem de negócios, proprietário de ações em várias empresas, como a Sigilda e a Mecnográfica Cometa. Nesta última, por exemplo, criada em fevereiro de 1948 (São Paulo, 1982a, p.8), em conjunto com Henrique Schwartz, o foco era fabricar, comercializar, montar e consertar máquinas gráficas em geral. O alemão, durante a transformação da Mecnográfica Cometa em sociedade anônima (São Paulo, 1965, p.6-7), em 1964, era o principal acionista e também compartilhava a sociedade com outros acionistas da Funtimod: Werner Tiedemann e Rudolf Fuerst.

Entre 1950 e 1958, a presidência da Funtimod ficou a cargo de Theodor F. Hofmann. Em 1951, foi criado o cargo de vice-presidente, que Sigmund Johann Heinrich Gildemeister assumiu até 1954 e Hans Degener Grischow sucedeu-o desde então. O sobrenome Gildemeister aparece no nome da firma que fundou a Bremensis. Talvez, Sigmund Gildemeister seja a ligação entre Theodor Hofmann e a Bremensis. A gerência da firma, durante este intervalo, foi de Antonio Salvia, e a seção comercial teve como diretor Adolfo Hermann Borchers. Nos três primeiros anos, o cargo de diretor técnico foi exercido por Arnaldo Mori, porém o mesmo foi extinto, em 1953, ano de sua morte, "por ordem exclusiva de serviço interno dos negócios da sociedade" (São Paulo, 1983a, p.11).

Em abril de 1958, o cargo de diretor presidente foi extinto pelo mesmo motivo do diretor técnico e a diretoria passou a ser constituída por três membros: diretor gerente, diretor comercial e diretor superintendente. Embora os membros da administração da Funtimod não necessitassem ser acionistas, todos os diretores desse período também eram sócios da empresa (São Paulo, 1983a, p.250).

Em 1952 (Funtimod, 1952a, p.26), a Funtimod começou a anunciar a venda de máquinas Heidelberg no *Boletim da Indústria Gráfica*, porém o primeiro registro oficial encontrado da seção de máquinas e aparelhos

para indústria gráfica e de cartagem, que ficava na Rua Tito, nº 218, na Lapa, é de 1953 (São Paulo, 1983a, p.116). Em 1954, a Funtimod apresentou sua nova seção comercial, em prédio próprio da Rua dos Bandeirantes, nº 388, "com lojas de Exposição e Vendas de Máquinas Gráficas e afins, de fabricação própria e de importação dos mais renomados fabricantes estrangeiros" (Funtimod, 1954a, p.15). Um ano depois, a empresa também transferiu a seção de clichéria para a mesma localidade. Não foi possível localizar a data exata, mas, no final da década de 1950, a seção comercial passou a funcionar na Rua dos Bandeirantes, nº 398 (Funtimod, 1955, p.19).

Num esboço da edição do jornalzinho que circulava internamente na Funtimod, os editores justificaram a publicação do novo número, em 1954, comentando o prédio da Rua dos Bandeirantes:

e, eis que surgiu o acontecimento, com a inauguração do novo e moderno prédio na Rua dos Bandeirantes nº 388, onde funcionarão as secções 'Comercial' e 'Clicherie' instaladas apropriadamente e invejadas pela 'Matriz' que continua firme no antigo prédio, na vaga esperança de que ... 'os últimos serão os primeiros'. (Funtimod, 1954b)

O jornal, que foi escrito em linguagem jocosa e apresenta várias brincadeiras com diretores e funcionários, é indício de um clima descontraído nos recintos da empresa. Na edição de 1952, ano do 20º aniversário da Funtimod, há uma declaração de que os funcionários e gerentes eram unidos "num ambiente de franca amizade e colegialidade, deixando parecer os afazeres diários um prazer" (Funtimod, 1954b, p.2). Essa interpretação também coincide com os relatos dos ex-funcionários entrevistados (Figueirôa, 2013; Maia, 2013; Mosz, 2013a) que demonstraram satisfação em seu tempo de trabalho por lá.

No entanto, na seção de reclamações do jornal, é possível perceber a diferença de tratamento entre os empregados da matriz e dos demais setores, em relação ao controle de faltas que seriam descontados nas férias, por exemplo. As reclamações indicam que a administração era mais rígida na matriz (Funtimod, 1954b, fl.3).

Numa das frases do rascunho datilografado em papel vegetal, que se encontra com o jornalzinho de 1954, no Instituto Martius Staden, não publicado nessas duas edições, aparecem Fuerst e Tiedemann como homens inseparáveis no comando da seção comercial. Rudolf Fuerst e Werner Tiedemann não foram diretores comerciais da Funtimod, eles devem ter exercido, na verdade, a função de gerência da seção comercial que tratava de importação das máquinas, já que também eram sócios da Mecnográfica Cometa (São Paulo, 1982a) e, posteriormente, abriram outra empresa de máquinas gráficas (São Paulo, 1982b).

Viagens à Europa do diretor presidente da Funtimod por "motivos imperiosos relacionados com a seção fabril e com o Departamento de Importação da Sociedade" (São Paulo, 1983a, p.53) eram frequentes desde 1951. Por conta disso, Theodor F. Hofmann tinha "os mais amplos, gerais e ilimitados poderes, para em nome da Sociedade, realizar toda e qualquer transação comercial com qualquer empresa domiciliada no estrangeiro" (São Paulo, 1983a, p.53).

Então, tomando-se como base o que já estava sendo praticado pela Fundação Nacional, como a importação de máquinas e exportação de produtos, notei que houve um esforço para deixar mais claros e especificados os objetivos da sociedade, que foram alterados, em 1954, para: **"importação, exportação, indústria e comércio de maquinismos, material gráfico, aparelhos fotográficos, utensílios e produtos para**

Figuras. Fotos do stand da Funtimod no IV Centenário da Cidade de São Paulo estampadas nas capas das edições 61 [3.15] e 65 [3.16] do *Boletim da Indústria Gráfica*. Fonte: Acervo da biblioteca da FEA USP.

fabricação de clichês e demais artigos conexos e acessórios" (São Paulo, 1983a, p.53, grifo meu).

Por meio da vista do stand da Funtimod na exposição IV Centenário da Cidade de São Paulo, 1ª Feira Internacional no Ibirapuera, em 1955, estampado nas capas do BIG 61 (Capa, 1955a) e BIG 65 (Capa, 1955b), apresentadas nas figuras 3.15 e 3.16, percebemos o interesse da empresa na comercialização de marcas internacionais, por exemplo, Heidelberg e Krause.

Seção de máquinas e aparelhos para indústria gráfica e de cartonagem

Apesar do registro da seção de máquinas ter sido feito com endereço na Rua Tito, no bairro da Lapa, a seção comercial onde o ex-vendedor Vital da Costa trabalhou de 1958 a 1965 se localizava na Rua dos Bandeirantes. No entanto, o imóvel também tinha uma entrada pela Rua Prates, conforme Vital: "a entrada da expedição era pela Rua Prates, 758, e a entrada dos clientes era na Rua dos Bandeirantes, 398" (Costa, 2014).

A Funtimod, no Guia da Indústria Gráfica, seção de "pequenos anúncios classificados em ordem alfabética" (Guia, 1952, p.24-25), publicada a partir de 1952 no BIG, ora divulgava máquinas de maneira genérica, como máquinas para indústria gráfica, ora publicava seus equipamentos especificando-os.

Com base nestas informações e nas propagandas, a Funtimod, ao menos, comercializou máquinas e equipamentos para acabamento, cartonagem, douração, encadernação, estereotipia, fotogravura, gravação, impressão, litografia, pautação, relevo, verniz; e também máquinas para fabricação de caixas de papelão, carimbos de borracha, clichês de borracha, envelopes, etiquetas em relevo, tubos de papelão;

além de máquinas gráficas usadas. Especificamente na área de impressão, a empresa vendeu impressoras para tipografia, offset, rotogravura e anilina (flexografia), sejam elas planas, cilíndricas ou rotativas. E ainda equipamentos para impressão de celofane e impressão de bilhetes.

Ainda foi possível averiguar que a empresa realmente serviu os industriais do ramo com uma variada cartela de máquinas de produção própria ou como representante das marcas Heidelberg, Hoh & Hahne, Jacenberg, Krause e Windmoeller & Hoelscher, entre outras.

Entre os modelos de máquinas entregues à sociedade para aumento de capital, no ano de 1965 (São Paulo, 1983a, p.648-650), encontravam-se desenhos originais de máquina para corte e vinco (modelo MCV – 86 – 615), da firma Karl Krause; de máquina para fechar cartuchos Jagenberg; além de desenhos originais de máquina para fabricar sacos de papel (modelo Matador CK-31), da firma Windmoeller & Hoelscher. Comparando com os modelos divulgados pela empresa, somente é possível afirmar que a máquina para fabricar sacos de papel, Modelo Matador, foi produzida. E, pelo que consta no anúncio da Gutenberg (Gutenberg, 1968, p.3610), que adquiriu algumas representações antes exclusivas da Funtimod, a empresa Hoh & Hahne fabricava máquinas e aparelhos para clichês e fotolitos, e a Jacenberg trabalhava na área de cartonagem.

É importante mencionar que, em meados da década de 1950, a Bremensis e a Funtimod dividiram a representação da Windmoeller & Hoelscher, e também comercializaram máquinas do mesmo modelo, por exemplo, o aparelho para provas Moderno, a guilhotina MCM-80 e a máquina de picotar MPM (Funtimod e Bremensis, 1951c). As máquinas de fabricação própria apresentavam marcas Bremensis/Funtimod. Portanto, as empresas mantiveram interesses comerciais mesmo após a saída da Bremensis da sociedade da Funtimod.

Segundo Costa (2014),
elas ganhavam muito dinheiro com máquinas, por exemplo, a Alemanha tinha uma cota pro Brasil de 100 máquinas Heidelberg de leque por mês. Tinha mês que vendia 130, 140, então, você já ficava com 40 máquinas para o mês que vem, aí, continuava vendendo. Quando as máquinas chegavam, entregava 100 máquinas e já tinha mais quase 80, 100 na espera para entregar também. (Costa, 2014)

O sucesso de vendas das máquinas Heidelberg foi tão grande que em um ano a Funtimod já tinha comercializado 1000 exemplares (Funtimod, 1954c, p.2). Além da importância comercial da seção de máquinas, o sucesso da fabricação e comercialização destes equipamentos pela Bremensis e Funtimod contribuiu na formação de outras empresas do ramo gráfico do País. Vital (Costa, 2014) comentou que grande parte dos donos das empresas de máquinas gráficas paulistanas (Catu, Guarani, Miruna, Consani) começaram trabalhando como mecânicos na Bremensis ou Funtimod.

Filiais

O primeiro catálogo da Funtimod (Catálogo FTM I, [1937?]) apresenta a seção gráfica Fuerst, da Bremensis, como distribuidores dos produtos ali expostos, nas seguintes cidades e endereços:

- a) São Paulo. Rua Florêncio de Abreu, nº 815.
- b) Rio de Janeiro. Rua Tenente Possolo, nº 15-25.
- c) Curitiba. Agência Praça Generoso Marques, nº 146.
- d) Recife. Representante Herm. Stoltz & Cia. Seção Bremensis Ltda. –

Gráfica Fuerst. Av. Marquez de Olinda, nº 35.

e) Porto Alegre. Representante Pedro Moacyr Cordeiro. Rua Pinto Bandeira, nº 306/314.

A firma ainda informa que tem "representantes e agentes em todas as demais praças do Brasil" (Catálogo FTM I, [1937?], p.1). A forte relação entre as empresas, certamente, influenciou a abertura das filiais e agências, pela Funtimod, nas mesmas cidades listadas acima, que estavam entre as mais importantes do País.

Em 1950, a Funtimod tinha agências no Rio de Janeiro, na Rua Tenente Possolo, nº 15-25, e em Porto Alegre, na Rua Alberto Bins, nº 532. Um ano depois, a empresa abriu dois depósitos nas cidades de Recife e Belo Horizonte. A primeira filial foi aberta em 1952, no Rio de Janeiro, na Rua Senador de Alencar, nº 156; e a segunda no final de 1957, em Belo Horizonte, na Rua Rio Grande do Sul, nº 426. Ao que tudo indica, esta é a mesma data de criação das subsidiárias de Curitiba, na Rua Riachuelo, nº 20 – 1º andar, salas 9/10; e Recife, na Rua Gervásio Pires, nº 165 (São Paulo, 1983a, p. 37, 59, 97 e 208).

Em cada cidade onde havia filial⁷, a empresa tinha um gerente e prédio próprio, segundo Geraldo Figueirôa (Figueirôa, 2013), ex-gerente da filial da Funtimod em Recife. Os terrenos e imóveis da Rua Senador de Alencar, nº 156, no Rio de Janeiro e da Rua Gervásio Pires, nº 155 e nº 165, no Recife, pelo menos, foram adquiridos pela Funtimod, e tiveram posterior transferência de titularidade para a Sigilda S.A. – Administração e Comércio (São Paulo, 1975, p.47-48). Na Rua Gervásio Pires, nº 165, na capital pernambucana, trabalharam de 15 a 20 funcionários, sendo que quatro destes exerciam a função de vendedor, conforme depoimento do ex-gestor Geraldo Figueirôa (Figueirôa, 2013).

As filiais em três regiões distintas do País, abertas com intuito de explorar "o comércio de artigos de sua fabricação, ou qualquer outro que lhe possa auferir rendimentos" (Minas Gerais, 1958), com certeza, contribuíram com o alcance Nacional da empresa. O gerente da filial de Recife (Figueirôa, 2013), que abrangia os estados de Sergipe até Maranhão, em algumas ocasiões, visitou Manaus e Belém a serviço da Funtimod.

Em 1957, o administrador Níbio Magalhães, de Belo Horizonte, obteve amplos poderes dos diretores da sede paulista para gerir a filial, podendo, por exemplo, fazer operações comerciais, participar de concorrências públicas e alugar imóveis (Minas Gerais, 1957).

A segunda fase da Funtimod foi caracterizada pela ampliação na área de atuação e o crescente interesse na fabricação e comercialização de máquinas gráficas em geral, que, conseqüentemente, culminou com a abertura das filias em cinco cidades brasileiras.

3.2.3) FASE 3 (1958-1974): FUNTIMOD S.A. – MÁQUINAS E MATERIAIS GRÁFICOS

A ampliação de interesse industrial e comercial deve ter sido um dos fatores determinantes para a segunda mudança de denominação para Funtimod S.A. – Máquinas e Materiais Gráficos, em 1958 (São Paulo, 1983a, p.296). Se essa nova nomenclatura não representou uma mudança no foco de atuação da empresa, com menos destaque para seção de fundição, provavelmente, simbolizou um desejo de se designar de maneira mais abrangente, sem preponderância da fabricação de tipos.

Não houve modificação na diretoria da empresa de 1958 a 1963. Nos dois anos seguintes, o cargo de diretor superintendente ficou

7. As filiais mudaram de localidade ao longo das décadas de 1950 e 1980. Os endereços estão listados no Apêndice H.

temporariamente vago e passou a ser assumido por Theodor F. Hofmann, a partir de 1966. O Dr. José Corpo assumiu a função de diretor comercial em 1967 no lugar de Adolfo Hermann Borchers.

O começo de 1968 foi marcado pela última mudança no comando da empresa: "A Sociedade será administrada por uma Diretoria composta de 4 (quatro) membros, acionistas ou não, sendo um Diretor-Presidente, um Diretor-Administrativo, um Diretor-industrial e um Diretor-Comercial" (São Paulo, 1983a, p.713).

Excluindo 1968, que parece ser o ano mais peculiar no tocante à diretoria, mesmo com a volta de Adolfo Hermann Borchers como diretor industrial, os anos subsequentes foram distinguidos pela entrada da filha e do genro de Theodor F. Hofmann, Betina Hofmann e Peter Papenburg; a saída de Antonio Salvia, sócio que esteve na diretoria da empresa desde 1942; além de cargos vagos temporariamente (diretor administrativo e diretor comercial). Durante esse período, Theodor F. Hofmann continuou sendo o maior acionista da Funtimod.

Há de se considerar que as décadas de 1960 e 1970 são marcadas pela transição do processo de impressão básico – da tipografia para o offset – e, posteriormente, pela mudança tecnológica na composição de texto, dos processos de composição *a quente*, tipográficos, para os processos de composição *a frio*, fotocompositores.

Esse momento de mudança de paradigma tecnológico foi refletido em textos publicados na *ReMAG*, em 1972, intitulados *Existe ainda lugar para a composição em metal* (Cantor, 1972, p.8-9), *Será que a tipografia morreu?* (Será, 1972, p.24) e *Impressão tipográfica: um morto com boa saúde* (Dennis, 1972, p.24). As duas últimas matérias dizem respeito ao processo de impressão tipográfica, porém a primeira delas discorre sobre as vantagens e desvantagens da composição tipográfica e fotocomposição, naquele período.

Cantor (1972), apesar de afirmar que "existe falta de perspectiva [sobre os tipos de metal] em grande parte da literatura especializada e nos discursos que ouvimos e lemos" (Cantor, 1972, p.8), tranquiliza os tipógrafos com a sugestão de "uma oficina combinada, que possa oferecer benefícios tanto da fotocomposição como do metal" (Cantor, 1972, p.9). Dessa forma, alguns serviços, com textos pequenos, poderiam tirar proveito da rapidez e controle da composição tipográfica mecânica, e projetos com texto em tipos *display* dispostos de maneira não usual, usariam os recursos da fotoletra e fotocomposição.

Durante esse período, mais especificamente no final dos anos 1960, a Funtimod, que mesclava propagandas de maquinário e tipos no *Boletim da Indústria Gráfica* desde a década de 1950, deixou de anunciar a venda de tipos. Certamente, com o desenvolvimento e crescimento da fotocomposição, o mercado para tipos móveis começou a diminuir, e com isso a redução na quantidade de fontes comercializadas pela empresa, abordada no capítulo 5.

João Mosz (Mosz, 2013a) comentou que a época de ouro da fundição foi encerrada com o aparecimento da fotocomposição e dos computadores. Em termos de atualização tecnológica, a Funtimod chegou a comercializar máquinas de composição fotográfica, como a tituleira alemã Copytype, da Dr. Böger Photosatz GmbH (Relação, 1973, p.37), porém, a empresa não modificou os processos e materiais de sua fábrica de tipos, decisão importante para manter a longevidade do negócio, conforme explanou Tripsas (2003). Pelo menos, esse interesse na comercialização de fotocompositoras deve ter sido suficiente para impulsionar mais uma

alteração no artigo 3º do estatuto social, em 1970, que trata dos fins sociais:

seu objetivo é a fabricação, comércio, importação e exportação de máquinas e material gráfico e afins, bem assim de aparelhos fotográficos em todas as suas modalidades, bem como de aparelhagem e produtos para clichê e demais artigos conexos e acessórios, como também máquinas, aparelhos e demais artigos para indústrias de embalagens e cartonnagem.

(São Paulo, 1983a, p.785, grifo meu)

Vários acontecimentos me impeliram para que considerasse o fim dos anos 1960 e começo de 1970 como um momento conturbado na história da Funtimod e, principalmente, o fim da era Theodor F. Hofmann:

- a) Em 1968, saída dos sócios Werner Tiedemann e Rudolf Fuerst para abrir a Gutenberg – Máquinas e Materiais Gráficos (São Paulo, 1982b).
- b) Em 1969, comercialização de dois imóveis (São Paulo, 1983a, p.757 e 781).
- c) Em 1970, abertura da Funtigraph S.A. – Máquinas e Materiais Gráficos (São Paulo, 1983b).
- d) Em 1971, abertura da Funtimod – Administradora Sociedade Civil Ltda. (São Paulo, 1971, p.17).
- e) Em 1972, abertura da Funtimaq – Indústria de Máquinas Gráficas S.A. (São Paulo, 1972, p.38).
- f) Em 1973, encerramento das atividades das seções de tipografia e clichê (São Paulo, 1983a, p.951).
- g) Em 1974, morte de Theodor F. Hofmann (08.09.1899 – 12.12.1974) (Hofmann, 2013).

No início do ano de 1968, os sócios da Funtimod desde 1955, Werner Tiedemann e Rudolf Fuerst, saíram da empresa e abriram a Gutenberg – Máquinas e Materiais Gráficos Ltda., “uma nova organização especializada no ramo gráfico” (Gutenberg, 1968, p.3610), em São Paulo, e que também atuava nas cidades de Belo Horizonte, Curitiba, Porto Alegre, Recife e Rio de Janeiro.

A Gutenberg passou a representar exclusivamente as máquinas Heidelberg, comercializando impressoras tipográficas e offset, e os equipamentos da Hoh & Hahne Hohlu, Windmoeller & Hoelscher e Jacenberg-Werke (Gutenberg, 1968, p.3610), cujas representações haviam pertencido a Funtimod. Esta ruptura foi citada por vários entrevistados como um momento difícil para a empresa e de grande decepção de Theodor Hofmann. Entre as versões comentadas, a de Klaus Tiedemann⁸, filho de Werner Tiedemann, parece a mais plausível:

a Heidelberg, que na época era ainda o terceiro maior fabricante de máquinas impressoras no mundo, estava crescendo e exigia de seus representantes internacionais que financiassem máquinas aos clientes para incrementar as vendas. Sr. Hofmann não estava disposto a investir seu próprio dinheiro no financiamento para clientes, de modo que ocorreu uma certa ruptura entre Sr. Hofmann e a diretoria da Heidelberg. A Heidelberg então sugeriu aos diretores da Funtimod, Sr. Rudolf Conradt Fuerst e Sr. Werner Tiedemann, abrirem uma firma, assegurando a eles que lhes daria a representação para o Brasil, o que de fato aconteceu. (Tiedemann, 2015)

De todo o modo, a perda da representação da Heidelberg parece ter influenciado outros acontecimentos, pois um ano depois a Funtimod vendeu dois imóveis. Não consegui decifrar muitas informações a respeito dessas negociações nas atas das reuniões da diretoria de 10 de abril de 1969 e 15 de julho de 1969, que tratam do assunto, devido à pouca legibilidade dos documentos (São Paulo, 1983a, p.757 e 781).

8. O email de Klaus Tiedemann encontra-se no Anexo D.

Suponho, pelo que pôde ser observado na grafia da numeração, que o imóvel da Rua Prates se localizava no número 758. Já o segundo imóvel vendido, conforme consta no resumo do início do prontuário da JUCESP (São Paulo, 1983a, p.9), foi o da Rua dos Bandeirantes, nº 388, local que abrigava a clichéria. Certamente, a negociação não alterou a localização de algumas seções da empresa. É importante mencionar que a empresa Mecanográfica Cometa, citada anteriormente, também se localizava na Rua Prates, no número 758, talvez o mesmo imóvel vendido pela Funtimod.

Em dezembro de 1970, a Funtimod abriu a Funtigraph S.A. – Máquinas e Materiais Gráficos, localizada na Rua dos Bandeirantes, nº 388 – 2º andar, com o objetivo de comercializar, importar e exportar máquinas e materiais gráficos (São Paulo, 1983b, p.10). Em panfleto de divulgação, a Funtigraph anunciava que era representante da Funtimod, juntamente com outras empresas estrangeiras, e informava os mesmos endereços da sede e filiais da Funtimod. A abertura da Funtigraph deve ter sido uma alternativa para resolver questões financeiras e fiscais da Funtimod, mas, na prática, era como se fosse a mesma empresa (Maia, 2013; Mosz, 2013a).

Um ano após a abertura da Funtigraph, a Funtimod e os técnicos em contabilidade, Innocencio Bartholomeu Bello e Masakiyo Niigaki, organizaram a Funtimod – Administradora Sociedade Civil Ltda., situada na Rua dos Bandeirantes, nº 388 – 3º andar, com o objetivo de “administrar e orientar empresas de qualquer natureza, prestando-lhes a necessária assistência técnica [...]” (São Paulo, 1971, p.17). Possivelmente, a administradora surgiu durante esse momento conturbado, para prestar serviços à Funtimod, e suas empresas derivadas.

Sob a mesma perspectiva da Funtigraph, foi aberta a Funtimaq – Indústria de Máquinas Gráficas S.A., na Rua Tito, nº 218 (sobrelaja), endereço que abrigava a seção de máquinas e aparelhos para indústria gráfica e de cartonagem da Funtimod, com objeto social de “compra, venda, importação, exportação e fabricação de máquinas gráficas em todas as suas modalidades, bem assim demais artigos conexos e acessórios” (São Paulo, 1972, p.38).

No entanto, nessa época, a comercialização de equipamentos para impressão tipográfica começou a diminuir, pelo menos é assim que interpreto a preponderância de anúncios direcionados para o offset nas edições do BIG. Nesse contexto, em agosto de 1973 (São Paulo, 1983a, p.915), a Funtimod encerrou as atividades das seções de tipografia e clichéria que funcionavam, respectivamente, nas Rua Ribeiro de Lima, nº 282, e Rua dos Bandeirantes, nº 388 – 1º andar. Com o crescimento do offset, a seção de fabricação de máquinas para tipografia e a clichéria ficaram obsoletas e, conseqüentemente, foram extintas.

Todos esses acontecimentos ainda foram prestigiados por Theodor F. Hofmann, que morreu em dezembro de 1974 (Hofmann, 2013). Um pouco antes desta data, mais especificamente, em abril de 1972 (São Paulo, 1983a, p.806), sua esposa (Mosz, 2013b), Hildegard Magdalena Rempel Degener Grischow, ex-mulher do também sócio Hans Degener Grischow, tornou-se a maior acionista da empresa. No final da década de 1970, provavelmente, após a morte de Hildegard, sua filha (Betina Hofmann) adquiriu as ações pertencentes à família (São Paulo, 1983a).

Mesmo com a perda das representações das máquinas, a diminuição da produção de tipos, a venda de imóveis e o encerramento das seções de tipografia e clichéria, o capital social da Funtimod continuou em

crescimento. Entre 1959 e 1973, só houve um ano de diminuição do capital social, em 1963, justificado da seguinte maneira:

a diretoria da Funtimod S.A. – Máquinas e Materiais Gráficos, infra assinada, depois de minucioso estudo e criteriosas comparações entre o movimento diretamente (ligado) com os departamentos da produção e os diversos setores da carteira financeira com comprovados reflexos no campo fiduciário, cujos trabalhos, contando com a assistência do Conselho fiscal e eficiência cooperação técnica da Auditoria culminaram evidenciando de maneira clara e positiva o supérfluo volume do Capital Social em face do atual desenvolvimento das operações comerciais e industriais, propõe aos senhores Acionistas que o atual capital da Sociedade que é de Cr\$225.000.000,00, seja reduzido para Cr\$205.000.000,00. (São Paulo, 1983a, p.507-509)

Esta justificativa, relacionada com a provável diminuição da produção da empresa, coincide com o pequeno crescimento na produção industrial brasileira ocorrido entre 1962 e 1967, e a consequente crise econômica dos anos 1960, apontada por Bocchi (1999).

Contudo, em 1964, um ano após a diminuição do capital, a Funtimod voltou a aumentar seu capital social, por conta do desenvolvimento dos negócios. Tal fato é compatível com a análise econômica feita por Bocchi (1999):

após o golpe militar de 1964, será implantado o PAEG [Programa de Ação Econômica do Governo], buscando controlar a inflação e realizar um amplo conjunto de transformações institucionais no país. Estas transformações internas e a conjuntura externa favorável produziram o milagre econômico brasileiro, com um crescimento médio do PIB de 11,2% ao ano entre 1968/73, atingindo o crescimento máximo de 14% em 1973 (Bocchi, 1999, p.7).

Os aumentos efetuados entre 1959 e 1973 tiveram variados motivos, como lucros em suspenso, créditos em conta corrente que os acionistas possuem na sociedade e correção do valor do imóvel. Um dos aumentos da empresa nesse ciclo nos interessa, particularmente, pois concerne a matrizes de tipos e máquinas. Em 1965, Theodor Hofmann propõe "integralizar grande parte do aumento de capital mediante a entrega à sociedade de desenhos e modelos para a fabricação de máquinas para a indústria gráfica e matrizes para a fabricação de tipos para impressão tipográfica, de sua exclusiva propriedade" (São Paulo, 1983a, p.644).

As máquinas e matrizes, que são apresentadas na ata de assembleia e serão tratadas nos próximos capítulos, foram avaliadas pela comissão formada por Alfio Fioravanti, Henrique Schwartz, Manoel Ignácio, Augusto de Carvalho e Nelson Fernandes Medina (São Paulo, 1983a, p.650) em Cr\$290.000.000,00⁹.

Com base nessas informações, ao menos três integrantes da comissão eram conhecidos de Theodor F. Hofmann: Alfio Fioravanti, "técnico em máquinas gráficas" e Henrique Schwartz, "técnico em fabricação de máquinas gráficas" (São Paulo, 1983a, p.646) foram sócios do alemão, respectivamente, na Bremensis e na Mecnográfica Cometa; e Manoel Ignácio, "técnico em fabricação de tipos para impressão tipográfica" (São Paulo, 1983a, p.646), muito provavelmente, é o Manoel Ignácio fundador da Manig. O paradeiro de Manoel Ignácio naquele momento é desconhecido, pois, em 1958 (São Paulo, 1983c, p.227), ele renunciou o cargo de diretor comercial da Manig e, possivelmente, saiu da sociedade.

O relacionamento com os integrantes da comissão pode ser mais um indício, entre vários outros abordados ao longo desta pesquisa, da abertura da Manig pela Funtimod e da veracidade das informações

9. O valor atualizado em janeiro de 2016 é R\$145.815.706,12.

relacionadas aos desenhos das máquinas e matrizes entregues por Theodor Hofmann à empresa, que exploro no capítulo 5.

Pelo o que foi exposto até então, os anos que correspondem à terceira fase da Funtimod foram marcados por momentos difíceis, parte causados pela situação econômica brasileira e pelo crescimento do offset, parte motivados pelas alterações na sociedade.

Durante essa fase, mais especificamente em 1959, uma vaga de auxiliar de escritório para a filial do Rio de Janeiro, anunciada no jornal *Correio da Manhã* pela Funtimod, chama atenção pelos critérios do candidato: "um dactilógrafo com conhecimentos das línguas portuguesa e alemã" (Auxiliar, 1959, p.23). Por que, mesmo depois da saída da sócia D. Stempel (via Haas), a Funtimod precisava de um funcionário que soubesse alemão?

O interesse pela língua alemã na empresa era tão grande que José Marinho ganhou uma bolsa de estudo da diretoria para estudar o idioma. Segundo o ex-funcionário, *eles [a diretoria] ficaram interessados de certa forma em ajudar alguém que estava interessado na língua alemã. Todos eles falavam alemão e havia muitas pessoas lá dentro que só se comunicavam desta maneira. Havia também brasileiros, mas aqueles que mais conheciam da fabricação dos tipos gráficos, eles eram alemães.* (Nascimento, 2013)

A importância do idioma, ainda que relacionado com a manutenção da identidade de comunidades migrantes, fazia sentido pela dependência que a Funtimod estabeleceu de empresas alemãs, como vimos até o presente momento e ainda veremos a seguir.

3.2.4) FASE 4 (1974-1997): GRUPO FUNTIMOD S.A.

Em 1974, com a morte do sogro, Peter Papenburg assumiu a presidência da Funtimod. Durante esse período, outros nomes foram importantes para o funcionamento da empresa: Innocência Bartholomeu Bello, sócio da Funtimod – Administradora Sociedade Civil Ltda., que assumiu a administração durante três anos; Peter Gehrold, que se incumbiu primeiramente da direção comercial, em 1974, depois da área administrativa, e pediu demissão por motivos particulares; e, por último, Rafael Rodrigues Morales, que se responsabilizou pela direção comercial em 1974 e só saiu vinte anos depois.

A Funtimod se apresentou como Grupo Funtimod S.A. num anúncio de felicitação aos 10 anos da Abigraf: "Ao ensejo da comemoração dos 10 anos de fundação da ABIGRAF, a Funtigraph S.A. envia-lhe efusivas congratulações pelo auspicioso transcurso, juntamente com o Grupo Funtimod S.A., e suas representadas Polygraph-Export GmbH [...]" (Funtigraph, 1975, p.40). A Polygraph-Export, da Alemanha, denominava-se como uma sociedade para exportação de máquinas gráficas e projetos.

A sociedade alemã de exportação em 1979, no BIG 214, ofereceu seus serviços projetuais de instalação de oficinas gráficas, declarando que "um fornecedor concentra e resolve todos os problemas" (Polygraph-Export, 1969, p. 4658), por intermédio de suas representantes no Brasil: a Funtimod e a Directimport Gráficas. A designação *Grupo Funtimod S.A.*, portanto, deve ter representado tanto a relação da empresa com as firmas Funtigraph e Funtimaq, como a vinculação com as empresas alemãs cujas máquinas eram exportadas pela Polygraph-Export.

Na assembléia geral extraordinária de 13 de fevereiro de 1978, houve adaptação do estatuto social da empresa, o capítulo que dispõe sobre a administração foi alterado para: "a sociedade será administrada por uma Diretoria composta de **até 4** (quatro) membros, acionistas ou não, sendo

um Diretor Presidente, um Diretor Administrativo, um Diretor Industrial e um Diretor Comercial, eleitos pela Assembléia Geral, designadamente" (São Paulo, 1983a, p.1065, grifo meu). Em consequência, alguns cargos ficaram vagos nos anos seguintes, e Peter Papenburg assumiu concomitantemente mais de uma função.

Diretores da Funtimod exerceram, ao mesmo tempo, a administração das firmas Funtigraph e Funtimaq, que foram incorporadas à empresa em 1975 e 1977, respectivamente. As ações da Funtimaq (São Paulo, 1983a, p.1052), por exemplo, no momento da incorporação, eram quase que igualmente divididas entre Peter Ludwig Papenburg, José Sanches Caeiro, Bettina Papenburg (agora com o sobrenome do marido), Alf Christian M. Blikstad, Andrea Blikstad e Hildegard D. Grischow. Andrea e Alf Blikstad eram filha e genro de Theodor Hofmann, logo quase todos os acionistas tinham relações familiares.

Embora entre 1976-79, José Marinho (Nascimento, 2013) tenha percebido a Funtimod como uma empresa sólida, sem diminuição na comercialização dos tipos ou atraso no pagamento dos funcionários, a década de 1980 pode ser considerada como o início da decadência da empresa, em razão dos seguintes acontecimentos:

- a) Em 1981, extinção da filial de Belo Horizonte (São Paulo, 1983a, p.1288).
- b) Em 1982, extinção das filiais de Porto Alegre (São Paulo, 1983a, p.1308) e Recife (São Paulo, 1982c).
- c) Em 1983, extinção das filiais de Curitiba (São Paulo, 1983d) e Rio de Janeiro (São Paulo, 1983e).
- d) Em 1983, transferência da sede social da empresa da Rua Ribeiro de Lima, nº 282, para Rua Matarazzo, nº 160/170 (São Paulo, 1984a), e da fábrica para Rua Solon, nº 251 (Catálogo FTM IX, [1992?], p.1).
- e) Em 1984, incorporação da Mecnográfica Cometa S.A. (São Paulo, 1984b).

A baixa procura por tipos móveis de metal e a concorrência na comercialização de máquinas gráficas, provavelmente, impeliram a extinção das atividades comerciais da empresa em vários estados brasileiros. Vale salientar que a crise financeira dos anos 1980 foi tão grave a ponto de serem considerados como a década perdida da economia brasileira (Ramos, 1994; Mallmann, 2008).

Segundo Geraldo Figueirôa, no momento de encerramento das operações das filiais, os gerentes foram chamados a São Paulo para quitação,

e quem não quisesse receber, ficava como representante, então, recebia 60% ou 70% [de indenização]. Eu optei por ficar como representante. Eles só fizeram consultar quem queria ficar, porque depois eles pagaram tudo e ainda deram os telefones e todo o equipamento; pra mim e pros quatro que ficaram. Os que não quiseram, eles quitaram e dispensaram. Nós fomos beneficiados, porque ganhamos todos os móveis e os telefones. (Figueirôa, 2013)

Geraldo Figueirôa, Rafael Morales, Peter Papenburg (segundo, terceiro e quarto da esquerda para direita na primeira fila) e Mario da Maia, ex-vendedor de São Paulo entrevistado nesta pesquisa (segundo da direita para esquerda na primeira fila) figuram na foto reproduzida na figura 3.17, da década de 1990 (Funcionários, [entre 1980 e 1990]). Na ocasião, os diretores, representantes nacionais e vendedores da sede da Funtimod participavam de uma reunião de final do ano.

As filiais foram fechadas, mas a Funtimod continuou vendendo seus produtos por intermédio de representantes nas principais cidades do

País. Em Recife, por exemplo, Geraldo Figueirôa abriu a Utilgraf, em funcionamento até os dias atuais, e foi revendedor dos tipos da Funtimod até os anos 1990. Em 1983, a fabricação de tipos, que se situava no amplo imóvel da Rua Ribeiro de Lima, foi transferida para o imóvel alugado na Rua Sólon (Figueirôa, 2013).

Em decorrência da necessidade de redução de gastos, a Funtimod e a Mecnográfica Cometa, no momento de incorporação da firma de máquinas, reconheceram e justificaram este ato:

após minuciosas análises, que a efetivação de tal operação atenderá plenamente os interesses das duas empresas, eis que se dedicam a ramos semelhantes e a união de experiências trará, sem dúvida alguma, além da agilização das decisões, a diminuição dos custos operacionais, racionalização no comércio e fornecimento de materiais, redução substancial nos gastos indiretos, principalmente os referentes aos setores administrativos. (São Paulo, 1984a, p.14)

Por conta da extinção das filiais, da transferência da sede e da justificativa para incorporação da Mecnográfica Cometa, entendo esse período como o início da fase final da Funtimod. Embora durante a era Peter Papenburg (1975-97) a empresa tenha continuado aumentando o capital social, as justificativas não mais faziam menção ao desenvolvimento dos negócios. A cobertura era realizada em virtude da correção monetária do capital, da reserva de capital e da reserva de lucro.

É bom mencionar que outros dois aumentos de capital social se destacam da tabela, os anos de 1984 e 1985, pois foram os únicos

Figura 3.17. Foto provavelmente tirada na década de 1990 com a diretoria, representantes nacionais e vendedores da sede da Funtimod. Fonte: Acervo pessoal de Geraldo Figueirôa.

momentos em que houve declaração de prejuízo. Embora a empresa tenha tido prejuízos grandes¹⁰, o aumento pôde ser efetuado com a cobertura da correção monetária.

Em 1997, quatorze anos depois da transferência da fábrica de tipos para Rua Solon, a Funtimod encerrou suas atividades (Maia, 2013). Quando a fábrica foi fechada, alguns funcionários ficaram com uma parte dos equipamentos, como pagamento da demissão. Por conta disso, a ex-funcionária Julia Bragato abriu, junto com Jose Eduardo Soares Castro, a empresa F.M.G. Fornecedora de Materiais Gráficos Ltda. (São Paulo, 1997), em Guarulhos, e continuou fundindo algumas fontes com as antigas máquinas e matrizes da Funtimod até meados dos anos 2010 (Maia, 2013).

A Funtimod, que não foi fechada na Junta Comercial do Estado de São Paulo até janeiro de 2016, tem vários processos em andamento na justiça. O último documento arquivado na JUCESP foi a reeleição, em 1998, de Peter Ludwig Papenburg, como diretor presidente (São Paulo, 2016).

3.3) OS PRINCIPAIS CONCORRENTES

No que concerne à fundição de tipos do século 20, o cenário provavelmente foi parecido com o do século anterior até a década de 1930 e 1940, quando surgiram empresas como a Funtimod e a Manig. Entre as firmas que existiram no primeiro trimestre dos anos 1900, encontram-se as fundições cariocas de Henrique Rosa, J. Silva & Pereira, Joaquim Luiz Pereira e a paulista Fundição Ardinghi & Filho.

Neste período, o estado de São Paulo herdou do Rio de Janeiro o posto de centro econômico Nacional e as fundições paulistas Funtimod e Manig dominaram o território brasileiro. Apenas a Monotype, fundição inglesa que estabeleceu uma filial no Brasil na segunda metade do século, localizava-se na capital carioca.

Apesar dessas empresas terem estabelecido a produção em grande escala de tipos no País, questões como a qualidade dos produtos Nacionais e a necessidade de importação de máquinas e materiais ainda eram recorrentes nos periódicos especializados da época, como podemos perceber na citação abaixo:

a firma Manig, além das máquinas de sua fabricação e distribuição, se dedica [nos anos 1940] à produção de material gráfico em geral, e há pouco se iniciou na fundição de tipos. É de se ressaltar que a sua produção de fios de latão em muito contribuiu para que se atingisse, em nosso país, ao elevado grau de perfeição desse material – em virtude do que já agora podemos prescindir de sua importação. (Matéria, 1950b, p.3)

Ainda sobre a qualidade dos materiais fundidos, a Importadora e Mercantil Imegra, em 1953, instalou uma fundição de tipos e materiais tipográficos em São Paulo, com máquinas importadas da França, e conseguiu, segundo artigo publicado no número 45 do BIG (Nova, 1953, p.13), que a qualidade do material produzido se equiparasse aos melhores similares estrangeiros.

Os tipos dessas fundições não eram os únicos que os brasileiros podiam encontrar em terras Nacionais, mais especificamente em São Paulo. Eles conviviam com aqueles fornecidos por fundições menores, como a Fundição Brasileira de Tipos Ltda (Fundição, 1954, p.20) e empresas revendedoras de máquinas e materiais estrangeiros, tais como a Oscar Flues Cia. Ltda. (Oscar, 1954, p.3) e a Tecnigráfica S.A. (Tecnigráfica, 1953,

10. Os prejuízos foram de Cr\$524.644.966,00 (R\$5.247.827,00 em janeiro de 2016) e Cr\$1.256.229.860,00 (R\$3.760.775,38 em janeiro de 2016), respectivamente.

p.26), que distribuíam os tipos germânicos da Berthold e os tipos italianos Nebiolo, respectivamente.

As empresas paulistas Comagraf, Cia. T. Janér e Arthur Sievers divulgaram durante alguns anos o comércio de tipos e materiais tipográficos na seção Guia da Indústria Gráfica do BIG (Guia, 1955, p.21-26), infelizmente, sem identificação da marca dos produtos.

De todas as fundições citadas acima, a maioria dos entrevistados (Anjos, 2013; Figueirôa, 2013; Maia, 2013), quando indagados sobre quais eram os concorrentes da Funtimod, citavam unicamente a Manig e a Monotype.

A Manig, a principal concorrente da Funtimod, foi aberta em 1945 (São Paulo, 1983c, p.19), por Manoel Ignacio, com a denominação Manig – Manoel Ignacio & Cia. Ltda., em São Paulo. Em 1948, o fundador mais os outros sócios¹¹ transformaram a Manig – Manoel Ignacio & Cia. Ltda. em Manig – Manufatura Industrial Gráfica S.A (São Paulo, 1983c, p.17-28).

Ao menos três acionistas dessa sociedade tiveram trajetória na área gráfica em outras grandes indústrias brasileiras do século 20: Carlos Oscar Reichenbach, da Companhia Litográfica Ypiranga, “uma indústria gráfica brasileira de projeção internacional” (Boa, 1950, p.17); Felício Lanzara, dono da Indústrias Gráficas F. Lanzara, “umas das mais perfeitas organizações gráficas do país” (Segunda, 1957, p.108), que foi homenageado na Escola de SENAI de Artes Gráficas Felício Lanzara; ambas de São Paulo, e Werner Drechsler, da Dreschler & Cia., “a mais antiga empresa gráfica pernambucana” (Agra Jr, 2007, p.107).

Conforme abordado anteriormente, talvez, o envolvimento desses empresários da área gráfica seja mais um indício do envolvimento da Funtimod na fundação de sua maior concorrente.

Em 1959, o *Boletim da Indústria Gráfica*, em seu 15º aniversário, fez uma matéria exclusiva exaltando a contribuição da Manig à área gráfica brasileira. Na ocasião, “o seu comércio se desenvolve plenamente e as suas vendas crescem dia a dia, não conhecendo crises, pois a demanda de seus produtos é cada vez maior, segundo pudemos verificar” (Um, 1959, p.624), a matéria ainda comenta que os gráficos citados no parágrafo anterior decidiram participar da área de fundição de tipos por conta da escassez de empresas brasileiras neste setor. Segundo o BIG, “ainda é de ontem que o Brasil, no que diz respeito a sua indústria gráfica, estava acorrentado às fundições de tipos e fábrica de materiais gráficos européias, onde obrigatoriamente tinham que se abastecer” (Um, 1959, p.623). Em 1959, a Funtimod já fabricava tipos industrialmente no Brasil há 27 anos.

Ano	Moeda corrente	Capital Funtimod	Capital Manig	Capital Monotype
1950	Cr\$ (Cruzeiro)	12.000.000,00	3.000.000,00	
1955	Cr\$ (Cruzeiro)	31.250.000,00	8.000.000,00	
1960	Cr\$ (Cruzeiro)	143.000.000,00	15.000.000,00	
1965	Cr\$ (Cruzeiro)	877.000.000,00	120.000.000,00	
1970	Cr\$ (Cruzeiro)	6.000.000,00	1.000.000,00	360.000,00
1975	Cr\$ (Cruzeiro)	6.600.025,00	7.000.000,00	
1981	Cr\$ (Cruzeiro)	110.000.000,00	79.500.000,00	

11. Sócios fundadores da Manig: Manoel Ignácio, Ernst Fritz Arnold, Willy Heinz Grosse, Hans Scabell, Carlos Oscar Reichenbach, Felício Lanzara, Gerhard Reimann, Edgar Arthur Bromberg, Herbert Alban Martin Bromberg, Bruno Hollnagel, Wilhelm Fritz Nestor Peters, Hans Jorge Muller Carioba, Dr. Antonio Scalamandrê Filho, Friederich Robert Berg e Werner Drechsler.

Tabela 3.1. Comparação entre os capitais sociais da Funtimod, Manig e Monotype.

Em 1955, a Manig era associada Classe C do Sindicato das Indústrias Gráficas do Estado de São Paulo, isto significa que lá trabalhavam entre 31 e 50 operários (Associados, 1955, p.15), enquanto a Funtimod pertencia à Classe A (mais de 75 empregados); além disso, seu capital social foi,

entre as décadas de 1950 e 1980, quase sempre muito inferior ao da Funtimod, conforme podemos perceber na tabela 3.1 (São Paulo, 1983a, passim; São Paulo, 1983c, passim; Rio de Janeiro, 2014, p.5).

Em um de seus catálogos de tipos a Manig informa que *há quarenta e seis anos, um grupo de empreendedores alemães vislumbraram a possibilidade de fundarem, no Brasil, uma fábrica de 'caracteres para impressão'. Logo em seguida, trouxeram as primeiras matrizes que foram utilizadas para a fundição das famílias de caracteres. Atualmente, a 'Manig', além de líder no Brasil, na fabricação de tipos para impressão, é também um dos principais fabricantes de acessórios, móveis e máquinas para indústria gráfica. A 'Manig' ocupa hoje uma área de produção de 12.000 m² [...]. Com a conquista do mercado brasileiro, a 'Manig' adquiriu uma excelente reputação como fabricante de produtos com alto padrão de qualidade. Sua estratégia atual é de incrementar os seus negócios em outros países. Seus planos de exportação foram estabelecidos em 1970. Vários usuários da América do sul, Europa e Oriente Médio já possuem equipamentos fabricados pela 'Manig'.* (Catálogo MA II, [1991?], p.1)

Esse texto, que deve estar se referindo apenas a Manig – Manufatura Industrial Gráfica, pois Manoel Ignácio era brasileiro; provavelmente, foi escrito no começo da década de 1980. A Manig, portanto, se considerava líder do mercado tipográfico brasileiro. Contudo, essa afirmação não coincide nem com os depoimentos dos entrevistados nem com dados coletados sobre a empresa.

Mario da Maia declarou que "em qualidade, em tipos, a Funtimod era melhor, pelo o que os clientes falavam" (Maia, 2013) e Geraldo Figueirôa ponderou que "a qualidade da Funtimod era bem melhor. Bem melhor mesmo" (Figueirôa, 2013), segundo ele, "os clientes compravam uma vez e nunca mais compravam [tipos Manig]" (Figueirôa, 2013).

Entre os clientes entrevistados, Roberto Rossini explicou que "a Manig era uma outra fábrica de tipos, mas a melhor que tinha de todas as fábricas de tipos era a Funtimod" (Rossini, 2014) e Eládio Guerra informou que "comprava da Manig, mas muito pouco, tipo bom mesmo era da Funtimod, na época, era o melhor fabricante, era mais forte" (Guerra, 2013). Ainda assim, a Manig oferecia "tipos e materiais gráficos da mais alta qualidade, de sua própria fundição e fabricação" (Manig, 1958, p.10).

A empresa The Monotype Corporation era "uma das maiores organizações do mundo no setor de máquinas e equipamentos para a área de pré-impressão nas Artes Gráficas, com sede na Inglaterra e possuindo fábricas, subsidiárias e agências em mais de quarenta países" (Catálogo MO I, [1970-1990], p.2). A Monotype abriu, em conjunto com a Companhia Auxiliar do Comércio e Indústria, Bruce Tostevin Daton e Habib Augusto Elias, depois da aquisição do "patrimônio da antiga Cia. Lanston do Brasil" (Catálogo MO I, [1970-1990], p.2), uma filial brasileira chamada Monotype do Brasil Ltda., em 1970 (Rio de Janeiro, 2014), no Rio de Janeiro. O objetivo da sociedade era a

indústria de equipamentos para artes gráficas, fundição e distribuição de tipos para tipografias, importação e comércio de equipamentos para artes gráficas, e matéria prima, formação e manutenção de escola de artes gráficas, tudo o mais que se relacionar com o ramo de fornecedores à indústria de artes gráficas, serviços de conserto de montagem de máquinas e equipamentos para artes gráficas e consultoria. (Rio de Janeiro, 2014, p.5)

Assim sendo, a Monotype, além de tipos e materiais de composição tipográfica, também comercializava por aqui máquinas fundidoras

compositoras automáticas e fotocompositoras. A subsidiária da fundição inglesa se estabeleceu no País tardiamente, no tocante ao uso dos tipos móveis como processo de composição de texto, pois a fotocomposição já estava em uso nas maiores indústrias gráficas brasileiras. Sua abertura indica, por outro lado, que ainda havia uma boa fatia de mercado para a composição a quente.

Entre as três empresas em questão, a Monotype era a que tinha o menor capital social, pelo menos no ano de sua abertura, e produtos com pior qualidade, segundo alguns entrevistados. Mario da Maia e Geraldo Figueirôa (Maia, 2013; Figueirôa, 2013) não corroboraram com a empresa, quando ela afirmava que seus tipos e materiais tipográficos "são fabricados com matéria prima pura, de primeira qualidade (não usamos sucatas ou materiais usados, como fazem alguns)" (Catálogo MO I, [1970-1990], p.2). Mario da Maia (Maia, 2013), inclusive, acredita que a liga da Monotype era similar à liga da Funtimod de material em branco.

Mesmo com qualidade inferior, os produtos da Monotype devem ter impactado os negócios da Funtimod, conforme declaração de Karl H. Klingspor:

durante minha última visita a São Paulo no final do ano passado, eu descobri que a fundição de tipos da Funtymod tem diminuído muito a importância devido aos conhecidos desenvolvimentos da indústria gráfica e também por causa da concorrência das máquinas da Monotype. (Klingspor, 1978b, tradução indireta minha)

Diferentemente de Karl H. Klingspor, o primeiro grande gestor da Funtimod, Theodor Hofmann e seu genro, respectivamente, segundo e terceiro gestores, não eram da área gráfica. É comum encontrar várias referências no depoimentos dos entrevistados sobre a condução capitalista de Theodor Hofmann e a falta de conhecimento na área de Peter Papenburg. Provavelmente, as decisões tomadas por estes homens de negócio foram tão determinantes para o sucesso quanto para o declínio da empresa.

Como a produção da Funtimod, Manig e Monotype se tornou obsoleta para a indústria gráfica no final do século 20, uma visão mais aprofundada das artes gráficas, talvez, tivesse salvado a continuidade da empresa e da marca Funtimod, como aconteceu com a Monotype, mesmo que não impedisse o fechamento da fábrica de tipos, que é o tópico do próximo capítulo.

4

A fábrica de tipos da Funtimod

A Funtimod iniciou seu negócio concentrada na área tipográfica, mais especificamente na fundição de tipos, posteriormente, herdou a clichéria da Bremensis e ampliou suas atividades para vendas de máquinas e equipamentos para artes gráficas em geral.

Para melhor entendimento de suas atividades comerciais, tudo que concerne aos tipos foi separado da narrativa histórica. Dessa forma, este capítulo diz respeito ao funcionamento da seção de fundição de tipos, que permaneceu no mesmo endereço por mais de cinquenta anos. Primeiramente, apresento o imóvel da Rua Ribeiro de Lima, para depois explorar as seções de produção de matrizes, fabricação e comercialização dos tipos móveis.

4.1) O IMÓVEL DA RUA RIBEIRO DE LIMA

A Funtimod começou suas atividades de fundição de tipos e fios de latão na Rua Ribeiro de Lima, nº 282, no bairro do Bom Retiro da cidade de São Paulo, no imóvel que abrigaria a fábrica até 1983 (figura 4.1), quando as instalações fabris foram transferidas para a Rua Solon, nº 251.

Em 1937, Karl H. Klingspor, diretor gerente da empresa, fez um discurso, na cerimônia de inauguração¹ das novas instalações da fábrica da Rua Ribeiro de Lima, informando que a Funtimod obedece "a sua organização aos moldes de empresas congêneres dos mais adiantados centros da Europa e da América do Norte, sendo, hoje no Brasil, a maior indústria no gênero e a única, na América do Sul, que produz fios de latão" (As novas, 1937, p.7).

Por intermédio da observação não-participante realizada em setembro de 2015 na fundição alemã Rainer Gerstenberg, pude constatar que a

Figura 4.1. Sede da Funtimod na Rua Ribeiro de Lima, nº 282, na década de 1950. Fonte: Acervo do Instituto Martius Staden

1. Algumas faces lançadas em 1936 e 1937 na Alemanha e registradas no primeiro catálogo da Funtimod desta pesquisa de doutorado (Catálogo FTM I, [1937?]) talvez sejam indícios que ele tenha sido lançado na cerimônia ou em data próxima.

empresa brasileira realmente funcionava nos moldes estabelecidos pela D. Stempel, ao trabalhar com maquinário e principalmente matrizes similares. Ao longo deste capítulo, anunciarei, na medida do possível, as práticas realizadas na fábrica de tipos da Funtimod. Antes, todavia, é interessante descrever fisicamente o estabelecimento.

Em 1978, a acionista majoritária, Hildegard D. Grischow, viúva de Theodor Hofmann, ofereceu como aumento do capital social da empresa a integralização do imóvel da Rua Ribeiro de Lima e máquinas de sua propriedade (São Paulo, 1983a, p.1098). O relatório de avaliação da Embraesp (Empresa Brasileira de Estudos de Patrimônio), que estimou a empresa em Cr\$20.000.000,00 (R\$15.221.584,03, em janeiro de 2016), especifica os ambientes do imóvel com 30 m de fachada e 2.090 m² de área (figura 4.2) em quatro blocos (São Paulo, 1983a, p.1117-1137):

- a) bloco 1 (337 m² de área construída) de utilização administrativa, dividido em 2 pavimentos (térreo e superior). O térreo abrigava o departamento de vendas e uma sala com as matrizes, e o piso superior tinha um "pequeno hall, cabine telefônica, corredor, sala de espera, escritório (amplo salão com divisórias), três salas, banheiro privativo de diretoria e dois sanitários" (São Paulo, 1983a, p.1127).
- b) bloco 2 (648 m² de área construída) de utilização industrial. "Amplo pavilhão, abrangendo: fábrica de tipos, conjunto de sanitários, vestiários, dois depósitos, setor de cunhas e manutenção geral" (São Paulo, 1983a, p.1128).
- c) bloco 3 (1425 m² de área construída), dividido em 4 pavimentos (inferior, térreo, 1º andar e 2º andar). O pavimento inferior abrigava a seção de fios de latão e marcenaria, também tinha um sanitário. No térreo ficava o hall e o salão. O primeiro andar tinha um amplo salão corrido com divisórias, refeitório, cozinha, sanitários e vestiários. E o segundo andar abrangia o setor de controle de qualidade e outros (São Paulo, 1983a, p.1129).
- d) bloco 4 (176,50 m² de área construída). Um pavimento com "salões corridos, sendo que em um intermediário, existe divisórias que formam salas menores" (São Paulo, 1983a, p.1130).

Com essa descrição, percebemos que a fábrica tinha uma ampla área construída, e, por consequência desse e de outros fatores, foi avaliada com valor superior ao capital social da empresa no mesmo ano.

Entre as fotos compreensíveis dos arredores e do interior da fábrica anexadas ao relatório de avaliação da Embraesp, reproduzidas pela JUCESP, percebi que a imagem da fachada da fábrica não permaneceu igual à da década de 1950: a pequena marca acima da porta principal acompanhada por um letreiro escrito *Funtimod* em letras maiúsculas foi posicionada livremente acima da fachada, ocupando quase metade de sua largura.

Se não foi possível visualizar as fotografias do relatório, as imagens apresentadas no BIG 12 possibilitam uma visão geral da seção de fundição (figura 4.3), que se localizava no bloco 2; assim como as seções de fios de latão (figura 4.4) e marcenaria (figura 4.5), que abrigavam pavimentos do bloco 3. O ex-funcionário José Marinho Nascimento (Nascimento, 2013), que trabalhou na empresa na década de 1970, corroborou com a opinião de que as imagens são oficiais, pois os empregados que operavam as fundidoras, em geral, trabalhavam mais à vontade, sem camisa. De fato, se olharmos mais atentamente para a imagem reproduzida na figura 4.3, perceberemos um certo alinhamento deles em relação às máquinas e funcionários de outros setores com posturas estáticas.

Figura 4.2. Planta baixa da fábrica da Funtimod. Fonte: Acervo da JUCESP, com legenda minha.

Figuras. Fotografias das seções de fundição [4.3], fios de latão [4.4] e marcenaria [4.5] do imóvel da Rua Ribeiro de Lima da Funtimod. Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora.

As dimensões avantajadas da Funtimod foram se tornando grandes demais ao longo dos anos, de acordo com as falas dos ex-funcionários. O grande hall do bloco 2, segundo José Marinho (Nascimento, 2013), não abrigava mais a mesma quantidade de máquinas fundidoras da célebre foto, além de vários outros espaços estarem ociosos. Quatro anos após a sua saída da empresa, a fábrica mudou de endereço para um espaço menor na Rua Solon.

Como a seção de fundição de tipos interessa, particularmente, a esta pesquisa de doutorado, apresento a seguir o fluxo de trabalho da fábrica, desde a gravação das matrizes até a comercialização dos tipos, dividido em três grandes seções: gravação de letras, fabricação e comercialização dos tipos.

4.2) A SEÇÃO DE GRAVAÇÃO DE LETRAS

No discurso de inauguração das novas instalações da fábrica da Rua Ribeiro de Lima, mencionado no começo deste capítulo, Karl H. Klingspor certifica que a Funtymod poderia produzir tipos desde o desenho até a distribuição, seguindo os padrões de fabricação da época:

está apta a 'Funtymod', a fornecer toda a variedade de material necessario à industria e ao commercio graphico nacional, como: typos, vinhetas, ornamentos, fios de latão, typos de madeira, material branco, estantes e caixas para typos, podendo executar o typo desde o desenho até a matriz e fundição e a distribuição. Possui também, a 'Funtymod', officina mechanica própria, com machinas especiaes para reatificação das matrizes e partes de machinas, assim com para a fabricação de outros accessorios em uso nas typographias; installação de galvanoplastias com banhos de cobre, nickel, etc. necessarias para a producção de um trabalho perfeito, como é requerido pelo progresso das artes graphicas entre nós. (As novas, 1937, p.7)

Se a Funtimod, que pode ser considerada um cliente, nas definições de Southall (2005), estava equipada com um pantógrafo e equipamento de galvanotipia, faltava apenas o designer de tipos e o produtor para que ela executasse “o typo desde o desenho até a matriz e fundição”, conforme declarou Klingspor (As novas, 1937, p.7).

Em sua seção de gravação, trabalharam, no mínimo², dois gravadores de letras: Antônio Baki e João Mosz. A matéria intitulada *Antônio Baki – gravador de letras*, da revista *Brasil Gráfico* (Antônio, 1950) informa que o iugoslavo, que nasceu em 1922 e veio para o Brasil em 1928, trocou o escritório da Funtimod, onde era funcionário desde 1935, para ser aprendiz na seção de gravação, em 1938. Provavelmente, Antônio Baki saiu da Funtimod alguns anos após a reportagem da *Brasil Gráfico* (Antônio, 1950) e ainda trabalhou na Manig antes de falecer em meados da década de 1950, conforme o depoimento de João Mosz (Mosz, 2013a).

Segundo a *Brasil Gráfico*,
a gravação de letras é uma arte técnica extremamente difícil, a qual somente com o treino e com o esforço pessoal consegue-se dominar. [...] A letra que servirá de padrão, precisa estar corretamente perfeita em seus mínimos detalhes, pois senão todo o trabalho estará perdido ou toda a produção defeituosa. A firmeza das mãos leves do gravador não pode falhar num mínimo detalhe. [...] Trabalhando com o buril, na retificação e na gravação de tipos, Antônio Baki conseguiu o completo domínio desse instrumento. (Antônio, 1950, p.9)

De acordo com o texto da reportagem citado no parágrafo anterior, interpretei que o iugoslavo utilizava a antiga técnica de gravação de

2. João Mosz (Mosz, 2013a), sem muita certeza, informou outros dois gravadores de letras, Joseph Reifkol e Paulo Bartz, porém não encontrei nenhuma informação sobre eles. Consoante Mosz (2013a), Joseph Reifkol foi trazido da fundição Klingspor por Karl H. Klingspor.

Figuras. Páginas da carteira profissional de João Mosz [4.6 e 4.7]. Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora.

punção para produzir as matrizes na Funtimod; diferentemente de João Mosz, que, embora também soubesse a arte de cortar letras em barras de aço, utilizava a galvanotipia, enquanto principal método de obtenção das matrizes.

João Mosz, que nasceu em 3 de abril de 1926, como Johan Mosz, foi levado ainda adolescente, em 1940, por um tio, à seção de clichéria da Bremensis, para ser retocador de clichês. Na Bremensis, João aprendeu com August Oksle a trabalhar com o buril e, em meados da mesma década, foi trabalhar na seção de gravação da Funtimod (figuras 4.6 e 4.7), onde também exerceu a chefia e permaneceu até o fechamento da fábrica (Mosz, 2013a).

De um certo modo, João Mosz (Mosz, 2013a) não está equivocado ao dizer que a gravação de punções com buril era a maneira antiquada de produzir matrizes, conforme explicitado no capítulo 1. Na produção de matrizes galvânicas sem punção, isto é, com tipos como moldes tipográficos, o profissional necessitava ter habilidades para preparar os tipos para entrarem no *banho*. Desse modo, o conhecimento de ourivesaria e desenho de letras não era imprescindível.

Diferentemente de Antônio Baki, que frequentou por dois anos a Escola de Caligrafia De Franco, ainda em funcionamento em São Paulo, "onde se aperfeiçoou em letras de tipo ronde e gótico" (Antônio, 1950, p.9), como parte de sua formação; João Mosz não fez nenhum curso complementar à sua carreira na Bremensis e Funtimod. Havia um certo distanciamento em sua fala quando mencionava os designs e os designers de tipos, por exemplo, "aquele livro lá que eu te mostrei [*Die Buchdruck letter*], que você tirou a fotografia. Uma página traz o nome dos artistas que faziam os desenhos" (Mosz, 2013b).

Quando João Mosz me explicou o processo manual de cortar punções, evento que considerei como observação não-participante, pude verificar em seu espaço de trabalho algumas imagens de faces digitais impressas e outras recortadas de catálogos. Conforme Rocha (2015, p.62), que recebeu como doação para Oficina Tipográfica de São Paulo um conjunto de punções cortados por João Mosz, a face estampada nas barras de aço é a *Dorchester Script*, da Monotype.

Portanto, provavelmente, apesar do alemão saber trabalhar de modo similar aos antigos cortadores de punções, ele devia estar mais habituado a copiar designs; e, conseqüentemente, atuar apenas como um gravador de letras – produtor, no conceito de Southall (2005) –, ficando o desenho das faces à cargo de outro profissional.

Então, mesmo que a fábrica de tipos da Funtimod tenha operado com gravadores de letras, ao que tudo indica, nem eles e nenhum outro profissional, exerceram a função de designer de tipo; embora Antônio Baki, pelo seu *background*, talvez estivesse apto a experimentar o ofício. Como não há indícios de que designers de tipos tenham desenhado alguma face especificamente para a Funtimod, qual era a procedência dos moldes tipográficos utilizados na galvanotipia, principal processo de produção de matrizes?

Segundo João Mosz (Mosz, 2013a), os moldes tipográficos que geravam as matrizes das fontes da Funtimod eram compradas na Alemanha, mais especificamente da D. Stempel. Ele afirmou que não gravou nenhuma punção com desenho original feito em São Paulo durante a sua permanência na empresa. A origem das faces da coleção de tipos da Funtimod, resultante da atividade de identificação desta investigação, corrobora com os depoimentos de João Mosz (Mosz, 2013a) e Karl H. Klingspor (Klingspor, 1978a) acerca da reprodução de desenhos existentes, conforme veremos no próximo capítulo.

Embora tenha trabalhado prioritariamente reproduzindo matrizes pela galvanotipia, os gravadores de letras da Funtimod recorriam à técnica manual de cortar punções quando alguma matriz estragava e não compensava fazer no demorado processo de galvanização.

Durante seu turno de trabalho, João Mosz tinha como funções: criação de matrizes novas, reposição de matrizes estragadas, retificação de matrizes; alinhamento das matrizes nas fundidoras, para que todos os caracteres saíssem com a mesma linha de base; e controle da produção. O alemão ainda trabalhava em serviços personalizados fazendo matrizes de logotipos de empresas, por intermédio do pantógrafo, que seriam fundidos como um tipo nas máquinas fundidoras (Mosz, 2013a).

4.3) A SEÇÃO DE FABRICAÇÃO DOS TIPOS

Após a produção das matrizes, os tipos estavam prontos para serem fundidos em um processo que foi mecanizado a partir do século 19. De Vinne (2015 [1900], p.26) lista uma série de inovações americanas com intuito de melhorar a mecânica das fundidoras, porém, ele destaca a máquina que David Bruce Jr desenvolveu, em 1838, como o modelo padrão das futuras máquinas fundidoras.

Legros e Grant (1916), ao discordarem do autor americano, postulam que

'a máquina Bruce' aperfeiçoada é a representante americana da máquina comumente conhecida na Inglaterra como a pivotal typecaster. Ela se manteve até os dias atuais para aquelas classes de trabalhos particulares em que as máquinas podem ser especialmente adaptadas. [...] Simultaneamente ao desenvolvimento na construção das pivotal typecasters nos Estados Unidos e Inglaterra, progresso na mesma direção estava sendo feito de maneira independente na França e Alemanha. (Legros e Grant, 1916, p.302, tradução minha)

Esses modelos de máquinas podiam produzir de 3.000 a 6.000 peças já finalizadas por hora, dependendo do corpo do tipo, porém máquinas mais

rápidas foram criadas pelas empresas Foucher, na França; Küstermann e Böttger, na Alemanha; e Barth, nos EUA (Legros e Grant, 1916). Que tipo de fundidora a Funtimod utilizava?

Em 1948, a Funtimod conseguiu uma licença de importação, junto à Carteira de Exportação e Importação do Banco do Brasil (Brasil, 1948), de uma máquina para fundir tipos e seus pertences, de 2 toneladas, importada da Itália no valor de Cr\$285.500,00³ (US\$ 14.177,10).

Possivelmente, a fundidora em questão era da marca R'Dall'Aglio ou Giuseppe Andini, que também são italianas e constam da lista das máquinas pertencentes à Funtimod (ver tabela 4.1).

Quatro anos após a importação da fundidora italiana, a empresa adquiriu mais quatro máquinas, conforme informa a nota do BIG 43: *apesar de ter recebido recentemente quatro moderníssimas fundidoras de tipos, a Funtimod, Fundação de Tipos Modernos Ltda. continua a se debater com a sobrecarga de encomendas oriundas de todo o Brasil. Foi sempre intenção daquela firma lançar temporariamente novas famílias de tipos, com caracteres modernos, sendo que o acúmulo cada vez maior de encomendas a serem executadas tem impossibilitado esse lançamento. Agora, entretanto, acaba a Funtimod de importar um grande sortimento de tipos de caracteres variados e modernos, diretamente da Alemanha.* (Tipos, 1952, p.24)

Uma das fotos do Instituto Martius Staden (figura 4.8), por coincidência, retrata a inauguração de três máquinas fundidoras, que, possivelmente, fizeram parte do lote anunciado no BIG 43. Interessante perceber que mesmo com uma quantidade expressiva de máquinas, sua produção não era suficiente para abastecer o mercado Nacional e, por consequência, a Funtimod também tinha que importar tipos estrangeiros para comercializar no Brasil.

Figura 4.8. Inauguração de máquinas fundidoras na Funtimod, na década de 1950. Fonte: Instituto Martius Staden.

3. Valor atualizado em janeiro de 2016: R\$285.500,00.

Por meio da fotografia da fábrica (figura 4.3), averigui que a Funtimod devia ter aproximadamente entre 30 e 40 fundidoras na década de 1950. Esse quantitativo de maquinário é compatível com o levantamento realizado no momento da avaliação do imóvel da Rua Ribeiro de Lima, cujas máquinas foram estimadas em Cr\$1.285.410,60 (R\$978.299,27, em

janeiro de 2016) com ajuda do, então, gerente de produção da Funtimod, Luiz Antonio Mens.

A Audibras – Auditores Associados, empresa que avaliou as máquinas da Funtimod, tentou contatar outras duas fundições brasileiras no intuito de obter cotações de equipamentos similares:

não obtivemos informações de existência de máquinas similares que seriam atualmente objeto de comercialização. As máquinas foram importadas ou produzidas na Funtimod S/A., conforme informações fornecidas pela própria administração da referida empresa. Ainda conforme essa mesma fonte, as máquinas têm um existência superior há 15 (quinze) anos. (São Paulo, 1983a, p.1111)

Do mesmo modo que o imóvel pertencia à acionista, acredito que o conjunto de máquinas oferecidas como aumento de capital era o montante total de equipamentos de fundição da fábrica da Funtimod.

Qt.	Marca	Característica
1	Küstermann	Material em branco. Entrelinhas (2-12 pontos) e Linhas (1-6 pontos)
4	R'Dall'Aglio – Milano	Material em branco. Espaço (6 pontos), Espaço (16 pontos), Quadrado (24 pontos), Quadrado (48 pontos)
1	A. T. C.	Material em branco. Entrelinhas (1-16 pontos)
3	Giuseppe Andini	Material em branco. Espaço (6 pontos), Espaço (8 pontos) e Espaço (10 pontos)
2	STE Foucher	Material em branco. Espaço (36 pontos), Espaço (10 pontos)
4	Funtimod – Prod. prop.	Tipos (6 pontos)
1	Küstermann	Tipos (6 pontos)
3	Funtimod – Prod. prop.	Tipos (8 pontos)
1	Küstermann	Tipos (8 pontos)
2	Funtimod – Prod. prop.	Tipos (10 pontos)
2	Küstermann	Tipos (10 pontos)
3	Funtimod – Prod. prop.	Tipos (12 pontos)
1	Küstermann	Tipos (12 pontos)
2	Funtimod – Prod. prop.	Tipos (16 pontos)
1	Küstermann	Tipos (16 pontos)
2	Funtimod – Prod. prop.	Tipos (20 pontos)
1	Funtimod – Prod. prop.	Tipos (24 pontos)
1	Küstermann	Tipos (24 pontos)
1	Küstermann	Tipos (36 pontos)
1	R'Dall'Aglio – Milano	Tipos (36 pontos)
1	Giuseppe Andini	Tipos e material em branco (36 pontos)
1	Scriftgiesserei	Tipos (48 pontos)
1	R'Dall'Aglio – Milano	Tipos (60 e 72 pontos)
1	Funtimod – Prod. prop.	Fios de latão. Componentes: 1 compressor, 2 motores e 24 facas

Portanto, em 1978, a seção de fundição dos tipos (tabela 4.1) operava há mais de quinze anos com onze máquinas para fundir material em branco, vinte e nove máquinas para fundir tipos, três máquinas de corte e uma máquina para fabricar fios de latão (São Paulo, 1983a, p.1113-1116). Levando em consideração que a abreviação *Prod. prop.* escrita ao lado das máquinas com marca Funtimod significa *produção própria*, ou seja, que as fundidoras foram produzidas pela empresa, quiçá, estas fundidoras foram construídas com um dos “65 modelos, para fabricação de máquinas para fundir tipos de impressão tipográfica” (São Paulo, 1983a, p.650), entregues por Theodor Hofmann como aumento de capital em 1965. Tudo

Tabela 4.1. Máquinas da seção de fundição da Funtimod.

indica que o custo de montar as fundidoras no Brasil devia ser menor do que os valores atribuídos à importação.

No que diz respeito à marca Küstermann, Legros e Grant (1916, p.309-310, tradução minha) informam que “o rendimento da máquina é indicado para variar em tipos de corpo 10 de 4.500 (para caracteres largos) a 9.600 (para caracteres estreitos) peças por hora”.

A D. Stempel, cujo conjunto de máquinas fundidoras era cinco vezes maior, segundo Rainer Gerstenberg (Gerstenberg, 2015), também fundia seus tipos com equipamentos de alta velocidade da empresa Küstermann, de Berlim. Já a Foucher, de acordo com Legros e Grant (1916, p.302), podia fabricar tanto tipos quanto espaços e material em branco.

Provavelmente, as máquinas mais novas da fundição deviam fabricar as peças numa velocidade maior do que as retratadas por Legros e Grant (1916) no começo do século 20. Embora as fundidoras fossem divididas pelo tamanho do tipo, muitas matrizes se estragavam em função de quantidades equivocadas de liga metálica liberadas pelos operadores, segundo João Mosz (Mosz, 2013). Em relação à liga metálica dos tipos móveis, é importante saber que

a liga empregada nos tipos varia segundo a fôrça do corpo, o modelo da letra e a máquina de fundir que é empregada na composição. Quase sempre se compõe de 62 partes de chumbo puro, 30 partes de antimônio e 8 partes de estanho. Deve-se a dureza excepcional de algumas ligas a um pequeno acréscimo de cobre; com essa composição, podem elas ser utilizadas somente em determinadas máquinas fundidoras. (Identificação, 1950, p.23)

De Vinne (2015 [1900], p.32-33) noticia que, apesar do chumbo ser a matéria principal da liga metálica, tipos de chumbo puro são muito moles para impressão. O antimônio proporciona dureza e o estanho, além de contribuir com a dureza, serve na fixação e previne a oxidação da liga.

De acordo com Carter (1969),
a nitidez e a durabilidade do tipo dependem de um bom metal. As mais antigas peças de tipo [que sobreviveram até os dias atuais] remontam a época de Plantin, cerca de 1580; análise de amostras de sua oficina, presas em xilogravuras que só ele imprimiu, resultaram em 82 por cento de chumbo, 9 por cento de estanho e 6 por cento de antimônio, com um pouco de cobre. O padrão moderno para uma rígida liga metálica é cerca de 15 por cento de estanho, 25 por cento de antimônio e 60 por cento de chumbo com um traço de cobre. Ela varia de acordo com o volume da fundição: tipos pequenos precisam de mais estanho do que tipos grandes para fazer com que o metal se espalhe em uma pequena cavidade. (Carter, 1969, p.21, tradução minha)

As porcentagens da liga metálica do padrão moderno definido por Carter (1969) se aproximam das especificações da D. Stempel (Zimmermann, [19--?], p.29) para a fundição de tipos móveis: entre 5 e 6 partes de estanho, 28 e 29 de antimônio e o restante de chumbo (de 65 a 67 partes), com possibilidade de adição de cobre.

Para ter certeza dos componentes usados nas fundidoras da Funtimod e Manig, algumas peças de tipos com corpos grandes, pertencentes ao LPG da FAU USP, foram avaliados através da técnica analítica nuclear de fluorescência de raios X (Anexo E), no Instituto de Física da USP: “esta técnica, por ser não destrutiva e instrumental, e por permitir a análise de vários elementos simultaneamente, de modo rápido e a baixo custo, tem um elevado potencial de aplicação em várias áreas” (Nascimento Filho, 1999).

O resultado da avaliação não revelou diferença significativa entre o material da Funtimod e Manig, cuja liga metálica era formada, basicamente, por 85 partes de chumbo, 10 partes de antimônio e 4 partes de estanho (Rizutto, Almeida e Haytsmann, 2014). O método ainda identificou uma pequena concentração de outros metais, entre eles, ferro, níquel, cobre e zinco. Entretanto, como os tipos estão em uso no laboratório, os outros metais podem ser fruto de contaminação de outros insumos gráficos, por exemplo, a tinta.

As ligas metálicas utilizadas pelas fundições brasileiras tinham uma porcentagem de chumbo maior do que as alemãs de boa qualidade, conforme as indicações de Carter (1969) e Zimmermann ([19--?]), e, por conseguinte, os tipos produzidos deveriam ser menos resistentes. Essas revelações são contraditórias aos relatos orais dos entrevistados e aos anúncios da Funtimod, que divulgava "produto de elevado padrão técnico, similar aos melhores estrangeiros" (Funtimod, 1957, p.31) com "qualidade para durar" (Funtimod, 1963a, p.1962).

Embora João Mosz (Mosz, 2013a) tenha relatado que a procedência da matéria prima dos tipos era Nacional, em 1950, a empresa importou da Dinamarca dez toneladas de metal para tipos, no valor de Cr\$148.000,00 (R\$166.942,10, em janeiro de 2016) (Brasil, 1950, p.14049).

Em relação à operação das fundidoras, conforme Rainer Gerstenberg (Gerstenberg, 2015), o designer do tipo determinava os espaços entre os caracteres, mas o fundidor (*type caster*), que operava e configurava a máquina, tinha a decisão final. Após configurar a fundidora com a medida da linha de base corretamente nos caracteres **m** e **H**, ele certificava a medida nos outros caracteres:

quando ele determina a linha de base, ele primeiro funde a letra minúscula m, e para a letra maiúscula é a letra H, e, em seguida, ele coloca todos os outros caracteres entre eles para verificar as linhas [...]. (Gerstenberg, 2015, tradução minha)

João Mosz (Mosz, 2013) comentou que os fundidores da Funtimod não queriam ter o trabalho de acertar a linha de base dos tipos na máquina, por conta disso, muitas vezes o gravador de letras tinha que ajustar essa medida para eles.

Quanto mais internacional a fundição, mais complexa a fabricação dos tipos. A D. Stempel, por exemplo, tinha três conjuntos de matrizes para cada face (com profundidades diferentes) destinados a fundir tipos com diferentes alturas⁴: a altura da Alemanha e da maioria dos mercados europeu (figura 4.9), brasileiro e parte da América Latina, que utiliza o sistema Didot (23,566mm); a altura inglesa, americana e de alguns países latinos, que utiliza o sistema Fournier (23,318mm); e uma altura de armazenamento, cujas peças poderiam ser cortadas depois de fundidas para alguma altura especial. Afora as alturas, levando em consideração o mesmo conjunto de caracteres, a quantidade de letras também variava em cada idioma (Gerstenberg, 2015).

Talvez, a Funtimod também tenha necessitado fundir tipos com diferentes alturas visto que a empresa informou que exportava seus produtos para alguns países da América do Sul antes da Segunda Guerra Mundial (Matéria, 1950a, p.8).

A seção de fundição de tipos da Funtimod manufaturava tanto fontes quanto fundos, vinhetas, ornamentos, sinais astronômicos e matemáticos, sinais com os naipes do baralho, entre outros, além de tipos com imagens de cruzeiros e diversos animais.

4. A altura de uma peça de tipo é a medida correspondente ao tamanho do paralelepípedo em pé, incluindo o olho da face, conforme pode ser percebido na figura 4.9.

Figura 4.9. Instrumento para verificação da altura do tipo no sistema Didot, nas mãos de Rainer Gerstenberg. O fundidor tinha medidores para as diferentes alturas fundidas pela D. Stempel. Fonte: Acervo pessoal de Indra Kupferschmid.

5. Ver Apêndice E para conferir o conjunto de caracteres das fontes da Funtimod.

6. A meia fonte, como o próprio nome indica, era comercializada com todos os caracteres do conjunto, porém com metade das peças da fonte.

7. A fonte Excelsior corpo 10 estava à venda na Graphotipo em setembro de 2014.

Paginação e embalagem

Depois da fundição, os tipos estavam prontos para serem paginados. A paginação, segundo Mario da Maia (Maia, 2013), ex-vendedor da Funtimod, era a etapa em que os caracteres fundidos eram separados em fontes. O trabalhador coletava os componedores com **x** caracteres fundidos e distribuía na quantidade pré-definida para aquela fonte, por exemplo, o componedor da letra **A**, da Grottesca Normal Clara, corpo 10, com 40 letras, poderia formar quatro fontes, cada uma delas com 10 caracteres **A**.

Consoante Polk (1948),
todos os tipos são vendidos em coleções completas ou fontes. Uma fonte contém um sortimento completo de um tamanho e estilo, variando a quantidade de cada letra conforme a frequência com que é usada na impressão ordinária. Habitualmente, uma fonte contém letras maiúsculas (de caixa alta), minúsculas (de caixa baixa), algarismos e sinais de pontuação. (Polk, 1948, p.29)

Os conjuntos de caracteres das fontes⁵, que já tinham sido conferidos, eram firmemente amarrados com cordão (figura 4.10), depois os funcionários tiravam uma prova dos conjuntos e adicionavam um lembrete para o cliente fazer uma prova antes de usar os tipos (figura 4.11) em qualquer composição. Somente com esta impressão, que seria comparada com a prova tirada e guardada pela Funtimod, era possível fazer trocas de tipos defeituosos ou faltosos (Maia, 2013). Por fim, os tipos eram envoltos por um papel mais delicado (figura 4.12) e embalados com papel Kraft (figura 4.13).

A Funtimod oferecia três possibilidades de comercialização desses produtos: a fonte, a meia fonte⁶ (ambas com conjunto completo de caracteres); e apenas as versais e algarismos. Uma fonte ou meia fonte poderia ser separada em mais de um pacote, caso uma embalagem não coubesse o montante dos caracteres. A meia fonte da Antiga Oficial corpo 48, por exemplo, foi embalada em três pacotes (ver etiqueta na figura 4.13), enquanto as versais da Excelsior corpo 10⁷ foram embaladas em

apenas um pacote. Todas essas informações estavam especificadas nas etiquetas das embalagens (Maia, 2013).

Em síntese, na Funtimod, após a gravação, as matrizes eram acomodadas nas máquinas fundidoras para fundir os tipos, que saíam da máquina diretamente em componedores. Em seguida, os paginadores (figura 4.14) recolhiam os componedores e preparavam as fontes ou meias fontes para serem devidamente amarradas, impressas, pesadas, embaladas, etiquetadas e guardadas no depósito (figura 4.15), cuja sala era protegida contra incêndio, à espera de ser comercializado.

4.4) A SEÇÃO DE COMERCIALIZAÇÃO DOS TIPOS

Os tipos da Funtimod eram vendidos pelos vendedores da sede e das filiais, revendedores e representantes para clientes que trabalhavam com impressão, carimbo, encadernação e *hot stamping*.

Os vendedores de tipos da Fundação Nacional saíam de porta em porta com talão de pedidos e catálogo de tipos, com o intuito de comercializar todos os produtos da área tipográfica, exceto algumas máquinas. As publicações, em geral, impressas internamente na Funtimod, eram distribuídas para que os clientes as conservassem, conforme texto impresso em um deles, "a conservação deste catálogo em seus arquivos auxiliará suas consultas, abreviando as escolhas de suas próximas necessidades" (Catálogo FTM III, [entre 1950 e 1956]).

Alguns exemplares dos catálogos de tipos da Funtimod apresentam marcas realizadas por seus donos, sejam eles clientes ou vendedores, com informações acerca da seleção e cancelamento na fabricação de algumas fontes. Antigos proprietários de catálogos similares, de meu acervo

Figuras 4.10 a 4.13. Conjunto de caracteres amarrados [4.10] após a paginação, e lembrete da Funtimod para os clientes fazerem uma prova dos tipos [4.11]. Papel delicado que protege os tipos embalados pela Funtimod [4.12], e embalagem e etiqueta dos tipos com informações sobre o pedido [4.13]. Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora.

Figuras 4.14 e 4.15. Funcionários da seção de paginação distribuindo as peças de tipos fundidos em fontes [4.14], e depósito que abriga as fontes embaladas [4.15]. Fonte: Bohadt (1954).

pessoal, deviam estar em concordância com a produção da fábrica, pois fizeram marcações idênticas em algumas fontes.

Em relação às informações registradas junto com os tipos nos catálogos da empresa, o cabeçalho de cada fonte é formado pelo código da fonte (em geral com sufixo do corpo do tipo), o peso médio do conjunto em quilos, assim como uma estimativa da quantidade de caracteres da letra **a**, maiúscula e minúscula, por exemplo, a Garamond, corpo 16, tinha a seguinte identificação: "3516 Corpo 16, min. Ca. 8 kg. 30 A 96 a" (Catálogo FTM IX, [1992?]). Assim sendo, o preço das fontes era calculado por quilo, conforme aparece nas notas da Maqtinpel (Funtimod, [entre 1980 e 1997]).

Na nota que a Funtimod emitiu para a Maqtinpel, em 30 de julho de 1980⁸, o quilo da fonte de código 3516 custava Cr\$1.325,00. O valor total da meia fonte, que pesava 4 kg, comprada pela representante, foi Cr\$5.565,00, com a inclusão dos impostos. Comparando esses dados com os catálogos da Fundação de Tipos Modernos, constatei que o tipo em questão era Garamond corpo 16, que pesava 8 kg.

Se nessa nota fiscal aparecia apenas o código do tipo, a nomenclatura da face foi incorporada ao lado do código nas notas posteriores. Do conjunto de notas que a Funtimod (Funtimod, [entre 1980 e 1997]) emitiu para a Maqtinpel e colocou à disposição desta pesquisa, percebi que existia uma pequena variação do valor do quilo entre as faces e entre os corpos da mesma face.

Na nota fiscal de 30 de novembro de 1995⁹, por exemplo, o quilo das fontes Forum 10, 12, 20, 36 e 48 pts valia, respectivamente, R\$89,10, R\$83,82, R\$81,01, R\$64,63 e R\$64,63¹⁰. Embora entre corpos com tamanhos similares a diferença era pequena e até inexistente, entre o menor e maior tamanho, o preço diminuiu quase trinta por cento. Logo, quanto menor o corpo, mais caro o tipo. Por outro lado, as faces também eram determinantes do valor, a fonte Manuscrita 20 pt custava na mesma data R\$111,26.

Essa diferença de valores era igualmente praticada na D. Stempel. Conforme Rainer Gerstenberg (Gerstenberg, 2015), o preço era calculado pelas diferenças na liga metálica e pela dificuldade de fundição, como nos corpos menores e desenhos mais delicados. Apesar das máquinas fundidoras trabalharem com velocidades bem diferentes, como pude constatar em Darmstadt, para manufaturar um quilo de uma fonte de 6 pontos era necessária uma quantidade maior de peças.

Em geral, os fios de latão eram mais caros do que os lingões e os quadrados (material em branco), porém, esses materiais eram mais baratos do que as fontes alfabéticas. Já os fundos, materiais usados para formar texturas, tinham preços similares aos dos tipos. Nas últimas notas, poucos anos antes do fechamento da fábrica, a empresa estava vendendo a seus revendedores com trinta por cento de desconto.

As suas principais concorrentes vendiam os tipos de maneira semelhante à Funtimod. A fonte ou meia fonte eram comercializadas por quilo e por código, porém a Monotype (Catálogo MO I, [entre 1970 e 1990]) oferecia mais opções de conjuntos de caracteres, o cliente podia comprar o conjunto padrão, apenas as maiúsculas, minúsculas ou algarismos, e tipos em sortes, que deveriam ser tipos sortidos, com mínimo de cem gramas.

A Funtimod igualmente fundia um volume de algum caractere específico que o cliente desejasse, com mínimo de 250 gramas, conforme explicou Mario da Maia (Maia, 2013), com um custo adicional chamado de

8. Nota fiscal nº 3.746 emitida pela Funtimod em 30 de julho de 1980 para a Maqtinpel.

9. Nota fiscal nº 124.289 emitida pela Funtimod em 30 de novembro de 1995 para a Maqtinpel.

10. Equivalente a R\$330,33 em janeiro de 2016.

"ajuste de matriz"¹¹ (Funtimod, [entre 1980 e 1997]). O ajuste de matriz significava parar o fluxo de produção da fábrica para colocar essa matriz na máquina fundidora.

Ao comparar a cotação (tabela 4.2) dos tipos da Funtimod (Funtimod, [entre 1980 e 1997]), Manig (Manig, 1989) e Monotype (Monotype, 1989) comprados pela Maqtinpel, para revenda, no ano de 1989, é possível perceber que os valores praticados pelas três empresas eram similares. As notas demonstram a existência de uma variação sutil de preço entre os tipos e corpos; e reiteram que o preço era inversamente proporcional ao corpo do tipo.

Funtimod	Manig	Monotype
Eldorado Claro 10 pt NCz\$ 57,18	Grotesca ½ Preta L. Normal 6 pt NCz\$ 61,02	Univers Preto 6 pt NCz\$ 61,13
Arcona 10 pt NCz\$ 60,72	Grotesca ½ Preta L. Normal 8 pt NCz\$ 58,98	Univers Meio Preto 24 pt NCz\$ 52,07
Arcona 12 pt NCz\$ 57,18	Grotesca ½ Preta L. Normal 10 pt NCz\$ 58,98	Temple 24 pt NCz\$ 63,15
	Grotesca Clara 8 pt NCz\$ 58,98	
	Grotesca Gorda Apertada 6 pt NCz\$ 61,02	
	Grotesca Gorda Apertada 8 pt NCz\$ 58,98	

Durante a década de 1930, as empresas que importavam tipos, Oscar Flues & Cia. e Artur Sievers & Cia., das fundições alemãs Bauer e Dornemann & Co, respectivamente, disputavam com a Bremensis, que era representante exclusiva da Funtymod, concorrências públicas para fornecer material gráfico (Brasil, 1937a, p.17390). A fundição de tipos Bauer fabricava tipos móveis de metal em Frankfurt, na Alemanha, já a Dornemann & Co (P22 Type, 2013) foi uma fabricante germânica de tipos apropriados para gravação e douração.

Parece-me, entretanto, que as empresas representantes da Funtymod estavam interessadas em reafirmar seus tipos como um produto Nacional, em contraste com os tipos importados pela Oscar Flues e Arthur Sievers & Comp. A Carl Fuerst & Cia. se registrou no Ministério da Marinha como representante exclusiva da Funtymod, "fabricante de fios de latão e especialmente dos 'Tipos Brasil'" (Brasil, 1937b, p.10425); e a Bremensis fez uma proposta orçamentária para Escola de Aprendizes Artífices do Paraná com a descrição de "tipos nacionais Funtymod" (Brasil, 1937a, p.17396).

No que diz respeito à nomenclatura dos tipos da Funtimod, não foi encontrada até o momento nenhuma face ou família intitulada *Brasil*, logo, é possível presumir que a C. Fuerst & Cia. estava se referindo aos tipos brasileiros fundidos na Fundição de Tipos Modernos de São Paulo.

Neste período, a variação de valores por corpo e face já era praticada pela Bremensis. Em 1938 (Brasil, 1938, p.166664), o quilo da Antiga Medioeval II corpo 8 custava 17\$800 (dezessete mil e oitocentos réis) e da Antiga Medioeval II corpo 10 custava 16\$800 (dezesseis mil e oitocentos réis).

Em 1937 (Brasil, 1937a, p.17390), o quilo da Excelsior corpo 8 era 19\$500 (dezenove mil e quinhentos réis) enquanto a Grotesca Normal Meia Preta corpo 8 valia 25\$000 (vinte e cinco mil réis), esses valores eram muito inferiores às fontes de tipos de latão de 26 cm da marca Dornemann para

Tabela 4.2. Comparação dos preços dos tipos da Funtimod, Manig e Monotype vendidos à revendedora Maqtinpel.

11. Nota fiscal nº 104.594 emitida pela Funtimod em 19 de fevereiro de 1990 para a Maqtinpel.

douração oferecidas pela Arthur Sievers por 1:125\$600 (um conto, cento e vinte e cinco mil e seiscentos réis).

Após a venda dos tipos e antes da entrega da encomenda aos clientes, os pedidos seguiam diversas etapas. José Marinho (Nascimento, 2013) comentou que o setor de expedição registrava a entrada dos pedidos num livro de registro, com data de entrada e data de envio ao setor de separação. A função dos funcionários do setor de separação era encaixotar o material, previamente fundido, paginado e embalado, para ser enviado a expedição. Se alguns itens estivessem faltando no estoque, o setor de separação demandava a fabricação.

Quando o pedido voltava da separação, muitas vezes incompleto, os funcionários da expedição anotavam a data do retorno, e o pedido seguia para o faturamento, para emissão da nota fiscal. Em posse da nota fiscal, os empregados do setor de expedição conseguiam identificar as caixas que acomodavam os produtos e, finalmente, preparavam um documento para a transportadora com informações relativas aos artigos embalados e local de entrega.

Em geral, a distribuição era feita por transportadoras terceirizadas de norte a sul do Brasil, porém, os clientes paulistanos podiam retirar as mercadorias na Funtimod, se assim desejassem. Ademais, José Marinho Nascimento (Nascimento, 2013) informou que a empresa também fazia entregas num perímetro perto da fábrica. Se a Funtimod não tivesse para pronta-entrega alguns produtos do pedido, as mercadorias em falta eram enviadas posteriormente, assim que fossem fabricadas.

Interpretei as informações referentes à venda dos tipos aos clientes e as etapas posteriores internas na Funtimod, nos depoimentos de José Marinho Nascimento (Nascimento, 2013) e Mario da Maia (Maia, 2013), para criar um fluxo de comercialização dos tipos da Funtimod (venda, expedição, separação, faturamento e distribuição), apresentado no gráfico 4.1 juntamente com o fluxo de fabricação dos tipos.

Ainda é possível encontrar materiais tipográficos da Funtimod em empresas de materiais gráficos e algumas oficinas tipográficas que conservaram tipos móveis, seja para fins comerciais ou educacionais. Estudos anteriores (Aragão, Farias, et al., 2012) comprovam a aceitação dos tipos da Funtimod no mercado Nacional: a quase totalidade dos acervos da Editora UFPE e da oficina tipográfica da FAU USP são da Fundação Nacional.

Tipografias visitadas durante esta investigação, como a Tipografia Roberto Rossini, em São Paulo, e a Zitograf, em Recife, também corroboraram com o sucesso de vendas deste material, na medida que suas coleções sempre estiveram repletas de tipos da empresa.

É interessante constatar que a qualidade dos tipos da Funtimod era exaltada pela sua matéria prima e também pelo desenho das letras: *este livro 'Brasil', impresso pelo 'Estúdio Gravura', mesmo novo como é, constitui uma preciosidade bibliográfica, umas destas realizações que só o aprimoramento das artes gráficas, da gravura à tipografia, poderia ter reproduzido [...]. Trechos de textos, textos antigos, aí se reúnem, inserindo a palavra na beleza volutuosa do papel 'Velin Cuve B. F. K. Rives', com um nítido 'grotesca' da Funtimod.* (Brasil, 1962, p.19)

Publicações importantes do setor gráfico da época também legitimaram a importância dos produtos tipográficos da Funtimod ao utilizá-los como referência. O *Manual do tipógrafo*, de Polk (1948), importante publicação da área, imprimiu uma imagem do cavalete da Funtimod como exemplo desse tipo de mobiliário; e a apostila *Tipografia*

– *sugestões para planejamento e organização de oficinas*, publicada pelo Ministério da Educação e Cultura (Dakitsch, 1953), reproduziu páginas dos catálogos da Funtimod para indicar o conjunto básico dos tipos para as oficinas escolares; além de utilizar imagens de cunhas, cavaletes e estantes, a título de ilustração.

Já na seção *Você responde às consultas*, do BIG 42, os leitores "aconselham o emprêgo do sistema de distribuição adotado nos catálogos de tipos da 'Funtimod' – Fundação de Tipos Modernos, estabelecida à Rua Ribeiro de Lima, 282" (Você, 1952, p.23) para uma dúvida sobre a distribuição mais comum de tipos na caixa tipográfica.

De todas as seções abordadas acima, a fundição de tipos, possivelmente, foi a mais importante, não somente devido à permanência durante os sessenta e cinco anos de vigência da firma, mas por ter sido a seção que mais deu lucro, prestígio e visibilidade à Funtimod. Conforme Mario da Maia (2013), a fundição de tipos de chumbo era "uma mina de ouro".

Se a empresa virou referência no quesito fundição de tipos no Brasil, como se caracterizavam os designs dos *Tipos Brasil* e dos *tipos nacionais Funtymod*, proclamados, respectivamente, pela Carl Fuerst & Cia. e pela Bremensis?

5

Os tipos da Funtimod

Por ser o maior interesse desta pesquisa de doutorado, os tipos fundidos pela Funtimod foram destacados do capítulo anterior, que trata do funcionamento da fábrica de tipos, para serem explorados nos capítulos 5 e 6. Primeiramente, neste capítulo, apresento as origens dos moldes das faces nacionais. A coleção tipográfica Funtimod também é explorada, quantitativa e qualitativamente, em seguida, à luz da classificação tipográfica de Thibaudeau (Typographie, 1999) e de outros autores que teorizaram sobre a tipografia do século 20, como Kinross (2010) e Lawson (1990). Dentro da visão geral do desenho das faces, destaco os lançamentos e descartes da coleção e confronto brevemente a coleção de tipos Funtimod com os acervos de fundições concorrentes, Manig e Monotype, e das fundições parceiras, D. Stempel e Klingspor, a fim de avaliar sua importância nos cenários tipográficos Nacional e internacional.

5.1) ORIGENS

O resultado da atividade de identificação desta pesquisa de doutorado consiste na listagem das faces da coleção Funtimod juntamente com as seguintes informações: nomenclatura e fundição na qual a face foi identificada; mais a fundição detentora do design, designer do tipo e ano de lançamento. Com intuito de facilitar a leitura das informações, reorganizei o resultado em duas listas, a primeira agrupada pelas fundições parceiras (tabela 5.1) e a segunda organizada por ordem alfabética da nomenclatura das faces da Funtimod (Apêndice O).

Assim sendo, da coleção de 103¹ faces divulgadas pela Fundição de Tipos Modernos em nove catálogos, oitenta e oito foram consideradas identificadas, seis parcialmente identificadas e apenas nove não identificadas.

Grande parte das atribuições de origem às faces da Funtimod não precisa de explicação por ser resultado de uma relação um para um da comparação formal entre os desenhos brasileiro e estrangeiro, ou seja, o design pertence exclusivamente a apenas uma fundição. Entretanto, traçar o molde original de alguns designs aparentemente idênticos, fundidos por mais de uma fundição internacional, foi, muitas vezes, uma tarefa árdua. De uma forma ou de outra, tais ocorrências derivaram faces Funtimod identificadas, independente da quantidade de reproduções².

Copiar ou reproduzir desenhos tipográficos era uma prática comum nos séculos 19 e 20, principalmente após o desenvolvimento da galvanotipia. A técnica, que beneficiou a reprodução de tipos históricos com matrizes desaparecidas, contribuiu negativamente com a pirataria. Segundo Lawson (1990),

a galvanotipia iniciou a pirataria dos tipos em larga escala. Ela também contribuiu muito para a dificuldade em identificar um tipo visto que o mesmo design, reproduzido por um grande número de fundições, frequentemente apareceu sob uma dúzia de nomes diferentes. (Lawson, 1990, p.350, tradução minha)

Entretanto, nem todas as reproduções podem ser consideradas como cópias ilegítimas. Uma empresa em particular colaborou legalmente com esse cenário, a Wagner & Schmidt, de Leipzig, especializada em comercializar matrizes para que as fundições mundo afora reproduzissem suas próprias faces ou variantes do mesmo desenho, se assim desejassem. A licença, inclusive, permitia a alteração da nomenclatura original (Kupferschmid, 2014).

Tabela 5.1, nas próximas duas páginas. Listagem das faces da Funtimod identificadas, parcialmente identificadas e não identificadas.

1. Este quantitativo é superior à relação do mapeamento (Apêndice I), pois algumas faces qualificadas como uma única face (Escritura a Máquina, Grotesca Normal Meia Preta, os tipos gregos e Tipos Positivos), pela Funtimod são, na verdade, formadas pela junção de mais de um design.

2. Essa indefinição foi representada pela marca (?) na tabela 1.

Nomenclaturas Funtimod	Nomenclaturas das faces identificadas	Fundações das faces ident.	Designs originais
IDENTIFICADAS			
Antiga Medioeval II	Mediaeval II	DS	DS, 1910
Antiga Medioeval II Grifo	Mediaeva-Kursiv II	DS	DS, 1910
Antiga Medioeval II - versaletes		DS	DS, 1910?
Antiga Oficial	Amts-Antiqua	DS	DS, H. Hoffmeister, 1909
Antiga Oficial Grifo	Amts-Kursiv	DS	DS, H. Hoffmeister, 1911
Antiga Oficial Meio Preto	Halbfette Amts-Antiqua	DS	DS, H. Hoffmeister, 1909
Antiga Oficial Preto	Fette Amts-Antiqua	DS	DS, H. Hoffmeister, 1910
Antiga Salão	Salon-Antiqua	DS	W&S, 1906
Artístico Inglês	Künstler-Schreibschrift	DS	DS, 1902
Artístico Inglês Meio Preto	Halbfette Künstler-Schreibschrift	DS	DS, 1903
Artístico Inglês Estreito	Schmale Künstler-Schreibschrift	DS	DS, 1903
Bodoni	Bodoni	DS	HA, Edmund Thiele, 1927
Bravour Estreito Magro	Schmale magere Bravour	DS	DS, M. Jacoby-Boy, 1922
Bravour Meio preto	Halbfette Bravour	DS	DS, M. Jacoby-Boy, 1912
Diana	Magere Diana	DS	DS, F. Schweimanns, 1909
Diana Meia Preta	Halbfette Diana	DS	DS, F. Schweimanns, 1910
Elan	Halbfette Elan	DS	DS, Hans Möhring, 1937
Elegante	Elegant	DS	DS, 1900
Etienne Estreita	Enge Etienne	DS/WE/L&M (?)	W&S, 1917
Excelsior	Excelsior	DS	LI, C. H. Griffith, 1931
Excelsior Grifo	Excelsior Italic	DS	LI, C. H. Griffith, 1931
Excelsior Meio Preto	Excelsior Bold	DS	LI, C. H. Griffith, 1931
Fenix	Magere Memphis-Universal	DS	DS, Rudolf Wolf, 1938
Fraktur Gutenberg	Gutenberg-Fraktur	DS	RW, 1900
Fraktur Meio Preto Estreito	Schmale halbfette Fraktur	DS	
Garamond	Garamond-Antiqua	DS	DS, 1924-25
Garamond Grifo	Garamond-Kursiv	DS	DS, 1926
Gladiola	Gladiola	DS	DS, Martin Wilke, 1936
Grotesca Reforma Clara	Lichte Reform-Grotesk	DS/L&M (?)	L&M, Jakob Erbar, 1923
Grotesca Reforma Gorda Apertada	Enge fette Reform-Grotesk	DS	DS, 1909
Grotesca Reforma Larga Preta	Breite fette Reform-Grotesk	DS	DS, 1919
Grotesca Reforma Magra	Magere Reform-Grotesk	DS	DS, 1908
Grotesca Reforma Magra Grypho	Magere Reform-Grotesk-Kursiv	DS	DS, 1912
Grotesca Reforma Meia Preta Estreita	Enge halbfette Reform-Grotesk	DS	DS, 1910
Grotesca Reforma Meia Preta Grypho	Halbfette Reform-Grotesk-Kursiv	DS	DS, 1911
Grotesca Ref. Meia Preta Largura Normal	Normalbreite halbfette Reform-Grotesk	DS	DS, 1922
Tipo Positivo (Algarismos)	Reforma Meia Preta Largura Normal	DS/FTM	DS, 1922
Grotesca Reforma Preta	Fette Reform-Grotesk	DS	DS, 1910
Grotesca Reforma Preta Estreita	Schmale fette Reform-Grotesk	DS	DS, 1909
Grotesca Reforma Preta Grypho	Fette Reform-Grotesk-Kursiv	DS	DS, 1911
Helvetica Clara	Helvetica leicht	DS	HA, Max Miedinger, 1957
Helvetica Meia Preta	Helvetica halbfett	DS	HA, Max Miedinger, 1957
Memphis Luna	Memphis-Luna	DS	DS, Rudolf Wof, 1937
Memphis Magro	Magere Memphis	DS	DS, Rudolf Wof, 1931
Memphis Magro Grifo	Magere Memphis-Kursiv	DS	DS, Rudolf Wof, 1935
Memphis Meio Preto	Halbfette Memphis	DS	DS, Rudolf Wof, 1929
Memphis Meio Preto Grifo	Halbfette Memphis-Kursiv	DS	DS, Rudolf Wof, 1935
Metropolis Clara	Lichte Metropolis	DS	DS, W. Schwerdtner, 1928
Mondial Magro	Magere Mondial	DS	DS, Hans Bohn, 1936
Mondial Magro Grifo	Magere Mondial-Kursiv	DS	DS, Hans Bohn, 1936
Mondial Meio Preto	Halbfette Mondial	DS	DS, Hans Bohn, 1937
Mondial Meio Preto Grifo	Halbfette Mondial-kursiv	DS	DS, Hans Bohn, 1937
Mondial Preto Estreito	Schmalfette Mondial	DS	DS, Hans Bohn, 1936
tipos ukrainiano, russo e polonez	Amts-Antiqua	DS	DS
Visite	Visite	DS	DS, 1900?
Festival	Grobe Koch-Antiqua	GK	GK, Rudolf Koch, 1924
Kabel Estreito	Schmale Kabel	GK	GK, Rudolf Koch, 1930
Kabel Estreito Meio Preto	Schmale halbfette Kabel	GK	GK, Rudolf Koch, 1928
Kabel Magro	Leichte Kabel	GK	GK, Rudolf Koch, 1927

Nomenclaturas Funtimod	Nomenclaturas das faces identificadas	Fundições das faces ident.	Designs originais
IDENTIFICADAS			
Kabel Magro Grifo	Leichte Kabel-Kursiv	GK	GK, Rudolf Koch, 1927?
Kabel Meio Preto	Grobe Kabel	GK	GK, Rudolf Koch, 1928
Kabel Meio Preto Grifo	Grobe Kabel-Kursiv	GK	GK, Rudolf Koch, 1928?
Kabel Normal	Norm-Kabel	GK	GK, Rudolf Koch, 1930
Prisma	Prisma	GK	GK, Rudolf Koch, 1930
Allegro	Allegro	L&M	L&M, Hans Bohn, 1936
Florete	Largo mager	L&M	L&M, Hans Wagner, 1937
Florete Meio Preto	Largo halbfett	L&M	L&M, Hans Wagner, 1939
Fox	Allright	L&M	BK, 1908?
Rio Branco	Linear-Antiqua	L&M	L&M, Richard Ludwig, 1911
Eldorado Claro	Forelle	WE	WE, Erich Mollowitz, 1936
Eldorado Preto	Forelle Auszeichnung	WE	WE, Erich Mollowitz, 1936
Florida	Florida	WE	WE, Hans Möhring, 1931
Forum	Forum	WE	WE, Georg Trump, 1948
Athenas	Margarete/Isolde	WE/BE (?)	W&S, 1912
Guanabara	Druckhaus Schmal fett / Schmale halbfette Antiqua 7P/Schmale halbfette Druckhaus-Antiqua	WE/BE/SC (?)	Wagner & Schmidt, 1919
Lirico Grifo	Elvira-Kursiv/Kurrenta-Kursiv/Saxonia-Kursiv	WE/BE/SC (?)	W&S, 1921
Lirico Preto Grifo	Fette Elvira-Kursiv/Fette Kurrenta-Kursiv/Fette Saxonia-Kursiv	WE/BE/SC (?)	W&S, 1921
Fluente	Splendor	SC	SC, W. Berg, 1937
Fluente Meio Preto	Splendor Kräftig	SC	SC, W. Berg, 1939
Tupi	Capitol	SC	SC, Karl H. Schaefer, 1931
Grotesca Larga Clara	Magere Splendid-Grotesk	WW	WW, 1913
Grotesca Larga Meia Preta	Halbfette Splendid-Grotesk	WW	WW, 1913
Filigrana	Adagio	G&H	G&H, Karl Klauß, 1953
Arcona	Arkona/Arkona/Merkur	G&H/BE/DS (?)	G&H, Karl Klauß, 1935
Futura Preto	Futura Fett	BA	BA, Paul Renner, 1928
Tipos Israelitas	Frank-Rühl-Hebräisch	CFR	
Vitória	Block	BE	BE, H. Hoffmann, 1908
Escritura a Máquina 7010	Schreibmaschinenschriften 6448	S&G	S&G
PARCIALMENTE IDENTIFICADAS			
Escritura a Máquina 510	N. 637	HR	
Fraktur Preto	Fette Fraktur 2/Fette Fraktur/Moderne Fette Fraktur	DS/WE/BE	
Grotesca Normal Clara	Breite magere Grotesk	S&G	S&G, 1890
Tipo Positivo (Grotesca Normal Clara)	Breite magere Grotesk	S&G	S&G, 1890
Grotesca Normal Meia Preta (6, 16, 20, 24, 48, 60 pts)	Breite halbfette Grotesk	S&G	S&G, 1890
Progresso	Broadway	ATF	ATF, Moris Fuller Benton, 1928-29
NÃO IDENTIFICADAS			
Escritura a Máquina 508			
Grotesca Normal Meia Preta (8, 10, 12, 36 pts)			
Tipo Positivo (Grotesca Normal Meia Preta 12 pt)			
Kabel Magro, especial (letras a, e, g)			
Kabel Meio Preto, especial (letras a, e, g)			
Kabel Normal, especial (letras a, e, g)			
Manuscrito			
tipo grego (normal)			
tipo grego (itálico)			

O design de algumas faces da Funtimod pertence originalmente a Wagner & Schmidt, por exemplo, Athenas, Lirico Grifo e Lirico Preto Grifo. Por conta disso, é possível encontrar tipos produzidos por diversas fundições europeias com desenhos iguais aos brasileiros e quase impossível encontrar os moldes que derivaram as faces da Funtimod. Esses desenhos correlatos e a indicação de originalidade da Wagner & Schmidt foram suficientes para considerar estes tipos como identificados.

A Wagner & Schmidt ainda foi desmembrada em várias outras firmas alemãs, por exemplo, Johannes Wagner, Ludwig Wagner, J. John & Söhne e, inclusive, C.E. Weber; como bem apresentou Indra Kupferschmid (Kupferschmid, 2014) na ATypl Barcelona 2014. Por conta desse emaranhado, é comum encontrar as mesmas faces registradas nos catálogos de tipos destas empresas.

A Etienne Estreita brasileira foi fundida, pelo menos, por Johannes Wagner, Ludwig Wagner e C.E. Weber, assim como D. Stempel. Já a Grottesca Reforma Clara foi produzida e registrada com a mesma numeração nos catálogos da D. Stempel e Ludwig & Mayer. Nestes casos, é possível indicar uma probabilidade de importação devido à relação comercial estabelecida com a D. Stempel e a tradução literal das nomenclaturas.

Em relação a Arcona, esses critérios não puderam ser levados em consideração, em virtude da nomenclatura atribuída à face da D. Stempel: Merkur. A versão da Funtimod pode muito bem ter sido produzida com as matrizes das Arkonas da Berthold ou Genzsch & Heyse (detentora do desenho original). Obviamente que a aquisição, em 1929, das firmas Berthold e Genzsch & Heyse pela D. Stempel justifica o compartilhamento da Arkona com a mesma numeração nos catálogos das três fundições alemãs.

McGrew (1993), no livro que apresenta o resultado da catalogação dos tipos americanos do século 20, aponta outras considerações relacionadas com a reprodução do mesmo design:

faces comparáveis de diferentes fundições não são necessariamente duplicatas exatas. No entanto, eu fiz comparações extensivas e tentei anotar importantes e notáveis diferenças. Em geral, faces com o mesmo nome de diferentes fundições – ou faces correspondentes com nomes diferentes, como observado – podem ser razoavelmente presumidas como similares [...]. (McGrew, 1993, p.xviii, tradução minha)

O autor (1993, p.345) informa que algumas empresas, por exemplo, Castcraft e Neon, produziram matrizes galvânicas com intuito de replicar faces estrangeiras. Por conta da incerteza se essas fundições vendiam faces importadas legítimas ou copiadas, ele não se aventurou em declarar tais detalhes.

As observações expostas nos parágrafos acima se revestem de essencial importância para interpretar que, na maioria das vezes, a incerteza é pouco relevante, pois as fundições alemãs em questão tinham, direta ou indiretamente, relações comerciais entre si e, por consequência, as faces manufaturadas por elas eram idênticas.

Ainda sobre as faces identificadas, outras faces produzidas pela Funtimod, como a Antiga Medioeval II (versaletes) e o tipo Polonez foram consideradas identificadas, independente da localização de registros nos catálogos das empresas, pois pertencem a famílias cuja face principal foi identificada.

Enquanto algumas faces Funtimod são formalmente idênticas a exemplares alemãs, outras comparações não foram exitosas por um ou

outro detalhe. Assim sendo, os seguintes designs foram avaliados como parcialmente identificados:

- a) Escritura a Máquina 510
- b) Fraktur Preto
- c) Grotasca Normal Clara
- d) Tipo Positivo (Grotasca Normal Clara)
- e) Grotasca Normal Meia Preta (6, 16, 20, 24, 48, 60 pts)
- f) Progreso

Cabe salientar que os motivos da parcial identificação são distintos, enquanto as Grotescas têm alguma relação com a Breite Grotesk, da J.G. Schelter & Giesecke, mesmo com partes anatômicas ligeiramente distintas, como os terminais da orelha do **g**³; nenhuma das versões da popular Fraktur Preto foi compatível com a brasileira. A Progreso aparenta ser uma cópia da Broadway, da ATF, exceto pela letra **R**.

Os tipos monoespaçados utilizados em máquinas de escrever alcançaram popularidade entre as fundições de tipos algumas décadas após seu lançamento. Conforme Dowding (1998 [1961], p.205), a fundição alemã Schrifftguss produziu Schreibmaschinenschrift, um dos primeiros tipos neste estilo, em 1897, aproximadamente duas décadas após o aparecimento dessas máquinas.

Os catálogos estrangeiros de tipos móveis de metal pesquisados na Inglaterra e Alemanha estavam repletos de faces com desenhos com características das letras usadas em máquinas de escrever, fato também observado pelo autor Dowding (1998 [1961], p.205). Entre os três exemplares fundidos pela Funtimod, a Escritura a Máquina 7010 é originalmente da J.G. Schelter & Giesecke e a face de número 510 (figura 5.1) foi encontrada no catálogo da Fundição de Typos Henrique Rosa (Catálogo HR, [189-?]) como número 637 (figura 5.2).

Como durante esta pesquisa de doutorado observei apenas algumas páginas do espécime da Fundição de Typos Henrique Rosa (Catálogo HR, [189-?]), fotografadas com Edna Cunha Lima e Priscila Farias em 2011 no Rio de Janeiro, e não pude aplicar o método de identificação explicitado no capítulo 2, considerei a Escritura a Máquina 510 como parcialmente identificada.

Rainer Gerstenberg (Gerstenberg, 2015), ex-funcionário da D. Stempel, acredita que todos os tipos invertidos, chamados pela Funtimod de positivos, produzidos na Alemanha provinham da fundição Johannes Wagner. Possivelmente, nenhuma outra fundição deve ter cobinado investir em tipos com uso restrito⁴, pois nada além das quatro versões da Johannes Wagner foi encontrado nas centenas de catálogos pesquisados dos acervos das bibliotecas da *St Bride*, *Gutenberg Museum* e *Klingspor Museum*.

Os Tipos Positivos da Funtimod, contudo, não se assemelham às faces fabricadas pela empresa alemã. Deveras, as fontes brasileiras são versões invertidas das Grotescas Normal Clara, Grotasca Normal Meia Preta e Grotasca Reforma Meia Preta Largura Normal da Funtimod. As fontes invertidas compartilham o mesmo código de suas similares nos catálogos de tipos da empresa, com a adição da letra **p** para os desenhos positivos.

Desse modo, para identificar os Tipos Positivos torna-se necessário primeiramente identificar as Grotescas mencionadas acima. O Tipo Positivo (Grotasca Normal Clara), por exemplo, teve a mesma avaliação que a Grotasca Normal Clara 10 pt: parcialmente identificada como a Breite Grotesk da J.G. Schelter & Giesecke.

3. Ver arquivo PSD de identificação da Grotasca Normal Clara no Apêndice J e troca de *emails* com Wolfgang Homola (Anexo I) para maiores detalhes.

4. Segundo Mario da Maia (Maia, 2013), os Tipos Positivos da Funtimod eram utilizados na fabricação de carimbos de borracha.

Será que as fundições estrangeiras fundiram exemplares invertidos baseados em suas Grotescas ou a Funtimod produziu as matrizes dos Tipos Positivos em solo brasileiro com material importado? Aqui ou acolá, os Tipos Positivos também não são originais.

Apenas nove faces foram consideradas não identificadas devido à inexistência de pistas sobre suas origens:

- Escritura a Máquina 508
- Grotesca Normal Meia Preta 8, 10, 12, 36 pts
- Tipo Positivo (Grotesca Normal Meia Preta 12 pt)
- Kabel Normal, especial
- Kabel Meio Preto, especial
- Kabel Magro, especial
- Manuscrito
- tipo grego (normal)
- tipo grego (itálico)

A Escritura a Máquina 508, aparentemente sem relação familiar com a face 510, não corresponde a nenhum outro tipo encontrado, por exemplo, nos espécimes das fundições Klingspor, D. Stempel, Berthold e Ludwig & Mayer.

A Grotesca Normal Meia Preta é formada, possivelmente, pela combinação de pelo menos duas faces diferentes. Enquanto os corpos 8, 10, 12 e 36 não foram identificados, o restante das fontes desta face são originalmente da versão negrito da Breite Grotesk, da J.G. Schelter & Giesecke.

Entre as fotografias do espécime da Fundação de Tipos Henrique Rosa mencionadas acima, a página 100K registra uma face cujo conjunto de caracteres (figura 5.3) é, muito provavelmente, idêntico ao conjunto da Columbus (figura 5.4), da J.G. Schelter & Giesecke (Catálogo S&G II, [1923?]). A Columbus, por sua vez, é uma mistura de alguns caracteres da Breite halbfette Grotesk com outros glifos alternativos, caracterizados por Homola (2004) como divertidos (*playfull*). As duas faces, inclusive, são registradas lado a lado no catálogo da fundição alemã (Catálogo S&G II, [1923?]).

Figuras. Escritura a Máquina 510 [5.1] da Funtimod e Face N. 637 [5.2] da Fundação de Tipos Henrique Rosa. Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora.

Figuras. Face da Fundação de Typos Henrique Rosa [5.3] semelhante a Columbus da J.G. Schelter & Giesecke da Fundação de Typos Henrique Rosa [5.4]. Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora e da biblioteca do Gutenberg Museum, respectivamente.

Possivelmente, Henrique Rosa também fundia a Breite halbfette Grotesk, cujas fontes podem ter sido aproveitadas, após a aquisição da fundição carioca pela Funtimod, para formar a Grotesca Normal Meia Preta. Quiçá, a Escritura a Máquina 508 e as outras faces não identificadas da Funtimod também estão registradas no espécime da fundição de Henrique Rosa, que apresenta mais de mil tipos (Aragão, Lima e Farias, 2012).

No que diz respeito a Kabel, a Klingspor desenhou caracteres alternativos para as letras **e** (com a barra horizontal) e **g** (com um andar), justificando que estes “efeitos especiais das grotescas adequariam as formas para qualquer ocasião” (Catálogo GK III, [193-], tradução minha) e, posteriormente, lançou a versão Kabel Neue (Nova Kabel), incorporando tais caracteres e desenhando glifos alternativos também para as letras **a** (com um andar) e **W** (sem o cruzamento das hastes diagonais). Essas novidades devem ter sido influenciadas pelo sucesso da Futura, fonte geométrica sem serifa contemporânea mais bem sucedida, cuja anatomia das letras supracitadas se assemelha à da Nova Kabel. De todo modo, a Kabel Especial da Funtimod não é similar às versões da Kabel Neue da Klingspor.

Sobre a Manuscrito, João Mosz (Mosz, 2013a) informou que produziu as matrizes, desta que foi uma das últimas faces incorporadas na coleção Funtimod, pela galvanotipia, com um conjunto de caracteres de um tipo fundido por outra fundição como modelo. O tipo Manuscrito é uma versão do estilo caligráfico inglês *English Roundhand* ou *Cooperplate*, mundialmente conhecido. Como a Alemanha foi a maior produtora de tipos móveis de metal cujos desenhos são baseados neste estilo, conforme informou Lawson (1990, p.360), possivelmente, a Manuscrito da Funtimod é similar a umas das setenta e cinco reproduções alemãs anunciadas pelo autor (Lawson, 1990, p.360).

A D. Stempel igualmente produziu tipos gregos, entretanto, as versões da Funtimod não foram localizadas nem em seu catálogo específico para esse mercado (Catálogo DS X, [195-?]), nem nos catálogos genéricos desta

e de outras fundições alemãs pesquisados durante minha estadia no exterior.

Tendo em vista o histórico comercial entre a Funtimod, a D. Stempel e a Klingspor, não causou surpresa desvendar que grande parte da fabricação da empresa brasileira, mais especificamente sessenta e um por cento, era baseada em desenhos tipográficos destas fundições (gráfico 5.1). Conforme visto no capítulo 3, a D. Stempel adquiriu as primeiras ações da Klingspor em 1918, e liquidou as partes remanescentes trinta e nove anos depois.

Contudo, o repertório de tipos destas empresas parece não ter sido suficiente para suprir a demanda da Funtimod, pois a Fundação Brasileira manufaturou faces de outras firmas alemãs, por exemplo, Ludwig & Mayer, C.E. Weber, e J.G. Schelter & Giesecke. A liderança empresarial de Karl H. Klingspor e a facilidade de negociar com firmas da sua pátria, possivelmente, explica a quase total exclusividade na reprodução de tipos alemães:

nenhuma das fundições de tipos brasileiras que conheço produziu suas próprias faces. Primeiro elas copiaram tipos norte-americanos e italianos. Durante o meu tempo, eles lançaram, com a devida permissão, Amts-Antiqua, Memphis e Reform-Grotesk da D. Stempel; e conseguiram os direitos de reprodução de algumas faces da Klingspor, Ludwig & Mayer e outras. (Klingspor, 1978a, tradução indireta minha)

Afora referenciar tipos móveis de metal e fundições estrangeiras, a declaração de Karl H. Klingspor supracitada acerca da origem das faces brasileiras reforça o resultado da atividade de identificação desta pesquisa de doutorado. No que concerne à originalidade da coleção Funtimod dos nove catálogos analisados, mesmo com poucos designs ainda sem identificação, é pouco provável que algum exemplar tenha sido manufaturado em sua fábrica com desenho inédito. Identificados, parcialmente identificados ou não identificados, como se caracteriza formalmente a coleção de tipos Funtimod?

Gráfico 5.1. Fundições alemãs com faces fundidas pela Funtimod. As faces Athenas, Guanabara, Lirico Grifo e Lirico Preto Grifo foram atribuídas a C.E. Weber, mas também podem ser da Berthold e Ludwig & Mayer; assim como a Arcona, que foi adicionada ao grupo da Genzsch & Heyse, mas pode ter sido importada da D. Stempel ou Berthold.

5.2) A COLEÇÃO

O tipógrafo francês Francis Thibaudeau, para melhor organizar os espécimes das fundições Renault & Marcou e Peignot & Co., desenvolveu, em 1921 (Typographie, 1999), uma das primeiras classificações tipográficas. Os tipos foram, então, classificados em quatro grandes grupos consoante a finalização das hastes – sem serifa (*sans empattement*), com serifa triangular (*empattement triangulaire*), serifa filiforme (*empattement filiforme*) e serifa quadrada (*empattement quadrangulaire*). As outras duas classes que completam a classificação abarcam os tipos escriturais (*ecritures*), baseados na escrita manual,

e os exemplares decorados (*fantaisies*), destinados para o mercado publicitário.

A classificação francesa tornou-se referência para futuras propostas, como a de Maximilien Vox, que, por sua vez, serviu de base para grande parte das classificações que o seguiram, como ATypI, British Standard e DIN (Baines e Haslam, 2002). Embora concorde com as críticas de Dixon (2008) e Silva e Farias (2004) acerca das limitações de sistemas classificatórios em oposição aos sistemas descritivos, como os propostos por Bauermeister (1988) e Dixon (2008), julgo que a escolha pelo melhor método deve estar de acordo com o repertório tipográfico a ser classificado.

Por almejar apresentar a coleção Funtimod de forma simples, adaptei grupos existentes nos catálogos de tipos da empresa – aparentemente separados por função –, juntamente com uma simplificação da classificação de Thibaudeau (Typographie, 1999) – baseada no desenho dos caracteres –, para conceber uma visão geral do desenho dos tipos fundidos pela Fundação de Tipos Modernos.

Portanto, a coleção de tipos Funtimod (Apêndice P) foi dividida nos dois grupos dos catálogos, tipos comuns e tipos de fantasia, que representam as duas grandes oposições entre tipos para servir textos longos e tipos *display*, normalmente descritos como desenhos utilizados para atrair atenção do leitor. Entretanto, os tipos de fantasia, que englobam exemplares de quase todas as classes de Francis Thibaudeau, foram reagrupados de acordo com o desenho anatômico em: serifados, não serifados, escriturais, decorados, e diversos⁵. O grupo dos tipos de fantasia diversos incorpora as faces vendidas para serem compostas em outros idiomas, por exemplo, polonês, russo e grego.

Ao que tudo indica, a Funtimod continuou empregando o padrão vigente de organização de repertório tipográfico, pois nomenclaturas idênticas e similares foram utilizadas anteriormente em outros espécimes de tipos brasileiros e alemães. Entre eles, o *Specimen da Imprensa Industrial*, publicado em 1879 no Rio de Janeiro, subdividiu sua fabricação em *typos communis* e *typos floridos*; e o *Especimen dos typos de phantasia existentes nas oficinas da Imprensa Official*, impresso em 1931 em São Paulo, separou os *typos communis* da apresentação de seus *typos phantasia*. Na Alemanha, o mostruário da D. Stempel em espanhol igualmente divulgou *tipos comunes* e *tipos de fantasia*.

Apesar das categorias com funções complementares, a Funtimod apresentava algumas faces em duplicata, por exemplo, fontes entre 6 e 16 pontos de Bodoni e Garamond eram exibidas na seção comum e repetidas na seção fantasia com adição de corpos maiores. No entanto, os corpos 6 e 16 de tipos normais sem serifa, e a decorada Fox (fundidas entre os corpos 4/6⁶ e 16 apenas em caixa alta) figuravam apenas na seção de tipos de fantasia.

Por conta dessas escolhas, é possível concluir que os tipos comuns da empresa estavam em concordância com a tradicional indicação de faces com serifa para textos longos, aclamada pelo historiador Updike (2001 [1937]), no famoso livro *Printing Types*; mesmo que a empresa clamasse ser uma fundição de tipos modernos em pleno século 20.

Diferentemente da Funtimod, estilos de uma mesma família, apresentados de forma separada nos catálogos, foram reagrupados no Apêndice P, por exemplo, versões gordas e versaletes das faces comuns Antiga Medioeval II, Antiga Oficial e Excelsior foram remanejadas para este grupo. Além disso, as faces Antiga Oficial, Bodoni e Garamond não

5. Para esta categoria, mantive o nome atribuído nos catálogos três (Catálogo FTM III, [entre 1950 e 1956]) e quatro (Catálogo FTM IV, [entre 1956 e 1958]) da Funtimod.

6. Uma face com olho de corpo 4 fundido num tipo de corpo 6.

foram repetidas como fantasia; nestes casos, prevaleceu a intenção do designer em criar um tipo para texto. Em contrapartida, manteve o restante das faces, incluindo os tipos sem serifa, como Futura e Helvetica, no grupo de fantasia, almejando não modificar muito as categorias definidas pela empresa.

As faces que imitam letras monoespaçadas de máquina de escrever foram impressas até o catálogo seis na categoria fantasia, e, posteriormente, reclassificadas nos tipos comuns. Assim permaneceram, visto que foram originalmente desenhadas para uso em textos longos em singulares equipamentos que unem composição e impressão textual, as máquinas de escrever.

Embora a Funtimod tenha fundido uma pequena quantidade de tipos comuns, a maioria da coleção pode ser dividida em tipos de fantasia serifados, não serifados e escriturais (gráfico 5.2). Ao todo, eles representam setenta e um por cento das faces impressas nos catálogos.

Este percentual é coerente com o declínio da produção de tipos móveis de metal para compor texto corrido a partir do século 19, conforme ponderou Lawson (1990, p.350), decorrente de diversos fatores: o desenvolvimento de novos mecanismos na produção e composição dos tipos, como a estereotipia, a galvanotipia, as máquinas de gravação de matrizes, e os avanços na composição tipográfica mecânica. Com a possibilidade de conservar os tipos, por intermédio do uso de chapas estereotipadas, a facilidade na pirataria e a simplificação no processo de produção das matrizes; as fundições passaram a focar suas produções em faces de fantasia.

Lawson (1990) ainda comenta que, *sob a pressão para atender às novas exigências da era industrial, as fundições de tipos depois de 1800 foram estimuladas em uma competição frenética (com resultados financeiros muitas vezes desastrosos). Eles estavam apaixonadamente em busca de novidade rentável, que com frequência se materializou em tipos escriturais e decorados.* (Lawson, 1990, p.350, tradução minha)

O atraso da industrialização⁷ do Brasil, se não impactou a exigência por novidades, modificou as características formais dos lançamentos. As faces decoradas do século 19 foram permutadas por exemplares criados no século seguinte, em outras palavras, para ser a fundição Nacional de tipos modernos entre os anos 1932 (data de sua criação) e 1950 (data da mudança da razão social) era necessário atender a demanda criada pelo novo mercado industrial brasileiro, porém, oferecendo faces que expressassem esse tempo. Que tipos modernos eram esses?

Kinross (2010), no livro intitulado *Modern typography: an essay in critical history*, mesmo acatando a importância da invenção de Gutenberg no desenvolvimento do mundo moderno, considera que a tipografia moderna surgiu em torno de 1700, a partir do momento que a mesma passou a "discutir, descrever e ordenar suas práticas" (Kinross, 2010, p.19, tradução minha). Sua visão (Kinross, 2010) crítica da história tipográfica inicia com a publicação *Mechanick exercises: or the doctrine of handy-works applied to*

Gráfico 5.2. Quantidade de faces Funtimod separadas por categoria.

7. Concorro com a visão de Bonelli (1996, p.68-73) de que a industrialização brasileira aconteceu no século 20 quando o crescimento da indústria ultrapassou o desenvolvimento da agricultura, embora entenda que algumas indústrias se estabeleceram no País no século anterior. Segundo Bonelli (1996, p.68-73), no começo do século 20 a participação da indústria e agricultura no PIB era, respectivamente, de 10% e 36-38%. No final da década de 1940 a indústria ultrapassou a agricultura, e na última década do século 20 alcançou uma participação de 24%, enquanto a agricultura representava apenas 9% do PIB.

the art of printing, de Joseph Moxon (1683), onde o impressor e o tipógrafo foram conceituados separadamente pela primeira vez.

Enquanto Kinross (2010) explora a tipografia entre os séculos 18 e 20, Spencer (1969), no livro *Pioneers of modern typography*, examina o "novo e rico vocabulário visual" (Spencer, 1969, p.64, tradução minha), com especial interesse nas composições de texto, criadas por designers e artistas modernistas expoentes dos movimentos artísticos do começo do século 20, como El Lissitzky, Theo Van Doesburg e Alexander Rodchenko. Sua pioneira tipografia moderna (Spencer, 1969) engloba impressos produzidos em menos de vinte anos, entre o manifesto futurista de Filippo Tommaso Marinetti, em 1909, e a publicação *Die Neue Typographie*, de Jan Tschichold, em 1928.

Para contextualizar uma fundição do século 20 que se denominou de tipos modernos, ao invés de fundição moderna de tipos, discutirei alguns aspectos do vocabulário tipográfico de Spencer (1969) e dos ideais na criação e composição dos tipos de Kinross (2010) indiretamente; à medida que foco apenas no *moderno* que concerne ao design das faces.

Sob essa perspectiva, Bastien e Freshwater (1931, p.10) chamam atenção para a confusão do termo *moderno* utilizado na descrição de faces tipográficas: enquanto os publicitários se referem aos desenhos mais recentes e/ou tendências no mercado, o significado correto seria as faces que se opõem formalmente ao estilo antigo (*old style*)⁸. Dowding (1998 [1961]) corrobora com essa conceituação afirmando que *certamente, para um leigo, o termo moderno em relação à uma face significaria um design que teve um toque contemporâneo. Mas para os tipógrafos, o termo tem apenas um bem definido significado: uma face com o eixo vertical, grande contraste entre traços grossos e finos, serifas filiformes, assim por diante.* (Dowding, 1998 [1961], p.xxiii, tradução minha)

Segundo Kinross (2010), o vocábulo *moderno* aplicado a um estilo tipográfico foi aplicado pela primeira vez, e, desde lá, continuamente repetido, no início do século 19: *em tipografia, somente no idioma Inglês, 'moderno' vem sendo usado para descrever essa categoria de tipo cujo início pode ser visto na 'roman du roi', e cuja primeira aparência adequada foi localizada em um tipo de François-Ambroise Didot de 1784. Encontra-se a palavra adquirindo este sentido em frases como 'tipos de impressão com corte moderno' (Caleb Stower, 1808) e 'moderno ou novo tipo de impressão com face da moda' (Richard Austin, 1819). E mesmo no manual tipográfico de Fournier há uma exposição comparando seu 'italique moderne' contra o seu 'italique ancienne'. Como um termo de categorização estilística, 'moderno' agora descreve o tratamento de serifas (fina e conectada a haste em um ângulo de 90°), contraste da largura das hastes (abrupto e exagerado), e o eixo das letras (vertical).* (Kinross, 2010, p.28-29, tradução minha)

Embora o autor reproduza a descrição de Dowding (1998 [1961]) e, conseqüentemente, a conexão do termo *moderno* a uma categoria estilística tipográfica, ele (Kinross, 2010, p.29) adverte que os envolvidos na criação dos tipos estavam almejando produzir um novo design, como o gravador de punções do século 18, Louis Luce, que trabalhou na *Imprimerie Royale*, da França.

Como Kinross (2010) estava mais interessado nas ideias do que em características anatômicas, o termo *moderno* e suas derivações foram repetidos diversas vezes em seu livro para qualificar esses ideais de novas faces ao longo dos séculos, independente se a anatomia se encaixava na descrição reproduzida no parágrafo anterior, por exemplo, ao mencionar

8. Conforme Updike (2001 [1922], p.38), os tipos estilo antigo são aqueles que seguem as características da escola de Caslon.

o surgimento de tipos mais encorpados e sem serifa no século 19 (Kinross, 2010, p.38), ao comentar a face sem serifa que Peter Behrens criou para o logo da firma AEG (Kinross, 2010, p.85-86), ao descrever a Nova Tipografia de Tschichold (Kinross, 2010, p.103), e ao explorar o movimento da tipografia suíça após a Segunda Guerra Mundial (Kinross, 2010, p.146).

A Fundação de Tipos Modernos fabricou tanto tipos no estilo antigo, Garamond e Antiga Medioeval II, como o tipo moderno Bodoni, de Bastien e Freshwater (1931). Todavia, o moderno que a intitula faz mais sentido se associado às novidades tipográficas que dominavam o começo do século 20, especialmente, se levarmos em consideração que, entre os oitenta e seis designs originais da coleção Funtimod que puderam ser datados (gráfico 5.3), quase todos foram criados entre 1900 e 1930.

Sob essa perspectiva, o que entendo como *tipografia moderna* nesta tese também se distancia da tipografia moderna de Lima (2014), que se assemelha àquela de Spencer (1969). Ao analisar as composições tipográficas do grupo recifense, o autor (Lima, 2014) comenta que *o Gráfico Amador não tem ligação sequencial direta com as chamadas vanguardas européias. Entretanto, em seu arcabouço encontram-se os mesmos elementos formadores desses movimentos modernos – em outras palavras, o entrelaçamento da literatura com as artes plásticas e com o design, visando equacionar uma nova forma de expressar os sentimentos de uma nova sociedade.* (Lima, 2014, p. 17)

A virada do século 19 para o século 20 presenciou o surgimento de faces sem serifa que já tinham conquistado seu espaço a partir da segunda metade do século 19 (Lawson, 1990, p.296), entre elas, a Breite Grotesk (1890), da fundição alemã J.G. Schelter & Giesecke, que provavelmente se transformou na Grotesca Normal Clara da Funtimod.

Embora a Breite Grotesk não tenha alcançado a mesma popularidade que a Akzidenz Grotesk, sua importância pode ser mensurada pelo emprego na papelaria da Bauhaus e, principalmente, na influência no desenho da Helvetica, por intermédio de seu mentor Eduard Hoffmann, conforme noticiou Homola (2004, p.33). A Akzidenz Grotesk, da Berthold, por outro lado, de acordo com Lawson (1990, p.296), influenciou outros desenhos conterrâneos, como a Reform-Grotesk (1903), da D. Stempel, manufaturada pela Funtimod (figuras 5.5 e 5.6); e a Venus (1907), da Bauer.

A busca pela face tipográfica adequada aos tempos modernos do começo do século 20 – representativa do novo modo de vida simples e ao mesmo tempo facilmente adequada à era das máquinas – foi impulsionada pelos conceitos funcionais disseminados pela Bauhaus. Os experimentos tipográficos baseados nas formas básicas de quadrado, círculo e triângulo efetuados na escola influenciaram direta ou indiretamente as faces Erbar-Grotesk (1926), de Jakob Erbar para Ludwig & Mayer; Futura (1927) de Paul Renner para Bauer (figura 5.7); e Kabel (1928), de Rudolf Koch para Klingspor (figura 5.8).

Os conceitos da Bauhaus em conjunto com as composições tipográficas dos construtivistas russos igualmente influenciaram a Nova Tipografia

Gráfico 5.3. Quantidade de faces Funtimod separadas por década de lançamento.

[5.5]

Todos os primeiros domingos **Quatro edifícios, toma**
A ANDORINHA GOSTA MUITO FABRICANDO MELHORES

[5.6]

[5.7]

O papel de jorna meninos ficarem em seus
um exemplo do q **OUTRA QUINZENA**

[5.8]

[5.9]

eventualidades **IMPRESSIONAN**
PROVIDENCIA 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

[5.10]

Figuras. Grottesca Reforma Gorda Apertada 24 pt [5.5], Grottesca Reforma Meia Preta Largura Normal 24 pt [5.6], Futura Preta 24 pt [5.7], Kabel Normal 24 pt [5.8], Grottesca Larga Clara 24 pt (originalmente Splendid-Grotesk da W. Woellmer's) [5.9] e Florida 24 pt [5.10], da Funtimod. Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora.

9. Alguns anos depois, Tschichold (Friedl apud Tschichold 2007 [1925]) abandonou o radicalismo em relação ao uso de tipos sem serifa e composições assimétricas por uma tipografia tradicional.

de Tschichold, designer e calígrafo alemão, que difundiu as inovações no design gráfico por intermédio de duas publicações, o número especial da revista *Typographische Mitteilungen* (Comunicações Tipográficas) intitulada *Elementare Typographie* (Tipografia Elementar), em 1925, e o livro *Die neue Typographie* (A Nova Tipografia), em 1928 (Meggs e Purvis, 2009, p.415).

A nova estética proclamava uma composição funcional, simples, com poucos elementos dispostos de maneira assimétrica, levando em consideração o conteúdo, em oposição às composições simétricas com abuso de diferentes faces e ornamentos. Em relação à organização do conteúdo, Tschichold (2007 [1925]) proclama que *a organização interna limita-se aos recursos elementares da tipografia: letras, números, signos, fios de caixa de tipos e da máquina compositora. A imagem exata também pertence aos recursos da nova tipografia, no mundo atual, orientado pela ótica: a fotografia. A forma do tipo elementar é a Grottesca (sem-serifa), com todas as suas variações: claro, regular, preto, condensado e até estendido. Tipos que pertencem a determinados estilos ou que têm um caráter estritamente nacional (Gótico, Fraktur, Kirchenslavisch) não possuem um desenho elementar e limitam a comunicação internacional. A Mediaeval-Antiqua (romana) é a tipografia mais conhecida pela grande maioria. No corpo de texto (contínuo) ainda hoje possui a vantagem de melhor legibilidade do que muitas tipografias grottescas, embora não tenha um desenho elementar. Enquanto não for criada uma forma elementar de boa leitura, que também seja bem legível no corpo de texto, é preferível escolher uma Mediaeval-Antiqua, bem legível, objetiva, sem forma insinuante (de preferência onde um caráter temporal ou pessoal se manifeste pouco) do que uma grottesca* (Tschichold, 2007 [1925], p.198).

Para Tschichold⁹ (2009 [1928], p.37), as composições assimétricas, sem a ornamentação que caracterizou o design gráfico por séculos, simbolizam objetivamente a diversidade e movimento da vida moderna. A ornamentação demasiada contradiz a essência da composição tipográfica, cujo objetivo principal é a comunicação.

Conforme Ulrich (2014) e Lawson (1990, p.344), o sucesso das faces geométricas sem serifa foi tão grande que poucos anos após o primeiro

lançamento quase todas as grandes fundições americanas e europeias já tinham desenvolvido suas próprias versões. Se a ATF em conjunto com a Linotype produziu a face Spartan (Lawson, 1990, p.345), e a Amsterdam Type Foundry desenvolveu a Nobel (Ulrich, 2014); no Brasil, a Funtimod apenas reproduziu o sucesso alemão fabricando quase toda a família da Kabel e apenas a Futura Preto.

A preferência da Kabel em detrimento da Futura no repertório da Funtimod não condiz com o prestígio alcançado pelo face de Paul Renner no exterior, considerada como a face mais representativa dos ideais do movimento da Nova Tipografia (Lawson, 1990, p.337; Kinross, 2010, p.114; Friedl apud Tschichold, 2007 [1925]).

Em relação às duas faces, Kinross (2010) comenta que:
a conquista da futura foi ter satisfeito tanto o desejo de uma face geométrica, construída com régua e compasso, quanto uma face que compunha bem textos em uma gama de tamanhos. [...] A qualidade da futura pode ser vista pelo contraste com uma terceira nova face sem serifa significativa desse anos: Kabel, desenhada por Rudolf Koch para a fundição de tipos Klingspor. Kabel surge mais como uma face artística, facilmente caracterizada por suas peculiaridades; enquanto a Futura consiste em um conjunto de formas mais harmonioso. (Kinross, 2010, p. 114, tradução minha)

Megaw (1938) corrobora com a peculiaridade da tipografia de Rudolf Koch ao comentar que, "Kabel é sem dúvida a mais distinta de todas as faces sem serifa do pós-guerra: ela é geométrica sem ser mecanicista, e ainda, de fato, completamente tradicional" (Megaw, 1938, p.34, tradução minha). As diferenças entre as duas faces são resultantes dos processos projetuais: enquanto Rudolf Koch partiu de formas romanas¹⁰ em direção à geometrização, Paul Renner adaptou círculos, quadrados e triângulos à anatomia dos caracteres, conforme pode ser observado nos primeiros esboços impressos na revista *Typography* 7 (Megaw, 1938, p.34).

Apesar das críticas de Kinross (2010, p.114), a Kabel atravessou o oceano atlântico para o continente americano e, além do Brasil e EUA, a face deve ter sido comercializada nos países visitados por Karl H. Klingspor como representante da fundição familiar: Argentina, Chile, Cuba, México, Peru e Uruguai. Lawson (1990, p. 342) afirma que tanto a Kabel quanto a Futura foram bem recebidas nos Estados Unidos, e o mesmo sucesso, provavelmente, foi repetido no México, pois a face está registrada nos catálogos das empresas Trapeha (Catálogo TRA, [19--]) e Negociación Papelera Lloret (Catálogo NPL, [19--]).

Cabe salientar que os tipos sem serifa não foram bem aceitos por tipógrafos conservadores e alguns historiadores, encabeçados por Updike (2001 [1937], p.243), que, no capítulo com indicações sobre escolha de tipos, opina pela exclusão de praticamente todas as faces sem serifa, assim como faces ornamentadas, com hastes finas, etc.

Independentemente das críticas, com base no que foi exposto até então, a face característica do começo do século 20 é indubitavelmente sem serifa, conforme proclamou Tschichold (2007 [1925], p.198). O repertório tipográfico da Funtimod reflete este período com trinta e três faces (31%) sem serifa e as duas maiores famílias da empresa, Grotesca Reforma e Kabel, formadas com as variações mencionadas pelo mentor da Nova Tipografia. De acordo com Megaw (1938, p.27), a Reform-Grotesk foi a primeira família sem serifa a ser projetada, entre 1904 e 1907, seguida pela Venus, da Bauer, em 1907.

10. Ao mencionar as formas romanas dos caracteres, principalmente das letras **a** e **g**, ambos com dois andares, estou fazendo referência às minúsculas carolíngias, desenvolvidas durante a época de Carlos Magno (768-814 AC) que, segundo Updike (2001 [1922], p.50), tornaram-se os modelos de letras dos tipos de impressão.

A Helvetica, cuja popularidade alcançou status cinematográfico com o documentário homônimo, mais algumas prováveis versões da Breite Grotesk, da J.G. Schelter & Gisecke, e da Splendid-Grotesk (figura 5.9), da W. Woellmer's, complementam o conjunto das faces de fantasia sem serifa junto a desenhos mais *floridos*, como a Florida, da C.E. Weber (figura 5.10).

Já os tipos de fantasia serifados abarcam outras famílias geométricas representativas do século 20, como Memphis (1929) e Mondial (1936), representadas nas figuras 5.11 e 5.12, respectivamente, de Rudolf Wolf e Hans Bohn para D. Stempel. A Memphis, segundo Lawson (1990, p. 318), pertence ao grupo das faces que reviveram o desenho das serifas quadradas do século 19, praticamente adicionando serifas ao padrão criado pela Futura. A face de formas simples foi exaltada pela D. Stempel como "um produto da tecnologia" (Vom, 1939, p.55, tradução minha) e pela *Paper and Print* como "[...] um dos novos tipos que permitem o trabalho ser feito no espírito moderno como expressado na arquitetura e nas artes plásticas" (The D. Stempel, 1934, p.352, tradução minha). A Memphis é até hoje comumente associada a temas tecnológicos e industriais. A marca oficial da Fundação de Tipos Modernos, por exemplo, foi projetada com suas letras de hastes e serifas com a mesma espessura.

Em contrapartida, a Mondial, que D. Stempel proclamava (D. Stempel 1939, p.352) ser um desenho novo e moderno de formas romanas, geometriza ainda mais a anatomia das Bodonis e Didones, com encontro abrupto das contrastantes hastes finas e grossas, e formas triangulares e circulares nos terminais (a, f, g, y, E, F).

Enquanto Hans Bohn se inspirou em desenhos clássicos para projetar a Mondial, outros designers de tipos desenharam *revivals* baseados em faces tradicionais serifadas, igualmente manufaturados no Brasil pela Funtimod como tipos comuns, por exemplo, Garamond (1925), reproduzida na figura 5.13, da D. Stempel; Bodoni, (1927), da Haas; e Excelsior (1931), da Linotype, reproduzida na figura 5.14.

No que concerne às faces escriturais, Lawson (1990, p.358) pondera que, até o advento da fotocomposição, as faces configuradas com espaço apertado entre letras e inclinação abrupta eram produzidas com exclusividade para serem compostas manualmente devido à dificuldade em adaptar o design para o uso nas máquinas compositoras. Por conta disso, e pela dificuldade em produzir as punções à mão, as fundições de tipos móveis do século 20 impulsionaram seus lucros focando nessa classe de tipos e vendendo-os mais caro.

Figuras. Faces de fantasia com serifa da Funtimod: Memphis Magro 24 pt [5.11] e Mondial Magro 24 pt [5.12]; e os tipos comuns Garamond 24 pt [5.13] e Excelsior 24 pt [5.14]. Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora.

[5.11]

Internacionalistas
DESCONHECEM

[5.12]

de maneira interessante
GENERO ALIMENTICIO

[5.13]

muito se recomenda por todos os titulos.
turmas de moços que completam o curso de
de esporte do Instituto os diversos quadros
POR OUTRO LADO, Á QUEM DISCU

[5.14]

latadas de alguns fios de arame galvaniza
e oitenta centimetros acima do solo, cons
trez ramos fortes no minimo. Nos dois ca:
SERÁ MUITO OPORTUNO COBRIR O

[5.15]

é um livro de tanta fan
abcdefghijklmnpqrs

[5.16]

gicamente, terá
ACQZKLN

[5.17]

Em seguida sujeitam-se

[5.18]

*Apixonada por Jasão e dis,
a ajudá-lo a recuperar o trono us*

Por outro lado, o mercado publicitário, que, segundo Lawson (1990, p.360), começou a utilizar letreiramentos customizados gravados em clichês, também contribuiu para o desenvolvimento de tipos escriturais, já que uma parte das oficinas tipográficas não podia arcar com os altos custos de produção de clichês.

Os tipos que imitam a escrita manual eram com frequência associados a certa categoria de impressos, conforme informa o anúncio da Eldorado, diversas vezes divulgada nas páginas do BIG: "lançado recentemente pela Funtimod o novo tipo Eldorado que tem múltiplas aplicações: convites, programas, cartões de visita, etc." (Funtimod, 1958, p.1). Logo, como grande parte dos designs escriturais somente estava disponível em tipos móveis, a composição tipográfica manual prevalecia sobre as outras técnicas vigentes, nos grupos de impressos citados na propaganda da Eldorado.

Eládio Guerra, dono da Zitograf, legitima esse cenário ao informar que "naquela época, eu procurava mais uns tipos desenhados, comprava mais para tipografia, para convite de casamento. Mas meu forte mesmo aqui era cartão [de visita] e convite, meu forte quando eu comecei sempre foi convite" (Guerra, 2013). Quando questionado sobre a escolha na aquisição de tipos para sua tipografia, o gráfico comentou que, embora os tipos durassem bastante, ele queria uma variedade de designs. A Eldorado foi a primeira, das poucas faces lembradas.

Com base nessas considerações, a quantidade de faces escriturais (vinte e duas) fabricadas pela Funtimod (figuras 5.15 a 5.18) estava adequada econômica e tecnicamente ao que era praticado pelas fundições e tipografias mundo afora, embora não se justifique pelos ideais propostos por Tschichold (2007 [1925]). Em contrapartida, pelo ponto de vista abarcado por esta pesquisa de doutorado, Allegro (1936), Eldorado (1936), Fluente (1937) e Gladiola (1936), por exemplo, também eram lançamentos recentes e, por conseguinte, modernos, na Alemanha.

Lawson (1990) comenta que *as faces geométricas sem serifa também influenciaram as faces escriturais criadas a partir de 1930. Como nenhum dos tipos escriturais parecia ser visualmente confortável com as letras com formas sem adornos, os designers de tipos escriturais rejeitaram os estilos ortodoxos e mudaram para novas formas. Desenhos feitos com pincéis pareciam atender a nova demanda mais satisfatoriamente dos que os caracteres desenhados com penas caligráficas, permitindo mais liberdade e informalidade; e inaugurando, assim, o que pode ser chamado da era dos tipos escriturais desenhados com pincéis, que ainda continua a ser a forma dominante.* (Lawson, 1990, p.362, tradução minha)

Figuras. Faces de fantasia escriturais da Funtimod: Allegro 24 pt [5.15], Elan 24 pt [5.16], Artístico Inglês 24 pt [5.17] e Filigrana 24 pt [5.18]. Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora.

[5.19]

INDUSTRIAL

[5.20]

TRANSMIÇÃO

[5.21]

ENTREGUES

[5.22]

TODOS OS TIPOS

Figuras. Faces de fantasia decoradas da Funtimod: Grottesca Reforma Clara 24 pt [5.19], Prisma 24 pt [5.20], Metropolis Clara 24 pt [5.21] e Forum 24 pt [5.22]. Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora.

Afora o estilo mencionado no parágrafo anterior, os novos tempos influenciaram designers de tipos a modernizarem a *Cooperplate*, em faces como a *Virtuosa* (1947), de Herman Zapf para D. Stempel, e a produzir faces baseadas na escrita de pessoas comuns, como a *Mistral* (1953), do francês Roger Excoffon para Olive (Lawson, 1990, p.363-369). O repertório da Funtimod engloba uma face escritural desenhada com pincel, *Elan* (1937), apresentada na figura 5.16, assim como três designs baseados na *Cooperplate*: *Artístico Inglês* (1902), *Filigrana* (1953), representados nas figuras 5.17 e 5.18, e *Manuscrito*.

A face de fantasia escritural *Eldorado*, em conjunto com a *Antiga Salão*, do mesmo modo que seguem a disposição hermética das páginas dos catálogos da Funtimod, também são apresentadas nos textos de cartões de visita. Nos espécimes, raras são as faces apresentadas em projetos gráficos específicos, por exemplo, a *Escritura a Máquina 510* é usada na composição de uma carta no primeiro catálogo (*Catálogo FTM I*, [1937?]), e a *Fox* conforma outro cartão de visita.

Mesmo que a *Fox* tenha sido divulgada para ser usada no mesmo tipo de impresso que a *Eldorado* (ver figura 6.67), ela pertence ao grupo dos tipos de fantasia decorados. Apesar deste grupo não ser tão abundante, ele completa a coleção com os mais variados ornamentos (linhas, sombra, volume, textura, etc.), em conjunto com as faces destinadas para compor texto em idiomas como grego, ucraniano e polonês. Como mencionado anteriormente, as faces decoradas são mais representativas do século anterior, logo, esse quantitativo é razoável para uma fundição do século 20.

As faces de fantasia decoradas da Funtimod *Grottesca Reforma Clara* (figura 5.19) e *Prisma* (figura 5.20) pertencem, respectivamente, às famílias de tipos sem serifa *Grottesca Reforma* e *Kabel*. No entanto, a face original da *Grottesca Reforma Clara* é a *Phosphor* (Bastien e Freshwater, 1931), integrante da família da primeira face geométrica sem serifa, *Erbar-Grotesk*, que derivou um extenso conjunto de faces com formas claras, em negrito e itálicas, assim como alguns tipos decorados para serem usados como títulos e iniciais. Segundo Ulrich (2014), os tipos decorados da família *Erbar-Grotesk* foram prontamente copiados por outros fabricantes, como a *Lichte Reform-Grotesk*, da D. Stempel, e as *Prisma* e *Zeppelin*, variações da *Kabel*, da *Klingspor*.

A coleção Funtimod é peculiar no que concerne às fontes direcionadas para línguas estrangeiras. Fundir tipos gregos e poloneses talvez não tenha sido tão lucrativo quando comparamos os 17.000 gregos que imigraram ao País (de 1893 a 1979), segundo Embacher ([entre 2000 e 2012]), com a comunidade japonesa (em 1987), por exemplo, com mais de 1 milhão de habitantes (Centro, 1988). No entanto, a empresa deve ter tido suas razões e, possivelmente, clientes leais que necessitavam de tais

caracteres. Alguns desses tipos podem ter sido ser usados, por exemplo, para compor palavras em livros de filosofia ou equações matemáticas.

As propagandas da Fundação de Tipos Modernos anunciavam a diversidade de tipos que a empresa manufaturava, "dentre a grande variedade dos tipos Funtimod há sempre aquele que é o mais indicado para determinada composição tipográfica" (Funtimod, 1958, p.1) ou "a grande variedade de tipos da Funtimod S.A. oferece às tipografias maiores possibilidades na execução de composição de realce" (Funtimod, 1959, p.575).

Se por um lado a coleção de tipos Funtimod não era tão grande, comparada às fundições parceiras alemãs, como veremos mais adiante; por outro lado, a empresa se preocupava em oferecer ao mercado brasileiro uma variedade de desenhos, como podemos perceber no Apêndice P e nos parágrafos anteriores. De fato, as oficinas tipográficas Nacionais podiam compor com uma diversidade de tipos comuns e de fantasia Funtimod, fossem eles versões mais tradicionais, como Garamond e Bodoni, outros recém lançados, como Kabel e Mondial, ou desenhos menos conhecidos, como Bravour e Diana.

5.2.1) LANÇAMENTOS E DESCARTES

Apesar de não ser possível afirmar que a coleção de tipos Funtimod considerada por esta investigação, formada por 103 faces expostas em nove catálogos impressos pela empresa, abranja todas as fontes fundidas em seus sessenta e seis anos de operação, poucos são os lançamentos de novos desenhos entre um catálogo e outro (gráfico 5.4). Entretanto, existe, sim, possibilidade de alguma face ter sido lançada em algum catálogo perdido, ou mesmo em panfletos, como a Furor abordada mais adiante. É pouco provável que esta suposta novidade tenha sido a única face fundida com desenho original.

Afora os catálogos três (Catálogo FTM III, [entre 1950 e 1956]) e seis (Catálogo FTM VI, [1969?]) que apresentam mais de cinco novidades, a maioria das publicações exibiam raros lançamentos. Se nas primeiras décadas de exercício, pelo o que consta de tipos no catálogo um (Catálogo FTM I, [1937?]), a coleção Funtimod já estava quase toda formada (71,42% do total); a fábrica deve ter sido fechada fundindo menos da metade desse repertório (46,66%), conforme o último espécime (Catálogo FTM IX, [1992?]).

A redução na quantidade de tipos comercializados pela Funtimod ao longo dos anos (gráfico 5.4), principalmente, a partir do catálogo seis (Catálogo FTM VI, [1969?]), é coerente com o cenário tipográfico e o crescimento das letras fotografadas para compor texto, e igualmente associada ao declínio da empresa.

Ao longo das décadas, a Funtimod lançou vinte e oito faces (tabela 5.2). Estes números não revelam, todavia, que algumas dessas novas faces fazem parte de famílias já fundidas pela empresa, por exemplo, a maioria das novidades (variações das famílias Excelsior, Memphis e

Gráfico 5.4. Quantidade de lançamentos da coleção Funtimod versus quantidade de faces registradas nos catálogos.

I [1937?]	II [1937-1942]	III [1950-1956]	IV [1956-1958]	V [1958-1963]	VI [1969?]	VII [1978?]	VIII [1983?]	IX [1992?]
		Allegro	Bodoni	Eldorado Claro		Escritura a Máquina		
				Eldorado Preto				
		Excelsior Meio Preto			Fenix			
				Festival				Filigrana
				Florete				
				Florete Meio Preto				
				Florida				
				Fluente				
				Fluente Meio Preto		Forum		
					Fox	Futura Preto		
							Helvetica Clara	
							Helvetica Meia Preta	
							Manuscrito	
	Memphis Magro Grifo							
	Memphis Meio Preto Grifo							
		Mondial Magro Grifo						
			Mondial Meio Preto					
			Mondial Meio Preto Grifo					
		Tipo Positivo Grotesca						
		Tipo Positivo Algarismos						
		Tupi						

Tabela 5.2. Lançamentos de tipos da coleção Funtimod por catálogo.

Figuras. Anúncios de tipos novos da Funtimod no BIG 144 [5.23 e 5.24]. Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora.

Mondial) lançadas até o catálogo quatro. É plausível que as matrizes já pertencessem à empresa e estivessem à espera para entrar na linha de produção.

A Funtimod operou basicamente com as mesmas famílias durante trinta anos (1932-60), quando, talvez, para se recuperar da perda da representação da Heidelberg, incorporou tipos de fantasia escriturais no catálogo cinco (Catálogo FTM V, [entre 1958 e 1963]) e onze das vinte e quatro faces importadas da Alemanha por Theodor Hofmann a partir do catálogo seis (Catálogo FTM VI, [1969?]).

Em 1965, Theodor F. Hofmann entregou alguns produtos com intuito de aumentar o capital social da Funtimod, entre eles encontravam-se *12.000 matrizes originais para fabricação de tipos para impressão, correspondente a 41 famílias de tipos de corpos variáveis de 6 a 72 pontos, assim classificados: Fortaleza – Fortaleza Grifo – Fortaleza Meio Preto – Fortaleza Prêto Estreito – Fortaleza Prêto – Flama – Fausto – Fausto Grifo – Fausto Meio Prêto – Fortuna – Fortuna Grifo – Fortuna Meio Prêto – Fortuna Estreito – Fortuna Prêto Estreito – Fortuna Prêto – Folclore – Folclore Grifo – Folclore Meio Prêto – **Fluente – Fluente Meio Prêto** – Fluente Prêto – Florido – **Forum** – Super Grotasca Estreita – Fulgor – Filete – Folia – Formatura – Futura – **Futura Prêto – Fenix** – Fenix Meio Prêto – Fólio – Florida – **Furor – Fox** – Favorito – Favorito Meio Prêto – **Filigrana – Florete – Florete Meio Preto***. (São Paulo, 1983a, p.650, grifo meu)

Todavia, algumas das informações reveladas na ata de assembleia supracitada são contraditórias ao depoimento de dois ex-funcionários, João Mosz (Mosz, 2013a) e José Marinho Nascimento (Nascimento, 2013), e a dois anúncios de tipos da empresa publicados no BIG 144 (Funtimod, 1963a, p.1962; Funtimod, 1963b, p.1965), explicitados a seguir.

Em 1963, na edição BIG 144 (Funtimod, 1963a, p.1962), o tipo de metal e de madeira Furor¹¹ (figura 5.23) é apresentado como novidade dois anos antes das matrizes *originais* listadas acima. Outro anúncio da mesma edição do BIG (Funtimod, 1963b, p.1965), sobre novidades em tipos (figura 5.24), informa que já estão à venda os tipos de *grande sucesso* Eldorado, Festival, Fox e Furor. No entanto, a matriz do tipo Fox também aparece no lote entregue à Funtimod, em 1965, por Theodor Hofmann, como aumento de capital.

Segundo João Mosz, que confirmou a produção das matrizes dessas faces, em galvanotipia, com tipos entregues pelo acionista, "eles substituíram muitos tipos e puseram esses tipos novos que vieram [da Alemanha]. Todo tipo que começava com [a letra] **F** era moderno" (Mosz, 2013a). Será que o acionista entregou matrizes de material que já estava sendo fundido na empresa?

O folheto editado pela Funtimod, informando as "41 novidades as quais estamos preparados e em condições de fabricar e precisamos da opinião de V. Sa." (Funtimod, 1963b, p.1965), mais os comentários de João Mosz (Mosz, 2013a), são indícios suficientes para interpretar que estas quarenta e uma novidades dizem respeito ao momento de renovação da coleção produzida pelos gravadores de letras da Funtimod com os tipos entregues por Theodor Hofmann.

A frase impressa no folheto supracitado indica que a Funtimod estava à espera da opinião dos clientes para colocar os tipos em produção em série, e o gravador de letras (Mosz, 2013a) abonou que nem todas as matrizes das faces com letra **F** foram aproveitadas na fabricação. De fato, apenas as faces que estão grifadas em negrito na citação acima foram

11. Pela escassez de tipos de madeira nos catálogos, é muito provável que Furor seja um tipo que Theodor Hofmann comprou e, para não pagar os direitos de reprodução, pediu que João Mosz fizesse pequenas modificações para manufaturá-lo no Brasil. O fracasso de vendas da Furor, comentado por João Mosz (Mosz, 2013), possivelmente, é uma das justificativas para a falta de registro da face nos catálogos analisados por esta pesquisa de doutorado.

registradas nos catálogos de tipos da empresa encontradas durante esta pesquisa de doutorado.

Se levarmos em consideração que José Marinho Nascimento (Nascimento, 2013) não tinha recordações acerca de reuniões da diretoria ou acionistas na fábrica e João Mosz comentou que “essas reuniões do Seu Hofmann, era ele e mais ele e mais ele, não tinha ninguém” (Mosz, 2013a), os materiais oferecidos em 1965 podem ter sido apenas um pretexto para o aumento de capital.

Faces novas ou antigas? Tipos ou matrizes? Afora as questões relacionadas com fraude de reunião e reprodução ilegal de tipos, o episódio revela que as faces fundidas com as mesmas nomenclaturas da lista reproduzida na ata da assembleia de 1965 são de procedência estrangeira, mesmo que nem todos os tipos originais comecem com a letra **F**.

Com a análise quantitativa e qualitativa dos lançamentos expostos na tabela 5.2 e os comentários de João Mosz (Mosz, 2013a), é plausível considerar os tipos modernos com nomes que começam com a letra **F** como o grande momento de renovação da coleção Funtimod, pois grande parte dos lançamentos do catálogo três (Catálogo FTM III, [entre 1950 e 1956]) pertence a famílias previamente fundidas, como Excelsior, Memphis e Mondial, e os demais catálogos trazem uma ou outra face inédita.

Cabe salientar que a maioria das faces foram incorporadas tardiamente ao acervo comercializado pela Funtimod, em relação ao seus lançamentos na Alemanha, por exemplo, Bodoni (1926) e Futura (1927), respectivamente, nas décadas de 1950 e 1980.

A Eldorado deve ter sido bem recebida pelo mercado gráfico, pois, um ano após o lançamento, ela voltou a estampar páginas do BIG: “este novo tipo da Funtimod S.A. foi muito bem aceito pelas tipografias do Brasil, pelas suas múltiplas aplicações” (Funtimod, 1959, p.575). Afora Eldorado, poucas faces foram noticiadas nos periódicos estudados, apenas Furor e Festival receberam tal destaque.

Pelo texto do anúncio do BIG 144, de 1963, esses três tipos (Eldorado, Festival e Furor), juntamente com Fox, figuravam entre as novidades fundidas mais bem aceitas: “já a venda estes tipos de grande sucesso” (Funtimod, 1963b, p.1965). Todavia, o sucesso da Festival e da Furor não foi muito duradouro, uma vez que a Festival foi retirada da coleção no catálogo seguinte (Catálogo FTM VI, [entre 1969 e 1972]) e a Furor, como dito anteriormente, não foi registrada nas nove publicações analisadas por esta pesquisa.

No que diz respeito aos tipos que cessaram de ser fundidos (gráfico 5.5), as descontinuações ocorreram apenas nas publicações três, seis e sete. As alterações no catálogo três (Catálogo FTM III, [entre 1950 e 1956]), provavelmente, estão relacionadas com duas grandes mudanças ocorridas em anos anteriores: a saída de Karl H. Klingspor, em 1945, e a consequente mudança de gerência na seção de fundição de tipos, com a admissão de Antonio Salvia; e a transformação da empresa

Gráfico 5.5. Quantidade de descartes da coleção Funtimod versus quantidade de faces registradas nos catálogos.

para sociedade anônima, em 1950 (São Paulo, 2014). Essas mudanças, possivelmente, alteraram práticas na fábrica de tipos da empresa que impeliram a diminuição da produção e, possivelmente, a impressão de um catálogo comemorativo em capa dura.

O período aproximado do catálogo seis (Catálogo FTM VI, [1969?]) coincide com o começo do declínio da Funtimod, mencionado no capítulo 3, entre 1968 e 1974, e o crescimento do offset como processo de impressão. Logo, com a perda da representação da Heidelberg, em 1968 (Gutenberg, 1968, p.3610), e, principalmente, com o eminente encerramento da fabricação de máquinas tipográficas e da clicheria, ocorrido em 1973 (São Paulo, 1983a, p.951), faz sentido reavaliar o repertório tipográfico, incorporando sete novas faces, e, principalmente, interrompendo a fabricação de dezesseis tipos.

Os descartes do catálogo sete (Catálogo FTM VII, [1978?]), por outro lado, devem estar relacionados com o fechamento das filiais da Funtimod entre 1981 e 1983, e a consolidação da fotocomposição. Se este sistema de composição a frio já tinha sido incorporado nas maiores empresas do País na década anterior, conforme anunciaram Lima e Carneiro (1986, p.34) na pesquisa integrante do projeto *Inovação tecnológica e formação profissional* do SENAI-SP; a década de 1980 presenciou a atualização tecnológica de firmas menores, como as prestadoras de serviços de composição de texto.

Em relação às empresas que prestavam serviço de composição mecânica, segundo Aragão (2012, p.121), em São Paulo, a Cooperadora Gráfica divulgou que foi pioneira na prestação de serviços de composição a quente e, em 1970, na fotocomposição. Já a Linoart vendeu algumas máquinas de linotipo para adquirir terminais de entrada de fotocomposição, apenas em meados da década de 1980, e abriu uma outra empresa, a Type Laser, para atuar com a nova tecnologia, e atender as agências de publicidade. Nessa época, a concorrência com outras grandes empresas do setor era acirrada, como a Lastri e a Takano.

Portanto, este cenário, em uma área em constante transformação, parece ser um outro bom motivo para mais uma reavaliação da linha de produção e a diminuição de fabricação de dezenove faces.

Embora os lançamentos sejam coerentes com o mercado de tipos móveis do século 20, abordado em parágrafos anteriores, pois a quantidade de novidades em tipos de fantasia é sete vezes superior aos três novos exemplares dos tipos comuns; quatorze das vinte faces escriturais do repertório da Funtimod foram descontinuadas da produção em algum momento (tabela 5.3). Será que inadequações estilísticas ao mercado brasileiro justificam alguns destes descartes?

A Festival (figura 5.25), por exemplo, nomeada originalmente Koch-Antiqua por conta do seu criador, Rudolf Koch, foi desenhada para a Klingspor em 1922. Tanto a própria fundição quanto Bastien e Freshwater (1931) discorriam elogios acerca de sua graça e elegância.

Conforme a fundição alemã (Catálogo GK II, [1924?]), a Festival, construída pela talentosa escrita manual do designer, teve uma calorosa aceitação na Inglaterra e EUA (como Locarno Bold), onde foi utilizada por tipógrafos famosos. Ademais, a Koch-Antiqua também era comercializada para o mercado de língua espanhola, pois encontra-se registrada nos catálogos em espanhol da Klingspor (Catálogo GK I, [19--]), assim como nos espécimes mexicanos das empresas Trapeha (Catálogo TRA, [19--]) e Negociacion Pepelera Lloret (Catálogo NPL, [19--]).

Tabela 5.3, próxima página.
Descartes da coleção Funtimod por catálogo.

Figura 5.25, página 155. Face Festival, registrada em apenas um catálogo da Funtimod.
Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora.

I [1937?]	II [1937-1942]	III [1950-1956]	IV [1956-1958]	V [1958-1963]	VI [1969?]	VII [1978?]	VIII [1983?]	IX [1992?]
					Allegro	Antiga Medioeval II Antiga Medioeval II Grifo Antiga Medioeval II - V		
		Antiga Oficial Preto Artístico Inglês Meio Preto Artístico Inglês Estreito Bravour Estreito Magro			Bravour Meio Preto			
		Diana Diana Meia Preta			Elan			
		Elegante				Escritura a Máquina Etienne Estreita		
		Fraktur Gutenberg Fraktur Meio Preto Estreito Fraktur Preto			Festival			
					Gladiola	Grotesca Reforma Clara		
		Grotesca Ref. Larga Preta Grotesca Ref. Magra Gryfo Grotesca Ref. Meia Preta Grypho Grotesca Reforma Preta Grotesca Ref. Preta Gryfo				Guanabara Kabel Magro, Especial		
					Kabel Magro Grifo	Kabel Meia Preta, Especial Kabel Normal, Especial		
					Lirico Grifo Lirico Preto Grifo Memphis Luna	Memphis Ma- gro Grifo		
					Memphis Meio Preto Grifo Metropolis Clara			
						Mondial Magro Grifo Mondial Meio Preta Mondial Meia Preta Grifo Mondial Preto Estreito		
					Prisma	Progresso		
					Rio Branco tipos Israelitas	tipos gregos Tipos Positivos		
					tipos ukra- niano, russo e polonez Tupi			
		Visite				Vitória		

FESTIVAL

7928 Corpo 28, min. ca. 11 kg. 20 A 64 a

7928 V - Versais, min. ca. 5,5 kg. 26 A

Maravilhas do Universo

7936 Corpo 36, min. ca. 14 kg. 16 A 46 a

7936 V - Versais, min. ca. 7 kg. 18 A

Gigante de Cimento

7948 Corpo 48, min. ca. 20 kg. 22 A 50 a

7948 V - Versais, min. ca. 10 kg. 20 A

Coração de Boi

7960 Corpo 60, min. ca. 23 kg. 10 A 18 a

7960 V - Versais, min. ca. 12 kg. 12 A

Serra Negra

7972 Corpo 72, min. ca. 26 kg. 14 A 18 a

7972 V - Versais, min. ca. 13 kg. 14 A

Nova Cap

FUNTIMOD S.A. • MÁQUINAS E MATERIAIS GRÁFICOS

Embora a Festival tenha sido anunciada pela Funtimod como um tipo "de linhas elegantes, modernas, mas lembrando o clássico, agradando tanto ao profissional como ao leigo" (Funtimod, 1963, p.1965), ela foi registrada em apenas um catálogo de tipos da empresa (Catálogo FTM V, [entre 1958 e 1963]). Fato que me leva a questionar a adequação das letras com longas ascendentes e descendentes e hastes descontínuas ao mercado brasileiro isento da tradição caligráfica da cena tipográfica alemã.

A quantidade de tipos escriturais descontinuados da fabricação é grande, porém até mesmo a Grotasca, o maior sucesso de vendas da empresa, segundo alguns ex-funcionários da Funtimod (Maia, 2013; Mosz, 2013a), diminuiu sua família ao longo dos anos. Ainda que alguns estilos tenham sido produzidos desde os anos 1930 até o fechamento da fábrica, como a Grotasca Reforma Gorda Apertada, mencionada por João Mosz (Mosz, 2013a) como um dos tipos mais fabricados, cinco versões da Grotasca Reforma foram descartadas no catálogo três (Catálogo FTM III, [entre 1950 e 1956]).

Considerando as faces que não permaneceram até o fechamento da fábrica, as maiores perdas estiveram relacionadas com os tipos de fantasia decorados e os exemplares destinados para impressão de alfabetos especiais; destes conjuntos, nenhuma face sobreviveu. Em contrapartida, mesmo com reduções, as maiores famílias Funtimod (Grotasca Reforma, Kabel, Memphis e Mondial) provaram a longevidade de seus desenhos modernos visto que dezoito, das vinte e sete faces que continuaram sendo produzidas desde o início da fábrica, fazem parte de seus conjuntos (tabela 5.4). As outras faces que permaneceram no acervo englobam os tipos comuns Antiga Oficial, Excelsior e Garamond, as escriturais Arcona e Athenas, assim como o tipo de fantasia serifado Antiga Salão.

Tabela 5.4. Faces manufaturadas ao longo dos sessenta e cinco anos de exercício da Funtimod.

I [1937?]	II [1937-1942]	III [1950-1956]	IV [1956-1958]	V [1958-1963]	VI [1969?]	VII [1978?]	VIII [1983?]	IX [1992?]
Antiga Oficial								
Antiga Oficial Grifo								
Antiga Oficial Meio Preto								
Antiga Salão								
Arcona								
Athenas								
Excelsior								
Excelsior Grifo								
Garamond								
Grotasca Larga Clara								
Grotasca Larga Meia Preta								
Grotasca Normal Clara								
Grotasca Normal Meia Preta								
Grotasca Reforma Gorda Apertada								
Grotasca Ref. Magra								
Grotasca Reforma Meia Preta Estreita								
Grotasca Reforma Meia Preta Largura Normal								
Grotasca Reforma Preta Estreita								
Kabel Estreito								
Kabel Estreito Meio Preto								
Kabel Magro								
Kabel Meio Preto								
Kabel Meio Preto Grifo								
Kabel Normal								
Memphis Magro								
Memphis Meio Preto								
Mondial Magro								

A permanência de três exemplares de tipos comuns no conjunto das faces duradoras pode ser justificada pelo emprego tardio da composição tipográfica manual em algumas oficinas tipográficas, que perdurou até o final do século 20. Conforme o antigo vendedor de tipos da Funtimod, Mario da Maia (Maia, 2013), que comercializava tipos para gráficas, jornais, encadernadoras e fábricas de carimbos; alguns jornais de cidades do interior do estado de São Paulo ainda compunham manualmente com tipos móveis nas décadas de 1980 e 1990, "jornal usava mais tipo comum, seria Antiga Oficial, o Bodoni, o Excelsior. Agora gráfica, embora eles usassem também Antiga Oficial, era mais pra talão de nota, rodapé de nota" (Maia, 2013).

Após a visão geral dos tipos, o repertório tipográfico da Fundação de Tipos Modernos é avaliado a seguir à luz do que suas maiores parceiras, D. Stempel e Klingspor, fabricavam no exterior.

5.2.2) BREVE COMPARAÇÃO COM OS REPERTÓRIOS DA D. STEMPEL E KLINGSPOR

Duas matérias das revistas inglesas *Paper and Print* (The D. Stempel, 1934, p.352) e *Print in Britain* (Jaspert, 1955, p.284-288) exaltam a qualidade do repertório tipográfico da D. Stempel, que se orgulhava da parceria com famosos designers de tipos, entre eles, F. H. Ehmcke, Paul Renner, Hermann Zapf. Uma grande parte da coleção de tipos da fundição de Frankfurt foi registrada, em 1925 (Catálogo DS IV, 1925), em um dos espécimes mais completos já impressos por uma fundição de tipos, com mais de 1200 páginas (Montrose-Helker, 2013).

Ao comparar a quantidade de páginas do maior volume da Funtimod, com 326 páginas (Catálogo FTM II, [entre 1937 e 1942]), com a publicação da D. Stempel supracitada, é possível vislumbrar que os tipos comercializados no Brasil não devem ser dez por cento da coleção da D. Stempel. Por conta da discrepância de grandeza entre as duas coleções, abordarei apenas as famílias da D. Stempel comercializadas no Brasil e lançamentos importantes citados na sua cronologia e nas matérias das revistas inglesas.

A redução da quantidade de estilos de famílias produzidas pela Funtimod foi em algumas ocasiões muito significativa. A família Reform-Grotesk, por exemplo, é formada por vinte e quatro faces, a Bravour e a Memphis englobam quatorze desenhos diferentes, e a Mondial foi originalmente fundida com sete variações. Sobre a Metropolis, a Funtimod manufaturou apenas uma variante, que não é o design original, dos quatro estilos da D. Stempel.

No que se refere aos tipos geométricos sem serifa, a Funtimod apostou nos designs mais conhecidos, Kabel e Futura, preterindo duas faces lançadas pela D. Stempel, Elegant (1927) e Neuzeit-Grotesk (1928). Segundo Ulrich (2014), a Neuzeit-Grotesk foi uma segunda tentativa da fundição alemã em criar um bem-sucedido tipo sem serifa geométrico já que a Elegant não alcançou tamanha popularidade.

Entre os desenhos mais tradicionais, se a Funtimod produziu a Garamond (1925) da D. Stempel, os tipógrafos brasileiros não puderam contar com as versões da Baskerville (1925) e Janson manufaturadas pela empresa. Conforme Jaspert (1955), "a Baskerville da D. Stempel é uma das versões mais fiéis do design de John Baskerville. Outras reproduções de tipos clássicos incluem a Janson romana, que a empresa adquiriu as matrizes em 1920 [...]" Jaspert (1955, p.287, tradução minha).

As escolhas da Fundição de Tipos Modernos devem estar mais relacionadas com o sucesso de vendas da D. Stempel do que com preferência estilística, pois é comum encontrar as mesmas faces nos catálogos internacionais da fundição alemã. Dos espécimes que a empresa imprimiu para os mercados de língua espanhola (Catálogo DS II, [1918?]) e francesa (Catálogo DS III, [1920?]), Antiga Salão, Antiga Oficial, Antiga Medioeval, Bravour, Diana, Grottesca Reforma, Visite, entre outros, são ofertados como os principais produtos da fábrica.

Em relação aos tipos manufaturados pela Klingspor, a empresa se tornou internacionalmente conhecida pela parceria com artistas e designers de tipos famosos, como Peter Behrens, Otto Eckmann, Otto Hupp, Rudolf Koch e Walter Tiemann. Segundo Montrose-Helker (2013), *a fundição foi uma das primeiras a creditar os designers de tipos pelo seu trabalho. Esse fato também esteve relacionado com as atividades da fundição de contratar designers famosos, que acabou estabelecendo um certo padrão, embora a maioria das pessoas envolvidas na produção e refino do design não eram creditados. As primeiras faces, que não tinham sido criadas por algum designer conhecido, eram referenciadas como sendo produzidas 'em casa' (in-house).* (Montrose-Helker, 2013, p.2, tradução minha)

O padrão mencionado por Montrose-Helker (2013) foi chamado de *estilo Klingspor* por Rodenberg (1926, p.3) no artigo sobre Karl Klingspor. O irmão mais conhecido da fundição Klingspor contribuiu fortemente com seu conhecimento tipográfico no design dos tipos manufaturados em sua fábrica. Por conta de suas predileções, a empresa de Offenbach am Main foi uma das maiores expoentes da escrita gótica como representativa da escrita nacional alemã, fundindo uma grande quantidade de faces neste estilo, e, por conseguinte, enfraquecendo seu alcance internacional.

Talvez, este seja um dos principais fatores relacionados com a baixa representatividade do *estilo Klingspor* no repertório da Funtimod. As nove faces manufaturadas no Brasil pertencem a apenas duas famílias alemãs, Koch-Antiqua e Kabel. Entre as variações da Kabel, a Funtimod produziu sete de oito estilos (sem contar as versões arredondadas, as iniciais e os estilos decorados); assim como apenas a versão em negrito da Koch-Antiqua.

Assim como o repertório da D. Stempel, a Funtimod lançou no Brasil as mesmas faces exportadas pela Klingspor para os países de língua espanhola, principalmente, o México (Catálogo TRA, [19--]; Catálogo NPL, [19--]). Entretanto, os tipógrafos latinos puderam contar com mais tipos da empresa do que os brasileiros; além das Koch-Antiqua e Kabel, os catálogos supracitados exibem outras faces desenhadas por Rudolf Koch, como a manuscrita Holla (1934) e a sem serifa Neuland (1923). Segundo Lawson (1990, p.362-364), a Holla, desenhada em 1932, dois anos antes da morte do designer, teve uma forte influência nas faces escriturais lançadas em seguida.

Com base nas comparações dos repertórios da Funtimod e suas principais parceiras, pude constatar que a quantidade de tipos produzidos no Brasil era muito inferior aos anos áureos de fabricação das fundições alemãs, sem mencionar a falta de originalidade das faces Nacionais. Se a Funtimod não teve destaque no cenário tipográfico internacional, pelo menos no que tange à Europa quantitativa e qualitativamente falando; em solos brasileiros, a comparação resulta mais positiva para a Fundição de Tipos Modernos, conforme veremos a seguir.

5.2.3) BREVE COMPARAÇÃO COM OS REPERTÓRIOS DA MANIG E MONOTYPE

Milton dos Anjos (Anjos, 2013), antigo funcionário da área de contabilidade da Manig, comentou que a empresa na qual ele trabalhava costumava lançar faces similares às da Funtimod com pequenas modificações realizadas pelos gravadores de letras, por exemplo, alteração da dimensão do olho do tipo. Em contrapartida, João Mosz (Mosz, 2013a) também informou que a Funtimod copiava a Manig. Quão similar era o repertório das empresas concorrentes?

Um estudo anterior (Aragão, 2010b) demonstrou que a coleção de tipos da Manig, reproduzida em dois catálogos, era menor se comparada com a da Fundação de Tipos Modernos. A pequena coleção de uma dos catálogos da Manig (Catálogo MA II, [1991?]), de vinte e sete faces, pode ser resumida em onze famílias, em ordem de registro no espécime: Medieval, Romano, Escritura a Máquina, Bodoni, Futura, Grottesca (figura 5.26), Egiptienne (figura 5.27), Orplid (figura 5.28), Gavotte (figura 5.29), Juliana e Graffo.

Ao comparar as faces Manig com os tipos fundidos pela Funtimod, encontrei (Aragão, 2010) desenhos parecidos, como as Bodoni; e, principalmente, reproduções idênticas, como as Grottesca Normal Clara (Funtimod) e Grottesca Clara série 41 (Manig); e as Fox (Funtimod) e Graffo série 95 (Manig). Talvez, alguns desses tipos reproduzidos nos catálogos da Funtimod e Manig sejam aqueles citados pelos ex-funcionários das fundições brasileiras. De certo, as duas empresas dividiram o mercado tipográfico Nacional na mesma medida dos mercados internacionais, numa concorrência acirrada.

Figuras. Faces da Manig: Grottesca Normal Clara Série 41, 20 pt [5.26]; Egiptienne Claro Série 50 [5.27], 20 pt; Orplid Série 65 [5.28], 20 pt; e Gavotte Série 90 [5.29], também 20 pt. Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora.

[5.26]

O livro de pequeno formato não
O LIVRO DE PEQUENO FOR-
\$ 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

[5.27]

Os seus vendedores de impres-
sos concorrem num mercado
OS SEUS VENDEDORES DE

[5.28]

ESTAMOS PRESTES A VER
\$ 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

[5.29]

Uma boa impressão tipográfica é o
resultado de um acurado acêrto de pres-
\$ 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

Não apenas a Grotesca Clara Série 41 da Manig tem desenho similar à Grotesca Normal Clara da Funtimod, as versões da Grotesca Normal Meia Preta das duas maiores fundições brasileiras são idênticas, incluindo os peculiares diacríticos e a mistura de faces. Ademais, outras versões da família Grotesca da Manig são equivalentes às similares da Funtimod.

No que diz respeito as Grotesca Larga Clara e Grotesca Larga Meia Preta, as inúmeras variações produzidas na Alemanha pelas Berthold, Bauer, Ludwig & Mayer, D. Stempel, C.E. Weber, entre outras, diminuem a probabilidade de uma coincidência de importação dos tipos da W. Woellmer's pelas duas fundições brasileiras e aumentam as chances de uma cópia da Manig. A reprodução das mesmas diferenças do conjunto de caracteres da Grotesca Normal Meia Preta da Funtimod pela Manig, mais as outras faces semelhantes, são indícios suficientes para configurá-las como plágio. Ou seria uma cópia consentida? A concessão pode estar relacionada com a abertura da Manig pela Funtimod, exposta no capítulo 3.

A coleção da Manig não apresentava muito diferencial em relação ao repertório da Funtimod, pelas semelhanças apontadas acima e, principalmente, pela parceria com a Alemanha. Em 1954, a Klingspor anunciou a Manig como sua representante no Brasil (Catálogo GK IV, 1954). Neste ano Karl H. Klingspor já havia retornado para assumir a direção da fundição familiar (Klingspor, [198?]), provavelmente, o acordo comercial foi estabelecido na sua passagem como orientador técnico da Manig (São Paulo, 1983c).

Afora versões clara, meia preta estreita e super negra da Futura, alguns designs se destacam na coleção da Manig: os tipos de fantasia Gavotte (escritural), Orplid (decorado), ambos originalmente da Klingspor (Catálogo GK IV, 1954), e Egiptienne (serifado). Este último pertence ao grupo de faces que reviveu os tipos com serifa quadrada do século 19, um dos grandes diferenciais da Egiptienne, comparando com a Memphis da Funtimod, são as formas romanas das letras **a**, **t** e **q**.

Se as faces da Manig têm procedências similares às da Funtimod, a coleção da Monotype apresenta tipos mais ecléticos devido a sua parceira com fundições americanas e europeias. Um dos catálogos de tipos da filial da empresa inglesa (Catálogo MO II, [entre 1970 e 1990]) apresenta trinta faces que podem ser agrupadas em dezoito famílias, em ordem de registro no espécime: Bembo, Plantin, Times New Roman, Bodoni, Garamont Goudy (figura 5.30), Moderno Versalete, Spartan, Plate Gothic, Palace Script, Dorchester Script, Style Script, Goudy Text, Máquina, IBM Executive, Alternate Gothic, Franklin Gothic (figura 5.31), Grotesque e Univers (figura 5.32).

Conforme podemos perceber nas famílias da Monotype, a subsidiária brasileira também manufaturou no Brasil versões da Grotesca, Garamond (de Frederic Goudy) e Bodoni, que, por sinal, é muito parecida com a versão da Manig. Do conjunto apresentado pela Monotype, o bem-sucedido tipo inglês Times New Roman, tal qual o americano Franklin Gothic e o franco/suíço Univers, destacam-se do repertório da Monotype, se comparados com a preponderância de tipos germânicos da coleção Funtimod.

A Franklin Gothic (1902), de Morris Benton, difere das faces sem serifa alemãs do começo do século 20 por manter certas características dos caracteres romanos, como o contraste entre as hastes e a forma da letra **g**. A face da ATF, segundo Lawson (1990, p.295), foi um sucesso de vendas desde seu lançamento. Em relação a Univers (1957), de Adrian Frutiger

[5.30]

DIGNIFIED FOR
Broadsides, Booklets
and folders as well as

[5.31]

A Bolder Letter

[5.32]

Trim this job swi

para Deberny & Peignot, mesmo com bom êxito comercial na Europa, a face teve seu sucesso ofuscado pela popularidade da contemporânea Helvetica, “ela [Univers] não ultrapassou as vendas da Helvetica no mercado americano, embora o design seja amplamente percebido como sendo mais original, ou seja, não é uma modificação de um outro design” (Montrose-Helker, 2013, p.25, tradução minha).

Como a maior fundição de tipos do Brasil, era de se esperar que os espécimes da Funtimod registrassem um repertório superior ao de suas principais concorrentes. Todavia, causou surpresa encontrar as mesmas variações de algumas faces da Funtimod no catálogo da Manig (Catálogo MA II, [1991?]). A Monotype, por outro lado, contribuiu com a cena tipográfica Nacional produzindo e comercializando designs populares tanto nos EUA como na Europa. Entre as três principais fundições brasileiras, parece que apenas a Funtimod produziu tipos de madeira, que apresento em seguida.

Figuras. Faces Monotype: Garamont Goudy Claro 248 corpo 36 [5.30], Franklin Gothic Ultra Preto corpo 36 [5.31] e Univers Claro 685 corpo 36 [5.32]. Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora.

5.3) UM PRELÚDIO SOBRE OS TIPOS DE MADEIRA

A Funtimod registrou em seus catálogos (tabela 5.5) apenas dois tipos de madeira, a Grotesca Reforma Gorda Apertada e a Vitória. Ademais, a Furor, mencionada anteriormente, também foi manufaturada em madeira entre os corpos 96 e 144. Todas essas três faces foram igualmente fundidas em metal no Brasil.

I [1937?]	II [1937-1942]	III [1950-1956]	IV [1956-1958]	V [1958-1963]	VI [1969?]	VII [1978?]	VIII [1983?]	IX [1992?]
Grotesca Reforma Gorda Apertada								
		Vitória						

A produção de tipos de madeira seguia procedimentos diferentes dos tipos de metal. Nos EUA, segundo Shields (2016), até o começo do século 19, *o procedimento habitual era desenhar a letra sobre a madeira ou papel que foi colado na madeira, e em seguida cortar em torno da letra com uma faca ou buril, arrancando as partes a serem deixadas em branco [na impressão]. Wells, no entanto, apresentou uma invenção básica, o roteador lateral, que permitiu um maior controle durante o corte da face e diminuiu o tempo para*

Tabela 5.5. Tipos de madeira registrados nos catálogos da Funtimod.

[5.33]

Combinação

[5.34]

Combinação

[5.35]

Combinação

Figuras. Grotasca Reforma Gorda Apertada 120 pt, da Funtimod, dos catálogos I e II [5.33] e catálogos II, IV e V [5.34]. Sobreposição dos dois registros diferentes [5.35]. Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora.

cortar cada letra. Em 1834, William Leavenworth fez sua contribuição para a indústria dos tipos de madeira com a introdução do pantógrafo para o processo de fabricação. Ele adaptou o pantógrafo ao roteador de Wells, e essa combinação formou a máquina elementar necessária para fazer tipos de madeira em larga escala. (Shields, 2016, tradução minha)

A logística e dificuldade em produzir tipos com material diferente da liga metálica, provavelmente, explica a baixa representatividade dos tipos de madeira nos catálogos da Fundação Nacional. Conforme João Mosz (2013a), “[a Funtimod] fazia tipos de madeira para fornecer para propaganda, depois eles fecharam, não sei, dava muito [trabalho] [...]”. A madeira entortava, aí fazia o tipo numa medida e chegava no fim já não era mais aquela medida lá” (Mosz, 2013a).

A comparação dos espécimes da Funtimod evidenciou uma produção despadronizada da Grotasca Reforma Gorda Apertada (figuras 5.33-5.35), possivelmente, fruto dos métodos manuais explicados por Shields (2016). A sobreposição dos catálogos revelou variações mais cruciais do que aquelas encontradas nos tipos de metal, por exemplo, a falta de uniformidade nas linhas retas das hastes verticais e nas alturas-x de um mesmo corpo em publicações diferentes, além das formas dos terminais e diacríticos.

Provavelmente, as fontes devem ter sido produzidas à mão sob demanda. Dessa forma, a cada tiragem o gravador adaptava o design, no papel ou diretamente na madeira, que se conformava de maneira diferente no produto final. Em relação à face Vitória, João Mosz (Mosz, 2013a) comentou que produziu a chapa para ser usada no pantógrafo para cortar os caracteres das fontes, talvez por isso os espécimes da Funtimod não apresentem alterações em seu design.

Comparando a produção de tipos em madeira da Funtimod e D. Stempel, é possível perceber a disparidade dos repertórios. Em primeiro lugar, o catálogo de mais de 1200 páginas (Catálogo DS IV, 1925) exibe cerca de cinquenta faces dos mais variados designs, igualmente fundidos em metal, inclusive, tipos no alfabeto cirílico. Em segundo lugar, o acabamento dos tipos alemães é muito superior ao alcançado pelos brasileiros.

Se uma grande parcela dos tipos de metal da Funtimod é originalmente da D. Stempel, os tipos de madeira das duas empresas não estão diretamente relacionados. Apesar da fabricação de face similar a Grottesca Reforma Gorda Apertada (Enge fette Reform-Grotesk) na Alemanha, os designs alemão e brasileiro não são idênticos. Cabe salientar também que, pelo que pode ser entendido no espécime (Catálogo DS IV, 1925), a D. Stempel não fabricava vários corpos da mesma face em madeira, a Enge Fette Reform-Grotesk foi registrada apenas no corpo 9 cíceros (108 pt), tamanho não produzido pela Funtimod.

É mais provável que escolha da Grottesca Reforma Gorda Apertada entre as mais de cem faces do repertório dos tipos em metal da Funtimod para ser produzida em madeira esteja relacionada com o sucesso de vendas da face, conforme mencionado anteriormente.

Se os diversos dados expostos ao longo dos capítulos, juntamente com a atividade de identificação, apontam que a Funtimod não teve produção original, mesmo tendo estabelecido uma fábrica de tipos no Brasil em escala industrial; as variações resultantes das análises dos tipos, exploradas a seguir, apontam indícios de originalidade em alguns caracteres.

6

As variações registradas nos catálogos de tipos da Funtimod

As variações verificadas por intermédio da atividade de análise exploratória das faces registradas nos catálogos da Funtimod, assim como análises macro e micro dos caracteres selecionados, são apresentadas neste capítulo. Optei por apresentar os resultados quantitativo e qualitativo nos apêndices e discutir as causas das variações, subdivididas em antes e após a fundição dos tipos. Desse modo, aponto que escolhas, nem sempre voluntárias e planejadas, podem ter consequências nos tipos impressos.

6.1) RESULTADO DAS ANÁLISES DOS TIPOS

A comparação dos espécimes da Funtimod (análise exploratória) revelou que as publicações estavam repletas de variações tanto em relação ao conteúdo textual quanto ao design das letras (Apêndice K). As diferenças mais comuns ocorreram no design dos caracteres em fontes diferentes de uma mesma face, porém, a comparação dos catálogos também desvendou diferenças na espessura das letras, no design do mesmo caractere de uma fonte em espécimes diferentes, na troca de caracteres entre faces da mesma família, e variações em diacrítico ou parte de caracteres.

Por prioridade de interesse no design das letras, as amostras de texto são brevemente exploradas nos próximos parágrafos com intuito de exemplificar que o conteúdo dos espécimes também pode conter informações relevantes. Gray (1951), por exemplo, estimou o ano de publicação de alguns espécimes do século 19 com datas impressas nas amostras dos tipos:

a frase do espécime pode incluir uma data, por vezes aleatória, por vezes convincente. Em particular, tipos escriturais, que em geral são apresentados na forma de uma carta, são geralmente datados. Quando uma data no mesmo tipo é periodicamente alterada, ou quando um evento definido como uma exposição é mencionado, considere como evidências razoáveis. (Gray, 1951, p.108, tradução minha)

Algumas práticas eram relativamente corriqueiras na reimpressão de chapas tipográficas na confecção dos catálogos de tipos da Funtimod: correções ortográficas, como a revisão da palavra *resonância* (Catálogo FTM V, [entre 1958 e 1963]) da Excelsior Meio Preto 12 pt, para sua ortografia correta no espécime seis (Catálogo FTM VI, [1969?]); acréscimo de acentuação, principalmente, no catálogo três (Catálogo FTM III, [entre 1950 e 1956]); e troca de palavras em quase todas as publicações.

Duas reparações notadas são particularmente interessantes, a atualização da data numa página cujas amostras textuais aparentam estar se referindo a Funtimod e a eliminação da palavra *judeu*. O catálogo seis divulga a Florete Meio Preto corpo 5/6 escrevendo que "no setor de fabricação de tipos há mais de 35 anos vimos empregando esforços, conhecimento e capital" (Catálogo FTM VI, [1969?]). Em catálogos subsequentes, o texto informa que os esforços, conhecimento e capital vinham sendo empregados há mais de 45 (Catálogo FTM VII, [1978?]) e 50 anos (Catálogo FTM VIII, [1983?]). Essas mudanças, possivelmente, simbolizam o intervalo entre as publicações e, mesmo que não sejam tão precisas, também as considere como evidências suficientes para datá-los.

No segundo catálogo (Catálogo FTM II, [entre 1937 e 1942]), a eliminação do vocábulo *judeu* na amostra da Arcona 16 pt pode ter relação com o contexto repressivo aos imigrantes alemães e a investigação sofrida pelo sócio-gerente da empresa, Karl H. Klingspor. Mesmo que o texto não

faça nenhuma referência discriminatória à comunidade judaica, talvez, a Funtimod não tenha querido deixar nenhum vestígio anti-semita, mesmo que escondido em seus espécimes.

Em relação ao design dos tipos, as diferenças foram aprofundadas na análise macro, que revelou ainda mais variações (resumidas qualitativa e quantitativamente nos Apêndices L e M). Posteriormente, alguns caracteres das faces da Funtimod foram ampliados com um microscópio na análise micro. Com o conjunto imagético das três análises (exploratória, macro e micro), comecei a perceber padrões na amostra analisada, que foram categorizados numa matriz (Apêndice N) de acordo com as diferenças nas formas, tamanho e posicionamento. Embora as formas de todas as letras e números analisados (a, e, g, j, ã, ç, Q, R, S, O, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 0) pudessem ter diferenças, apenas os diacríticos das letras **ã** e **ç** e a perna do **Q** são mais suscetíveis a variações no tamanho e no posicionamento.

As variações nas formas foram isoladas numa nova matriz (Apêndice N), agrupadas por caractere, e finalmente examinadas à luz da literatura e do conhecimento adquirido ao longo desta investigação. Como resultado desta análise, defini as causas das variações presentes nos catálogos de tipos da Funtimod: considerando o processo de fabricação dos tipos como referencial, enquanto algumas variações são resultantes de atividades realizadas antes da fundição, não necessariamente pela Funtimod, como a concepção do design e a produção de matrizes; outras aconteceram após a fabricação dos tipos, na composição e impressão dos catálogos.

Antes da fundição, as variações foram causadas na concepção e adaptação do design, na conjugação de fontes com designs diferentes numa única face, na produção de matrizes pelo processo manual, e na combinação de letras e diacríticos. Todas essas atividades causaram variações registradas nos catálogos de tipos da empresa. Todavia, após os tipos fundidos, o uso de peça de tipo quebrada durante o processo de composição e impressão dos catálogos ou escolhas na produção dos mesmos também causaram variações nas formas dos caracteres impressos.

É importante ressaltar que algumas variações, embora registradas nos espécimes da Funtimod, não indicam modificações, voluntárias ou planejadas, em caracteres ou parte deles, realizadas pela seção de gravação de letras da empresa, por exemplo, os caracteres alternativos de algumas faces. Ademais, as variações não necessariamente têm valor positivo ou negativo.

Por outro lado, há indícios suficientes para interpretar que algumas variações identificadas, principalmente as relacionadas com a gravação manual de punções e combinação de diacríticos, foram voluntariamente realizadas pelos gravadores de letras da Funtimod.

As variações identificadas nos espécimes, especialmente por intermédio das análises macro e micro das faces, são apresentadas por meio dos motivos que as geraram. Desse modo, exemplifico-as agrupadas, independente do caractere analisado, em antes e depois da fundição dos tipos.

6.2) ANTES DA FUNDIÇÃO

6.2.1) CONCEPÇÃO E ADAPTAÇÃO DO DESIGN

Muitas das variações nas formas de caracteres entre diferentes fontes de uma face no mesmo catálogo, ou na mesma fonte de uma face em

catálogos distintos, fazem parte do conjunto de caracteres da face original, seja pela adaptação do design nos diferentes corpos seja como uma alternativa de desenho sobressalente. Para chegar a tal conclusão, foi necessário um retorno para checar os desenhos nos espécimes estrangeiros ou livros especializados em catalogar tipos.

O tipo comum Excelsior Meio Preto, por exemplo, apresenta variações no desenho dos caracteres **a** (figuras 6.1 e 6.2), **ç** (figuras 6.3 e 6.4) e **R** no que concerne a seus corpos fundidos (6, 8, 10 e 12 pontos). Enquanto os terminais da letra **a** são drasticamente reduzidos nos corpos 10 (figura 6.2) e 12, a abertura do caractere **c** da fonte 8 pontos (figura 6.4) rompe a sequência de aberturas amplas dos outros corpos. Ademais, as letras **R** (figura 6.10), com diferentes larguras, passam a sensação de vários estilos da mesma família (do condensada ao expandido) conjugados em uma única face.

Os caracteres, entretanto, fazem parte da face original da D. Stempel (Catálogo DS VIII, [1954]) cujas diferenças são ainda mais visíveis (figura 6.10), já que a face poderia ser fundida em mais dois tamanhos (7 e 9 pontos). A abertura modesta do caractere **c** da fonte corpo 7, por exemplo, segue o mesmo estilo do corpo 8, e o corpo 9 retorna à abertura mais ampla das fontes 6, 10 e 12 pts.

No que se refere aos tipos com corpos entre 6 e 10 pontos cujas matrizes derivaram da produção manual de punções, o tipógrafo e historiador Carter (1937) pontua que *é claro para qualquer pessoa que possa examinar ampliações de tipos cortadas à mão que os bons cortadores de punções variavam o design, ou a qualquer medida as características funcionais do design, para se adequar à escala em que trabalhavam.* (Carter, 1937, p.2, tradução minha)

Ademais, para se tornar visível em tamanhos inferiores a meio centímetro, alguns atributos formais dos caracteres necessitavam ser exagerados:

sempre tem sido considerado por escritores e pelas fundições que nas fontes pequenas as características funcionais das letras – serifa, terminais arredondados, ligações das hastes, e terminais pontiagudos de letras como c e a – devem ser enfatizados. (Carter, 1937, p.5, tradução minha)

Carter (1937) ainda menciona que a legibilidade e o sucesso desses corpos estão mais relacionados com questões técnicas, da habilidade do gravador; do que artísticas, da excelência do design.

Algumas vezes, as variações de desenho eram tão grandes que pelos padrões de fabricação mecanizada do século 20 e, atualmente, pelos

Figuras. Ampliação da Excelsior Meio Preto, da Funtimod, caracteres **a** dos corpos 8 [6.1] e 10 [6.2] e **ç** dos corpos 6 [6.3] e 8 [6.4]. Assim como, Bodoni, da Funtimod, caractere **a** dos corpos 6 [6.5] e 8 [6.6], e **ç** dos corpos 6 [6.7] e 8 [6.8]. Único caractere **a** da Kabel Meio Preto com desenho diferente [6.9]. Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora.

Figura 6.10. Amostra dos corpos da Excelsior fundidos pela D. Stempel. Fonte: Acervo da St Bride Library.

padrões contemporâneos digitais do século 21, teríamos dificuldade em julgar as diferentes fontes como pertencentes à mesma face ou família (Carter, 1937, p.2). Esse olhar contemporâneo me levou, diversas vezes, a achar que algumas variações poderiam ter sido realizadas pelos supostos não habilidosos gravadores de letras brasileiros, como na Excelsior Meio Preto, pois as diferenças anatômicas eram demasiadas para uma designer habituada com a uniformidade dos tipos digitais.

A ênfase, que, conforme Carter (1937), deveria ser aplicada apenas para que as partes anatômicas fossem perceptíveis, mas não diferentes; parece ter sido exagerada na versão negrito da Excelsior da D. Stempel, e, conseqüentemente, na Excelsior Meio Preto da Funtimod, pois elas são percebidas mesmo sem a ampliação do microscópio (figura 6.10).

Diferentemente da Excelsior Meio Preto, as versões da Bodoni, da D. Stempel (Catálogo DS VIII, [1954]) e Funtimod parecem mais bem resolvidas no que concerne às adaptações aos corpos menores, pois as variações nos terminais da letra **a** (figuras 6.5 e 6.6) e na abertura do glifo **ç** (figuras 6.7 e 6.8), assim como na largura da letra **R**, são mais sutis. O grau de condensamento dos caracteres da Bodoni (ver figura 6.63) aparenta ser mais proporcional aos tamanhos dos corpos do que o condensamento aplicado à família Excelsior.

Como as duas famílias foram produzidas tanto para composição manual como mecânica, é possível supor que as punções da Bodoni foram gravadas no pantógrafo por intermédio de um único design, e, se o mesmo processo foi utilizado na Excelsior, a D. Stempel deve ter utilizado diferentes modelos de letras para gravar as punções de seus corpos. Southall (2005, p.48-51) sugere que essa era uma prática possível, informando que as diferenças nas formas das fontes (6 a 13,5 pts) da

Monotype Old Style 2, por exemplo, eram resultantes da utilização de três ou quatro modelos no pantógrafo.

Ainda em relação aos tipos pequenos, as letras **a** do corpo 6 das versões da Kabel Normal, Kabel Meio Preto (figura 6.9) e Kabel Meio Preto Grifo, por exemplo, são desenhadas com um andar, diferentemente do restante das fontes, cuja letra é configurada com dois andares. A adaptação do **a** romano a uma fonte sem serifa geométrica é um diferencial da Kabel em relação às suas contemporâneas.

Contudo, as letras **a** das versões condensada e magra da família foram consistentemente gravadas em todos os corpos com dois andares. A simplificação do design nos corpos mais encorpados (normal e meia preta), originalmente produzidos pela Klingspor, deve ter sido executada com o intuito de tornar a letra mais legível em dimensões pequenas. Ao contrário, as partes brancas poderiam ficar demasiado diminuídas e a letra perderia legibilidade.

Adaptações das formas das letras em corpos pequenos são cabíveis e, em geral, intencionalmente realizadas para serem invisíveis, consoante depoimento de Carter (1937). No entanto, como avaliar o desenho da letra **R** (figura 6.11) da Grottesca Normal Clara corpo 20?

O posicionamento da perna da letra **R** da Grottesca Normal Clara 20 pt é diferente do configurado nos demais corpos. Todavia, o caractere **R** da Funtimod segue fielmente o desenho original da face Breite Magere Grotesk da fundição J.G. Schelter & Giesecke.

A letra em questão aparenta desarmonia no conjunto de caracteres, principalmente quando comparada à equilibrada forma dos corpos maiores. Difícil entender a razão de tal alteração, pois a empresa alemã J.G. Schelter & Giesecke anunciava orgulhosamente suas atualizações tecnológicas numa revista própria chamada *Typographische Mitteilungen* (Relatórios tipográficos). Homola (2004, p.22) reproduziu um trecho sobre o inovador processo de gravação de matrizes em que a J.G. Schelter & Giesecke explica que as punções da empresa não eram mais produzidas manualmente, mas, sim, com a ajuda de um pantógrafo cuja precisão implicaria na uniformidade no design das fontes de suas faces.

Apesar dos equipamentos inovadores, a letra **R** da fonte 20 pt não seguiu a consistência proclamada pela empresa. Talvez uma desatenção na fabricação da punção tenha passado despercebida, assim como também não foi mencionado por Homola (2004) ao analisar formalmente as características da Breite Grotesk em sua dissertação de mestrado sobre a face.

Se as variações expostas nos parágrafos acima foram resultantes da adaptação do design, provavelmente realizadas pelo produtor; outras diferenças encontradas em caracteres da mesma face fazem parte da concepção do design, sejam elas demandadas pela fundição (cliente) ou desejo do designer, como os seguintes glifos extras inseridos nos desenhos originais: o **R** da Vitória (figura 6.12), o **S** da Grottesca Reforma Clara (figuras 6.13 e 6.14), e as versões caudais do **Q** da Garamond (figura 6.15) e da Garamond Grifo (figura 6.16).

A Fundição de Tipos Modernos manufaturou o **E** e o **R** e, provavelmente, outras letras sobressalentes pertencentes ao design original da Vitória. Esta face, com a nomenclatura definida pela Berthold (Block), foi prestigiada com um encarte de oito páginas na revista *Tupigrafia* 10 (Block, 2010), compostas e impressas em tipografia na Oficina Tipográfica de São Paulo. O conjunto de caracteres do corpo 72 da OTSP, muito possivelmente adquirido da Funtimod, por exemplo, é composto por

Figuras. Grottesca Normal Clara [6.11]
e Vitória [6.12], da Funtimod. Fonte:
Acervo pessoal da pesquisadora.

[6.11]

1120-v Corpo 20, mínimo ca. 5 kg. 38 A

IMPORTANTES LOJAS
GRANDE PROGRESSO
A ENERGIA ELÉTRICA

1124-v Corpo 24, mínimo ca. 5,5 kg. 30 A

OS CAMPINEIROS
PRINCIPIANTE DE

1136-v Corpo 36, mínimo ca. 7 kg. 20 A

SEGURANDO
PERGUNTAM

1148-v Corpo 48, mínimo ca. 9 kg. 12 A

REUNIDAS
EMBARCA

1160-v Corpo 60, mínimo ca. 11 kg. 10 A

DEIXOU
GLORIA

[6.12]

924-v Corpo 24, mínimo ca. 5,5 kg. 28 A

**PERMANENCIA
ESTAMPILHADO**

928-v Corpo 28, mínimo ca. 6 kg. 20 A

**MOVIMENTOS
EXPERIENCIA**

936-v Corpo 36, mínimo ca. 8 kg. 18 A

MODERNA

948-v Corpo 48, mínimo ca. 11 kg. 16 A

CAMBIO

960-v Corpo 60, mínimo ca. 13 kg. 10 A

BALDE

972-v Corpo 72, mínimo ca. 16 kg. 10 A

FEIRA

Figuras. Conjunto de caracteres das Grottesca Reforma da Clara [6.13] (Funtimod), do LPG da FAU USP; Lichte Fette Grotesk [6.14]; da Ludwig & Mayer, Garamond [6.15] e Garamond Kursiv [6.16], ambas da Stempel; Athenas 20 pt [6.17], da Funtimod, e Isolde 20 pt [6.18], da Berthold, Grottesca Normal Clara 48 pt dos catálogos V [6.19] e VI [6.20], da Funtimod. Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora.

[6.13]

ABCÇDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
0123456789 (<'!}&\$%".,:;/>)

[6.14]

ABCDEF GHIJKKLMNOPQRRSSSTUV
WXYYZ Ä Ö Ü Ç , , , , , ! ? () ' , " & 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

[6.15]

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz äöü ÄÖÜ QuQU
chckffflftffflfiststfiß
1234567890 1234567890 .,-:;!?'",»«()at& []*†§

[6.16]

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
1234567890 1234567890 .,-:;!?'",»«()& []*†§
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz äöü ÄÖÜ QUQu
chckllttffflftffflstssstssst e m n t z & ð

[6.17]

Sôbre a relação entre tamanhos
de originais e de clichês acabados

[6.18]

Wiener Lehrer-Zeitschrift
Einzug der Cruppen

[6.19]

Planográfi

[6.20]

Planográfi

caracteres alternativos para as letras **E, K, P, R**, entre outros; embora os catálogos da Funtimod apresentem formas uniformes de alguns desses caracteres.

Em contrapartida, no que diz respeito a Grotesca Reforma Clara, os registros nos catálogos da Funtimod e a amostra de texto dos caracteres do LPG da FAU USP (figura 6.13) são fortes indícios de que a Funtimod não deve ter fundido os outros caracteres alternativos (**K, R e Y**) além do **S**, pertencentes ao desenho original da Lichte Fette Grotesk, da Ludwig & Mayer, cujo conjunto de caracteres é exibido na figura 6.14.

A Garamond Grifo, além do **Q** caudal fundido numa mesma peça com o **u**, apresenta uma gama maior de opções de glifos alternativos em relação à versão romana, entre eles, caracteres caudais das letras minúsculas **e, m, n, t e z**. Por outro lado, o conjunto de caracteres das duas faces da Garamond da D. Stempel era formado por numerais alinhados e não-alinhados, da mesma forma que a Festival.

A Funtimod, ao que tudo indica, fazia uma seleção aparentemente aleatória do design dos numerais para cada fonte, como na Festival, ou comercializava os diferentes conjuntos numéricos em períodos distintos de fabricação, visto que os numerais da Garamond foram trocados entre os catálogos oito (Catálogo FTM VIII, [1983?]) e nove (Catálogo FTM IX, [1992?]). A D. Stempel e Klingspor, respectivamente, proprietárias das matrizes das Garamonds e Festival, ofereciam esses caracteres como glifos alternativos nos catálogos e panfletos, conforme podemos perceber nas figuras 6.15 e 6.16.

A face Athenas (figura 6.17), originalmente desenhada para Wagner & Schmidt, em 1912, como Isolde (Seemann, 1926, p. 221), pode ter sua popularidade aferida pela quantidade de reproduções em diversos países, por exemplo, Itália, Alemanha, Suíça, França, além do Brasil. Mesmo com diversas versões da Isolde, o **r** brasileiro não se assemelha a nenhum outro das versões pesquisadas.

O designer Florian Hardwig (Hardwig, 2015a; Hardwig, 2015b), que escreveu uma crítica sobre a fonte digital Carabelle, baseada na Isolde, notou que vários caracteres apresentavam formas diferentes em outras versões da face da Wagner & Schmidt (vide Anexo F). No entanto, ele também não localizou o **r** da Funtimod.

Ao comparar as fontes 36 pts da Funtimod (figura 6.17) e Berthold (figura 6.18), o caractere **r** parece se encaixar de maneira mais equilibrada e harmônica no conjunto alemão. Sua forma vertical e reta faz uma ligação melhor com as letras adjacentes do que a forma mais arredondada da Funtimod. Além disso, o **r** da Funtimod é característico do estilo de caligrafia ensinada no Brasil, porém menos comum na Alemanha (Willems, 2015). Seria um glifo alternativo criado para o mercado nacional?

Um outro grupo de glifos extras, revelados na comparação dos catálogos da Funtimod (análise exploratória), provavelmente, concerne ao modismo popularizado com as faces sem serifa do século 20: as formas não romanas dos caracteres **a, e e g**. O **g** da Grotesca Normal Clara (figuras 6.19 e 6.20), por exemplo, foi trocado entre os catálogos cinco (Catálogo FTM V, [entre 1958 e 1963]) e seis (Catálogo FTM VI, [1969?]), assim como o **R** da Grotesca Normal Meia Preta entre os espécimes dois (Catálogo FTM II, [entre 1937 e 1942]) e três (Catálogo FTM III, [entre 1950 e 1956]).

A Klingspor desenhou caracteres alternativos para as letras **a, e e g** da Kabel, entretanto, conforme mencionado anteriormente, as letras

da Fundação de Tipos Modernos não são idênticas às versões alemãs. Conforme Rainer Gerstenberg (Gerstenberg, 2015) fabricar caracteres alternativos era uma prática comum na D. Stempel. Para ele, os exemplares da Funtimod podem ter sido feitos sob encomenda para a empresa.

McGrew (1993) observa situação similar nos tipos americanos do século 20:

algumas fundições podem incluir mais caracteres caudais ou caracteres alternativos do que outras. Geralmente, tipos móveis tendem a ter mais caracteres alternativos, mas as máquinas de composição tipográfica tendem a incluir com mais frequência ligaturas e ditongos. Às vezes fundições adicionam, excluem ou redesenham caracteres durante a vida útil da face, portanto, é impossível ser totalmente abrangente. (McGrew, 1993, p.xviii, tradução minha)

Quiçá, as letras da família Kabel foram criadas especialmente para (ou pelo) o mercado brasileiro, do mesmo modo que o **r** da Athenas.

6.2.2) CONJUGAÇÃO DE DIFERENTES DESIGNS NUMA ÚNICA FACE

Em pesquisa anterior, Aragão & Farias (2008) já tinham percebido que a Funtimod agrupou fontes distintas, com caracteres visivelmente diferentes, em uma face, como a Grotasca Normal Meia Preta (figuras 6.21 e 6.22). Durante a fase de identificação dos tipos da Funtimod constatei, realmente, que esta face é formada pela junção de pelo menos dois designs, um deles tem relação com a Breite halbfette Grotesk da J.G. Schelter & Giesecke, que serviu de modelo para os corpos 6, 16, 20, 24, 28, 48 e 60; o outro não foi identificado.

As diferenças formais entre as letras **a**, **G** e **Q** brasileiras dos corpos 8, 10 e 12 e as correspondentes da Breite halbfette Grotesk, mais as ponderações de Homola (2004), inseridas no Anexo I, indicam um arranjo na formação da Grotasca Normal Meia Preta da Funtimod. Adaptações no design eram usuais nos corpos menores, entretanto, decidir se o **G** termina com uma haste vertical à direita ou se a cauda do **Q** cruza o bojo, por exemplo, são decisões do designer e não do produtor. Os dois desenhos poderiam ser facilmente produzidos em matrizes de corpos pequenos, com as devidas adaptações seguindo tais características.

Se a Grotasca Normal Clara, da Funtimod, versão romana da Breite Grotesk, não foi combinada e a Breite halbfette Grotesk, da J.G. Schelter & Giesecke, era igualmente fundida nos corpos 8, 10 e 12; é difícil vislumbrar um motivo para o remendo da Grotasca Normal Meia Preta da Funtimod. Qualquer discussão ficaria no campo das suposições. Entretanto, é peculiar que a maioria das fontes da Grotasca Normal Meia Preta não identificadas sejam fontes de texto (entre 8 e 12 pts) e, talvez, pertençam a algum design remanescente das Fundação de Typos Henrique Rosa ou da Fundação Ardinghi & Filho.

Embora não seja possível afirmar, provavelmente, a Fundação de Typos Henrique Rosa fabricava no Brasil a Breite halbfette Grotesk, da J.G. Schelter & Giesecke, conforme anunciado no capítulo 5. O exame do catálogo de tipos da fundição carioca (Catálogo HR, [189-?]) que se encontra na Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, pode ser a solução para entender a mistura de fontes distintas que forma a Grotasca Normal Meia Preta da Fundação de Tipos Modernos.

O agrupamento de diferentes fontes para formar as faces apresentadas nos catálogos como Tipos Positivos, tipos gregos e Escritura a Máquina (ver Apêndice I), possivelmente, foi realizado devido à pequena

Figuras 6.21 e 6.22, próximas páginas. Grotasca Normal Meia Preta registrada no catálogo cinco da Funtimod. Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora.

GROTESCA NORMAL MEIA PRETA

1206 Corpo 6, min. ca. 3 kg. 64 A 266 a

1206 V - Versais, min. ca. 1,5 kg. 116 A

Há diversos estilos de letras na tipografia moderna e uma pessoa pode ficar confusa na escolha de tipos, salvo se analisá-los em grupos lógicos. Falando de modo geral, todos os tipos podem ser divididos em quatro classes, a saber: Antiga, Romana, Escrita e Contemporânea, que abrangem outros grupos de

1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

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

1208 Corpo 8, min. ca. 4 kg. 46 A 180 a

1208 V - Versais, min. ca. 2 kg. 76 A

Dividindo as classes em cinco, quais são as seguintes: Romano, Itálico, Texto, Gótico e Manuscrito. Existem ainda mais classificações e denominações e isso é motivo

1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

A B C D E F G H I J K L M N O P Q

1210 Corpo 10, min. ca. 5 kg. 38 A 132 a

1210 V - Versais, min. ca. 2,5 kg. 62 A

Com a devida consideração pelas classificações já existentes dos diversos autores das

1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

A B C D E F G H I J K L M

1212 Corpo 12, min. ca. 6 kg. 32 A 110 a

1212 V - Versais, min. ca. 3 kg. 46 A

Essa classificação de tipos foi adaptada para o Brasil, porém, temos uma outra

1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

A B C D E F G H I J K

1216 Corpo 16, min. ca. 8 kg. 26 A 86 a

1216 V - Versais, min. ca. 4 kg. 38 A

Primeiro concurso infantil das

1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

A B C D E F G

1220 Corpo 20, min. ca. 10 kg. 24 A 72 a

1220 V - Versais, min. ca. 5 kg. 34 A

De controvérsia constante

1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

A B C D E

GROTESCA NORMAL MEIA PRETA

1224 Corpo 24, min. ca. 11 kg. 18 A 56 a

1224 V - Versais, min. ca. 5,5 kg. 30 A

**Todas nacionalidades
INTERPRETARMOS**

1228 Corpo 28, min. ca. 12 kg. 16 A 38 a

1228 V - Versais, min. ca. 6 kg. 24 A

**Nossos aprendizes
ENTENDIMENTO**

1236 Corpo 36, min. ca. 15 kg. 12 A 28 a

1236 V - Versais, min. ca. 8 kg. 18 A

**Individualizam
SUBGRUPOS**

1248 Corpo 48, min. ca. 18 kg. 8 A 18 a

1248 V - Versais, min. ca. 10 kg. 12 A

Retificada

1260 Corpo 60, min. ca. 25 kg. 8 A 16 a

1260 V - Versais, min. ca. 13 kg. 12 A

Transito

FUNTIMOD S. A. • MÁQUINAS E MATERIAIS GRÁFICOS

GUANABARA

106 Corpo 6, mín. ca. 3 kg. 78 A. 266 a

106 V - Versais, mín. ca. 1,5 kg. 128 A

Quando uma composição fôr equilibrada horizontalmente numa página, tão bem quanto verticalmente, diz-se que se trata de um equilíbrio fóra do centro. O tipo é casualmente usado em páginas externas, de cobertura ou trabalhos semelhantes, onde uma fôrma de tipos pequena é impressa numa página grande. Não se deve tentar fazer fôrmas fóra do centro, antes de ter o sentido geral

1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

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

108 Corpo 8, mín. ca. 4 kg. 50 A. 204 a

108 V - Versais, mín. ca. 2 kg. 108 A

Às pessoas de visão normal, um quadrado perfeito parecerá ligeiramente achatado. Um ponto localizado no centro de um retângular também parecerá estar abaixo do centro. Desenhistas de tipos reconhecem este fato e colocam os traços dos

1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

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

110 Corpo 10, mín. ca. 5 kg. 40 A. 173 a

110 V - Versais, mín. ca. 2,5 kg. 106 A

Um método vulgar para se achar o centro de equilíbrio de uma página, consiste em dividi-la em duas partes, verticalmente, de acôrdo com as conhecidas regras, das

1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

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

112 Corpo 12, mín. ca. 6 kg. 40 A. 158 a

112 V - Versais, mín. ca. 3 kg. 82 A

As regras são puramente matemáticas e são dadas a fim de se formar uma noção de equilíbrio. Pratique até que a colocação de grupos compostos seja feita

1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

A B C D E F G H I J K L M N O P Q R

116 Corpo 16, mín. ca. 8 kg. 38 A. 146 a

116 V - Versais, mín. ca. 4 kg. 76 A

A impressão dá lugar a essas ilusões e o centro de equilíbrio, ou centro de atração é marcado ligeiramente acima do centro

1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

A B C D E F G H I J K L M N

quantidade de fontes nesses estilos e também pela peculiaridade nos designs, em relação ao restante da coleção Funtimod. Ademais, as amostras nos catálogos alemães, pelo menos das escrituras a máquina e dos tipos gregos, seguiam o mesmo formato de agrupar designs distintos como uma face.

A outra incidência de combinação de faces na coleção de tipos Funtimod aconteceu com a família Kabel (ver imagens no Apêndice I). A partir do catálogo seis (Catálogo FTM VI, [1969?]), o conjunto de caracteres com as letras originais parou de ser fabricado e as versões especiais passaram a ser identificadas como as faces Kabel Magro, Kabel Normal e Kabel Meia Preta.

6.2.3) GRAVAÇÃO MANUAL DE PUNÇÕES

A percepção das formas do terminal do arco e da serifa do caractere **ã** da Guanabara 6 pt (figura 6.23) no catálogo cinco (Catálogo FTM V, [entre 1958 e 1963]) suscitou a suposição de que a Funtimod teria gravado manualmente apenas a matriz deste caractere em solo Nacional para complementar o conjunto alfabético alemão. Entretanto, a comparação do caractere com seu irmão gêmeo impresso na mesma linha e os caracteres **a** e **á** possibilitou a percepção de atributos formais diferentes entre si e uma grande probabilidade da feitura de toda a fonte por meio da antiga técnica manual de gravar punções.

Se as matrizes tivessem sido gravadas com um pantógrafo, o desenho do caractere **ã** (figuras 6.24 e 6.25) e dos glifos **a** (figuras 6.26 e 6.27) e **á** (figuras 6.28 e 6.29) seriam iguais, pois o mesmo desenho da letra era normalmente utilizado como padrão para produzir a punção ou matriz da letra alfabética e dos caracteres acentuados, conforme explicitado no capítulo 1.

Tais diferenças, todavia, são cabíveis em caracteres quando se trata de tipos muito pequenos gravados à mão. Se a habilidade do gravador, mencionada por Carter (1937), era determinante na legibilidade das fontes, também deveria influenciar na uniformidade e consistência dos caracteres. A Guanabara 6 pt apresenta diferenças não tão sutis nos três caracteres exibidos nas figuras 6.24, 6.26 e 6.28, indicando que talvez as punções tenham sido cortadas por gravadores não tão habilidosos ou por diferentes funcionários. Qual a explicação para a diferença das duas instâncias do caractere **ã**?

Smeijers (2015a, p.152-153) aponta que a variedade de formas encontradas em um texto impresso em tipografia decorre de irregularidades nos tipos, papel e/ou impressão. Embora escolhas na produção e impressão dos catálogos da Funtimod também tenham variado a forma das letras, conforme veremos mais adiante, as variações em diferentes peças do mesmo caractere da mesma fonte impressas na mesma página, provavelmente, foram resultantes de irregularidades ocorridas no momento da fundição, seja pelo emprego de diferentes matrizes, seja pela dificuldade de conformar uniformemente a liga metálica em matrizes de corpos pequenos.

Cabe ressaltar dois aspectos em relação ao ato de fundir caracteres. O primeiro deles concerne ao *mito dos tipos idênticos*, termo cunhado por Pratt (2003) em resposta às hipóteses de que a fundição manual de tipos manufaturava peças de tipos com olhos idênticos. E, conseqüentemente, as diferenças encontradas nos tipos impressos na Bíblia de Gutenberg indicavam que ele tinha utilizado um processo diferente do que foi disseminado até agora. Um processo que permitiria essas diferenças.

Figura 6.23, página ao lado. Guanabara (catálogo cinco), da Funtimod. Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora.

Figuras. Ampliação de duas incidências (palavras diferentes) dos caracteres **ã** [6.24 e 6.25], **a** [6.26 e 6.27] e **à** [6.28 e 6.29] da Guanabara 6pt, do catálogo cinco da Funtimod. Caracteres **E** e **É** da Antiga Salão 6 pt, da Funtimod [6.30] e D. Stempel [6.31], respectivamente. Cedilhas da Mondial Magro 8 pt, da Funtimod, em palavras diferentes [6.32 e 6.33] do catálogo dois. Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora.

O autor (Pratt, 2003) criou desde punção, matriz e molde até tinta e papel com condições similares ao que se entende da técnica do século 15, para depois fundir e imprimir dez peças de cada caractere alfabético. O resultado de seu experimento mostrou que suas impressões [...] *parecem nítidas no papel, mas sob um exame minucioso das impressões ampliadas vinte vezes, elas parecem rudes e irregulares. Nossos grupos de dez letras apresentam inúmeras variações, apesar do fato de cada grupo de dez letras ter sido fundido da mesma matriz. Assim sendo, observamos que não há dois c, e, i ou z iguais em fundições sucessivas.* (Pratt, 2003, p.15, tradução minha)

O segundo aspecto diz respeito à calibragem das máquinas fundidoras. Antes dos tipos serem fundidos perfeitamente, várias peças são perdidas, conforme mencionou Gerstenberg (Gerstenberg, 2015) no capítulo 1. A Funtimod não manufaturava seus tipos em moldes manuais, entretanto, o mesmo mito dos tipos perfeitos pode ser interpretado no século 20 se levarmos em consideração, por exemplo, que o controle de qualidade podia deixar passar alguma peça defeituosa ou mesmo que os componentes da liga metálica podiam não estar adequados ao corpo. Logo, é mais provável que as diferenças dos caracteres **ã** sejam resultantes desses fatores e não do emprego de matrizes distintas no momento da fundição.

Mesmo considerando os aspectos expostos no *mito dos tipos idênticos*, as diferenças entre os três caracteres (**a**, **ã** e **á**) da Guanabara 6 pt são indícios suficientes para considerar que houve o trabalho da mão humana na produção das matrizes. E, ainda, que apenas a matriz do caractere **ã** pode ter sido gravada manualmente pelos gravadores de letras da Fundação Nacional, pois as formas do arco e serifa diferem muito das formas encontradas nos outros glifos (**a** e **á**).

Um método possível de afirmar que tal matriz foi fabricada na Funtimod seria comparar o mesmo caractere nos catálogos das fundições Berthold ou C.E. Weber, visto que a face foi fundida por mais de uma empresa alemã.

No entanto, a incidência de caracteres acentuados em espécimes alemães é rara, exceto os glifos **ä**, **ö**, **ü** ou algumas poucas frases impressas em outras línguas. Em contrapartida, algumas fundições publicavam catálogos específicos para comercialização dos tipos no exterior, como as já citadas versões em francês (Catálogo DS III, [1920?]) e espanhol (Catálogo DS II, [1918?]) da D. Stempel.

Ao que tudo indica, o mercado lusitano, cujos espécimes poderiam conter amostras com o caractere **ã**, não teve a mesma atenção das fundições da Alemanha, já que nenhum exemplar foi encontrado nas bibliotecas pesquisadas. Ademais, a quantidade de ocorrências de caracteres com diacríticos similares aos da língua portuguesa nos espécimes em francês e espanhol não é necessariamente compatível. Por conta disso, somente foi possível aferir caracteres acentuados de algumas faces fundidas pela Funtimod com versões da D. Stempel e Klingspor.

Isto posto, apesar do glifo **ã** da Guanabara não ter sido encontrado nos registros estrangeiros, outras faces puderam ser comparadas, como a Antiga Salão, originalmente Salon-Antiqua, da D. Stempel, que se tornou Salon Antique para o mercado francês.

A coleta de dados com microscópio revelou, por acaso, que a Antiga Salão corpo 5/6 da Funtimod (figura 6.30) apresenta situação similar à visualizada na Guanabara nos glifos **E** e **É**. A barra horizontal central do caractere com acento agudo é bem menor do que a constituinte da letra **E**. Ao conferir a produção Nacional com os tipos fundidos para o mercado

francês, é possível perceber que há muito mais semelhança no conjunto deles (figura 6.31), e uma grande diferença entre as formas brasileiras e francesas desta parte da anatomia, principalmente, na largura da barra horizontal que conecta o triângulo à haste principal.

A uniformidade nos caracteres franceses da D. Stempel pode ser evidência de que a empresa produziu as matrizes da Salon Antique automaticamente no pantógrafo com a mesma letra base, enquanto os caracteres da Funtimod foram redesenhados.

Não é possível afirmar que as variações da Antiga Salão foram realizadas na fábrica da Funtimod, elas certamente podem ter sido importadas juntamente com o desenho original. Entretanto, a solução praticada na Funtimod para completar o conjunto de caracteres alemão com os diacríticos da língua portuguesa, que exploro mais adiante, pode ser um forte indício de que algumas dessas letras, ou outras similares, foram produzidas no Brasil.

Ademais, segundo João Mosz, quando a seção de gravação de letras não estava ocupada produzindo matrizes novas para entrar na linha de produção, situação não usual, conforme vimos anteriormente, a atividade de reposição de matrizes descartadas ocupava seu tempo. Na Funtimod, a reposição poderia ser realizada com a galvanotipia ou pela antiga técnica de gravar punções, dependendo da quantidade de peças a serem ajeitadas:

no fim já não compensava ligar o banho, as matrizes que estragavam eu fazia no aço e prensava lá. Por sorte eles tinham afiação de facas também, tinha uma prensa para endireitar as facas, aí eu prensava lá, e já saía a matriz, eu ajustava ela. (Mosz, 2013a)

Porventura, em corpos muito pequenos, seja para produzir uma matriz para uma face nova acentuada seja para repor um caractere defeituoso, talvez fosse mais fácil gravar uma nova punção (com letra base e diacrítico conjugados) ao invés de acoplar o acento a uma letra já existente para galvanizar, o que comento a seguir.

A cedilha da Mondial Magro 8 pt igualmente apresenta formas diferentes entre duas incidências da cedilha (figuras 6.32 e 6.33) na amostra de texto do catálogo dois (Catálogo FTM II, [entre 1937 e 1942]). Embora o compositor tenha repetido a chapa tipográfica para reimprimir os catálogos três (Catálogo FTM III, [entre 1950 e 1956]) e quatro (Catálogo FTM IV, [entre 1956 e 1958]), a peça do segundo caractere foi substituída. Como é difícil imaginar que as partes faltantes da cedilha reproduzida na figura 6.33 tenham sido quebradas, embora seja possível, e levando em consideração o *mito dos tipos idênticos*, a letra deve ser resultante de fundição mal realizada.

6.2.4) COMBINAÇÃO DE DIACRÍTICOS

Entre os caracteres analisados nesta pesquisa de doutorado, as letras com diacríticos foram as que mais apresentaram variações. Como os diacríticos são sinais acopladas às letras, as diferenças nas formas indicaram uma combinação de partes isoladas.

Consoante Smeijers (2015b)¹, a combinação é viável por galvanotipia: *se você tem uma letra minúscula, você teria que remover a parte superior do corpo a fim de colocar um acento nela. Este acento também teria de ser feito na liga metálica do tipo. Ou retirado de outra letra, ou teria que cortar de uma outra peça de metal e depois colocar no topo do corpo reduzido da letra a ser acentuada. Claro que isso seria visível e provavelmente pareceria muito grosseiro. Mas depois você poderia em princípio galvanizar uma*

1. Essa explicação foi feita por Fred Smeijers a Catherine Dixon por email, que reproduzo no Anexo J.

matriz de uma letra acentuada criada por conta própria. (Smeijers, 2015b, tradução minha)

Pela diversidade de modelos de tis registrada nos espécimes da Funtimod, suspeito que certos acentos foram cortados em metal, alguns devem ter sido retirados de outros caracteres e outros comprados². Estas três possibilidades de acentos foram posteriormente combinadas às letras para gerar a matriz na galvanotipia.

A combinação dos caracteres acentuados, por outro lado, também ocasionou variações no tamanho, peso e posicionamento dos diacríticos. Portanto, este item além de abordar a forma dos mesmos, igualmente explora estas outras variáveis.

Antes, porém, convém abordar o assunto pela perspectiva dos vários tipógrafos e pesquisadores que já se debruçaram sobre o assunto. As sugestões propostas pelo tcheco Hlavsa (1960) podem ser generalizadas independente do idioma e consequente conjunto de diacríticos: *os sinais diacríticos podem ser considerados adequados apenas se estiverem adequados a letra a que pertencem nos seguintes aspectos: por uma absoluta igualdade de peso, tamanho adequado, design análogo, bem como por manter o contraste e posição mútua dos traços finos e grossos. Além disso, o ponto sobre o i e o restantes dos sinais diacríticos devem estar localizados no mesmo nível, cuja posição não deve ser muito elevada. O círculo sobre o u deve ser fechado desde que os bojos nas letras o, p e b também estejam fechados. Essa marca pode ser um pouco mais leve no peso do que a letra em si.* (Hlavsa, 1960, p.454, tradução minha)

Do mesmo modo que Hlavsa (1960), Březina (2009) e Gaultney (2002) indicam problemas e soluções no design dos sinais que são adicionadas aos caracteres com o objetivo de alterar o significado ou pronúncia.

As considerações sobre assimetria, harmonia na largura, espaçamento vertical, formas das letras maiúsculas e preferências culturais dos diacríticos, apontadas por Gaultney (2002) – em conjunto com as reflexões de Březina (2009) sobre peso, tamanho, localização, harmonia estilística e espaçamento dos diacríticos –, foram adaptadas para padronizar as variações dos diacríticos dos tipos da Funtimod em forma, peso, tamanho e posicionamento.

Cabe salientar que essas variações, muitas vezes não excludentes, também podem estar relacionadas com a gravação de punções manuais, abordada em item anterior, pois muitos dos acentos foram gravados na Funtimod como solução para adequar tipos originalmente projetados para o idioma alemão ao mercado brasileiro. Todavia, independente da técnica de produção, eles foram combinados e, por consequência, abordo-os a seguir.

Formas

Uma das principais qualidades de uma face tipográfica é a consistência de suas formas, as características do design normalmente são mantidas para que percebamos os caracteres como partes de um conjunto. Sob essa perspectiva, como se caracterizam as letras acentuadas da Funtimod?

Grande parte dos tis das fontes da Funtimod têm formas diferentes entre si e desarmônicas em relação aos atributos formais das faces. O grau de variação pode ser representado pelas famílias Memphis (gráfico 6.1) e Grotasca (gráfico 6.2). A visualização lado a lado dos caracteres **ä** faz saltar aos olhos as diferentes formas do diacrítico em fontes com traços tão similares.

2. A oficina tipográfica do LPG da FAU USP, por exemplo, tem uma coleção de tis de diferentes corpos fundidos separadamente para serem combinados na composição do texto.

[6.1]

4/6 5/6 6 8 10 12 16 20 24 28 36 48

ā ā ā ǣ ǣ

ã ã ã ã ã

ã ã ã

ã ã ã ã

ā ā ã õ

õ ă

 $\tilde{a}$

[6.2]

4/6 5/6 6 8 10 12 16 20 24 28 36 48

ā ā̇ ā̈ ā̉ ā̊ ā̋ ā̌

अ अ आ आ आ

ǎ ǎ ǎ ǎ

ã ã ã ã ã

ā ā ā Ā ā

 $\tilde{a} \quad \tilde{a}$

ã ã ã ã ã ã

ā ō ã Ä å ã ā ã

ā ā ā ā

ā ā ā ā

ॐ ॐ ॐ

ã ã

 $\tilde{a}$

ã ã

A â ã

३३

[6.3]

ā ă ã õ ã ã ã

$\bar{a}$ $\bar{a}$ $\bar{a}$ $\bar{a}$ $\tilde{o}$ $\tilde{a}$

ã ã ã ã ã ã ã

ã ã ã ã ã

ã ã

As comparações da Memphis e Grotesca deveriam exibir um nível similar de consistência à encontrada na família Mondial, que, por sua vez, tampouco é perfeita (gráfico 6.3). Diferentemente das faces da Memphis, em que muitos acentos não seguem o padrão modular das hastes e serifas, os tis da Mondial adotam a modulação contrastante entre os traços grossos e finos dos caracteres.

Em geral, os corpos menores (6 e 8 pts), provavelmente por conta da dificuldade em cortar a punção em dimensão diminuta, apresentam formas mais dissonantes, como podemos perceber na Mondial Magro 6 pt (figura 6.34) e Grotesca Normal Meia Preta 6 pt (figura 6.35). Apesar de outras variações da face Grotesca Normal Meia Preta serem advindas da mistura de faces estrangeiras, a forma do til do corpo 6 é uma das mais irregulares do repertório da Funtimod, pois além de ter a forma de um *til invertido*, termo cunhado por Farias (2011), precisaria ser espelhado para ter o desenho correto.

Farias (2011), ao analisar os tis de impressos realizados nos dois primeiros anos do século 19 da oficina tipográfica do Arco do Cego, de Lisboa, informa que, *na página de rosto do Tratado de Fulton [...], encontramos dois modelos de til: em forma de 'J tombado', sobre a letra 'A'; e em forma de 's não espelhado', sobre a letra 'O'. Chamaremos último este sinal de 'til invertido' para diferenciá-lo do til atualmente considerado correto, que tem forma similar à de um 's' espelhado e tombado.* (Farias, 2011, p.9)

De fato, o til da Grotesca Normal Meia Preta 6 pt se assemelha aos exemplos da oficina tipográfica do Arco do Cego, exibidos por Farias (2011). Talvez, o acento da Funtimod tenha sido influenciado por – ou pertencente a – faces portuguesas importadas no Brasil.

No que tange às letras maiúsculas, os acentos geralmente eram redesenhados para se encaixarem no pequeno espaço acima dos caracteres no corpo dos tipos. Segundo Gaultney (2002), *tipos de metal tinham acentos que eram mais verticais do que horizontais. Se aqueles longos acentos fossem colocados acima das letras maiúsculas, o tamanho do corpo teria que ser muito maior. Assim que os sinais diacríticos começaram a ser usados com as letras maiúsculas, os acentos ocasionalmente tiveram sua inclinação reduzida, e também poderiam ser diminuídos.* (Gaultney, 2002, p.14, tradução minha)

Portanto, encontrar faces com letras maiúsculas acentuadas diferentemente das minúsculas era comum nos tipos fundidos em metal. Em geral, os diacríticos eram achatados para se encaixarem no corpo do tipo em fontes pequenas ou fundidas separadamente em fontes maiores. A fábrica de tipos da Funtimod também praticava as duas soluções.

O til da Excelsior Meio Preto corpos 6 e 8 (figuras 6.37 e 6.39) foi tão achatado que comprometeu a forma típica do diacrítico, sem mencionar que não existe consistência formal entre os exemplares incorporados na caixa baixa (figuras 6.36 e 6.38) e caixa alta.

Nas letras maiúsculas da Antiga Oficial 48 pt e Grotesca Normal Meia Preta 48 pt (figura 6.40), o espaço acima dos caracteres no corpo do tipo inexistia, os acentos eram vendidos separados para serem utilizados pelo compositor no momento de execução de seu ofício. Como os acentos não necessariamente tinham a mesma largura dos caracteres, o posicionamento dos mesmos ficava, então, sob seu comando. Esta junção no ato da composição poderia gerar variações que considero posteriores à fundição, como as explicitadas no item 6.2.

Gráficos, página ao lado. Comparação do caractere ã das famílias Memphis [6.1], Grotesca [6.2] e Mondial [6.3], da Funtimod.

Figuras. Ampliação das fontes Mondial Magro 6 pt [6.34], Grotesca Normal Meia Preta 6 pt [6.35], Excelsior Meio Preto 6 pt minúsculas [6.36] e maiúsculas [6.37], Excelsior Meio Preto 8 pt minúsculas [6.38] e maiúsculas [6.39], todas da Funtimod. Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora.

Figura 6.40. Peças de acentos separadas do conjunto de caracteres da fonte Grotesca Normal Meia Preta 48 pt. Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora.

A comparação da forma de diacríticos brasileiros com similares das fundições D. Stempel e Klingspor expôs um cenário semelhante na Alemanha. Embora não tenha sido possível perceber a consistência no que diz respeito ao design do til numa mesma face, por conta da escassez de sua ocorrência nos catálogos alemães; a produção dos acentos dessas duas fundições igualmente revelou formas destoantes do design da face.

Os acentos da face Festival fundida no Brasil e na Alemanha são distintos. Enquanto a forma do til da Funtimod (figura 6.41) é análoga aos atributos formais dos caracteres da face, o til espanhol da D. Stempel (figura 6.43) é muito curvilíneo para caracteres configurados com formas mais quadrangulares. Todavia, o acento agudo estrangeiro (figura 6.44), mesmo com dimensão grande, é formalmente mais adequado ao conjunto dos caracteres do que o brasileiro (figura 6.42).

As características marcantes de traços descontínuos e imperfeitos, e formas mais quadrangulares da face Festival também não foram transportadas para a cedilha (ver figura 5.25). Pela semelhança com outras cedilhas do repertório, por exemplo, da face Visite (figura 6.51), pelo posicionamento destacado do caractere base e, especialmente, pela forma arredondada do diacrítico diferir de forma considerável do restante do conjunto de caracteres da face; a cedilha da Festival deve ter sido combinada.

A Antiga Medioeval II (figura 6.45) da Funtimod apresenta o acento agudo equivalente ao produzido na D. Stempel (figura 6.47), em contrapartida, os tis (figuras 6.46 e 6.48) são diferentes. Novamente, a forma do acento nasalado brasileiro parece mais análoga ao design da face do que a versão alemã.

Sobre a forma da cedilha, segundo a Microsoft (Diacritics, 1999), uma vírgula subscrita ao caractere **ç**, assim como em outros caracteres cedilhados, é uma alternativa aceitável para o formato tradicional da cedilha conectada à base. Essa flexibilidade no formato da cedilha também é corroborada por Blažek (2006):

a cedilha pode ter várias formas, as mais comuns se assemelham ao numeral 5 sem a barra horizontal da parte superior do caractere, e ela toca a letra a qual pertence. A outra versão menos comum não toca o caractere. Visto que a ç é incluída na maioria das faces ocidentais, existem muitos exemplos de como desenhá-la adequadamente. (Blažek, 2006)

A forma desse diacrítico também se relaciona com as preferências culturais apontadas pela Microsoft (Diacritics, 1999), por exemplo, enquanto falantes das línguas portuguesa e catalã preferem a forma tradicional (figura 6.49), atualmente algumas faces tipográficas digitais francesas incorporaram o traço desconectado ou o traço que cruza a letra base.

As cedilhas, em uma proporção menor do que os acentos, igualmente apresentavam variações de forma em fontes da mesma face, como na Visite (figuras 6.50 e 6.51). Afora variações formais na mesma face, as cedilhas da Funtimod também tinham formas parecidas com as vírgulas, por exemplo, Diana (figuras 6.52 e 6.53); e/ou não correspondentes ao design da face, como na Antiga Medioeval II (figuras 6.54 e 6.55).

Mesmo com o tradicionalismo da preferência brasileira em relação à forma da cedilha; este diacrítico, conectado ou desconectado, deveria, pelo menos, seguir as características da face. A comparação dos caracteres da Antiga Medioeval II revelou uma cedilha semelhante à vírgula, porém com altura menor. Como a Antiga Medioeval II e a Garamond (figuras 6.56 e 6.57) são tipos comuns com formas tradicionais

Figuras, página ao lado. Ampliação dos caracteres **ã** [6.41] e **á** [6.42] da Festival 8 pt, da Funtimod e da Koch-Antiqua Semi-negra 8 pt [6.43-6.44], da D. Stempel; dos caracteres **ä** [6.45] e **ç** [6.46] da Antiga Medioeval II 8pt, da Funtimod, e da Antiga Medioeval II 8 pt [6.47-6.48], da D. Stempel. Cedilha com forma tradicional da Künstler-Schreibschrift [6.49], da Stempel. Ampliação das cedilhas da Visite corpos 6/8 [6.50] e 8/8 [6.51] e da cedilha [6.52] e vírgula [6.53] da Diana 20 pt, ambas da Funtimod; assim como cedilha e vírgula das Antiga Medioeval II 10 pt [6.54-6.55] e Garamond [6.56-6.57], também da Funtimod. Ampliação da cedilha da Etienne corpos 6 [6.59] e 8 [6.60], da D. Stempel, e da Etienne Estreita corpos 6 [6.61] e 8 [6.62], da Funtimod. Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora.

romanas, o design da cedilha da Antiga Medioeval II estaria mais adequado à face se fosse semelhante à forma tradicional do diacrítico da Garamond.

Os corpos 6 e 8 da Etienne Estreita (figuras 6.58 e 6.59), na versão francesa, apresentam cedilhas praticamente sem espaço interno do arco. Na Funtimod, mesmo nestas fontes de tamanhos tão pequenos, as formas do diacrítico estão bem definidas e visíveis (figuras 6.60 e 6.61).

A falta de analogia entre as formas dos diacríticos e o design da face não foi exclusiva dos tipos brasileiros. Na República Tcheca, as formas de alguns acentos cujas faces eram importadas da França foram consideradas inadequados pelo autor Hlavsa (1960, p.454). Um dos exemplos citados no seu livro *A book of type and design* (Hlavsa, 1960), e repetido por Gaultney (2002, p.16), assemelha-se à produção da cedilha na Funtimod, a substituição do háček (caron)³ pelo circunflexo.

Gaultney (2002) apresenta três opções projetuais em relação aos acentos: desenhar formas híbridas que se adequariam às variadas preferências culturais, desenhar a face especificamente para um mercado em particular ou desenhar caracteres alternativos com variadas formas no intuito de abranger todas as preferências culturais.

Das três soluções propostas, os caracteres alternativos parecem ser a solução mais plausível tendo em vista os diferentes mercados tipográficos, porém mais trabalhosa para o designer. A prática, na verdade, já era realizada com os tipos móveis, como vimos anteriormente nas letras e numerais sobressalentes. Se motivações estéticas devem ter impulsionado o desenho de caracteres alternativos da Grotesca Reforma Clara e da Vitória, por que não adotar preferências culturais para desenhar vários diacríticos, como fizeram algumas fundições alemãs com o trema das letras maiúsculas (ver caracteres extras da Helvetica leicht na figura 6.76)?

As fundições alemãs detentoras dos designs originais dos tipos da Funtimod pareciam despreocupadas com a forma das cedilhas e dos tis, pois, afora quando inexistentes, eles não se configuram uniformemente. Esta omissão das parceiras da Funtimod poderia ter sido encarada como um espaço para a criação de caracteres com traços nacionais, como os projetados pelo tcheco Oldřich Menhart (Hlavsa, 1960, p.454). Conforme Březina (2008, tradução minha), "no começo do século 20, os designers de tipos tchecos [Oldřich Menhart e Vojtěch Preissig] estiveram sistematicamente tentando expressar sua nacionalidade em suas faces". Em contraposição, as cedilhas e tis fabricados pela Funtimod, e exploradas neste capítulo, são, muitas vezes, amorfas, como na Fenix (ver figura 6.65).

Conforme explicado anteriormente, a combinação dos diacríticos não teve consequências apenas na forma, variações também foram encontradas no peso, tamanho e posicionamento.

3. Háček (caron)

Figuras, próximas páginas.
Lirico Grifo (Catálogo III) [6.62],
Bodoni (Catálogo V) [6.63],
Forum (Catálogo VIII) [6.64],
Fenix (Catálogo VIII) [6.65],
Florete Meio Preto (Catálogo VI) [6.66], Eldorado Preto (Catálogo VI) [6.67], da Funtimod. Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora.

Peso

Březina (2009) estabelece conselhos específicos em relação ao peso dos diacríticos em faces moduladas, além de opinar sobre as formas: *é recomendado reduzir o contraste entre partes finas e grossas visto que os acentos são proporcionalmente menores, e as partes finas tendem a se tornar frágeis. Alguns outros princípios que valem a pena mencionar: o estilo de terminações deve ser o mesmo desenhado nos caracteres. Terminais mais elaborados (como serifas, terminais arredondados, etc.) geralmente não tem lugar no acentos. Quando a face emprega aberturas grandes, os acentos [...] devem igualmente ter aberturas amplas. Evidentemente, a*

modulação das hastes deve ser o mais semelhante possível. (Březina, 2009, tradução minha)

Aplicando as sugestões para avaliar a Lirico Grifo (figura 6.62), a espessura da haste do til dos corpos 8 ao 36, na maioria das vezes, é mais grossa do que a das hastes das letras. A Bodoni (figura 6.63) apresenta ainda mais variações no peso do til no que concerne aos corpos 6, 8 e 10. Se no corpo 6 o diacrítico é mais pesado do que a letra base, o acento da fonte 8 pt afinou tanto a espessura que a haste aparenta ter modulação uniforme, diferente dos outros exemplares e, principalmente, não condizente com o contraste característico da face. No corpo 10 as partes finas e grossas do acento são mais coerentes com o design da face.

A Grotasca Normal Clara (ver primeira linha da família Grotasca no gráfico 6.2) é uma das fontes do repertório da Funtimod com mais variações na forma e no peso do til. Os corpos 20 e 36 apresentam os acentos nasalados com peso menos análogo ao design dos caracteres, enquanto a fonte 20 pt foi configurada com um acento de haste mais leve, a haste do til da fonte 36 é bem mais grossa do que a haste da letra **a**.

Tamanho

Gaultney (2002, p.17) versa sobre o tamanho dos diacríticos como um problema de preferência cultural, assim como a forma. Embora concorde que a exposição preponderante de um certo tamanho a uma certa cultura possa direcionar preferências em relação às dimensões dos acentos, o tamanho dos acentos também pode ser avaliado proporcionalmente em relação às dimensões do caractere base. E foi assim que analisei o tamanho dos diacríticos da Funtimod.

Nesta perspectiva, os diacríticos ora eram muito pequenos para os caracteres, como na fonte 16 pt da Forum, ora tinham dimensões maiores, como no corpo 12 da mesma face (figura 6.64). No que concerne aos tis da Fenix (figura 6.65), os corpos 6 e 12 exibem tamanhos desproporcionais às letras e maiores do que os corpos consecutivos. As formas do diacrítico, em comparação com as hastes das letras, certamente indicam uma feitura de punção manual que deve ter sido conjugada à base para gerar a matriz no banho galvânico.

Em relação ao tamanho da cedilha, na família Florete (figura 6.66), cujo conjunto de caracteres é limitado às letras maiúsculas, a cedilha é muito pequena para o tamanho das letras, assim como os outros diacríticos em geral, vide o til e a perna do **Q**. Do mesmo modo que a Florete, a Gladiola é igualmente configurada com cedilhas pequenas. Apesar das dimensões serem maiores do que na face anterior, ainda é proporcionalmente pequena, em especial quando comparamos com a vírgula. Nas duas faces, os diacríticos ficam quase imperceptíveis.

Posicionamento

Os diacríticos, além da forma, peso e tamanho, ainda foram posicionados de maneira variada no eixo vertical ou horizontal. Em relação ao eixo vertical, o posicionamento do til pode passar uma sensação de encolhimento ou destacamento dependendo do quão próximo ou distante se encontra da base. Os acentos nasalados da família Eldorado (figura 6.67), por exemplo, embora consistentes nas outras variáveis analisadas nesta investigação, encontram-se uniformemente distantes das letras.

Gaultney (2002) sugere duas opções para a localização vertical dos acentos, entretanto, as duas utilizam os acentos agudo e grave como referencial: alinhar com a base ou com o centro ótico destes diacríticos.

608 Corpo 8, mínimo ca. 4 kg. 50 A 198 a

*A simpatia que envolve, de ordinario,
essa figura standardizada em paciência
e bondade biblica, faz do profissional da
farmacia, não um simples comerciante
cujo contato com o público não transcen-
da do negocio que os aproxima, mas o
depositário da confiança material e um*
A B C D E F G H J J K L M N O P Q
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

610 Corpo 10, mínimo ca. 5 kg. 40 A 174 a

*O farmaceutico do interior, com
toda a sua autoridade moral que
lhe confere a nobreza da sua mis-
são, esse pendor psicológico que
lhe dá o trato diuturno da cliente-
la que é quasi toda a população do*
A B C D E F G H J J K L M N O
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

612 Corpo 12, mínimo ca. 6 kg. 36 A 164 a

*Ninguém, entre nós, deve des-
conhecer o que representa o
esforço e a dedicação desen-
volvidos em favor do bom no-
me da profissão, verdadeiras*
A B C D E F G H J J K L
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

616 Corpo 16, mínimo ca. 8 kg. 30 A 114 a

*Os primeiros homens
que pisaram o conti-
nente que hoje se dá
o nome de America,
na Europa tinham os*
A B C D E F G H J J

620 Corpo 20, mínimo ca. 10 kg. 28 A 78 a

*Um poeta sevilhano que
veraneava em uma lin-
da praia publicou uma
crônica em um jornal es-
panhol na qual, descre-
vendo a angustia que se*

624 Corpo 24, mínimo ca. 11 kg. 22 A 68 a

*A mais valiosa das
reliquias do certame
consiste em um ma-
nuscrito de quarenta
e quatro páginas, do*

636 Corpo 36, mínimo ca. 14 kg. 14 A 36 a

*Pequeno jogo
para crianças
e adultos, sem
distinção, dois*

BODONI

8606 Corpo 6, min. ca. 6 kg. 80 A 640 a

8606 V - Versais, min. ca. 1,5 kg. 110 A

Em composições de medidas estreitas é costume dar entradas à primeira linha de cada parágrafo com um espaço de um quadratim do tipo usado. Essa operação de dar entrada colocando material em branco chama-se defesa ou recolhido. Quando a composição tem mais de 18 ciceros de largura, a entrada ou defesa é aumentada para um e um e meio quadratim, ou mesmo dois, se tiver

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

8608 Corpo 8, min. ca. 8 kg. 86 A 590 a

8608 V - Versais, min. ca. 2 kg. 140 A

As tintas de impressão geralmente são compostas de pigmentos corantes e vernizes moídos juntos em proporções relativas de um para outro, conforme os diversos serviços aos quais se destinam. Os pigmentos fornecem a cor, e o verniz o ligamento necessário para fixar

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

8610 Corpo 10, min. ca. 10 kg. 56 A 460 a

8610 V - Versais, min. ca. 2,5 kg. 74 A

Os pigmentos para as várias cores são obtidos de diversas matérias do reino mineral, vegetal e animal. O pigmento da tinta é produzido pela queima dos

1 2 3 4 5 6 7 8 9 0 A B C D E F G H I J K L M N O P Q R

8612 Corpo 12, min. ca. 12 kg. 54 A 410 a

8612 V - Versais, min. ca. 3 kg. 64 A

Os vernizes usados são principalmente o óleo de linhaça ou de outras resinas. O óleo de linhaça é usado na melhor qualidade de tinta

1 2 3 4 5 6 7 8 9 0 A B C D E F G H I J K L M N

8616 Corpo 16, min. ca. 8 kg. 34 A 96 a

8616 V - Versais, min. ca. 4 kg. 44 A

Há diferentes espécies ou classes de tintas de impressão, diferindo uma da

1 2 3 4 5 6 7 8 9 0 A B C D E F G H I J K

FORUM

9310 Corpo 10, min. ca. 2,5 kg. 86 A

A IMPRESSÃO DE LETRAS É EFETUADA POR MEIO
DE TIPOS DE ALTURA UNIFORME REUNIDOS EM
GRUPOS E COLOCADOS DENTRO DA RAMA PARA
SEREM POSTOS NA MÁQUINA IMPRESSORA. A

1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

9312 Corpo 12, min. ca. 3 kg. 70 A

A TINTA É APLICADA NO ÔLHO DOS TIPOS
E ÊSTES POR SUA VEZ SÃO PRENSADOS
CONTRA UMA FÔLHA DE PAPEL, ONDE
DEIXAM A SUA IMPRESSÃO. AS LETRAS

1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

9316 Corpo 16, min. ca. 4 kg. 56 A

SÃO FUNDIDAS EM REVERSO
SÔBRE OS TIPOS, E A SUPER-
FÍCIE DE IMPRESSÃO OU ÔLHO

1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

9320 Corpo 20, min. 5 k g. ca. 52 A

SALIENTA-SE EM PROEMI-
NENTE RELEVO SOBRE O
CORPO DO TIPO, DIVERSAS

1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

FUNTIMOD S.A. • MÁQUINAS E MATERIAIS GRÁFICOS

Este catálogo foi impresso em papel TOP PRINT - L'D - PC
Gramatura: 90 gr./m² Formato: 66 x 96 cm. **KSR**

FENIX

11206 Corpo 6, min. ca. 3 kg. 86 A 350 a

11206 V - Versais, min. ca. 1,5 kg. 160 A

A justificação é a prática de espaçar linhas de tipos, de modo que cada uma delas fique firme no componedor e todas sejam compostas exatamente na mesma largura. Cada linha deve ser espaçada de maneira que fique em boa ordem e firme, porém não apertada demais. Não pode haver jogo na linha e também não pode haver dificuldade em se retirar uma letra, conforme se

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

11208 Corpo 8, min. ca. 4 kg. 66 A 260 a

11208 V - Versais, min. ca. 2 kg. 104 A

A princípio não procure compor trabalhos completos. Comece com palavras isoladas, colocando-as no componedor de modo correto, leia-as e depois distribua os tipos novamente, cada qual no respectivo caixotim. Com este método, acostumar-se-á com os movimentos próprios da composição de tipos e

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

11210 Corpo 10, min. ca. 5 kg. 64 A 220 a

11210 V - Versais, min. ca. 2,5 kg. 98 A

Para evitar que os tipos saiam de sua posição em manuseios posteriores, amarra-se firmemente a composição com um barbante forte, isto é, dão-se diversas voltas na composição com

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

11212 Corpo 12, min. ca. 6 kg. 60 A 180 a

11212 V - Versais, min. ca. 3 kg. 86 A

Visto serem os detalhes de amarrar composições um pouco diferentes em tipografias diversas, será bom para o principiante tomar como modelo o sistema de seu

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

11216 Corpo 16, min. ca. 8 kg. 40 A 140 a

11216 V - Versais, min. ca. 4 kg. 74 A

As composições que estão amarradas devem ser manejadas com cuidado, pois é muito fácil deslocarem-se os tipos, mesmo

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

FUNTIMOD S. A. • MÁQUINAS E MATERIAIS GRÁFICOS

Este catálogo foi impresso em papel TOP PRINT - L' D-PC
Gramatura: 90 gr./m² Formato: 66 x 96 cm. **KSR**

[6.66]

FLORETE MEIO PRETO

10104 Corpo 4/6, mín. ca. 1 kg. 76 A

A INDÚSTRIA GRÁFICA EM NOSSO PAÍS ATINGIU EM POUCOS ANOS, GRANDE EXPANSÃO, ACOMPANHANDO O DESENVOLVIMENTO ECONÔMICO DO BRASIL.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

10105 Corpo 5/6, mín. ca. 1 kg. 66 A

NO SETOR DA FABRICAÇÃO DE TIPOS HÁ MAIS DE 35 ANOS VIMOS EMPREGANDO ESFORÇOS, CONHECIMENTO E CAPITAL

1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

10106 Corpo 6/8, mín. ca. 1,5 kg. 60 A

PARA APARELHAR GRÁFICOS BRASILEIROS COM OS TIPOS NECESSÁRIOS AOS SEUS TRABALHOS E SUAS

1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

10108 Corpo 8, mín. ca. 2 kg. 64 A

MAS CONSEGUIMOS, COMO TÔDAS AS TIPOGRAFIAS SABEM, MERECER A ACEITAÇÃO

1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

10110 Corpo 10, mín. ca. 2,5 kg. 60 A

DE NOSSOS TIPOS, QUALIFICADOS DE ALTA QUALIDADE, DE FORMA QUE A

1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

10112 Corpo 12/10, mín. ca. 2,5 kg. 36 A

NOSSA PRODUÇÃO TEVE QUE SER AUMENTADA PARA POR

1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

FUNTIMOD S.A. • MÁQUINAS E MATERIAIS GRÁFICOS

ELDORADO PRETO

6910 Corpo 10, min. ca. 5 kg. 60 A 260 a

Eles são usualmente inseridos num lado e no pé da chapa, prendendo finalmente os dois lados opostos, mas às vezes os registros ajustáveis são postos em todos os lados, para que a chapa possa ser movida pelo ajustamento dos registros sem interferir no apêrto da rama. Os registros são operados por

1 2 3 4 5 6 7 8 9 0 A B C D E F G H I J K L M N O P Q

6912 Corpo 12, min. ca. 6 kg. 50 A 230 a

Por meio de uma chave de aço e enquanto apertam seguram as bordas da chapa. A união de bases dá uma base lisa para a chapa, a qual assegura uma impressão uniforme. Podem-se colocar calços atrás da chapa, fazendo-se o que se chama alcear, retorna

1 2 3 4 5 6 7 8 9 0 A B C D E F G H I J K L M N

6916 Corpo 16, min. ca. 8 kg. 46 A 200 a

Depois a sua posição sem afetar registro. As margens entre as páginas de chapas assim montadas são feitas por guarnições de metal como se faz em formas de tipos

1 2 3 4 5 6 7 8 9 0 A B C D E F G H I J K

6920 Corpo 20, min. ca. 9 kg. 26 A 110 a

Os estereotipos são duplicatas de formas ou chapas em sólido metal tipográfico, podendo ser de tipo-altura ou

1 2 3 4 5 6 7 8 9 0 A B C D E F G H

FUNTIMOD S. A. • MÁQUINAS E MATERIAIS GRÁFICOS

Figuras. Artístico Inglês Estreito 24 pt [6.68], da Funtimod, e Inglesa Artista [6.69], da D. Stempel. Til da Mondial Magro Grifo 10 pt [6.70], da Funtimod, e simulação do posicionamento do til no centro ótico do caractere [6.71]. Caractere **Q** da Bravour Meio Preto corpo 6 [6.72] e corpo 8 [6.73], da Funtimod. Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora.

Figura 6.74, página ao lado. Grotasca Reforma Magra registrada no catálogo cinco, da Funtimod. Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora.

E como posicionar o acento agudo e grave? Nenhum dos autores consultados (Hlavsa, 1960; Březina, 2009; Gaultney, 2002) indicou uma solução. Fica implícito, portanto, que o designer tem que confiar no seu bom senso para posicionar os acentos de forma que não fiquem nem tão perto nem tão distantes do caractere base.

Em relação ao posicionamento horizontal, conforme Gaultney (2002, p. 5), a solução seria alinhar os centros óticos do diacrítico e do caractere. Esta solução é fácil quando aplicada em formas simétricas, por exemplo, no caractere **õ**, em contrapartida, o autor sugere alinhar centros óticos estimados em caracteres e/ou diacríticos assimétricos, como no glifo **ã**. A sugestão direcionada para letras com ascendentes e descendentes (d, h, p, por exemplo) – “um centro melhor é encontrado utilizando o centro ótico do bojo, em vez do glifo como um todo” (Gaultney, 2002, p. 5, tradução minha) –, provavelmente, também pode ser usada para a letra **a**.

Situação similar à da Eldorado pode ser percebida na Artístico Inglês Estreito (figura 6.68), entretanto, além da distância entre a letra e o diacrítico no eixo vertical, o til foi posicionado à direita do centro ótico do caractere. A inclinação das faces talvez aumente as chances do deslocamento horizontal do acento para além do centro ótico do bojo do caractere, uma vez que situações parecidas ocorreram em face similar da D. Stempel (figura 6.69).

Embora em tipos escriturais fosse mais fácil posicionar o til à direita do caractere, por conta da direção da inclinação, o repertório tipográfico da Funtimod também apresenta tis dispostos mais à esquerda da letra, como na Mondial Magro Grifo 10 pt (figura 6.70). Sem levar em consideração o tamanho, o acento desta fonte está posicionado próximo ao centro ótico do bojo, nesse caso, a simulação do posicionamento do til no centro ótico do caractere, exibida na figura 6.71, parece uma solução mais adequada para posicionar horizontalmente o acento.

No que concerne à cedilha, normalmente, a marca deveria ser integrada à letra base ao ponto do caractere ser percebido como uma unidade. Preferências culturais à parte, as cedilhas, em algumas faces da Funtimod, foram posicionadas verticalmente tão distantes que exacerbavam a sensação de um combinado com a vírgula, como na Grotasca Reforma Magra 16 pt (figura 6.74).

A perna da letra **Q** da Bravour Meio Preta 6 pt (figura 6.72) da Funtimod não se conecta à base como nos outros corpos (figura 6.73). A priori, interpretei que a conexão poderia estar relacionada com a impressão do catálogo, hipótese que parece pouco provável visto que o caractere é consistente em diferentes espécimes. Os dois posicionamentos, possivelmente, devem fazer parte do conjunto original da D. Stempel.

A comparação dos caracteres da Funtimod com similares da D. Stempel e Klingspor ao longo deste capítulo revelou que a produção alemã, muitas vezes, também não estava adequada em relação à forma, posicionamento, peso e tamanho dos diacríticos. Como se caracterizava a produção dos diacríticos nas fundições da Alemanha?

Ponderações acerca da produção dos diacríticos na Alemanha

No pequeno livro *Praktische Winke* (Indicações práticas), a D. Stempel (Zimmermann, [19--?]) divulga diversas informações úteis relacionadas com seus produtos, desde a liga metálica até algumas faces de seu repertório. Entre os dados sobre os tipos fabricados pela empresa, a seção sobre os acentos se reveste de suma importância para entendermos as

[6.74]

GROTESCA REFORMA MAGRA

5220 Corpo 20, min. ca. 10 kg. 26 A 88 a

5220 V - Versais, min. ca. 5 kg. 40 A

Espaços de Meio-Quadratim
SEMANA DE QUARENTA E

5224 Corpo 24, min. ca. 11 kg. 26 A 64 a

5224 V - Versais, min. ca. 5,5 kg. 34 A

Retículas das Clicherias
MUITO AUMENTADO

5228 Corpo 28, min. ca. 12 kg. 18 A 50 a

5228 V - Versais, min. ca. 6 kg. 30 A

Tamanhos originais
DESENHOS PARA

5236 Corpo 36, min. ca. 14 kg. 12 A 30 a

5236 V - Versais, min. ca. 7 kg. 18 A

Em construção
CINCO PAPAS

5248 Corpo 48, min. ca. 18 kg. 8 A 22 a

5248 V - Versais, min. ca. 9 kg. 12 A

Praça da Sé

FUNTIMOD S.A. • MÁQUINAS E MATERIAIS GRÁFICOS

FABRICAÇÃO
SUSPensa

peculiaridades encontradas tanto na sua produção quanto nos tipos da Funtimod.

Conforme determinações do Comitê de Normas para a Indústria das Artes Gráficas (*Normenausschusses für das Graphische Gewerbe*), um conjunto de caracteres acentuados foram incorporados à fabricação alemã de fontes até 12 pontos (á, â, à, é, ê, è, ë, í, î, ï, ó, ô, ò, ú, æ, œ, ç, Æ, Æ, Ç, É, Ê, Ë) e uma quantidade reduzida para fontes acima de 14 pontos (á, â, é, ê, è, ë, ï, ô, ç, Ç, É, Ê). Nos corpos maiores de 20 pontos, a D. Stempel fornecia caracteres separados para serem conjugados com as letras maiúsculas (Zimmermann, [19--?], p.20).

Cabe salientar que as letras **a**, **o** e **u** com trema não precisavam ser incorporadas a este conjunto, pois já faziam parte dos caracteres utilizados pela língua germânica. Em relação aos idiomas francês, italiano, espanhol, português, entre outros, para fundir qualquer outro caractere acentuado que não estivesse no conjunto supracitado, era cobrado o acréscimo normalmente aplicado à complementação da fundição das fontes, ou seja, o valor era semelhante se o cliente demandasse mais peças da letra **x** ou **ã**, por exemplo. Para outras línguas europeias, como turco e tcheco, a D. Stempel cobrava um valor maior para fundir seus caracteres com acentos menos usuais (Zimmermann, [19--?], p.20).

De fato, o conjunto de caracteres citado acima se tornou o padrão fabricado pelas fundições na Alemanha, conforme pode ser percebido em alguns catálogos das empresas e nos registros do *Bezieherkreis der schriftenkartei da Bundessparte Buchdruck in der AGV* (Divisão Federal Tipográfica da Associação de Artes Gráficas), um índice de tipos das fundições alemãs, impressas em cartelas padronizadas (figuras 6.75 e 6.76).

A D. Stempel (Zimmermann, [19--?], p.22) ainda agrupou um conjunto de caracteres acentuados (ā, á, à, â, ã, æ, ç, é, è, ê, ë, í, î, ï, ij, ñ, ó, ò, ô, ø, õ, œ, ú, ù, û, Ä, Á, À, Â, Ã, Æ, Ç, É, Ê, Ë, Ì, Ñ, Ó, Ò, Ø, Õ, Æ, Ú, Û) para facilitar a crescente comercialização surgida com o aumento da impressão de textos em diversas línguas, de países pertencentes à comunidade europeia. Provavelmente, algumas de suas faces para texto longo incorporavam este conjunto. Apenas este último conjunto da D. Stempel engloba letras acentuadas com o til.

Com base nas informações expostas acima, a empresa comercializava suas fontes para diversas línguas, incluindo o português, desde que os clientes estivessem dispostos a pagar mais pelos caracteres não incluídos no conjunto de caracteres padrão da língua alemã, como **ã** e **õ**. A Klingspor igualmente divulgava a comercialização de "tipos modernos de impressão, desenhados por grandes artistas, com acentos para todos os idiomas" (Catálogo GK I, [19--], tradução minha).

Por que, então, a Funtimod produziu em solo Nacional matrizes com os diacríticos tis e cedilhas para as faces alemãs importadas?

Smeijers (2015b) também questionou o porquê da Funtimod, em pleno século 20, ter manufaturado tipos com acentos diferentes dos produzidos na Alemanha. O pesquisador levantou algumas hipóteses interessantes: *[...] os acentos oscilantes não fazem sentido. A menos que os brasileiros tenham adquirido apenas designs mais antigos e descartados, ou tenham sido apoiados pelos alemães só com palavras e não em atos. Outra possibilidade seria que eles quisessem produzir espécimes antes de ter todo o material adequado. Eles não podiam esperar o envio dos tipos da Alemanha e improvisaram as letras acentuadas eles mesmos.* (Smeijers, 2015b, tradução minha)

Arkona

GENZSCH & HEYSE GmbH, Schriftgießerei
Hamburg 22, Richardstraße 45. Telegramme: Genzeyse Hamburg

WEITERE GARNITUREN
fett

Erstguß im Jahre 1936
Signatur: Hauptsignatur
Zifferndicke: Bildweite

KLASSIFIKATION

Gezeichnet von Karl Klauß†, Stuttgart

Geschnitten in 10 12 14 16 20 24 28 36 48 und 60 p

Drucktypen

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz äöü chckßz ffifflltt
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
ÄÖÜ 1234567890 .,:;!?'»«()&-

Akzente

áàâ éèêë ìíî òóô úûü ç æ œ
É Ê Ç Æ Æ

Übersetzer ab 24 p

~ ^ ~ ~ ~

Verwendung der Schriften nur gemäß den Lieferbedingungen
der Schriftgießerei. Nachbildung verboten.
Schriftmuster-Karteikarte nach DIN 16517

Helvetica leicht

D. STEMPER AG Frankfurt am Main 70 Hedderichstraße 106-114

Hausschnitt

WEITERE GARNITUREN
Kursiv leicht schmalhalbfett
mager schmal fett
Kursiv mager breit mager
halbfett breit halbfett
fett breit fett
Kursiv fett Compact
schmal mager

Erstguß im Jahre 1966
Signatur: Hauptsignatur
und von 6-12 p Signatur 3 und 6,
4/6 p Signatur 1 und 6,
5/6 p Signatur 1, 2 und 6,
7/8 p und 9/10 p Signatur 1, 3 und 6
14-48 p Signatur 6
Keine Kapitälchen
Zifferndicke: 4/6-12 p Halbgeviert,
14-48 p Schriftweite
Ziffernhöhe: H 123 H

KLASSIFIKATION

Gruppe VI
Serifenlose Linear-Antiqua

SETZMASCHINE
Linotype 6 8 9 und 10 p

Geschnitten in 4 5 6 7 8 9 10 12 14 16 20 24 28 36 und 48 p

Drucktypenverzeichnis

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
äöü chckß R ÄÖÜ
1234567890 &.,:;-!?'„»»«/+-()[]\$†*

Akzente

áàâ éèêë ìíî òóô úûü ç æ œ É Ê Ë Ç Æ Æ

Übersetzer ab 14 p

Keine Sonderziffern

bei 14 und 16 p Versal-Umlaute auch in dieser Form

Ä Ö Ü

Buchstaben-zähler für Zeilenlänge: 6 8 12 16 20 24 28 Cicero

p	Anzahl der Gemeinen						
4	27	36	52	69	87	105	122
5	25	33	49	65	81	98	115
6	23	30	45	59	75	91	105
7	21	28	41	55	69	83	97
8	19	26	38	52	65	77	90
9	17	23	33	45	56	68	79
10	16	21	30	41	51	62	72
12	14	18	26	35	43	52	61

Verwendung der Schriften nur gemäß den Lieferbedingungen
der Schriftgießerei. Nachbildung verboten.
Schriftmuster-Karteikarte nach DIN 16517.

Com base no que foi exposto nos capítulos anteriores, a Funtimod não adquiriu designs antigos nem foram apoiados pelos alemães somente com palavras. Considero que a Funtimod, por alguma razão, quer pelo tempo, quer pelo acréscimo de valor, deve ter importado apenas o conjunto de caracteres padrão alemão de algumas faces e, por consequência, teve que criar e/ou combinar os caracteres com diacríticos na sua fábrica, mesmo que as parceiras alemãs estivessem aptas a fornecer as matrizes com os acentos apropriados ao português.

A ausência dos caracteres **ä** e **ö** acentuados com o til do conjunto de caracteres padrão alemão explica as variações encontradas em grande parte dos tis nas faces da Funtimod, assim como a inclusão da cedilha neste mesmo conjunto justifica a menor quantidade de variações desses sinais encontradas por esta investigação.

Por outro lado, a comparação entre os diacríticos brasileiros e alemães é indício suficiente para interpretar que a produção destes caracteres na Alemanha, pelo menos no que concerne a D. Stempel e Klingspor, era tão diversa quanto a brasileira. Provavelmente, o designer do tipo original não estava envolvido na criação destes sinais. Por estarmos falando de duas das mais importantes e internacionais fundições de tipos do século 20, era de se esperar que a produção dos diacríticos da Klingspor e D. Stempel tivesse um design mais coerente com a qualidade e sucesso de seus desenhos.

Entretanto, como bem refletiu Gaultney (2002), *acentos não usuais necessitavam pedidos especiais, e isso gerava receita. [...] Pressões econômicas realmente estimularam a adição de fontes acentuadas, já que os fabricantes queriam aumentar seus mercados potenciais. A qualidade de tal conjunto de caracteres expandido, no entanto, foi muitas vezes pobre. A pressa para colocar as fontes revisadas no mercado compensava as preocupações com a qualidade, mesmo nas mais renomadas fundições.* (Gaultney, 2002, p. 19, tradução minha)

A coleção de tipos Funtimod estava repleta de variações. Se algumas delas independiam das práticas executadas na fábrica de tipos da empresa, como os caracteres alternativos desenhados pelas fundições alemãs; outras, definitivamente, foram provocadas por decisões e ações tomadas no Brasil. Tanto uma simples combinação de diferentes designs numa única face quanto as complicadas atividades de gravação de matrizes manuais e, especialmente, a combinação de diacríticos causaram variações no design das faces.

Interessante, porém, foi desvendar que algumas variações foram originadas após a fundição dos tipos. Essas revelações ainda que determinantes para atividades de identificação das faces, pois igualmente alteram suas formas, são mais importantes para o entendimento do uso do material fundido nas oficinas tipográficas.

6.3) APÓS A FUNDIÇÃO

6.3.1) COMPOSIÇÃO E IMPRESSÃO COM PEÇA DE TIPO QUEBRADA

Cinco estilos originais da face Mondial foram incorporados à coleção Funtimod até o final da década de 1950. Contudo, a partir do catálogo seis (Catálogo FTM VI, [1969?]), a letra **j** da Mondial Magro 36 pt perdeu seu terminal arredondado, característico da face, mesmo com a amostra de texto do catálogo anterior mantida, ver figuras 6.77 e 6.78. O caractere da Mondial Meio Preta 8 pt, diferentemente dos corpos 6 e 10, também se configura sem terminal, assim como o único **j** da Mondial Preto Estreito

36 pt (figura 6.79) encontrado nas amostras de texto dos catálogos analisados.

Pela recorrência de três letras com variações similares, havia uma expectativa da D. Stempel ter dois glifos diferentes para a letra **j**, como ocorreu nos numerais das Garamond e Festival, por exemplo. Entretanto, essa possibilidade foi descartada, pois o único glifo alternativo da família Mondial, registrado no catálogo da face (Catálogo DS V, [1936?]) e em outras publicações da empresa, é o da letra **k** minúscula e maiúscula (figuras 6.80-6.82).

Como podemos perceber no conjunto de caracteres das três versões da D. Stempel, a letra **j** das faces Magere Mondial (figura 6.80) e Halbfette Mondial (figura 6.81), correspondentes as Mondial Magro e Mondial Meio

Figuras 6.77 a 6.79. Caracteres **j** da Mondial Magro 36 pt [6.77 e 6.78] e Mondial Preto Estreito [6.79], da Funtimod. Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora.

Figuras 6.80 a 6.82. Conjunto de caracteres das Magere Mondial [6.80], Halbfette Mondial [6.81] e Schmalbfette Mondial [6.82], da Stempel. Fonte: Acervo da St Bride Library.

[6.77]

Entrega de jornais

[6.78]

Entrega de jornais

[6.79]

Sempre joga-se

[6.80]

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz d h k ß ä ö ü
.,-:;!?'",»«&[] §†* K k d k 1234567890

[6.81]

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz ä ö ü d h k ß
.,-:;!?'",»«&[] []§†* K k d k 1234567890

[6.82]

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz ä ö ü f i i l i t d h k ß
.,-:;!?'",»«&() []§†* K k d k 1234567890

Figuras. Detalhes ampliados dos caracteres da Mondial Magro [6.83] e Mondial Meio Preto [6.84] e [6.85], da Funtimod. Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora.

Preta, são configuradas com os terminais arredondados, assim como as descendentes das letras **g** e **y**, diferentemente da versão Enge Halbfette (figura 6.82), cujos terminais sem o círculo das letras **g** e **j** são diferentes do caractere **y**.

Assim sendo, o **j** sem terminal arredondado da Mondial Preto Estreito (figura 6.79) faz parte do conjunto de caracteres originais da D. Stempel. Se a D. Stempel não fundiu jotas sobressalentes para as versões Magra e Meio Preta da Mondial, as imagens microscopadas descartaram a possibilidade dos glifos sem terminal arredondado terem sido projetados no Brasil.

Por intermédio da observação micro, interpretei um ponto posicionado na sequência da curva do terminal da letra **j** (figura 6.83), e a diferença na forma (diagonal) do terminal do mesmo caractere da Mondial Meio Preta 8 pt (figura 6.84) em relação aos terminais (retos) das hastes das letras **a** e **r** da mesma fonte (figura 6.85), como indícios de uso de peças de tipos quebradas na composição e impressão dos catálogos.

Tipos com hastes e serfas finas, como a Mondial e Bodoni, são mais facilmente deteriorados do que as faces configuradas com formas mais grossas. Entretanto, parece peculiar a repetida impressão, em cinco espécimes da Funtimod, de tal dano numa fonte com corpo grande, a Mondial Magra 36 pt. Será que os funcionários encarregados na confecção da amostra textual das fontes não perceberam a peça de tipo danificada?

A Mondial foi a única família em que a incidência de composição com peças de tipos quebradas foi observada durante a pesquisa. No entanto, esse fato não necessariamente implica que outros registros dos catálogos não apresentem caracteres com a mesma característica. É possível que existam outras ocorrências similares em caracteres não observados nas análises.

6.3.2) PRODUÇÃO DO CATÁLOGO

Como visto com a Mondial, as formas finais impressas dos caracteres de um tipo de metal não foram determinadas apenas pelos atributos formais projetados pelo artista e gravados pelo produtor, mas também podiam ser alteradas posteriormente à sua fundição. Além de danos ou deslizes de atenção na composição dos tipos, as escolhas relacionadas à feitura das publicações, como o acabamento do papel, a quantidade de tinta e a pressão da máquina de impressão tipográfica, também podiam alterar o desenho dos tipos.

Neder (2014, p.132), ao comentar sobre sua experiência como impressor, constatou que "a relação entre matriz, tinta, pressão e suporte é fundamental para a impressão tipográfica, sendo que esse conjunto de variáveis interfere diretamente no resultado do impresso". O pesquisador (Neder, 2014, p.132) ainda informa que "a quantidade de pressão aplicada em um impresso também tende a variar de acordo com o papel utilizado no projeto: em geral, papéis com superfícies mais ásperas e porosas exigem um ajuste diferente de papéis mais lisos".

Os dois primeiros catálogos da Funtimod foram impressos apenas na frente de papéis um pouco mais porosos do que os posteriores. Se a porosidade do papel tivesse sido compensada com as outras variáveis, por exemplo, pressão e tinta, talvez, os tipos divulgados por essas publicações não teriam sido registrados mais encorpados do que o usual.

Apesar da diferença ser quase imperceptível em faces cujas hastes são espessas, como a Elan (figura 6.86); a Antiga Salão (figura 6.88) do catálogo um (Catálogo FTM I, [1937?]), por exemplo, perdeu um pouco o

contraste de suas formas, pois as serifas filiformes aparentemente têm a mesma espessura da haste diagonal mais fina e da barra horizontal.

Southall (2005, p.49), em suas ponderações sobre a conceituação do vocábulo *face*, igualmente observou a impressão dos tipos. Segundo ele (Southall, 2005),

as diferenças na configuração que existe entre as imagens impressas dos caracteres na faixa de 10 a 13,5 pts, ou entre 8 e 9 pts, [da Monotype Old Style 2], resultam apenas das consequências da impressão tipográfica: isto é, a importância crescente do espalhamento de tinta [ink-squash] na medida em que as próprias imagens impressas ficam menores. (Southall, 2005, p.49, tradução minha)

Antiga Salão e Elan exemplificam variações decorridas da produção das publicações, porém, como as escolhas na produção foram aplicadas na mesma medida para todas as páginas, outras variações não observadas podem estar escondidos nos milhares de caracteres não analisados por esta pesquisa.

Figuras. Letras ampliadas das Elan [6.86 e 6.87] e Antiga Salão [6.88 e 6.89], respectivamente, registradas nos catálogos um e três da Funtimod. Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora.

6.4) PONDERAÇÕES ACERCA DE TRAÇOS ORIGINAIS EM ALGUNS CARACTERES

Com o objetivo de apontar traços originais nos tipos fundidos pela Funtimod, selecionei apenas aquelas variações com indícios de terem sido realizadas pela seção de gravação de letras da empresa, ou de suas parceiras especificamente para o mercado brasileiro.

Dessa forma, além de descartar todas as variações causadas após a fundição dos tipos, torna-se necessário desconsiderar grande parte dos caracteres pertencentes à concepção e adaptação do design e à conjugação de diferentes designs em uma única face; pois estes fazem parte de atividades realizadas antes da fundição pelos fabricantes estrangeiros. Entretanto, é no grupo das variações causadas antes da fundição que se encontram caracteres representativos que considere com traços de originalidade: **r** da Athenas, **ã** da Guanabara, e **ã** e **ç** da Lirico Grifo.

Se a suspeita de que o **r** da Athenas (figura 6.17) pertence exclusivamente à face brasileira for verdadeira, então, talvez tenha ocorrido uma mudança intencional na face original para se adequar ao gosto da caligrafia Nacional. Poderíamos, até, além da originalidade do caractere, falar da brasilidade dele. Todavia, não sabemos se o desenho do **r** foi criado pela, ou com exclusividade para, Funtimod. De toda forma, parece-me que há uma intenção em adequar a forma da letra ao mercado local.

O **ã** da Guanabara (figura 6.24), por sua vez, representa uma prática que deve ter acontecido com frequência na seção de gravação de letras da Fundação de Tipos Modernos: a gravação manual de punções para repor matrizes estragadas.

Embora a Funtimod estivesse equipada para utilizar a técnica de galvanotipia na produção de matrizes, segundo um de seus gravadores (Mosz, 2013a), nem sempre era viável ligar o banho para galvanizar uma ou poucas matrizes. E, talvez, igualmente não fosse possível esperar os dias que a técnica exige para produzi-las. Desse modo, algumas reposições foram realizadas por meio da antiga técnica de gravar punções e golpear matrizes, e consequentemente, a forma dos caracteres apresenta algumas variações que podemos considerar como traços originais do desenho dos mesmos.

Ainda que o caractere da Guanabara não tenha sido gravado à mão pelos funcionários da Funtimod, provavelmente, outras incidências podem estar registradas nos espécimes, como alguns dos variados modelos de tis e cedilhas expostos ao longo deste capítulo. Os acentos nasalados de todos os corpos e a cedilha do corpo 6 da Lirico Grifo, cujas imagens figuram o capítulo 2 (figuras 2.20-2.22) desta tese, foram combinados na seção de gravação de letras da Funtimod. Ademais, as formas dos diacríticos dos corpos pequenos indicam uma feitura manual que resultou em formas criadas individualmente para cada caractere.

Entre os três exemplos expostos acima, a combinação dos diacríticos til e cedilha às letras bases teve maior quantidade de variações registradas nos catálogos (ver Apêndice M com resultado quantitativo da análise macro). Por conta disso, considero que os caracteres combinados (**ã** e **ç**) são as contribuições mais originais do repertório tipográfico da Funtimod. Com essas combinações, as faces da Funtimod seriam brasileiras? O que deve ser levado em consideração para uma face ser brasileira?

Exploro essas questões, assim como as considerações finais desta investigação que incluem tanto as limitações enfrentadas quanto sugestões de futuras pesquisas no próximo capítulo.

7

Considerações finais

É sabido que a história oficial da tipografia no Brasil foi iniciada em 1808, quando uma prensa tipográfica e tipos aportaram no País junto com a família real portuguesa. Durante dois anos, podemos considerar que essa história se referia exclusivamente à composição e impressão tipográficas, já que os tipos provavelmente não eram manufaturados aqui. A história da fundição de tipos, por sua vez, iniciou em 1810, data de abertura da seção de fundição na Imprensa Nacional.

A partir das reflexões elaboradas pela pesquisadora Edna Lucia Cunha Lima, foi possível entender que a fundição de tipos Nacional nos anos oitocentistas é tanto marcada pela tentativa de manter uma certa estabilidade na fundição estatal, quanto pelos esforços de estrangeiros, a maioria de origem francesa, em estabelecer o ofício longe de suas pátrias.

Embora os periódicos tenham passado o século 19 clamando por uma fundição de tipos hábil para manufaturar produtos de qualidade, a Fundação Francesa, do Rio de Janeiro, funcionou elogiosamente por várias décadas. Um de seus espécimes, um dos raros registros remanescentes da época, estava repleto dos mais variados tipos ornamentados representativos dos anos 1800.

Neste período, as casas fundidoras cariocas, ao que tudo indica, forneciam seu material para o Brasil inteiro. Até agora, segundo os estudos de Priscila Farias, não há indícios de uma cena de fundição de tipos em São Paulo, que apenas assumiria o posto do centro econômico do País algumas décadas depois.

Com as afirmações expostas acima, igualmente intento levantar três discussões importantes que permearam esta tese de doutorado: a separação entre fundição, composição e impressão tipográficas, a diferenciação das histórias relacionadas com a criação e utilização de caracteres tipográficos, e, principalmente, a diferenciação de uma história tipográfica brasileira em oposição à uma história tipográfica no Brasil.

Sobre as diferentes histórias brasileiras, permito-me versar no final das considerações. Agora, é importante ressaltar que os três processos (fundição, composição e impressão) tipográficos são dependentes, todavia, diferentes; para imprimir um texto no processo de impressão tipográfico, a maneira mais comum seria fundir e depois compor os tipos com os critérios solicitados pela máquina impressora.

Não existe, absolutamente, nenhuma intenção de minha parte de abordar diretamente as técnicas e histórias da composição e impressão tipográficas. Meu interesse circunscreveu o primeiro processo, em que o desenho das letras se materializa, mais especificamente numa fundição de tipos em operação no século 20 no Brasil: a Funtimod.

Pouco se sabe sobre as práticas de fundição realizadas nas primeiras décadas após a invenção de Gutenberg devido à inexistência de registros, por outro lado, as descrições de Moxon (1683) e Fournier (1764), além dos estudos pioneiros de Vervliet (2010) e Carter (1969) são referências para o entendimento da área. O Brasil, então, não presenciou a mudança nas atribuições de uma fundição de tipos, que na virada dos séculos 16 e 17 se transformou em estabelecimentos responsáveis por todo o processo e materiais necessários na fabricação e comercialização dos tipos. Ademais, o século 16 também foi palco da divisão laboral entre o designer das letras e o gravador das punções, conforme explicitado no capítulo 1.

Embora as práticas estabelecidas por Gutenberg tenham permanecido inalteradas por cerca de 400 anos; no século 20, período de atuação da Funtimod, os procedimentos manuais já tinham se tornado mecânicos e industriais. Desde o século 19, a fundição alemã J.G. Schelter & Giesecke já

gravava punções concomitantemente nos processos manual e mecânico, e igualmente manufaturava os tipos com máquinas fundidoras de alto rendimento. A J.G. Schelter & Giesecke, se não foi uma das primeiras empresas a incorporar os novos métodos industriais, pelo menos, anunciou orgulhosa a aquisição do pantógrafo e a consequente uniformidade na fabricação de seus tipos.

Na Europa, a Alemanha pode ser considerada o país mais representativo no que concerne à fundição de tipos no século 20, com as internacionalmente conhecidas D. Stempel, Klingspor, Berthold, Ludwig & Mayer, entre outras. Entretanto, a parceria entre designers de tipos, por exemplo, Rudolf Koch com a Klingspor, Adrian Frutiger com a firma francesa Deberny & Peignot, e Aldo Novarese com a fundição italiana Nebiolo, equilibrou a concorrência internacional, além de trazer prestígio para ambas as partes.

Essas fundições, que fundiam tipos para composição manual, tiveram que conviver, primeiramente, com a concorrência das empresas de fundição para composição mecânica, como a Linotype e Monotype; e depois com as empresas que desenvolveram as fotoletras. A decisão de abarcar a nova tecnologia, entre outros fatores, resultou na prosperidade de poucas e na derrocada de grande parte delas, conforme abordado no capítulo 1.

A D. Stempel se tornou muito superior a suas concorrentes por conta do acordo com a Linotype de representar e manufaturar matrizes para suas máquinas na Europa. Com intuito de expandir seu repertório, assim como o alcance geográfico, a D. Stempel aumentou gradativamente seu negócio adquirindo ações de outras fundições, como a Haas, Klingspor, Genzsch & Heyse, entre outras.

A expansão da D. Stempel ultrapassou os limites europeus e atingiu o Brasil. A Funtimod foi aberta oficialmente por uma colaboração entre Haas, Sociedade Technica Bremensis, Karl H. Klingspor e Josef Tscherkassky. Entretanto, encontrei evidências suficientes para afirmar que a Haas estava em nome da D. Stempel, além de evidências indicativas de que os equipamentos e materiais das Fundição de Typos Henrique Rosa e Fundição Ardinghi & Filho formaram a base da fábrica da Fundição de Tipos Modernos.

Embora também haja incertezas acerca da instituição da Fundição de Tipos Modernos no que diz respeito à relação entre os sócios, a Sociedade Technica Bremensis, localizada na cidade de São Paulo, era uma importante empresa na área de construção e maquinário industrial, com sócios alemães, que também teve prestígio na área gráfica, principalmente, com a incorporação da clichéria da Gráfica Fuerst.

Grande parte dos sócios da Bremensis, possivelmente, faz parte do grupo de imigrantes que fugiram da Alemanha após a Primeira Guerra Mundial em busca de trabalho e nova moradia. Diferentemente das ondas de imigrações anteriores, que vieram trabalhar em zonas rurais, esses imigrantes aportaram nas grandes cidades, contribuindo assim com o crescimento urbano e industrial do País, incluindo o setor de artes gráficas.

Quando o Brasil apoiou o grupo dos aliados contra a Alemanha na Segunda Guerra Mundial, a convivência com os imigrantes italianos, alemães e japoneses deixou de ser pacífica. Getúlio Vargas, então presidente, decretou medidas que impediam a livre circulação dos representantes destes povos e culminaram no mito do perigo alemão, com a investigação de pessoas físicas e jurídicas, entre eles a Bremensis e Karl

H. Klingspor, pelo Departamento Estadual de Ordem Política e Social de São Paulo (DEOPS-SP).

Se o prontuário do DEOPS-SP do sócio-gerente da Funtimod é inconclusivo sobre seu envolvimento com o Nazismo, apesar de seu nome ter sido mencionado por um dos principais delatores da época, Otto Braun; a Bremensis ficou sob administração federal, sendo, posteriormente, liquidada. Anos antes do fim da Guerra, a Bremensis deixou de comercializar com exclusividade os produtos da Funtimod e transferiu a clicheria para suas instalações.

A primeira fase histórica da Funtimod, conforme exposto no capítulo 3, que durou de 1932 a 1950, foi marcada pelo crescimento do negócio e pela gerência e influência de Karl H. Klingspor. Em seus primeiros anos de atuação, a Funtimod manufaturava tipos e fios de latão, mas a sede paulistana e as filiais da Bremensis e C. Fuerst instaladas nas cidades de Belo Horizonte, Curitiba, Porto Alegre, Recife e Rio de Janeiro comercializavam seus produtos com exclusividade. A década de 1940 presenciou as saídas de Karl H. Klingspor e da Bremensis, assim como a venda das ações da Haas para Theodor Hofmann, antigo sócio da Bremensis.

A clicheria Bremensis/Funtimod, que foi diversas vezes exaltada pela qualidade de seus serviços pelos periódicos da época, com base no que foi possível averiguar nos anúncios e na comparação com a empresa gráfica carioca Luiz Latt & Cia, oferecia desde a criação à finalização dos clichês em fotogravura, estereotipia e galvanoplastia; além de chapas de zincografia e litografia.

Entre 1950 e 1958 (segunda fase da trajetória da Funtimod), respectivamente, data em que a empresa se transformou em sociedade anônima e mudou sua denominação de Fundação de Tipos Modernos para Máquinas e Materiais Gráficos; a Funtimod ampliou seus negócios e passou a se interessar pelo mercado de maquinário, representando marcas alemãs, como a Heidelberg e Krause, e fabricando equipamentos próprios. A prosperidade da empresa na década de 1950 resultou na abertura de filiais nas mesmas cidades das sucursais da Bremensis: Belo Horizonte, Curitiba, Porto Alegre, Recife e Rio de Janeiro.

Durante a terceira fase de sua história (1958-1974), a Funtimod teve que lidar com o crescimento do processo de impressão offset e o desenvolvimento da fotocomposição, naquela época, a técnica de composição de texto mais adequada ao novo sistema de reprodução. A saída dos gerentes da seção de máquinas da empresa, Walter Tiedemann e Carl Fuerst, em 1968, para abrir a Gutenberg, iniciou um período difícil para os negócios, com o fechamento da seção de fabricação de máquinas tipográficas e da clicheria, e a morte de Theodor Hofmann.

Se o nome mais importante da primeira fase da Funtimod, Karl H. Klingspor, tinha conhecimento tipográfico, podemos considerar Theodor Hofmann, sócio majoritário das segunda e terceira fases, predominantemente, um homem de negócio. Decerto, esses dois perfis devem ter contribuído de maneiras diferentes no gerenciamento da fundição.

A quarta e última fase histórica da Funtimod iniciou, em 1974, com o cargo de presidente sendo assumido pelo genro de Theodor Hofmann, Peter Papenburg, e com a empresa se denominando Grupo Funtimod S.A. Embora o capital social não tenha diminuído, o aumento desse período não era resultante da prosperidade da produção, mas, sim, da correção de imóveis, lucros em suspenso, entre outros. A década de 1980 presenciou

o fechamento das filiais, e a transferência da fábrica de tipos para um imóvel menor, que fechou suas portas em 1997. Até o início de 2016, ainda que não estivesse mais em funcionamento, a Funtimod encontrava-se aberta na JUCESP, com sede na Rua Matarazzo, nº 160, e continuava com Peter Papenburg na presidência.

A fábrica de tipos, que se localizou até 1983 na Rua Ribeiro de Lima nº 282 em um amplo imóvel dividido em quatro pavimentos, abrigava cerca de 40 máquinas fundidoras de tipos móveis, além da seção de fios de latão e marcenaria. Entre os funcionários que trabalharam na Funtimod, localizei, pelo menos, dois gravadores de letras: Antonio Baki, por intermédio de uma matéria na revista *Brasil Gráfico*; e João Mosz, que concedeu depoimento a esta investigação.

Embora as diferentes fontes de evidência tenham revelado que os dois gravadores de letras sabiam cortar punção manualmente, muito pouco pôde ser descoberto sobre e pelo iugoslavo Antonio Baki, visto que não descobri seu paradeiro.

No que diz respeito ao alemão João Mosz, que trabalhou na Funtimod por mais de cinquenta anos, ele informou que o principal meio de produção das matrizes dos tipos era a galvanotipia, um processo eletroquímico em que uma camada de cobre ou níquel é depositada num molde, que pode ser uma punção ou um tipo previamente fundido.

Por conta da possibilidade de produzir a matriz sem intermédio de uma punção, a galvanotipia pode tanto ser considerada heroica, na medida em que um tipo antigo cujas matrizes não sobreviveram podia voltar a ser fundido; quanto vilã, já que cópias idênticas sem permissão igualmente podiam ser produzidas. Com que fim a galvanotipia foi utilizada pela Fundação de Tipos Modernos?

A técnica era majoritariamente aplicada na reposição de matrizes estragadas e na produção de matrizes novas. Entretanto, há indícios suficientes para considerar que uma parte dos conjuntos de matrizes gerados no banho galvânico utilizaram como moldes tipos importados e não licenciados.

Reproduzir ilicitamente design de outras fundições não foi um procedimento exclusivo da Fundação Nacional. A galvanotipia contribuiu de forma substancial com a pirataria de tipos no mundo inteiro. Embora a Funtimod estivesse equipada com equipamentos similares ao da D. Stempel, por exemplo, fundidoras e pantógrafo, este último era utilizado para produzir matrizes de projetos especiais, como logos de clientes, conforme explicitado no capítulo 4.

Após a produção das matrizes, a manufatura dos tipos seguia um fluxo de fabricação, que incluía fundição, paginação, embalagem; e comercialização, que concernia desde a procedimentos de venda e distribuição para os clientes quanto a etapas burocráticas internas na empresa.

Em relação à liga metálica, a matéria prima avaliada de alguns tipos da Funtimod tinha mais chumbo do que o indicado pelos estudiosos e pela D. Stempel. Dessa forma, é possível conjecturar que eles não eram tão resistentes quanto a empresa e os entrevistados anunciaram.

A liga metálica deveria variar de acordo com o corpo do tipo, assim como também existia uma variação nos preços: quanto menor a fonte, maior o valor cobrado. De modo igual, alguns designs também eram mais caros do que outros. Interessante perceber que uma parte dos entrevistados mencionou a superioridade da liga dos tipos da Funtimod em oposição aos da Manig e Monotype, porém os componentes metálicos

da Manig e Funtimod foram avaliados, pela técnica analítica nuclear de fluorescência de raios X, com porcentagens semelhantes de chumbo (85%), antimônio (10%), estanho (4%) e outros metais (1%).

A coleção de tipos Funtimod analisada por esta pesquisa de doutorado, formada por 103 faces, foi majoritariamente identificada como pertencente a fundições alemãs, em especial, D. Stempel e Klingspor. Algumas faces foram consideradas como parcialmente identificadas devido a existência de tipos idênticos em mais de uma fundição estrangeira, e apenas nove tipos não puderam ser identificados: Escritura a Máquina 508, Grotesca Normal Meia Preta (8, 10, 12, 36 pts), Tipo Positivo (Grotesca Normal Meia Preta 12 pt), Kabel Normal (especial), Kabel Meio Preto (especial), Kabel Magro (especial), Manuscrito, tipo grego (normal), e tipo grego (itálico).

Mesmo com esses designs sem identificação, é improvável que algumas dessas faces não identificadas tenham sido produzidas no Brasil desde do esboço inicial até a materialização em metal.

Ao observar a coleção de tipos Funtimod, no capítulo 5, separei as faces seguindo a mesma organização dos espécimes: tipos comuns e tipos de fantasia. Os tipos de fantasia, por sua vez, foram subdivididos à luz de uma simplificação da classificação tipográfica proposta por Francis Thibaudeau em faces com serifa, sem serifa, decoradas, escriturais, mais faces para alfabetos especiais, chamadas de diversos.

A coleção é um reflexo do cenário tipográfico alemão do começo do século 20 tanto no que diz respeito ao estilo ainda apropriado para fundição em tipos móveis (tipos *display* e, em especial, escriturais) como nas faces mais representativas lançadas na época. Por conta disso, considerei que o termo *moderno* que intitula a Funtimod faz mais sentido se associado à novidades ao invés das faces modernas cuja anatomia é configurada, entre outras características, por serifas finas, contraste entre hastes e eixo vertical.

Os tipos que mais caracterizam o começo do século 20 são configurados sem serifa, cuja criação foi impulsionada, entre outros fatores, pelos conceitos funcionais da Bauhaus e pelos ideais de Jan Tschichold. Sob essa perspectiva, a Funtimod manufaturou no Brasil as faces sem serifa geométricas Kabel e Futura, respectivamente, da Klingspor e Bauer, assim como vários estilos da Reform-Grotesk, da D. Stempel, e a Grotesca baseada na Breite Grotesk, da J.G. Schelter & Giesecke.

Por outro lado, a Fundação de Tipos Modernos fundiu algumas faces com serifa cujos desenhos também foram baseados em formas geométricas, como a Mondial e a Memphis; afora *revivals* de formas tradicionais, como a Garamond e Bodoni.

A maioria das faces de fantasia escriturais e decoradas da Funtimod também foram lançadas na Europa entre os anos 1920 e 1930, por exemplo, Elan, Gladiola, Festival e Eldorado. Entretanto, enquanto as duas primeiras foram incorporados ao acervo da Funtimod concomitantemente aos seus lançamentos, as duas últimas aparecem nos registros algumas décadas após sua criação.

Com base nas raras faces recém-chegadas registradas nos nove catálogos de tipos localizados, mais a idade média da coleção, percebi que o repertório da Funtimod ficou praticamente paralisado desde o começo da empresa, isto é, com desenhos criados até a década de 1930 sendo reproduzidos até as últimas décadas do século 20.

Cabe salientar que Karl H. Klingspor, que deixou a Funtimod na década seguinte, teve grande influência na escolha das faces, conforme informações do próprio alemão. Na verdade, o repertório foi renovado substancialmente apenas uma vez ao longo dos sessenta e cinco anos, no que concerne à incorporação de designs novos em oposição à inclusão de estilos de uma família já fundida. Esses tipos foram mencionados pelo ex-gravador de letras da Funtimod (Mosz, 2013b) como "os tipos modernos que começam com a letra F".

Se cada catálogo de tipos da Funtimod apresenta pelo menos uma face nova, em apenas três exemplares o repertório foi reduzido. Entretanto, as reduções foram substanciais ao ponto do último espécime apresentar quase a metade de todas as faces produzidas ao longo dos anos. Embora a desaceleração do mercado para tipos móveis de metal seja a principal causa dessas mudanças, não podemos deixar de levar em consideração fatores internos da empresa, como a troca de gerência da seção de fundição.

A comparação do repertório da Funtimod com catálogos das fundições D. Stempel e Klingspor demonstrou a inferioridade quantitativa da empresa brasileira, que, possivelmente, escolheu as faces mais populares das coleções alemãs. A coleção da Manig, igualmente com forte relação comercial com a Alemanha, era formada por faces similares às da Funtimod. Entre as principais concorrentes Nacionais, a Monotype, por sua vez, distribuía faces mais distintas, como a inglesa Times New Roman e a franco-suíça Univers.

A similaridade de alguns tipos fundidos pela Funtimod e Manig, em conjunto com outras evidências apresentadas ao longo da tese, pode ser indício suficiente do envolvimento da Fundação de Tipos Modernos na abertura da Manig. A verdadeira relação entre as duas empresas ainda precisa ser desvendada e esse pode ser um tema interessante para futuras pesquisas.

Em síntese, pelos indícios apresentados por esta tese, é pouco provável que a Funtimod tenha fabricado algum tipo com desenho original. Consoante as palavras de Karl H. Klingspor na cerimônia de abertura das novas instalações da fábrica, em 1937, parece-me que existia intenção, pelo menos de sua parte, em tornar a fábrica de tipos independente das fundições alemãs. Se a partir dos anos 1930, o Brasil iniciou um sentimento de nacionalismo, crescimento econômico e industrial, e, principalmente, se a Funtimod estava toda aparelhada para produzir um tipo original; a principal razão para a questão acerca da ausência de originalidade de suas faces ainda permanece desconhecida.

A coleção alemã de tipos da Funtimod pode tanto ter sido fruto do acaso como resultado de contextos internos da empresa e externos do País. Perceber que João Mosz tinha pouco conhecimento sobre o desenho de letras, fez-me interpretar que, muito provavelmente, faltou uma peça importante no processo de desenvolvimento tipográfico, o designer de tipos.

No meu ponto de vista, esse foi um dos fatores primordiais na falta de produção com caráter próprio, visto que a empresa não parecia estar capacitada para criar desenhos, mas, sim, aparelhada para reproduzir. Por outro lado, a produção industrial brasileira era, e talvez ainda seja, tipicamente não original.

A questão acerca da originalidade dos desenhos dos tipos pode ser discutida sob outra perspectiva, desviando o foco da Funtimod e ampliando-a para fundições de tipos em geral, no cenário tecnológico do

século 20. O que caracterizava uma fundição de tipos naquela época? Se levarmos em consideração o comércio e livre circulação de matrizes – com cujo cenário a Wagner & Schmidt, empresa de Leipzig especializada na produção e comercialização de matrizes com este fim, contribuiu de maneira substancial –, uma fundição de tipos podia tanto funcionar com modelos existentes quanto com modelos singulares.

Pelas semelhanças dos repertórios das firmas alemãs, ao que tudo indica, grande parte das fundições operava num meio termo, fundindo faces similares, mas, também, criando tipos únicos. A Funtimod, portanto, posicionou-se no grupo dos que reproduziam designs legalmente, mas provavelmente também plagiavam.

Embora aparentemente os proprietários da Funtimod, inclusive após a saída da D. Stempel/Haas, estivessem mais interessados em manter o relacionamento com empresas da Alemanha ao invés de transformá-la em uma produtora de tipos inovadores; a Funtimod foi e, possivelmente, ainda será considerada a mais importante fundição de tipos brasileira em diversos aspectos.

A Funtimod não conseguiu, ou não cobiçou, tornar-se independente da terra natal de seus proprietários no que concerne ao idioma, funcionários, maquinários e tipos; entretanto, a fábrica de tipos estabelecida no Brasil, milhares de quilômetros distante da Europa, teve, sim, práticas específicas, por exemplo, no que tange à tradução de alguns estilos das faces (negrito, itálico, etc.) e, principalmente, alguns caracteres observados (**ã** e **ç**).

Se por um lado, algumas nomenclaturas originais (por exemplo, Excelsior, Florida e Visite) foram mantidas na língua portuguesa; por outro lado, as faces em negrito, por exemplo, transformaram-se em gordas ou pretas, e as condensadas em estreitas ou apertadas.

Os espécimes da Fundição de Tipos Modernos, que muitas vezes reaproveitavam as chapas tipográficas na impressão, estavam repletos de variações no conteúdo das amostras e na forma das letras claras, gordas, meias pretas, estreitas, largas, etc.

Examinei o design das faces no capítulo 6, principal interesse desta investigação, primeiramente de forma exploratória, na comparação das páginas das mesmas faces em catálogos similares; e, em seguida, nas análises macro e micro de um grupo de caracteres (a, e, g, j, ã, ç, Q, R, S, O, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 0). Como resultado, grande parte dos registros nos catálogos revelou ser configurado com alguma variação na forma das letras e números ou em parte deles. Entretanto, nem todas as variações são resultantes da seção de gravação de letras da fábrica de tipos Nacional.

O resultado das análises das faces registradas nos catálogos da Funtimod foi apresentado pela divisão das práticas anteriores e posteriores à fundição dos tipos que causaram tais registros com variações. Desse modo, antes de fundir os tipos, a Funtimod utilizou glifos alternativos pertencentes às faces originais, como as letras **Q** da Garamond e **E** e **R** Vitória; e conjugou diferentes designs numa única face, por exemplo, a Grotesca Normal Meia Preta e a Escritura a Máquina.

Há de se considerar, ainda, que alguns dos caracteres diferentes de uma mesma face, por exemplo, Kabel ou Athenas, podem ter sido criados para o mercado Nacional, mas não necessariamente pela Funtimod.

Portanto, um quê de originalidade surgiu em meio a caracteres com design estrangeiro. A Funtimod repôs matrizes estragadas cortadas manualmente por seus gravadores de letras e, sobretudo, adaptou o conjunto de caracteres alemães para a língua portuguesa combinando

tis e cedilhas às letras base. As pequenas alterações no design levantam questões interessantes sobre a diferenciação das faces tipográficas e, no caso desta investigação, sobre as diferenças atribuírem um pequeno carácter Nacional às faces da Funtimod ou pelos menos aos caracteres. De certa forma, sim, mesmo que a qualidade dessa combinação, na maioria das vezes, seja duvidosa.

Os diacríticos mencionados foram incorporados nas fontes de uma mesma face sem consistência na forma, posicionamento, peso e tamanho. A produção dos diacríticos da Funtimod coincide, no que concerne à adequação aos atributos formais do design, a exemplos encontrados nos catálogos em francês e espanhol da D. Stempel e Klingspor. No entanto, muitos dos diacríticos brasileiros são diferentes dos configurados nas respectivas faces alemãs.

Cabe salientar que, no século 20, as fundições alemãs, principalmente, D. Stempel e Klingspor, estavam aptas a comercializar seus tipos para diversas línguas, incluindo os caracteres especiais do português. Por que a Funtimod não importou o conjunto de caracteres adequado ao País?

Verificou-se, então, que esses pequenos sinais acoplados às letras não receberam a devida atenção das fundições em várias partes do mundo; a inadequação também foi observada em outras línguas, como o tcheco. Entretanto, diferentemente do Brasil, o cenário tipográfico na República Tcheca contou com designers de tipos que criaram tipos e diacríticos com traços originais.

Se algumas das variações observadas por esta investigação foram voluntária ou involuntariamente realizadas na fábrica de tipos da Funtimod; após o ato de fundir, a empresa não tem mais nenhum controle sobre o uso de seus produtos. Nesse contexto, uma parte das variações encontradas nos espécimes derivaram da composição com uma peça de tipo quebrada e na produção e impressão das publicações.

Resumidamente, de todas as variações registradas nos catálogos de tipos da Funtimod, as mais representativas das práticas realizadas em sua fábrica de tipos são a criação manual de matriz de algum caractere, o possível desenho de letras especiais para o mercado brasileiro e a combinação dos diacríticos.

É importante mencionar que a produção da Funtimod não foi exclusiva de tipos de chumbo, uma das três faces manufaturadas em madeira, a Grottesca Reforma Gorda Apertada, apresenta inclusive mais variações entre um catálogo e outro do que sua versão em metal.

Com o intuito de caracterizar a fábrica de tipos móveis na Funtimod, tentei entender suas práticas em todas as etapas da fabricação e comercialização dos tipos. Parti do entendimento técnico na fabricação para conceber uma visão geral da coleção de tipos da empresa, descobrir suas origens e, por fim, revelar miudezas relacionadas com alguns caracteres fabricados em solo nacional. O que mais esses achados revelam além dos fatos objetivos expostos ao longo desta tese de doutorado?

Quando iniciei esta investigação, minha ideia de uma fundição de tipos ainda girava em torno dos procedimentos manuais descritos por Moxon (1683), Fournier (1764) e Smeijers (2015a), tampouco vislumbrei um relacionamento tão intrínseco entre a Funtimod e a D. Stempel, ou melhor, entre o Brasil e a Alemanha.

A Funtimod foi formada direta ou indiretamente por alemães, uma parte de seus funcionários também eram imigrantes alemães, eles se comunicavam na empresa em alemão, ela representava máquinas de

firmas alemães, parte do equipamento da fábrica de tipos era alemão, e, principalmente, a quase totalidade da origem dos tipos fundidos também era alemã.

Óbvio que para os brasileiros ter tido uma fundição de tipos em escala industrial é algo a ser comemorado. Exatamente por esse motivo, descobrir que a maior parte de sua produção de tipos, se não todos, foi derivada a partir de matrizes alemãs é de certa forma decepcionante. Até que ponto ainda podemos considerar a Funtimod uma fundição de tipos brasileira?

A consideração dos tipos fundidos pela Funtimod como brasileiros, conforme asseverado pela própria empresa como tipos nacionais ou tipos Brasil, no começo da atuação; talvez, esteja atrelada a um hábito cultural de considerar um produto manufaturado, mas não, necessariamente, originado no País, como sendo Nacional.

A discussão não é em nenhum grau rasa. Consideraríamos como brasileira uma face que fosse desenhada por um imigrante alemão vivendo no Brasil? Essas questões relacionadas à nacionalidade são relevantes nesta investigação na medida em que se torna mais evidente que o período áureo e longínquo dos tipos de chumbo ainda não foi cenário para a primeira face desenhada no Brasil ou por um brasileiro.

Sob essa perspectiva, no que tange ao design das faces, considero que a história tipográfica brasileira se inicia com tecnologias posteriores. De todo modo, os tipos móveis de metal da Funtimod contribuem para a história da tipografia (processo de composição e impressão tipográficas) no Brasil; assim como para a história da fundição de tipos, independentemente da originalidade de sua coleção.

Neste estudo de caso, estive atenta, por intermédio de cinco fontes de evidência (registros, documentos, entrevistas, artefatos físicos e observações não-participantes) à história, fabricação e produção da Fundição de Tipos Modernos. Os procedimentos metodológicos possibilitaram várias considerações, e, sobretudo, ampliaram os questionamentos. Dessa forma, é possível vislumbrar alguns desdobramentos de pesquisa, com temas mais amplos ou assuntos mais específicos.

Conforme mencionado anteriormente, há algumas incertezas na sua trajetória histórica, como a incorporação da Fundição de Tipos Henrique Rosa, do Rio de Janeiro, e da Fundição Ardinghi & Filho, de São Paulo, e até mesmo a abertura da Manig. Do ponto de vista da história da fundição de tipos no Brasil do século 20, esta investigação é uma exploração cujas lacunas podem ser completadas com futuras pesquisas acerca dessas firmas.

Sobre a coleção de tipos da Funtimod, as faces fabricadas desde o início até o fechamento da fábrica, são, possivelmente, as mais vendidas e por consequência, as mais compostas e impressas no Brasil. Elas podem inspirar futuras pesquisas sobre a Funtimod nos artefatos impressos do século passado.

Esta investigação ainda pode ser ampliada com a observação de outros caracteres nas faces fundidas pela Funtimod, assim como a incorporação dos espaços entre letras. Eles podem confirmar, por exemplo, se as faces foram copiadas sem autorização com a galvanotipia, já que, provavelmente, esses espaços seriam diferentes das faces originais.

Em que medida os resultados encontrados nesta investigação em particular podem ser comparados com outros contextos? A comparação

com pesquisas de fundições de tipos dos países da América Latina pode revelar um cenário tipográfico semelhante.

A investigação contou com limitações de acesso a algumas informações, como o silêncio dos familiares do último presidente da empresa, Peter Papenburg, e também o meu desconhecimento da língua alemã. Essa última defasagem foi superada, na medida do possível, pela tradução de documentos diretamente relacionados com a Funtimod, por terceiros. Entretanto, acredito que algumas fontes de evidência em alemão não traduzidas, encontradas nas bibliotecas visitadas no exterior, poderiam contribuir no entendimento sobre a fundição de tipos na Alemanha.

Em todo caso, este estudo de caso sobre a Funtimod não deve ser considerado exaustivo, ao contrário, espero que as considerações acerca de sua trajetória, sua fábrica de tipos e seu repertório sirvam de estímulo para que as investigações das diferentes histórias tipográficas brasileiras perdurem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A ACTUAL situação política. *A Nação*, Rio de Janeiro, Ano III, n. 145, p.1, 5 jul. 1874. Disponível em: <http://memoria.bn.br/>. Acesso em: 08 Ago. 2014.

A EMPREZA Litteraria. *Correio Mercantil*, Rio de Janeiro, Ano XIII, n. 111, p.2, 22 abr. 1856. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 08 Ago. 2014.

A ARTE typographica (continuação). *O Neophyto*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 43, p. 2, 14 nov. 1880. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 08 Ago. 2014.

AGRA JR, Jarbas. *Memória Gráfica Pernambucana: indústria e comércio através dos impressos litográficos comerciais recifenses [1930-1965]*. Dissertação de mestrado não publicada. Departamento de Design. Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2007.

A MARMOTA. *A Marmota*, Rio de Janeiro, n. 10, p. 1, 6 mar. 1864. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 08 Ago. 2014.

A MARMOTA. *Marmota na corte*, Rio de Janeiro, n.154, p.1, 2 mai. 1851. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 08 Ago. 2014.

ANJOS, Milton dos. *Milton dos Anjos*: ex-funcionário da área de Contabilidade da Manig e dono da Maqtnpel: presença da filha Sílvia dos Anjos: depoimento [22 jul. 2013]. Entrevistadora: Isabella Aragão. São Paulo, 2013. 1 arquivo WAV (75 min.). Transcrição no Apêndice D.

ANTÔNIO Baki – gravador de letras. *Brasil Gráfico: revista brasileira de artes gráficas*. São Paulo, ano I, n. 2, p. 9 -10, fev. 1950. Acervo da biblioteca Josef Brunner da Faculdade Senai de Tecnologia Gráfica.

À PRAÇA: Comunicação de mudança na sociedade da Bremensis. *Correio Paulistano*, São Paulo, 01 jan. 1929. Secção Commercial, p. 13. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 08 Ago. 2014.

ARAGÃO, I. R.; FARIAS, A. M. Tipos móveis de metal: de Gutenberg até os dias atuais. In: *8º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design*, 2008, São Paulo. Anais do 8º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design, 2008.

ARAGÃO, I. R. Os tipos móveis de metal da Editora UFPE: apontamentos e descobertas. In: *9 Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design 2010*, 2010, São Paulo. Anais do 9 Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design 2010. São Paulo: PPG em Design | Universidade Anhembi Morumbi, AEND-Brasil, 2010a.

ARAGÃO, I. R. Um breve panorama dos catálogos de tipos das fundidoras Funtimod e Manig. In: *9 Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design 2010*, 2010, São Paulo. Anais do 9 Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design 2010. São Paulo: PPG em Design | Universidade Anhembi Morumbi, AEND-Brasil, 2010b.

ARAGÃO, I. R.; FARIAS, P.; ALMEIDA, E. J.; FARIAS, A. M. Um estudo comparativo entre a catalogação dos tipos móveis da Editora UFPE e da oficina tipográfica da FAU USP. In: *10 P&D Design - Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design*, 2012, São Luís. Anais do X Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design: 10 - 13 de Outubro de 2012. São Luís: EDUFMA, 2012.

ARAGÃO, I. R.; FARIAS, P.; LIMA, E. L. C. Um estudo sobre catálogos de tipos de fundidoras brasileiras dos séculos 19 e 20. In: *6º Congresso Internacional de Design da Informação*, 2014, Recife. Proceedings of the 6th Information Design International Conference, 5th InfoDesign, 6th CONGIC. São Paulo: Blucher, 2013. v. 1, p. 4.

ARAGÃO, I. R. *Composição de texto no Brasil entre os anos de 1950 e 1975*. In: Marcos da Costa Braga; Dora Souza Dias. (Org.). *Histórias do Design no Brasil II*. 1ed. São Paulo: Annablume, 2014, v. II, p. 101-125.

ARDINGHI, Maria Beatriz. *[Email sobre a Fundação Ardinghi & Filho enviado à pesquisadora]*. 11 jan. 2016. Reprodução no Anexo G.

AS FIRMAS com sede no Brasil incluídas na "Lista negra" norte-americana. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 1, 18 jul. 1941. Disponível em: <<http://memoria.bn.br>>. Acesso em: 08 Ago. 2014.

AS NOVAS instalações da "Fundição de Typos Modernos Ltda." *Correio Paulistano*, São Paulo, p. 7, 10 ago. 1937. Disponível em: <<http://memoria.bn.br>>. Acesso em: 08 Ago. 2014.

ASSOCIADOS do Sindicato das Indústrias Gráficas no Estado de São Paulo. *Boletim da Indústria Gráfica (BIG)*. São Paulo, ano V, n. 59, p. 19, nov. 1954. Acervo da biblioteca da FEA USP.

ASSOCIADOS do sindicato das Indústrias Gráficas no Estado de São Paulo. *Boletim da Indústria Gráfica (BIG)*. São Paulo, ano VI, n. 65, p. 15, jun. 1955. Acervo da biblioteca da FEA USP.

AUXILIAR de escritório. [Anúncio da Funtimod]. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 3 caderno, p.23, 30 Ago. 1959. Disponível em: <<http://memoria.bn.br>>. Acesso em: 08 Ago. 2014.

AVISAMOS. [Anúncio de mudança de endereço da Schmidt, Trost & Comp e da Bremensis]. *Correio Paulistano*, São Paulo, 19 fev. 1929. Seção Commercial, p. 13. Disponível em: <<http://memoria.bn.br>>. Acesso em: 08 Ago. 2014.

AVISOS Comerciais. Declaração. [As empresas Schmidt, Trost & Comp. e J. Math. Gildemeister comunicam a abertura da Bremensis]. *Correio Paulistano*, São Paulo, p. 10, 02 abr. 1922. Disponível em: <<http://memoria.bn.br>>. Acesso em: 08 Ago. 2014.

BASTIEN, Alfred; FRESHWATER, G.J. *Printing types of the world: a comprehensive manual of lettering and typesetting for the use of printer, advertising experts, signwriters, commercial artists, draughtsmen, engravers, etc.* Londres: Sir Isaac Pitam & Son, 1931.

BAINES, Phil; HASLAM, Andrew. *Type & typography*. New York: Watson-Guptill, 2002.

BAUERMEISTER, Benjamin. *A manual of comparative typography: the PANOSE system*. Nova York: Van Nostrand Reinhold Company, 1988.

BEMFEITORES e beneficiados. *Santa Cruz: pequena revista de religião, letras, artes e pedagogia*, São Paulo, Ano I, n. 8, mai. 1901. Acervo do Arquivo da Inspetoria de N. S. Auxiliadora.

BERGER, Paulo. *A tipografia no Rio de Janeiro: impressores bibliográficos, 1808-1900*. Rio de Janeiro: Cia. Industrial de Papel Pirahy, 1984.

BERNBECK, Irmgard. *Irmgard Bernbeck*: filha do sócio-fundador da Funtimod, Karl Hermann Klingspor: depoimento [11 set. 2015]. Offenbach am Main, 2015. 1 arquivo WAV (75 min.). Transcrição no Apêndice D.

BLAŽEK, Filip, *Diacritics*. 2006. Disponível em: <<http://diacritics.typo.cz>>. Acesso em: 17 dez. 2015.

BLOCK typeface. *Tupigrafia 10*, São Paulo, p.110-119, mai. 2010. Acervo pessoal da pesquisadora.

BOA semente.. Ótimo fruto! *Brasil Gráfico: revista brasileira de artes gráficas*. São Paulo, ano I, n. 3 e 4, p. 17, mar-mai. 1950. Acervo da biblioteca Josef Brunner da Faculdade Senai de Tecnologia Gráfica.

BOCCHI, João Ildebrando. As crises econômicas no Brasil: anos 60 e 70. *Cadernos PUC Economia (São Paulo)*, São Paulo, v. 8, p. 125-141, 1999. Disponível em: <<http://www.scribd.com/doc/53029739/Joao-Ildebrando-Bocchi-CRISES-DECADAS-DE-60-E-70-V-Encontro-Iberico-de-HPE>>. Acesso em: 10 fev. 2014.

BOHADTI, Gustav. *Die Buchdruck letter: ein handbuch für das schriftgiesserei-und buchdruckgewerbe*. Berlin: Ullstein, 1954.

BONELLI, Regis. *Ensaio sobre política econômica e industrialização no Brasil*. Rio de Janeiro: SENAI/DN/DITEC/DPEA, CIET, 1996.

BRASIL. Ministério da Educação e Saúde. Divisão do Ensino Industrial. Escola de Aprendizes Artífices do Paraná. Liceu Industrial de Curitiba. Concorrência Pública para o fornecimento de máquinas, utensílios e mobiliários, destinados à instalação da seção de artes gráficas e de outras dependências da escola de aprendizes artífices do Paraná. *Diário Oficial da União*, Rio de Janeiro, RJ, 13 mai. 1937a. Seção 1, p.17390. Disponível em: <<http://www.jusbrasil.com.br>>. Acesso em: 17 fev. 2014.

BRASIL. Ministério da Marinha. Diretoria de Fazenda. Registro de exclusividade. *Diário Oficial da União*, Rio de Janeiro, RJ, 13 mai. 1937b. Seção 1, p.10425. Disponível em: <<http://www.jusbrasil.com.br>>. Acesso em: 17 fev. 2014.

BRASIL. Ministério da Educação e Saúde. Escola de Aprendizes Artífices do Paraná. Liceu Profissional de Curitiba. Concorrência Pública para o fornecimento de máquinas e utensílios para as oficinas de artes gráficas e de mobiliário para essas oficinas e outras dependências da escola de aprendizes artífices do Paraná (Liceu Profissional de Curitiba). *Diário Oficial da União*, Rio de Janeiro, RJ, 19 ago. 1938. Seção 1, p.16664. Disponível em: <<http://www.jusbrasil.com.br>>. Acesso em: 17 fev. 2014.

BRASIL. Decreto-Lei nº 5.661, de 12 de Julho de 1943. Transfere ao Banco do Brasil S.A., como agente especial do Governo Federal, as atribuições de que tratam os arts. 4º, 5º e 6º do Decreto-Lei nº 4.807, de 7 de outubro de 1942. *Diário Oficial da União*, Rio de Janeiro, 14 de julho de 1943, Seção 1, p. 10721. Disponível em: <<http://www.jusbrasil.com.br>>. Acesso em: 12 fev. 2014.

BRASIL. Decreto nº 14.952, de 7 de março de 1944. Autoriza a liquidação das firmas que menciona e dá outras providências. *Diário Oficial da União*, Rio de Janeiro, 9 de março de 1944a, Seção 1, p. 3983. Disponível em: <<http://www.jusbrasil.com.br>>. Acesso em: 14 fev. 2014.

BRASIL. Ministério da Fazenda. Decretos de 27 de março de 1944. Nomear de acordo com o artigo 4 do decreto-lei número 5.661, de 12 de julho de 1943. *Diário Oficial da União*, Rio de Janeiro, 29 de março de 1944b, Seção 1, p. 5494. Disponível em: <<http://www.jusbrasil.com.br>>. Acesso em: 14 fev. 2014.

BRASIL. Decreto nº 19.652, de 24 de setembro de 1945. Exclui do regime de liquidação a firma que menciona e dá outras providências. *Diário Oficial da União*, Rio de Janeiro, 27 de setembro de 1945, Seção 1, p. 15356. Disponível em: <<http://www.jusbrasil.com.br>>. Acesso em: 14 fev. 2014.

BRASIL. Banco do Brasil S. A. Carteira de Importação e Exportação. Departamento Teresina (PI). Relação das licenças de importação concedidas no período de 16 a 31 de julho de 1948. *Diário Oficial da União*, Rio de Janeiro, RJ, 13 dez. 1948. Seção 1, p. 17788. Disponível em: <<http://www.jusbrasil.com.br>>. Acesso em: 17 fev. 2014.

BRASIL. Banco do Brasil S. A. Carteira de Exportação e Importação. Departamento Agência de São Paulo. Relação das licenças de importação concedidas no período de 16 a 31 de outubro de 1948. *Diário Oficial da União*, Rio de Janeiro, RJ, 26 set. 1950. Seção 1, p. 14049. Disponível em: <<http://www.jusbrasil.com.br>>. Acesso em: 17 fev. 2014.

BRASIL. Banco do Brasil S. A. Carteira de Comércio Exterior. Agência Especial de Defesa Econômica. Decreto-lei n.º 5.661, de 12-7-1943, concorrência Pública para a venda de imóveis de propriedade da firma Sociedade Técnica Bremensis Limitada, em liquidação. *Diário Oficial da União*, Rio de Janeiro, 21 de setembro de 1955, Seção 1, p. 17780-17781. Disponível em: <<http://www.jusbrasil.com.br>>. Acesso em: 12 fev. 2014.

BRASIL, gravuras e textos antológicos. *O estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 19, 11 mar. 1962. Disponível em: <<http://acervo.estadao.com.br/>>. Acesso em: 20 set. 2014.

BREMENSIS – São Paulo. [Anúncio para contratar funcionários]. *Correio da Manhã*, São Paulo, p. 13, 24 set. 1935. Disponível em: <<http://memoria.bn.br>>. Acesso em: 08 Ago. 2014.

BŘEZINA, David. *Maiola—experience the czechness*. 2008. Disponível em: <http://davi.cz/Writings/2011_Maiola-experience-the-czechness.html>. Acesso em: 20 jan. 2016.

BŘEZINA, David. *On diacritics*. In: I Love typography, 24 Jan 2009. Disponível em: <<http://ilovetypography.com/2009/01/24/on-diacritics>>. Acesso em: 5 dez. 2015.

CALENDÁRIO e folhinha para 1950. *Boletim da Indústria Gráfica (BIG)*, São Paulo, ano I, n. 8 e 9, p. 19, 15 mar. 1950. Acervo da biblioteca da FEA USP.

CAMARGO, Mário de (Org.) *Gráfica: arte e indústria no Brasil: 180 anos de história*. São Paulo: Bandeirantes, 2003.

CANTOR, Eli. Existe ainda lugar para a composição em metal. *ReMAG – Revista Métodos em Artes Gráficas*, Rio de Janeiro, ano VIII, n. 83, p. 8-9, fev 1972. Acervo do Arquivo do Estado de São Paulo.

[CAPA]. *Boletim da Indústria Gráfica (BIG)*, São Paulo, ano VI, n. 61, jan-fev. 1955a. Acervo da biblioteca da FEA USP.

[CAPA]. *Boletim da Indústria Gráfica (BIG)*, São Paulo, ano VI, n. 65, jun. 1955b. Acervo da biblioteca da FEA USP.

CAROPRESO, Luiz; GRAMANI FILHO, Plínio (coord.). *Abigraf 40 anos: Associação Brasileira da Indústria Gráfica 1965/2005*. São Paulo: Clemente e Gramani: 2005.

CARTER, H. Carter. The optical scale in typefounding. *Typography* 4, Londres, Autumn 1937, p.2-6. Acervo da St Bride Library.

CARTER, H. Carter. *A view of early typography up to about 1600*. Oxford: Oxford University, 1969.

CENTRO de Estudos Nipo-Brasileiro. *Pesquisa da população de descendentes de japoneses residentes no Brasil (1987-1988)*. 1988. Disponível em: <http://www.cenb.org.br/cenb/index.php/articles/display_pt/Distribuicao%20Regional%20da%20Populacao>. Acesso em: 20 dez. 2015.

COSTA, Vital da. *Vital da Costa: ex-vendedor da seção de máquinas da Funtimod: depoimento* [25 set. 2014]. São Paulo, 2014. 1 arquivo WAV (84 min.). Transcrição no Apêndice D.

COSTA JUNIOR, Dijosete Veríssimo. *Aspectos relevantes da concordata preventiva e suspensiva*. 1997. Disponível em: <<https://jus.com.br/artigos/767/aspectos-relevantes-da-concordata-preventiva-e-suspensiva>>. Acesso em: 15 fev. 2016.

DENNIS, João. Impressão tipográfica: um morto com boa saúde. *ReMAG – Revista Métodos em Artes Gráficas*, Rio de Janeiro, ano IX, n. 92, p. 24, nov 1972. Acervo do Arquivo do Estado de São Paulo.

DESCRIÇÃO do novo edifício para a Typographia Nacional do Brazil. *Revista do Instituto Polytechnico Brasileiro*, Rio de Janeiro, Tomo XII, 1878. Disponível em: <<http://memoria.bn.br>>. Acesso em: 08 Ago. 2014.

DIACRITICS Design Standards (for Latin based languages). 21 set. 1999, Disponível em: <<https://www.microsoft.com/typography/developers/fdsspec/diacritics.htm>> Acesso em: 20 dez. 2015.

DIXON, Catherine. Describing typeforms: a designer's response. *Infodesign*, v 5, n 2, SBDI: São Paulo, 2008.

DONLEY, Kevin R. *Eduard Hoffmann: 1892 – 1980*. 11 mai. 2013. Disponível em: <https://multimediaman.wordpress.com/2013/05/11/eduard-hoffmann-1892-1980/>. Acesso em: 03. Jan. 2016.

DEAECTO, Marisa Midori . A rua Florêncio de Abreu: Espaço e História. In: R. Glezer; M. Silva; L. Secco; Deaecto, Marisa M. (Org.). *São Paulo: Espaço e História*. São Paulo: LCTE, 2008, v. 1, p. 44.

DAKITSCH, Anton. *Tipografia: sugestões para planejamento e organização de oficinas*. Rio de Janeiro: Comissão Brasileiro-Americana de Educação Industrial, 1953.

DE VINNE, Theodore Low. *The practice of Typography: a treatise on the processes of type-making, the point system, the names, sizes, styles and prices of plain printing types*. Cornell: Cornell University Library Digital Collection, 2015 [1900].

DIETRICH, Ana Maria. *Caça às suásticas: o Partido Nazista em São Paulo sob a mira da Polícia Política*. São Paulo: Imprensa oficial do Estado de São Paulo, Fapesp: 2007.

DOWDING, Geoffrey. *An introduction to the history of printing types: an illustrated summary of the main stages in the development of type design from 1440 up to the present day. An AID to type face identification*. Londres: The British Library, Oak Knoll, 1998 [1961], p.205.

ECOS Marianos da Basílica Nacional da Aparecida. *A cruz: filiado à associação jornalística católica*. Rio de Janeiro, 05 dez. 1937. Não paginado. Disponível em: <<http://memoria.bn.br>>. Acesso em: 08 Ago. 2014.

EDITAES Concordata preventiva de Ardinghi e Filho. [Nota]. *Correio Paulistano*, São Paulo, p.19, 14 jul. 1929. Disponível em: <<http://memoria.bn.br>>. Acesso em: 08 Ago. 2014.

EMBACHER, Arlete. *Imigração grega. [entre 2000 e 2012]*. Disponível em: <<http://www.miniweb.com.br/cidadania/personalidades/imigrantes11.html>>. Acesso em 20 dez. 2015.

ESCOLAS profissionais salesianas. [propaganda]. *Revista Santa Cruz: revista literária, pedagógica, religiosa, científica, apologética e de variedades do Liceu Coração de Jesus*, São Paulo, ano XXIII, n. 11 e 12, 1923. Não paginado. Acervo do Arquivo da Inspeção de N. S. Auxiliadora.

EXPOSIÇÃO de Turim [nota]. *Correio Paulistano*, São Paulo, p.6, 22 dez. 1910. Disponível em: <<http://memoria.bn.br>>. Acesso em: 08 Jan. 2016.

FATOS e boatos. *A Nação*, São Paulo, Ano I, n. 150, p.1, 30 dez. 1897. Disponível em: <<http://memoria.bn.br>>. Acesso em: 08 Ago. 2014.

FARIAS, Priscila L. Notas para uma normatização da nomenclatura tipográfica. In: 6 Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design, 2004, São Paulo. Anais do 6 Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design. São Paulo: AEND, 2004.

FARIAS, Priscila L.; SILVA, Fabio. Um panorama das classificações tipográficas. *Estudos em Design*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, p. 67-81, 2005.

FARIAS, Priscila L.. *Observações sobre o uso do til na oficina tipográfica do Arco do Cego*. 2011. Apresentação de Trabalho no Seminário Mindlin 2011. No prelo.

FARIAS, Priscila L. *Memória gráfica paulistana: estudos exploratórios sobre tipografia e identidade*. Relatório de Pesquisa. 2013.

FARIAS, Priscila L.; ONODA, Marina Ayumi . Letras toscanas no repertório tipográfico de Jorge Seckler (1883-1895). In: 7th Information Design International Conference, 2015, Brasília. *Proceedings of the 7th Information Design International Conference*. São Paulo: Editora Edgard Blücher, 2015. p. 883-893.

FIGUEIRÔA, Geraldo. *Geraldo Figueirôa: ex-gerente da filial da Funtimod de Recife: presença da secretária Manuela: depoimento* [15 jul. 2013]. Entrevistadora: Isabella Aragão. Recife, 2013. 1 arquivo WAV (49 min.). Transcrição no Apêndice D.

FIGUIER, Luiz. *As grandes invenções antigas e modernas nas sciencias, indústria e artes*. Porto: Tipografia de Antonio José da Silva Teixeira, 1873.

FOURNIER, Pierre Simon. *Manuel typographique*. Vol. 1. Paris: Pierre Simon Fournier, 1764. Disponível em: <http://www.galleyrack.com/images/artifice/letters/press/typemaking/literature/general/fournier-1764-google-oxford-Manuel_typographique--vol-1.pdf>. Acesso em: 20 set. 2015.

FREITAS, Sônia Maria de. *História oral: possibilidades e procedimentos*. 2. ed. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.

FUNCIONÁRIOS da Funtimod. 1 fotografia, cor, 15 x 21 cm. [entre 1980 e 90]. Acervo pessoal de Mario da Maia.

FUNDIÇÃO Brasileira de Tipos Ltda. [Anúncio]. *Boletim da Indústria Gráfica (BIG)*, São Paulo, ano V, n. 58, p.20, out. 1954. Acervo da biblioteca da FEA USP.

FUNDIÇÃO de tipos. [Anúncio]. *Jornal da Tarde*, Rio de Janeiro, Ano III, n. 191, p. 4, 17 ago. 1871. <<http://memoria.bn.br>>. Acesso em: 08 Ago. 2014.

FUNDIÇÃO de tipos "Ardinghi & Schneck". [Nota]. *Correio Paulistano*, São Paulo, p. 4, 26 mai. 1914. <<http://memoria.bn.br>>. Acesso em: 08 Ago. 2014.

FUNTIGRAPH S.A. e Grupo Funtimod S.A. [Anúncio]. *Boletim da Indústria Gráfica (BIG)*, São Paulo, ano XXVII, n. 6/75, p.40, jun. 1975. Acervo da biblioteca da FEA USP.

FUNTIMOD – Fundação de Tipos Modernos Ltda. [Cartão de apresentação da Clicheria]. São Paulo, 1943. Acervo do Instituto Martius Staden.

FUNTIMOD – Fundação de Tipos Modernos S. A. [Propaganda]. *Brasil Gráfico: revista brasileira de artes gráficas*. São Paulo, ano I, n. 1, p. 6, jan. 1950. Acervo da biblioteca Josef Brunner da Faculdade Senai de Tecnologia Gráfica.

FUNTIMOD – Fundação de Tipos Modernos Ltda. [Calendário de 1951]. São Paulo, 1951a. Acervo do Instituto Martius Staden.

FUNTIMOD – Fundação de Tipos Modernos S. A. [Propaganda]. *Brasil Gráfico: revista brasileira de artes gráficas*. São Paulo, ano II, n. 15, p. 1, set-dez. 1951b. Acervo da biblioteca Josef Brunner da Faculdade Senai de Tecnologia Gráfica.

FUNTIMOD – Fundação de Tipos Modernos; SOCIEDADE Technica Bremensis Ltda. [Anúncio]. *Brasil Gráfico: revista brasileira de artes gráficas*. São Paulo, ano II, n. 14, p. 22, mai-ago. 1951c. Acervo da biblioteca Josef Brunner da Faculdade Senai de Tecnologia Gráfica.

FUNTIMOD – Fundação de Tipos Modernos. [Anúncio]. *Boletim da Indústria Gráfica (BIG)*, São Paulo, ano III, n. 43, p. 26, out. 1952a. Acervo da biblioteca da FEA USP.

FUNTIMOD 1932-1952. [Jornal de circulação interna na Funtimod]. São Paulo, 16 de abril de 1952b, p. 2. Datilografado. Acervo do Instituto Martius Staden.

FUNTIMOD – Fundação de Tipos Modernos S.A. [anúncio de morte de Arnaldo Mori]. *Folha da Manhã*. São Paulo, p. 7. 26 fev. 1953. <<http://memoria.bn.br>>. Acesso em: 08 Ago. 2014.

FUNTIMOD – Fundação de Tipos Modernos. [Anúncio]. *Boletim da Indústria Gráfica (BIG)*, São Paulo, ano V, n. 59, p. 15, nov. 1954a. Acervo da biblioteca da FEA USP.

FUNTIMOD no IV Centenário. [Jornal de circulação interna na Funtimod]. São Paulo, 6 de novembro de 1954b, fl. 1. Datilografado. Acervo do Instituto Martius Staden.

FUNTIMOD – Fundação de Tipos Modernos. Noticiário. *Boletim da Indústria Gráfica (BIG)*, São Paulo, ano VI, n. 66, p. 19, jul. 1955. Acervo da biblioteca da FEA USP.

FUNTIMOD S.A. – Fundação de Tipos Modernos S.A. [Anúncio]. *Boletim da Indústria Gráfica (BIG)*, São Paulo, ano IX, n. 83, p. 31, ago. 1957. Acervo da biblioteca da FEA USP.

FUNTIMOD S.A. – Máquinas e Materiais Gráficos. [Propaganda da Eldorado]. *Boletim da Indústria Gráfica (BIG)*. São Paulo, ano IX, n. 96, p.1, set. 1958. Acervo da biblioteca da FEA USP.

FUNTIMOD S.A. – Máquinas e Materiais Gráficos. [Propaganda da Eldorado]. *Boletim da Indústria Gráfica (BIG)*. São Paulo, ano X, n. 107, p. 575, ago. 1959. Acervo da biblioteca da FEA USP.

FUNTIMOD S.A. – Máquinas e Materiais Gráficos. [Propaganda da Furor]. *Boletim da Indústria Gráfica (BIG)*. São Paulo, ano XIV, n. 144, p. 1962, jun-jul-ago-set. 1963a. Acervo da biblioteca da FEA USP.

FUNTIMOD S.A. – Máquinas e Materiais Gráficos. [Propaganda de novidades]. *Boletim da Indústria Gráfica (BIG)*. São Paulo, ano XIV, n. 144, p. 1965, jun-jul-ago-set. 1963b. Acervo da biblioteca da FEA USP.

FUNTIMOD S. A. – Máquinas e Materiais Gráficos. [Notas fiscais emitidas para a Maqtinpel entre 1980 e 1997]. [Entre 1980 e 1997]. Acervo da Maqtinpel – Máquinas e Materiais Gráficos.

FUNTYMOD – Fundação de Typos Modernos Ltda. *Funtymod – Seção Clicherie*. [Folder]. 1943. Acervo do Instituto Martius Staden.

GAULTNEY, J. Victor. *Problems of diacritics design for Latin script text faces*. Dissertação de mestrado do Department of typography and Graphic Communication da University of Reading, Reading. 2002.

GERHARDT, Tatiana Engel; SILVEIRA, Denise Tolfo. *Métodos de pesquisa: coordenado pela Universidade Aberta do Brasil – UAB/UFRGS e pelo Curso de Graduação Tecnológica – Planejamento e Gestão para o Desenvolvimento Rural da SEAD/UFRGS*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.

GERSTENBERG, Rainer. *Rainer Gerstenberg*: ex-funcionário da D. Stempel e proprietário da fundição homônima: depoimento [12 set. 2015]. Entrevistadoras: Isabella Aragão e Indra Kupferschmid. Darmstadt, 2015. 5 arquivos WAV (115 min.). Transcrição no Apêndice D.

GODOY, Arilda Schmidt. Estudo de caso qualitativo. In: GODOI, Christiane Kleinübing; BANDEIRA-DE-MELO, Rodrigo; SILVA, Anielson Barbosa da (Org.). *Pesquisa qualitativa em estudos organizacionais: paradigmas, estratégias e métodos*. São Paulo: saraiva, 2006, p.115-146.

GOUDY, Frederic W. *Typologia: studies in type design & type making*. Berkeley, Los Angeles: University of California, 1940.

GRAY, Nicolette. *XIXth century ornamented types and title pages*. Londres: Faber and Faber, 1951.

GUERRA, Eládio. *Eládio Guerra*: Proprietário da Zitograf e antigo cliente da Funtimod: depoimento [17 jul. 2013]. Entrevistadora: Isabella Aragão. Recife, 2013. 1 arquivo WAV (54 min.). Transcrição no Apêndice D.

GUIA da indústria gráfica. *Boletim da Indústria Gráfica (BIG)*, São Paulo, ano III, n. 39, p. 24-25, jun. 1952. Acervo da biblioteca da FEA USP.

GUIA da indústria gráfica. *Boletim da Indústria Gráfica (BIG)*, São Paulo, ano VI, n. 61, p.21-26, jan-fev. 1955. Acervo da biblioteca da FEA USP.

GUTENBERG – Máquinas e Materiais Gráficos Ltda. [Anúncio]. *Boletim da Indústria Gráfica (BIG)*, São Paulo, ano XX, n. 191, p. 3610, jan. 1968. Acervo da biblioteca da FEA USP.

HARDWIG, Florian. *Carabelle*. 9. Mar. 2015a. Disponível em: <<http://typographica.org/typeface-reviews/carabelle>>. Acesso em: 17 set. 2015.

HARDWIG, Florian. [Email sobre a face Athenas enviado à pesquisadora]. 14 nov. 2015b. Reprodução no Anexo F.

HERSTAL, Stanislaw. *Imagens religiosas do Brasil*. São Paulo: Grafitec, 1956.

HLAVSA, Oldřich. *A book of type and design*. Traduzido por Sylvia Fink e Kim Taylor. Londres: Peter Nevill, 1960.

HOFMANN, Theodor Friedrich. [Informação cadastral]. 1 p. 2013. Acervo do Instituto Martius Staden.

HOMOLA, Wolfgang. *Type design in the age of the machine. The 'Breite Grotesk' by J.G. Schelter & Giesecke*. Dissertação de mestrado do Department of typography and Graphic Communication da University of Reading, Reading, 2004.

HOMOLA, Wolfgang. [Email sobre a face *Breite Grotesk* enviado à pesquisadora]. 21 dez. 2015. Reprodução no Anexo I.

IDENTIFICAÇÃO da liga tipográfica pela análise rudimentar. *Brasil Gráfico: revista brasileira de artes gráficas*. São Paulo, ano I, n. 2, p. 23, fev. 1950. Acervo da biblioteca Josef Brunner da Faculdade Senai de Tecnologia Gráfica.

INDUSTRIA fabril. *D. Pedro II*, Rio de Janeiro, Ano V, n. 61, p. 31, 31 out. 1872. Disponível em: <<http://memoria.bn.br>>. Acesso em: 08 Ago. 2014.

IMPrensa Nacional. *A Notícia*, Rio de Janeiro, Ano V, n. 263, p. 2, 27-28 out. 1898. Disponível em: <<http://memoria.bn.br>>. Acesso em: 08 Ago. 2014.

IMPrensa Nacional de Lisboa. [Anúncio]. *A Gazetilha*, Rio de Janeiro, Ano I, n. 2, p.3, 2 out. 1872. Disponível em: <<http://memoria.bn.br>>. Acesso em: 08 Ago. 2014.

INDUSTRIA Brasileira: As nossas fabricas e officinas. *Imprensa Industrial: Revista de litteratura, sciencias, artes e industrias*, Rio de Janeiro, v. 1, 1876. Disponível em: <<http://memoria.bn.br>>. Acesso em: 08 Ago. 2014.

JASPERT, W. P.; BERRY, W. T.; JOHNSON, A. F. *Encyclopaedia of typefaces*. 4 ed. Londres: Cassel Illustrated, 2008.

JASPERT W. P. Sixty years of typefounding. *Print in Britain*, Londres, n. 9, v.2, p.284-298, jan. 1955. Acervo da St Bride Library.

JUNTA Comercial. [Nota sobre a sessão de 14 de dezembro de 1923]. *Correio Paulistano*, São Paulo, p. 7, 16 dez. 1923. Disponível em: <<http://memoria.bn.br>>. Acesso em: 08 Ago. 2014.

KINROSS, Robin. *Modern Typography: an essay in critical history*. 2 ed. Londres: Hyphen press, 2010.

KLINGSPOR, Karl H. [Carta enviada a Horst Heiderhoff, diretor da seção de propaganda da Stempel]. Tradução de Indra Kupferschmid. 31 jul. 1978a. Acervo pessoal de Hans Reichardt. Reprodução no Anexo A (Original e tradução).

KLINGSPOR, Karl H. [Carta enviada a Horst Heiderhoff, diretor da seção de propaganda da Stempel]. Tradução de Indra Kupferschmid. 6 out. 1978b. Acervo pessoal de Hans Reichardt. Reprodução no Anexo A (Original e tradução).

KLINGSPOR, Karl H. [Anúncio de morte]. 1986. Acervo da Klingspor Museum Library.

KLINGSPOR, Karl H. [Discurso proferido no Clube Rotary]. Tradução de Karin Seubert. [198?]. Acervo pessoal de Irmgard Bernbeck. Reprodução no Anexo B (Original e tradução).

KRIMPEN, Jan Van. *A letter to Philip Hofer on certain problems connected with the mechanical cutting of punches. A facsimile reproduction with an introduction and commentary by John Dreyfus*. Cambridge, Massachusettes: Havard College Library, 1972.

KUPFERSCHMID, Indra. *How Wagner & Schmidt complicated type history*. [Resumo de apresentação]. 2014. Disponível em: <<http://www.atypi.org/conferences/barcelona-2014/programme/activity?a=426>>. Acesso em 16 jan. 2016.

LAMOUREUX & Co. Type Founders. [Anúncio]. *The Rio News*, Rio de Janeiro, Vol. XVIII, n.28, p. 2, 14 jul. 1891. Disponível em: <<http://memoria.bn.br>>. Acesso em: 08 Ago. 2014.

LAZAR Segall. *Folha de Manhã*, São Paulo, p. 4, 19 jul. 1953. Disponível em: <<http://memoria.bn.br>>. Acesso em: 08 Ago. 2014.

LAWSON, Alexander. *Anatomy of a typeface*. Boston: Godine, 1990.

LEGROS, Lucien Alphonse; GRANT, John Cameron. *Typographical printing-surface: the technology and mechanism of their production*. Londres: Longmans Green, 1916.

LIMA, Edna L. Cunha. *Fundidoras de Tipo do Século XIX Anunciantes no Almanack Laemmert*. Relatório de pesquisa. 2006. Disponível em: <http://www.bn.br/portal/arquivos/pdf/Edna_Lima.pdf>. Acesso em: 02.01.2013.

LIMA, Edna L. Cunha. 50 Anos de Fundação de Tipos na Imprensa Nacional (1810-1860). In: *II Seminário Brasileiro Livro e História Editorial*, 2009, Rio de Janeiro. Anais do II Seminário Brasileiro Livro e História Editorial, 2009. Rio de Janeiro: UFF, 2009.

LIMA, Edna L. Cunha. O fundidor de tipos Luis Muratet e sua atuação no Rio de Janeiro (1859- 1865). In: *10º P&D Design - Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design*, 2012, São Luis. Anais do 10 Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design. São Luis: EDUFMA, 2012.

LIMA, Edna L. Cunha; ARAGÃO, Isabella R.; FARIAS, Priscila L. Catálogos de tipos móveis: contribuições para a história (tipo)gráfica brasileira. In: *5 Congresso Internacional de Design da Informação*, 2011, Florianópolis. São Paulo: Sociedade Brasileira de Design da Informação - SBDI, 2011.

LIMA, Guilherme C. *O gráfico amador: as origens da moderna tipografia brasileira*. Rio de Janeiro: Verso Brasil Editora, 2014.

LIMA, Márcia Helena de; CARNEIRO, Heloísa Maria Bonani. *Novas tecnologias na indústria editorial e gráfica e impactos sobre a mão-de-obra*. São Paulo: Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial, Departamento Regional de São Paulo, Divisão de Pesquisas, Estudos e Avaliação, 1986.

LIQUIDAÇÃO da Sociedade Técnica Bremensis Ltda. *Fôlha da tarde*, São Paulo, 31 ago. 1955. Acervo do Instituto Martius Staden.

MAIA, Mario da. *Mario da Maia*: ex-vendedor de tipos da Funtimod: presença de Silvia dos Anjos: depoimento [04 jul. 2013]. Entrevistadores: Isabella Aragão e Claudio Rocha. São Paulo, 2013. 1 arquivo WAV (75 min.). Transcrição no Apêndice D.

MANIG S. A. [Anúncio]. *Boletim da Indústria Gráfica (BIG)*, São Paulo, ano VIII, n. 91, p. 10, jan. 1958. Acervo da biblioteca da FEA USP.

MANIG S. A. – Manufatura Industrial Gráfica. [Nota fiscal Nº 12314 emitida em 20 de abril de 1989 para a Maqtinpel]. Acervo da Maqtinpel – Máquinas e Materiais Gráficos.

MALLMANN, Maria Izabel. *Os ganhos da década perdida: democracia e diplomacia regional na América Latina*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2008.

MARTINS, Gilberto de Andrade. *Estudo de caso: uma estratégia de pesquisa*. 2 ed. São Paulo: Atlas, 2008.

[MATÉRIA textual e iconográfica sobre a Funtimod]. *Boletim da Indústria Gráfica (BIG)*, São Paulo, ano I, n. 12, p.8, 15 mai. 1950a. Acervo da biblioteca da FEA USP.

[MATÉRIA textual e iconográfica sobre a Manig]. *Boletim da Indústria Gráfica (BIG)*, São Paulo, ano I, n. 16, p.3, jul. 1950b. Acervo da biblioteca da FEA USP.

McGREW, Mac. *American metal typefaces of the twentieth century*. New Castle, Delaware, 1993.

MEGAU, Denis. 20th century sans serif types. *Typography* 7, Londres, winter 1938, p.27-35. Acervo da St Bride Library.

MEGGS, Philip B.; PURVIS, Alston W. *História do design gráfico*. 4 ed. Tradução de Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MILES, Matthew B.; HUBERMAN, A. Michael. *Qualitative data analysis: an expanded sourcebook*. 2. ed. Califórnia, Londres, Nova Deli: Sage, 1994.

MINAS GERAIS (Estado). Secretaria de Estado de Desenvolvimento Econômico. Junta Comercial do Estado de Minas Gerais. Comarca da Capital. 2 Tabelião – Dr. Antenor Liberato de Macedo. *Certidão de procuração da Funtimod a Nibio Magalhães*. Belo Horizonte, 14 de novembro de 1957.

MINAS GERAIS (Estado). Secretaria de Estado de Desenvolvimento Econômico. Junta Comercial do Estado de Minas Gerais. Funtimod – Fundação de Tipos Modernos S.A. *Averbação: criação de depósito em Belo Horizonte: Documento N. 86682*. Belo Horizonte, 07 de janeiro de 1958.

MIRABEAU, Almir; LIMA, Edna Cunha; LIMA, Guilherme Cunha. The manual A FOTOGRAVURA, a historical panel of the Brazilian printing industry in the early twentieth century. In: *Congresso internacional de design da informação*, 2013, Recife. Anais do 6o. CIDI. São Paulo: SBDI, 2013.

MONOTYPE do Brasil Ltda. [Nota fiscal N° 7465 emitida em 30 de junho de 1989 para a Maqtinpel]. Acervo da Maqtinpel – Máquinas e Materiais Gráficos.

MONTROSE-HELKER, William. *Post-war type marketing: a comparative study of three European type foundries during the 1950s and 1960s*. Dissertação de mestrado do Department of typography and Graphic Communication da University of Reading, Reading. 2013.

MOSZ, João. *João Mosz: ex-gravador de letras da Funtimod: depoimento* [19 jul. 2013]. Entrevistadores: Isabella Aragão e Claudio Rocha. São Paulo, 2013a. 1 arquivo WAV (123 min.). Transcrição no Apêndice D.

MOSZ, João. *João Mosz: ex-gravador de letras da Funtimod: depoimento* [26 jul. 2013]. Entrevistadora: Isabella Aragão. São Paulo, 2013b. 1 arquivo WAV (73 min.). Transcrição no Apêndice D.

MOXON, Joseph. *Mechanick exercises: or the doctrine of handy-works. Applied to the art of printing*. Londres: Joseph Mpxon, 1683. Disponível em: <[http:// dedalus.usp.br](http://dedalus.usp.br)>. Acesso em 10 jan. 2016.

MUÑOZ-CARAVACA, F. *Tratado de estereotipia, galvanotipia y metalografía tipográfica*. Barcelona: editorial Gustavo Gili, 1944.

MUSEU de Arte de São Paulo. *História da tipografia no Brasil*. São Paulo: Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia do Governo do Estado de São Paulo, 1979, p.8.

NASCIMENTO, *José Marinho*. José Marinho Nascimento: ex-auxiliar de escritório da Funtimod: depoimento [27 set. 2013]. Entrevistadora: Isabella Aragão. Santo André, 2013. 1 arquivo WAV (88 min.). Transcrição no Apêndice D.

NASCIMENTO FILHO, V.F. *Técnicas analíticas nucleares de fluorescência de raios X por dispersão de energia (ED-XRF) e por reflexão total (TXRF)*, 1999. Disponível em: <<http://docplayer.com.br/612888-Tecnicas-analiticas-nucleares-de-fluorescencia-de-raios-x-por-dispersao-de-energia-ed-xrf-e-por-reflexao-total-txrf.html>> Acesso em: 20 fev. 2014.

NEBIOLO & C. [Anúncio]. *Revista Typographica*, Rio de Janeiro, Ano II, n. 78, p. 228, 10 fev. 1890. Disponível em: <<http://memoria.bn.br>>. Acesso em: 08 Ago. 2014.

NEDER, Rafael. *A prática contemporânea da impressão tipográfica no design gráfico brasileiro*. Dissertação de mestrado não publicada. Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2014.

NEM trabalho nem dinheiro para os empregados da Cia. Bremensis. *Fôlha da tarde*, São Paulo, 18 jul. 1955. Acervo do Instituto Martius Staden.

NOTÍCIAS da Europa. Lisboa. *A Actualidade*, Rio de Janeiro, ano 5, n. 572, p.1, 17. Nov. 1863. Disponível em: <<http://memoria.bn.br>>. Acesso em: 08 Ago. 2014.

NOVA fundição de tipos. *D. Pedro II*, Rio de Janeiro, Ano III, n. 2, p.3, 15 mai. 1870. Disponível em: <<http://memoria.bn.br>>. Acesso em: 08 Ago. 2014.

NOVA fundição de tipos de Lopes & Pacheco. [Anúncio]. *O Movimento: Jornal Commercial e noticioso*, Rio de Janeiro, Ano I, n. 10, p.4, 17 mar. 1872. Disponível em: <<http://memoria.bn.br>>. Acesso em: 08 Ago. 2014.

NOVA fundição de tipos de Lopes & Pacheco. [Anúncio]. *Diário de São Paulo*, São Paulo, Ano VIII, n. 2198, p.4, 15 fev. 1873. Disponível em: <<http://memoria.bn.br>>. Acesso em: 08 Ago. 2014.

NOVA fundição de tipos de Lopes & Pacheco. [Anúncio]. *Ilustração do Brasil*, Rio de Janeiro, Ano I, n. 1, p.16, 29 jul. 1876. Disponível em: <<http://memoria.bn.br>>. Acesso em: 08 Ago. 2014.

NOVA fundição de tipos. *Boletim da Indústria Gráfica (BIG)*, São Paulo, ano IV, n. 45, p.13, jan. 1953. Acervo da biblioteca da FEA USP.

O PARANÁ é o front perigoso para o Nazismo. *Diretrizes: Revista semanal*, Rio de Janeiro, ano V, n. 97, p. 6, mai. 1942. Disponível em: <<http://memoria.bn.br>>. Acesso em: 08 Ago. 2014

OPORTUNIDADE Material Gráfico. [Anúncio]. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 07 abr. 1963. Disponível em: <<http://memoria.bn.br>>. Acesso em: 08 Ago. 2014.

OSCAR FLUES Cia. Ltda. [Anúncio]. *Boletim da Indústria Gráfica (BIG)*, São Paulo, ano V, n. 53, p.3, abr. 1954. Acervo da biblioteca da FEA USP.

OS SALESIANOS. *Revista Santa Cruz: revista literária, pedagógica, religiosa, científica, apologética e de variedades do Liceu Coração de Jesus*. São Paulo, ano III, n. 11, p. 452, set. 1903. Acervo do Arquivo da Inspeção de N. S. Auxiliadora.

P22 Type Foundry. *P22 Brass Script font*. 2013. Disponível em: <<http://www.behance.net/gallery/P22-Brass-Script-font/12155673>>. Acesso em 7 fev. 2014.

PERAZZO, Priscila Ferreira. *O perigo alemão e a repressão policial no estado novo*. São Paulo: Arquivo de Estado, 1999, p. 102.

PERROTTA, Isabella. *Tipos e Grafias*. 1. ed. Rio de Janeiro: Senac Rio e Viana & Mosley, 2005. v. 5.000. 104 p.

POLK, Ralph W. *Manual do tipógrafo*. São Paulo: Edições Lep, 1948.

POLYGRAGH-EXPORT. [Anúncio]. *Boletim da Indústria Gráfica (BIG)*, São Paulo, ano XXI, n. 214, p. 4658, dez. 1969. Acervo da biblioteca da FEA USP.

PORTA, Frederico. *Dicionário de Artes Gráficas*. Porto Alegre: Globo, 1958.

PRATT, Stephen. The myth of identical types: a study of printing variations from handcast Gutenberg type. *JHPS new series*, Londres, n. 6. p.7-17. Summer 2003. Acervo da biblioteca da UAL CSM.

PREMIADA Fundação de Typos. [Anúncio]. *Correio Paulistano*, São Paulo, p. 14, 12 ago. 1926. Disponível em: <<http://memoria.bn.br>>. Acesso em: 08 Ago. 2014.

RAMOS, L. Pobreza no Brasil, na década de 80: evolução e determinantes. In: *Indicadores Econômicos FEE*, v. 21, nº4. Porto Alegre: 1994, p.155-171.

REICHARDT, Hans. *Internationales Verzeichnis der Bleisatz-Schriften*, 2011. Disponível em: <http://www.klingspor-museum.de/Intl_Bleisatz_Index.html>. Acesso em: 23 jan 2016.

REICHARDT, Hans. [Email enviado a Indra Kupferschmid]. 25 Ago. 2015. Reprodução no Anexo H.

RELAÇÃO de marcas, país de origem, fabricante e representante que anunciam nesta edição. *ReMAG – Revista Métodos em Artes Gráficas*, Rio de Janeiro, p. 37, mar. 1973. Edição especial conjunta ReMAG, O Editor e Embalagem. Acervo do Arquivo do Estado de São Paulo.

RESKE, Christoph. Hat Johannes Gutenberg das Gießinstrument erfunden? Mikroskopischer Typenvergleich an frühen Drucken. In: *Gutenberg Jahrbuch 90* (2015), p.44-63.

RIO DE JANEIRO (Estado). Secretaria de Estado de Desenvolvimento Econômico, Energia, Indústria e Serviços – SEDEIS. Junta Comercial do Estado do Rio de Janeiro. *Certidão de inteiro teor com o contrato social de Monotype do Brasil Ltda*. Rio de Janeiro, 21 de fevereiro de 2014.

RIZZUTTO, Márcia de Almeida; ALMEIDA, Paula Aline D.; HAYTSMANN, Gustavo. *Relatório da análise por Fluorescência de Raios X de ligas metálicas em colaboração com Isabella Aragão – FAU/USP*. [Relatório da liga metálica de tipos da Funtimod e Manig]. Jul. 2014. Reprodução no Anexo E.

ROCHA, Claudio. Johan Mosz, um gravador de punções no Brasil. *Tupigrafia 11*, São Paulo, p.60-62, out. 2015. Acervo pessoal da pesquisadora.

RODENBERG, Julius. Karl Klingspor. *Fleuron*, Londres, n. 5, 1926. Acervo do Klingspor Museum Library.

ROSSINI, Roberto. *Roberto Rossini*: dono da Tipografia Roberto Rossini, antigo cliente da Funtimod: presença do filho e nora: depoimento [05 fev. 2014]. Entrevistadora: Isabella Aragão. São Paulo, 2014. 1 arquivo WAV (63 min.). Transcrição no Apêndice D.

SÃO PAULO (Estado). Secretarias de Estado. Junta Comercial. Sessão de 23 de fevereiro de 1934. Contratos sociais. Nº 43.170 – Funtimod: alteração no contrato social. *Diário Oficial do Estado de São Paulo*, São Paulo, 3 de março de 1934a, p. 3. Disponível em: <<http://www.jusbrasil.com.br>>. Acesso em: 14 fev. 2014.

SÃO PAULO (Estado). Secretarias de Estado. Junta Comercial. Sessão de 22 de abril de 1932. Contratos sociais. Nº 40.686 – Fundação de Tipos Modernos. *Diário Oficial do Estado de São Paulo*, São Paulo, 3 de março de 1934b, p. 3. Disponível em: <<http://www.jusbrasil.com.br>>. Acesso em: 14 fev. 2014.

SÃO PAULO (Estado). Secretarias de Estado. Junta Comercial. Sessão de 26 de maio de 1942. Resumo da sessão. Nº 63.117 – Funtimod: alteração no contrato social. *Diário Oficial do Estado de São Paulo*, São Paulo, 16 de junho de 1942b, Poder Executivo, p. 3-4. Disponível em: <<http://www.jusbrasil.com.br>>. Acesso em: 14 fev. 2014.

SÃO PAULO (Estado). Secretaria de Segurança Pública do Estado de São Paulo. Delegacia de Ordem Política e Social. [Registro de prisão e registro de liberdade de Ebehard Ludewigs]. *Prontuário nº 18.650: Ebehard Hans Wilhelm Ludewigs*. São Paulo, 27 de agosto de 1942c. Arquivo Público do Estado de São Paulo.

SÃO PAULO (Estado). Secretaria de Segurança Pública do Estado de São Paulo. Delegacia de Ordem Política e Social. [Relatório de investigação sobre a empresa]. *Prontuário nº 5741: Sociedade Técnica Bremensis Ltda*. São Paulo, 12 de novembro de 1942d. Acervo do Arquivo Público do Estado de São Paulo.

SÃO PAULO (Estado). Secretaria de Segurança Pública do Estado de São Paulo. Delegacia de Ordem Política e Social. [Relatório de investigação sobre Karl Hermann Klingspor, pelos Agentes J./3 do Int. Ser. Brás.]. *Prontuário nº 50.143: Karl Hermann Klingspor*. São Paulo, 30 de dezembro de 1942e. Acervo do Arquivo Público do Estado de São Paulo.

SÃO PAULO (Estado). Secretaria de Desenvolvimento Econômico, Ciência e Tecnologia. Junta Comercial do Estado de São Paulo. Sessão de 13 de fevereiro de 1942. Alterações de Contrato. Sociedade Técnica Bremensis: junte prova de permanência legal no País relativa ao sócio Fritz Ziefer. *Correio Paulistano*. São Paulo, p. 7, 17 de fev. 1942f. Disponível em: <<http://memoria.bn.br>>. Acesso em: 08 Ago. 2014.

SÃO PAULO (Estado). Secretaria de Segurança Pública do Estado de São Paulo. Delegacia de Ordem Política e Social. [Ofício para Major Hildeberto Vieira de Mello, Superintendente da Superintendência de Segurança Política e Social, por João de Souza Macedo, sobre ter assumido sua função de Administrador Federal da Funtimod]. *Prontuário nº 48.744: Funtymod – Fundação de Tipos Modernos Ltda*. São Paulo, 12 de julho de 1943. Acervo do Arquivo Público do Estado de São Paulo.

SÃO PAULO (Estado). Secretaria de Segurança Pública do Estado de São Paulo. Delegacia de Ordem Política e Social. [Relação nada consta sobre os funcionários da Bremensis, por Frederico Halfeld de Andrade, enviado ao Delegado Esp. De O. P. Social, Elpidio Realí]. *Prontuário nº 5741: Sociedade Técnica Bremensis Ltda*. São Paulo, 17 de janeiro de 1944a. Acervo do Arquivo Público do Estado de São Paulo.

SÃO PAULO (Estado). Secretaria de Segurança Pública do Estado de São Paulo. Delegacia de Ordem Política e Social. [Ofício sobre os funcionários da Bremensis investigados, por Augusto Gonzaga, Superintendente de Segurança Política e Social]. *Prontuário nº 5741: Sociedade Técnica Bremensis Ltda*. São Paulo, 9 de maio de 1944b. Acervo do Arquivo Público do Estado de São Paulo.

SÃO PAULO (Estado). Secretaria de Segurança Pública do Estado de São Paulo. Delegacia de Ordem Política e Social. Serviço secreto – Questionário nº 193, por João de Souza Brandão. *Prontuário nº 48.744: Funtymod – Fundação de Typos Modernos Ltda.* São Paulo, 17 de agosto de 1944c. Acervo do Arquivo Público do Estado de São Paulo.

SÃO PAULO (Estado). Secretaria de Segurança Pública do Estado de São Paulo. Delegacia de Ordem Política e Social. [Ofício de Karl Hermann Klingspor para o Delegado de Ordem Política e Social]. *Prontuário nº 50.143: Karl Hermann Klingspor.* São Paulo, 15 de outubro de 1944d. Acervo do Arquivo Público do Estado de São Paulo.

SÃO PAULO (Estado). Secretaria de Segurança Pública do Estado de São Paulo. Delegacia de Ordem Política e Social. [Rascunho de informação sobre Karl Hermann Klingspor ao cartório do Departamento Ordem Política e Social]. *Prontuário nº 50.143: Karl Hermann Klingspor.* São Paulo, 16 de novembro de 1945. Acervo do Arquivo Público do Estado de São Paulo.

SÃO PAULO (Estado). Secretarias de Estado. Junta Comercial. Resumo da Sessão de 18 de maio de 1948. Contratos sociais. Nº 104.128 – Funtimod: alteração no contrato social. *Diário Oficial do Estado de São Paulo.* São Paulo, 5 de junho de 1948, Poder Executivo, p. 3. Disponível em: <<http://www.jusbrasil.com.br>>. Acesso em: 14 fev. 2014.

SÃO PAULO (Estado). Secretaria de Segurança Pública do Estado de São Paulo. Delegacia de Ordem Política e Social. [Relatório da sub-chefia de Ordem Social, investigadores Antonio Roseti e Sebastião Ramalho Pinto, sobre a paralisação do serviço na Funtimod]. *Prontuário nº 48.744: Funtymod – Fundação de Typos Modernos Ltda.* São Paulo, 6 de abril de 1956. Acervo do Arquivo Público do Estado de São Paulo.

SÃO PAULO (Estado). Mecanográfica Cometa S.A. Ata da assembléia geral de transformação em sociedade anônima realizada em 26 de outubro de 1964. *Diário Oficial do Estado de São Paulo,* São Paulo, 6 de março de 1965, Poder Executivo, Caderno 2, p. 6-7. Disponível em: <<http://www.jusbrasil.com.br>>. Acesso em: 25 jul. 2013.

SÃO PAULO (Estado). Funtimod – Administradora Sociedade Civil Ltda. Contrato de organização de sociedade civil por quotas de responsabilidade limitada. *Diário Oficial do Estado de São Paulo,* São Paulo, 16 de janeiro de 1971, Ineditoriais, p. 17. Disponível em: <<http://www.jusbrasil.com.br>>. Acesso em: 14 fev. 2014.

SÃO PAULO (Estado). Funtimaq – Indústria de Máquinas Gráficas S. A. Escritura de constituição de sociedade anônima. *Diário Oficial do Estado de São Paulo,* São Paulo, 2 de fevereiro de 1972, Ineditoriais, p. 38. Disponível em: <<http://www.jusbrasil.com.br>>. Acesso em: 14 fev. 2014.

SÃO PAULO (Estado). SIGILDA S/A – Administração e comércio. Ata de assembléia geral extraordinária realizada em 2 de janeiro de 1975. *Diário Oficial do Estado de São Paulo,* São Paulo, 7 de fevereiro de 1975, Ineditoriais, p. 47-48. Disponível em: <<http://www.jusbrasil.com.br>>. Acesso em: 14 fev. 2014.

SÃO PAULO (Estado). Secretaria de Desenvolvimento Econômico, Ciência e Tecnologia. Junta Comercial do Estado de São Paulo. [Prontuário da Mecanográfica Cometa Ltda: 29 documentos da empresa, contrato social e alterações entre 1948 e 1962]. São Paulo, 1982a. Disponível em: <<https://www.jucesponline.sp.gov.br>>. Acesso em: 25 jul. 2013.

SÃO PAULO (Estado). Secretaria de Desenvolvimento Econômico, Ciência e Tecnologia. Junta Comercial do Estado de São Paulo. *Contrato social da Gutenberg – Máquinas e Materiais Gráficos.* São Paulo, 1982b. 20 p. Disponível em: <<https://www.jucesponline.sp.gov.br>>. Acesso em: 25 jul. 2013.

SÃO PAULO (Estado). Secretaria de Desenvolvimento Econômico, Ciência e Tecnologia. Junta Comercial do Estado de São Paulo. *Ata da reunião da diretoria de Funtimod S/A – Máquinas e Materiais Gráficos*. 30 de dezembro de 1982c. São Paulo, 7 p. Disponível em: <<https://www.jucesponline.sp.gov.br>>. Acesso em: 3 out. 2012.

SÃO PAULO (Estado). Secretaria de Desenvolvimento Econômico, Ciência e Tecnologia. Junta Comercial do Estado de São Paulo. *[Prontuário da Funtimod S.A. Máquinas e Materiais Gráficos: 813 documentos da empresa (atas de assembleias, atas de reunião da diretoria, etc.) entre 1950 e 1982]*. São Paulo, 1983a. Disponível em: <<https://www.jucesponline.sp.gov.br>>. Acesso em: 10 set. 2012.

SÃO PAULO (Estado). Secretaria de Desenvolvimento Econômico, Ciência e Tecnologia. Junta Comercial do Estado de São Paulo. *[Prontuário da Funtigraph S. A. Máquinas e Materiais Gráficos: 130 documentos da empresa (atas de assembleias, atas de reunião da diretoria, etc.) entre 1971 e 1982]*. São Paulo, 1983b. 200 p. Disponível em: <<https://www.jucesponline.sp.gov.br>>. Acesso em: 25 jul. 2013.

SÃO PAULO (Estado). Secretaria de Desenvolvimento Econômico, Ciência e Tecnologia. Junta Comercial do Estado de São Paulo. *[Prontuário da Manig Manufatura Gráfica S.A.: 687 documentos da empresa (atas de assembleias, atas de reunião da diretoria, etc.) entre 1948 e 1982]*. São Paulo, 1983c, p. 54. Disponível em: <<https://www.jucesponline.sp.gov.br>>. Acesso em: 3 out. 2012.

SÃO PAULO (Estado). Secretaria de Desenvolvimento Econômico, Ciência e Tecnologia. Junta Comercial do Estado de São Paulo. *Ata da reunião da diretoria de Funtimod S/A – Máquinas e Materiais Gráficos*. 5 de maio de 1983d. São Paulo, 7 p. Disponível em: <<https://www.jucesponline.sp.gov.br>>. Acesso em: 3 out. 2012.

SÃO PAULO (Estado). Secretaria de Desenvolvimento Econômico, Ciência e Tecnologia. Junta Comercial do Estado de São Paulo. *Ata da reunião da diretoria de Funtimod S/A – Máquinas e Materiais Gráficos*. 1 de agosto de 1983e. São Paulo, 7 p. Disponível em: <<https://www.jucesponline.sp.gov.br>>. Acesso em: 3 out. 2012.

SÃO PAULO (Estado). Secretaria de Desenvolvimento Econômico, Ciência e Tecnologia. Junta Comercial do Estado de São Paulo. *Ata da assembleia geral ordinária e extraordinária de Funtimod S/A – Máquinas e Materiais Gráficos*. 30 de abril de 1984a. São Paulo, 25 p. Disponível em: <<https://www.jucesponline.sp.gov.br>>. Acesso em: 3 out. 2012.

SÃO PAULO (Estado). Secretaria de Desenvolvimento Econômico, Ciência e Tecnologia. Junta Comercial do Estado de São Paulo. *Ata da assembleia geral ordinária e extraordinária de Mecanográfica Cometa S/A*. 30 de maio de 1984b. São Paulo, 7 p. Disponível em: <<https://www.jucesponline.sp.gov.br>>. Acesso em: 3 out. 2012.

SÃO PAULO (Estado). Secretaria de Desenvolvimento Econômico, Ciência e Tecnologia. Junta Comercial do Estado de São Paulo. *Contrato de constituição de sociedade por cotas de responsabilidade limitada de F. M. G. Fornecedora de Materiais Gráficos Ltda*. 05 de agosto de 1997. São Paulo, 15 p. Disponível em: <<https://www.jucesponline.sp.gov.br>>. Acesso em: 18. Nov. 2013.

SÃO PAULO (Estado). Secretaria de Desenvolvimento Econômico, Ciência e Tecnologia. Junta Comercial do Estado de São Paulo. *Ficha cadastral completa de Funtimod S.A. – Máquinas e Materiais Gráficos*. São Paulo, 2016. p.3. Disponível em: <<https://www.jucesponline.sp.gov.br>>. Acesso em: 18 jun. 2012.

SÃO PAULO (Estado). Secretaria de Desenvolvimento Econômico, Ciência e Tecnologia. Junta Comercial do Estado de São Paulo. *[Ficha de breve relato da Funtimod com dados anteriores a 1950, solicitada presencialmente na instituição]*. São Paulo, 2014. 6 p.

SÃO PAULO (Estado). Secretaria de Desenvolvimento Econômico, Ciência e Tecnologia. Junta Comercial do Estado de São Paulo. *[Ficha cadastral completa de Funtimod S.A. – Máquinas e Materiais Gráficos]*. São Paulo, 2016. 3 p. Disponível em: <<https://www.jucesponline.sp.gov.br>>. Acesso em: 3 jun. 2016.

SAVOIE, Alice. *French type foundries in the twentieth century: causes and consequences of their demise*. Dissertação de mestrado do Department of typography and Graphic Communication da University of Reading, Reading. 2007.

SECKLER, Jorge (org.). *Almanach da provincia de São Paulo administrativo, commercial e industrial para 1888 [...] Sexto anno*. São Paulo: Jorge Seckler & Comp, 1888. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/handle/1918/01654700>>. Acesso em: 15 fev. 2016.

SEEMANN, Albrecht. *Handbuch der Schriftarten*. Leipzig: Verlag, 1926.

SEGUNDA Vitória na S/A. Indústrias Gráficas "F. Lanzara" no II Salão Nacional de Artes Gráficas. *Boletim da Indústria Gráfica (BIG)*, São Paulo, ano VIII, n. 86, p. 108, mai. 1957. Acervo da biblioteca da FEA USP.

SHIELDS, David. *What is Wood Type?* 2016. Disponível em: <<http://woodtype.org/about/whatis>>. Acesso em: 10 fev. 2016.

SMEIJERS, Fred. *Contrapunção: fabricando tipos no século dezesseis, projetando tipos hoje*. Tradução de Gustavo Ferreira. Brasília: Estereográfica, 2015a.

SMEIJERS, Fred. *[Email sobre galvanotipia enviado a Catherine Dixon]*. 6 jul. 2015b. Reprodução no Anexo J.

SERÁ que a tipografia morreu? *ReMAG – Revista Métodos em Artes Gráficas*, Rio de Janeiro, ano VIII, n. 86, p. 24, mai 1972. Acervo do Arquivo Público do Estado de São Paulo.

SOCIEDADE Technica Bremensis Ltda. [Comunicação de transferência do escritório, lojas e oficinas]. *Correio Paulistano*, São Paulo, p. 5, 24 fev. 1929. Disponível em: <<http://memoria.bn.br>>. Acesso em: 08 Ago. 2014.

SOCIEDADE Technica Bremensis Ltda. [Anúncio]. *Correio Paulistano*, São Paulo, p. 5, 26 jun. 1930. Disponível em: <<http://memoria.bn.br>>. Acesso em: 08 Ago. 2014.

SOCIEDADE Technica Bremensis Ltda. [Anúncio]. *Correio Paulistano*, São Paulo, p. 17, 26 jun. 1935. Disponível em: <<http://memoria.bn.br>>. Acesso em: 08 Ago. 2014.

SOCIEDADE Technica Bremensis Ltda. [Anúncio]. *Correio Paulistano*, São Paulo, p. 39, 27 jun. 1937. Disponível em: <<http://memoria.bn.br>>. Acesso em: 08 Ago. 2014.

SOCIEDADE Technica Bremensis Ltda. [Anúncio]. *Correio Paulistano*, São Paulo, p. 39, 26 jun. 1938. Disponível em: <<http://memoria.bn.br>>. Acesso em: 08 Ago. 2014.

SOCIEDADE Technica Bremensis Ltda. [Anúncio]. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 10, 9 abr. 1939. Disponível em: <<http://memoria.bn.br>>. Acesso em: 08 Ago. 2014.

SOCIEDADE Technica Bremensis Ltda. [Anúncio]. *Correio Paulistano*, São Paulo, p. 27, 26 jun. 1940. Disponível em: <<http://memoria.bn.br>>. Acesso em: 08 Ago. 2014.

SOCIEDADE Technica Bremensis Ltda. [Anúncio]. *Brasil Gráfico: revista brasileira de artes gráficas*. São Paulo, ano II, n. 14, p. 51, mai-ago. 1951. Acervo da biblioteca Josef Brunner da Faculdade Senai de Tecnologia Gráfica.

SOCIEDADE Technica Bremensis Ltda. [Anúncio]. *Boletim da Indústria Gráfica (BIG)*, São Paulo, ano V, n. 51, p.24, fev. 1954. Acervo da biblioteca da FEA USP.

SODRÉ, Nelson W. *História da imprensa no Brasil*. 4. ed. com capítulo inédito. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.

SOUTHALL, Richard. *Printer's type in the twentieth century: manufacturing and design methods*. Londres: The british library e Oak Knoll Press, 2005.

SPENCER, Herbert. *Pioneers of modern typography*. Londres: Lund Humphries, 1969.

TECNIGRÁFICA S.A. [Anúncio]. *Boletim da Indústria Gráfica (BIG)*, São Paulo, ano IV, n. 47, p.26, mar. 1953. Acervo da biblioteca da FEA USP.

THE D. STEMPEL Type-foundry of Frankfort-on-the-Maine. *Paper and Print*, Londres, v. 7, n. 25, p.352-353, winter 1934. Acervo da St Bride Library.

TIEDEMANN, Klaus. [Email sobre a Funtimod e Gutenberg enviado à pesquisadora]. 18 nov. 2015. Reprodução no Anexo D.

TIPOS da Alemanha. *Boletim da Indústria Gráfica (BIG)*, São Paulo, ano III, n. 43, p.24, out. 1952. Acervo da biblioteca da FEA USP.

TRIPSAS, Mary. Comercializando tecnologias emergentes por meio de ativos complementares. In: DAY, George S.; SCHOEMAKER, Paul J. H.; GUNTHER, Robert E. *Gestão de tecnologias emergentes: a visão da Wharton School*. Porto Alegre: Bookman, 2003. Cap. 8, p. 159-170.

TRIVIÑOS, Augusto Nivaldo Silva. *Introdução a pesquisa em ciências sociais: a pesquisa qualitativa em educação*. 1 ed. 17 reimpr. São Paulo: Atlas, 2008.

TSCHICHOLD, Jan. *Tipografia Elementar / Iwan Tschichold*. Tradução de Christine Röhrig e Gabriele Lipkau. São Paulo: Altamira Editorial, 2007 [1925].

TSCHICHOLD, Jan. The new typography. In: Armstrong, Helen (Ed.). *Graphic design theory: readings from the field*. Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 2009 [1928].

TYPOGRAPHIA. *Iris: periodico de religião, bellas-artes, sciencias, lettras, historia, poesia, romance, noticias e variedades*. Rio de Janeiro, tomo 2, p.336, 1848. Disponível em: <<http://memoria.bn.br>>. Acesso em: 08 Ago. 2014.

TYPOGRAPHIE & Civilization. *Lettre d'imprimerie*. 1999. Disponível em: <<http://caracteres.typographie.org/classification/thibaudeau.html>>. Acesso em: 20 dez. 2015.

TYPOGRAFIA. [anúncio]. *Correio de Manhã*, São Paulo, p. 3, 11 jan. 1948. Disponível em: <<http://memoria.bn.br>>. Acesso em: 08 Ago. 2014.

UM acontecimento de relêvo, digno de nota porque marca uma vitória e interessa às indústrias gráficas e imprensa do Brasil. *Boletim da Indústria Gráfica (BIG)*, São Paulo, ano X, n. 108, p. 623-624, set. 1959. Acervo da Biblioteca da Abigraf.

UPDIKE, Daniel Berkeley. *Printing types, their history, forms, and use*. 4th ed., expanded. New Castle, DE: Oak Knoll Press, 2001 [1937].

ULRICH, Ferdinand. *Types of their time: a short history of the geometric sans*. Abr. 2014. Disponível em: <<https://www.fontshop.com/content/short-intro-to-geometric-sans>>. Acesso em: 2 set. 2015.

UMA expressão vitoriosa da indústria paulista. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, p. 8, 19. Jul. 1941. Disponível em: <<http://memoria.bn.br>>. Acesso em: 08 Ago. 2014.

VERVLIET, Hendrik D.L. *The palaeotypography of the french renaissance: selected papers on sixteenth-century typefaces*. V.1. Leiden, Boston: Brill, 2008.

VERVLIET, Hendrik D.L. *French renaissance printing types: a conspectus*. Reino Unido: The Bibliographical Society of London, The Printing Historical Society, Oak Knoll Press, 2010.

VOCÊ responde às consultas. *Boletim da Indústria Gráfica (BIG)*, São Paulo, ano III, n. 42, p. 23, set. 1952. Acervo da biblioteca da FEA USP.

VOM Schriftfchassen der Schriftgiesserei und Meffinglinienfabrik D. Stempel AG Frankfurt am Main. Frankfurt: D. Stempel, 1939.

WILLEMS, M. Fábila P. V. Curso de Alemão para Iniciantes: *O alfabeto alemão e o dilema de sua caligrafia – Aprendendo com Música (DaF)*. 5 fev. 2015. Disponível em: <<https://linguacultura.wordpress.com/2015/02/05/alfabeto-alemo-com-e-sem-msica/>>. Acesso em: <18 dez. 2015>

YIN, Robert K. *Estudo de caso: planejamento e métodos*. Tradução Ana Thorell. Revisão técnica Cláudio Damacena. 4. Ed. Porto alegre: Bookman, 2010.

ZAPF, Hermann. *August Rosenberger 1893-1980: a tribute to one of the great masters of punchcutting, an art now all but extinct*. Nova Iorque: Rochester Institute of Technology, 1996.

ZIMMERMANN, Victor. *Praktische winke*. Frankfurt: D. Stempel, ([19--?]).

REFERÊNCIAS DOS REGISTROS

CATÁLOGO BE I. *Deutsche Schriften: Bismarck Fraktur 1. Probe Nr. 279*. Berlim: Berthold, [19--?]. Acervo da Klingspor Museum Library.

CATÁLOGO BE II. *Register-probe. 2. Teil*. Berlim: Berthold, [19--?]. Acervo da Acervo da St Bride Library.

CATÁLOGO DS I. *Auslands-probe*. Frankfurt: D. Stempel, [19--?]. Acervo da St Bride Library.

CATÁLOGO DS II. *Muestrario – Fundición Tipográfica D. Stempel S.A.* Frankfurt, Budapeste e Viena: D. Stempel, [1918?]. Acervo da Klingspor Museum Library.

CATÁLOGO DS III. *Catalogue des Créations de La Fonderie de caractères Stempel*. Frankfurt, Budapeste e Viena: D. Stempel, [1920?]. Acervo da Klingspor Museum Library.

CATÁLOGO DS IV. *Die hauptprobe der Schriftgiesserei und messinglinienfabrik*. Frankfurt, Budapeste e Viena: D. Stempel, 1925. Acervo da St Bride Library.

CATÁLOGO DS V. *Mondial*. Frankfurt: D. Stempel, [1936?]. Acervo da St Bride Library.

CATÁLOGO DS VI. *Deutsche Schriften*. Frankfurt: D. Stempel, [1938?]. Acervo da Gutenberg Museum Library.

CATÁLOGO DS VII. *Gussprogramm 1952: Stempel-Schriften verleihen ihren druckerzeugnissen den stempel ihres geschmacks*. Frankfurt: D. Stempel, 1952. Acervo da Gutenberg Museum Library.

CATÁLOGO DS VIII. *Gussprogramm 1954: Stempel-Schriften verleihen ihren druckerzeugnissen den stempel ihres geschmacks*. Frankfurt: D. Stempel, 1954. Acervo da St Bride Library.

CATÁLOGO DS IX. *Helvetica leicht*. [Cartões soltos]. Berlim: Bezieherkreis der schriftenkartei da Bundessparte Buchdruck in der AGV, [1959?]. Acervo do Gutenberg Museum Library.

CATÁLOGO DS X. *Greek types*. Frankfurt: D. Stempel, [195-?]. Acervo do Gutenberg Museum Library.

CATÁLOGO FTM I. *Funtymod – Fundação de typos modernos Ltda.* São Paulo: Funtymod, [1937?]. Acervo pessoal da pesquisadora.

CATÁLOGO FTM II. *Funtymod – Fundação de typos modernos Ltda.* São Paulo: Funtymod, [entre 1937 e 1942]. Acervo pessoal da pesquisadora.

CATÁLOGO FTM III. *Funtimod – Fundação de tipos modernos S.A.* São Paulo: Funtimod, [entre 1950 e 1956]. Acervo pessoal da pesquisadora.

CATÁLOGO FTM IV. *Funtimod – Fundação de tipos modernos S.A.* São Paulo: Funtimod, [entre 1956 e 1958]. Acervo pessoal da pesquisadora.

CATÁLOGO FTM V. *Catálogo tipos Funtimod*. São Paulo: Funtimod, [entre 1958 e 1963]. Acervo pessoal da pesquisadora.

CATÁLOGO FTM VI. *Catálogo tipos Funtimod*. São Paulo: Funtimod, [1969?]. Acervo da Maq̃tinpel.

CATÁLOGO FTM VII. *Funtimod S.A. – Máquinas e materiais gráficos*. São Paulo: Funtimod, [1978?]. Acervo pessoal da pesquisadora.

CATÁLOGO FTM VIII. *Funtimod S.A. – Máquinas e materiais gráficos*. São Paulo: Funtimod, [1983?]. Acervo pessoal da pesquisadora.

CATÁLOGO FTM IX. *Funtimod S.A. – Máquinas e materiais gráficos*. São Paulo: Funtimod, [1992?]. Acervo da Maqtinpel.

CATÁLOGO G&H. *Arkona*. [Cartões soltos]. Berlim: Bezieherkreis der schriftenkartei da Bundessparte Buchdruck in der AGV, [1959?]. Acervo do Gutenberg Museum Library.

CATÁLOGO GK I. *Fundición Tipográfica Gebr. Klingspor*. Offenbach: Gebr. Klingspor, [19--]. Acervo da Klingspor Museum Library.

CATÁLOGO GK II. *Locarno Bold*. [Folhas soltas]. Offenbach: Gebr. Klingspor, [1924?]. Acervo da biblioteca do Department of Typography and Graphic Communication da University of Reading.

CATÁLOGO GK III. *Kabel*. [Folheto de divulgação da versão especial]. Offenbach: Gebr. Klingspor, [193-]. Acervo da Klingspor Museum Library.

CATÁLOGO GK IV. *Drupa 1954*. Offenbach: Gebr. Klingspor, 1954. Acervo da St Bride Library.

CATÁLOGO HR. *Specimen da Fundação de Typos Henrique Rosa*. Rio de Janeiro: Fundação de Typos Henrique Rosa, [189-?]. Acervo da Biblioteca Nacional

CATÁLOGO JW. 11 *Garnituren Aurora Grotesk*. Ingolstadt: Johannes Wagner, [19--]. Acervo da Gutenberg Museum Library.

CATÁLOGO L&M. *Lichte Fette Grotesk*. Frankfurt: Ludwig & Mayer, [192-?]. Acervo da St Bride Library.

CATÁLOGO S&G I. *Hauptprobe J.G. Schelter & Gisecke Leipzig – 1 Band = Schriften Messinglinien USW*. Leipzig: J.G.Sschelter & Gisecke, [19--]. Acervo da St Bride Library.

CATÁLOGO S&G II. *Schriften Gedrängte probe*. Leipzig: J.G.Sschelter & Gisecke, [1923?]. Acervo da St Bride Library.

CATÁLOGO SC. *Splendor*. Dresden: Schriftguss vorm. Brüder Butter, [1937?]. Acervo da Gutenberg Museum Library.

CATÁLOGO MA I. *Em matéria de equipamentos para tipografia, a Manig sempre causou ótima impressão...* São Paulo: Manig, [1958?]. Acervo pessoal da pesquisadora.

CATÁLOGO MA II. *Tecnologia e perfeição com grandes resultados*. São Paulo: Manig, [1991?]. Acervo pessoal da pesquisadora.

CATÁLOGO MO I. *ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ*. Rio de Janeiro: Monotype do Brasil Ltda, [entre 1970 e 1990]. Acervo pessoal da pesquisadora.

CATÁLOGO MO II. *Catálogo de tipos*. Rio de Janeiro: Monotype do Brasil Ltda, [entre 1970 e 1990]. Acervo pessoal da pesquisadora.

CATÁLOGO NPL. *Catálogo de Tipos*. México: Negociación Papelera Lloret, [19--]. Acervo da Klingspor Museum Library

CATÁLOGO OW. *Schiller Fraktur*. Stuttgart: Otto Weissert, [18--?]. Acervo da St Bride Library.

CATÁLOGO TRA. *Trapeha S.A.* México: Trapeha S. A., [19--]. Acervo da Klingspor Museum Library

CATÁLOGO WE. *C.E. Weber*. Stuttgart: C.E. Weber, [1957?]. Acervo da St Bride Library.

CATÁLOGO WW. *6 Garnituren Splendid Grotesk*. Berlim: Wilhelm Woellmer's, [191?]. Acervo da Gutenberg Museum Library.

1515 c

APÊNDICES

APÊNDICE A - Anatomia tipográfica

APÊNDICE B - Questões do estudo de caso Funtimod

APÊNDICE C - Roteiro das entrevistas

APÊNDICE D - Transcrição das entrevistas (CD)

APÊNDICE E - Conjunto de caracteres da Antiga Salão e Grotasca Normal Meia Preta 48 pts

APÊNDICE F - Resumo do prontuário da JUCESP sobre a Funtimod (CD)

APÊNDICE G - Informações sobre os catálogos de tipos da Funtimod (CD)

APÊNDICE H - Dados empresariais da Funtimod (CD)

APÊNDICE I - Mapeamento dos catálogos de tipos da Funtimod (Encarte)

APÊNDICE J - Arquivo de identificação da Grotasca Normal Clara (CD)

APÊNDICE K - Resultado da análise exploratória (CD)

APÊNDICE L - Resultado qualitativo da análise macro (CD)

APÊNDICE M - Resultado quantitativo da análise macro (CD)

APÊNDICE N - Resultado da análise micro (CD)

APÊNDICE O - Tabela com o resultado da atividade de identificação das faces Funtimod em ordem alfabética (CD)

APÊNDICE P - Coleção de tipos Funtimod (Encarte)

[illegible]

Sobre a Funtimod

Qual os antecedentes históricos da fundação? Qual o ano de fundação? Por que a empresa foi aberta? Quem foram os sócios fundadores?

Onde a empresa se localizava?

Qual era o objetivo da firma no contrato social? Quais foram as principais mudanças no contrato social? Quais as principais razões dessas mudanças?

Quem foram os principais diretores?

Qual era o capital social? Por que ele cresceu ou diminuiu?

Quais produtos a empresa produzia e/ou comercializava?

Quais eram as seções?

Quantos funcionários?

Quais eram as filiais? Quem eram os gerentes? Quais as funções das filiais?

Qual a abrangência da empresa? A Funtimod também vendia seus produtos na América Latina?

Quem eram os principais concorrentes?

Quais foram os principais parceiros?

Qual o ano de fechamento?

Por que a empresa foi fechada?

Possíveis fontes de evidência

Documentos: Registros nas Juntas Comerciais e Diários Oficiais; Matérias, notas e propagandas em jornais e revistas; Documentação privada de algum sócio, diretor ou funcionário

Entrevistas: Sócios, diretores, funcionários

Sobre a fábrica de tipos

Onde se localizava?

Quais eram as sub-seções?

Quantas máquinas fundidoras existiam na fábrica? Qual a marca das máquinas? As máquinas eram separadas por algum critério (corpo, tipo e material em branco, etc.)?

Como os tipos eram fabricados?

Quantos trabalhadores?

Quem foram os gravadores de letras da empresa? Qual o background deles?

Quais as técnicas de geração de matrizes? De onde vinham as matrizes?

Qual a importância econômica da fundição?

Qual era a liga metálica dos tipos?

Como os tipos eram vendidos?

Quais informações eram registradas nas notas fiscais da empresa?

Quais tipos eram mais vendidos?

Qual a periodicidade de impressão dos catálogos de tipos? Quantos catálogos foram publicados?

Quem produzia os catálogos? Para quem eles eram distribuídos

Possíveis fontes de evidência

Artefatos físicos: Máquinas e tipos

Documentos: Registros nas Juntas Comerciais e Diários Oficiais; Matérias, notas e propagandas em jornais e revistas; Documentação privada de algum sócio, diretor ou funcionário

Entrevistas: Funcionários

Sobre os tipos

Quantas faces e fontes a Funtimod fundiu?

Quantas e quando novas faces foram lançadas e descartadas?

Quais faces foram produzidas pela empresa?

De onde vinham as matrizes?

A Funtimod fabricou algum tipo com desenho original? Por que?

Possíveis fontes de evidência

Documentos: Registros nas Juntas Comerciais e Diários Oficiais; Documentação privada de algum sócio, diretor ou funcionário;

Entrevistas: Funcionários

Registros: Catálogos de tipos

Entrevista temática sobre a Funtimod

Objetivo. Conhecer a história da Funtimod, com aprofundamento da atuação na área tipográfica.

O começo da empresa (1932 a 1950)

Decisão de transformar em S.A.

Áreas de atuação

Principais nomes da empresa

Abrangência da empresa (maior da América Latina?)

Quantidade de profissionais

Produtos fabricados (algum produto genuíno brasileiro?)

Empresas adquiridas/incorporadas

Até quando a fundição foi o carro-chefe da empresa

Importância da fundição na empresa

Processo de produção dos tipos

Profissionais envolvidos (nomes?)

Qual a função de um gravador de letras na Funtimod, como Antônio Baki?

De onde vinham as matrizes?

Teve alguma fonte desenhada aqui no Brasil?

Quem fazia os catálogos?

Quantos catálogos foram impressos?

Qual a periodicidade de publicação?

Pra quem era distribuído?

Possui algum catálogo?

Tem algum registro de venda das fontes?

Como foi a decisão de fechar a seção de fundição?

Onde posso obter informações sobre a Funtimod

Indicação de nomes para ser entrevistado

iilllllllİsİsİsİıııî
siiihhhggg
ifëêêèèééeee
feeeedd dddç
fçcccccbbääâ
âààááããaaa
aaaaaaöôôò
òóóõõõooooo
foommmmm

HH&&—//§§†
 †***??»»»«««--[[[
 ((((!!"::,,,...\$\$00
 099887766554
 ,4332211wwz
 ,zzyyxxxvvvt
 üüûûùùúúuus
 uuuutttttssrr
 ssrrrrrrqqqpl

I&&W££Zÿÿ
WZXXVVUU
UTTTSSRRR
SQQPPPNM
MNLLLKKJII
GGFFEEED
DDÇÇCCBB
IAAAA0001
JOHHH\$\$\$991

sññnnnnnnllk
lkkjjíííííihhhh
rggggggêêééé
reeeeeeeeedd
iddddççccccc
icbbbbbââààá
rááãããaaaaa
jaaaôôôóóóõ
ffõõooooooo
ffommmm

AAOOOOHH

I—*†§§??///

*««»»)))))---'!;:,

,,,...&&£\$\$00

1£09988776

6554433221

†wwzzzyyxxx

vvvvúúuuuuu

1ttttttsssssr

urrrqqqpppp

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

ANEXOS

ANEXO A - Duas cartas de Karl H. Klingspor para Horst Heiderhoff e as traduções em inglês

ANEXO B - Discurso de Karl H. Klingspor e a tradução em português

ANEXO C - Anúncio publicado no *O Estado de S. Paulo* em busca de ex-funcionários da Funtimod

ANEXO D - *Email* de Klaus Tiedemann sobre a Funtimod e Gutenberg

ANEXO E - Relatório da análise da liga metálica de peças de tipos da Funtimod e Manig

ANEXO F - *Email* de Florian Hardwig sobre a face Athenas

ANEXO G - *Email* de Maria Beatriz Ardinghi sobre a Fundação Ardinghi & Filho

ANEXO H - *Email* de Hans Reichardt sobre a Funtimod

ANEXO I - *Email* de Wolfgang Homola sobre a face Breite Grotesk

ANEXO J - *Email* de Fred Smeijers sobre galvanotipia

KARL HERMANN KLINGSPOR

D-8700 Würzburg · Leubestraße 7 · Fernsprecher (0931) 82275

Den 31. Juli 1978

W. L. 2. P. 7. H. 5

Herrn
Horst Heiderhoff
c/o D. Stempel AG
Postfach 701160

6000 Frankfurt a.M. 70

Sehr geehrter Herr Heiderhoff,

mit bestem Dank bestätige ich den Eingang Ihrer Anfrage vom 27. Juli 1978. Als Mitinhaber und Geschäftsführer der Firma Funtymod war ich zwar von 1932 bis 1947 in São Paulo tätig, oder wie Sie dies so nett ausdrücken, "beschäftigt", aber dies ist nun auch schon über 30 Jahre her. Da mein Ausscheiden aus der Firma aufgrund des Eintritts Brasiliens in den letzten Weltkrieg und damit aus politischen Gründen erfolgt, habe ich dann später keinen engeren Kontakt mehr mit den neuen Inhabern des Hauses unterhalten.

Keine der mir bekannten brasilianischen Schriftgießereien hat jemals eigene Schriften herausgebracht. Sie kopierten zunächst nordamerikanische und italienische Schnitte. Zu meiner Zeit brachten wir dann mit entsprechender Genehmigung die Amsantiqua, die Memphis und die Reform-Grotesk der Firma D. Stempel AG heraus und erwarben auch das Reproduktionsrecht einiger Schriften von Gebr. Klingspor, Ludwig & Mayer u.a.

Anlässlich meines letzten Besuchs in São Paulo Ende vergangenen Jahres erfuhr ich, daß der Schriftgießereibetrieb der Firma Funtymod aufgrund der bekannten Entwicklung in der graphischen Industrie und auch durch die Konkurrenz von Monotype-Betrieben sehr an Bedeutung verloren habe.

Da ich mich aufgrund meines Alters allmählich allein schon rein platzmäßig etwas einschränken muß, habe ich meine Unterlagen aus meiner brasilianischen Zeit in den letzten Jahren nach und nach vernichtet. Wenn Sie aber trotz der oben gemachten Angaben an den heutigen Schriftkatalogen der noch bestehenden Schriftbetriebe in Brasilien interessiert sind, werde ich gern die entsprechenden Kataloge anfordern. Lassen Sie mich bitte wissen, ob Sie hierauf wert legen.

Mit freundlichen Grüßen

Karl Hermann Klingspor

[Tradução de Indra Kupferschmid]

July 31, 1978

Horst Heiderhoff
[Head of Type and Advertising]
% Stempel
Postbox 701160
Frankfurt

Dear Mister Heiderhoff,

greatly thanking you I am confirming that we received your inquiry from July 21, 1978.

I indeed was working between 1932 and 1947 as the co-owner and CEO of Funtymod in Sao Paulo, or as you phrase it so nicely "employed", but this also 30 years ago now. Because my resignation from the company was due to Brazil entering the last world war, thus for political reasons, I later had no closer contact with the new owners of the house [meaning the company].

None of the Brazilian type foundries I know have ever issued their own [original] typefaces. First they copied north American and Italian cuts. During my time, they then release with the respective permission Amtsantiqua, Memphis and Reform-Grotesk from D. Stempel [AG = corporation] and gained the reproduction rights for some typefaces by Gebr. Klingspor, Ludwig & Mayer and others.

During my last visit to Sao Paulo at the end of last year, I learned that the type foundry part of Funtymod has receded much in importance due to the known developments in the graphic industry and also because of the competition from Monotype-businesses.

Because I have to cut down on things due to my age, just regarding living space alone, I have gradually destroyed my records from my Brazilian time over the past years. Should you, despite the statements I made above, still be interested in the current catalogs of the remaining type foundries in Brazil, I am happy to request the respective catalogs. Please let me know if this is the case.

With kind regards,

Karl Hermann

KARL HERMANN KLINGSPOR

D-8700 Würzburg · Leubestraße 7 · Fernsprecher (0931) 82275

Den 6. Oktober 1978

Herrn
Horst Heiderhoff
Leiter der Abteilung
Schrift und Werbung
D. Stempel AG
Postfach 701160
6000 Frankfurt a.M. 70

Sehr geehrter Herr Heiderhoff,

von einem längeren und unvorhergesehenem Krankenhausaufenthalt in Bad Pyrmont kam ich in der vergangenen Woche wieder nach Würzburg zurück. Am Montag erhielt ich dann die beiden in Brasilien angeforderten Schriftkataloge der Firmen Funtimod S.A. in São Paulo und Manig S. A., ebenfalls in São Paulo.

Die Funtimod wurde 1932 von der Firma Stempel gegründet, offiziell war die Haas'sche Schriftgießerei in Münchenstein der Hauptbeteiligte. Die Firma Bremensis, Herr Tscherkassky und ich waren die Mitteilhaber. Grundstein bildeten die Gießereien Rosa in Rio und Ardinghi in São Paulo, die 1932 aufgekauft wurden. Herr Tscherkassky trat 1934 aus, ich etwa 1948/49, die Firma Stempel (Haas'sche Gießerei) kurze Zeit darauf. Die heutigen Inhaber sind die Nachfolger der Firma Bremensis, die aus politischen Gründen gelöscht wurde, und heute im Namen Funtimod gewählt haben.

Die Manig wurde während des letzten Krieges mit Genehmigung der Bremensis-Leitung als Ausweichbetrieb aufgebaut, doch kam es nach dem Kriege dann leider nicht zu einer verständigen Einigung. Die heutigen Besitzer dieser Firma sind meines Wissens Portugiesen. Die Firma hat nach 1952 eine Reihe der Schriften der Funtimod kopiert.

Sollten Sie noch weitere Auskünfte benötigen, lassen Sie mich dies bitte wissen. Vielleicht kann ich Ihnen hier in Würzburg noch manchen Hinweis geben. Die beiden heute übersandten Kataloge besitze ich allerdings nicht noch einmal und wäre Ihnen deshalb dankbar für Rücksendung nach Gebrauch.

Mit freundlichen Grüßen

Karl Hermann Klingspor.

Anlagen

[Tradução de Indra Kupferschmid]

October 6, 1978

Horst Heiderhoff
Head of Type and Advertising
D. Stempel AG
Postbox 701160
Frankfurt

Dear Mister Heiderhoff,

I just returned to Würzburg last week from a longer and unforeseen hospital stay in Bad Pyrmont. On Monday then, I received the two requested type catalogs from Brazil by the companies Funtimod S.A. in Sao Paulo and Manig S.A., also in Sao Paulo.

Funtimod was founded in 1932 by Stempel, officially, the Haas type foundry in Münchenstein was the main partner [shareholder?]. The Bremensis company, Mister Tscherkassky, and I were the other shareholders. The basis were the type foundries Rosa in Rio and Ardinghi in Sao Paulo, which were bought up in 1932. Mr. Tscherkassky exited 1934, I in about 1948/49 [interesting that he doesn't know exactly?], Stempel (Haas type foundry) shortly after that. The current owners are the successors of Bremensis, which was cancelled out of political reasons, and who chose the name Funtimod today [this last half-sentence in *italic* is the addition made by hand, grammatically a bit bumpy also in German].

During the last war, Manig was built up as an evasion plant with approval by the Bremensis management, but then after the war there was no reasonable agreement made alas. The current owners of the company are Portuguese, as far as I know. The company copied a number of Funtimod typefaces after 1952.

If you require more information, please let me know. Maybe I can still give you some hints [not sure how to best translate this, info, pointers, tips] here in Würzburg. The two enclosed catalog are in my possession only once though, so I would be grateful for a return after use.

With kind regards,

Karl Hermann

- 2 -

RÜCKSCHAU AUF MEIN LEBEN

Meine lieben rotarischen Freunde!

Wenn ein neues Mitglied in meinem Club sich zum erstenmal zu Wort meldet, dann geschieht dies in den meisten Fällen mit einem Lebensbericht, und dies ist für die Zuhörer auch besonders interessant, weil je meist nur Wenige den neuen Anwärter kennen, aber doch gern wissen möchten, was Geistes Kind er ist und welche Anregungen man sowohl im rotarischen Sinne als auch persönlich von ihm erwarten kann.

Nun bleibt ja die Welt nicht stehen - nichts ist beständiger als der Wechsel - und wir sehen dies ja auch in unseren Clubs sehr deutlich, weil Freunde kommen und Freunde gehen, und im Vortragswesen die Einen ihre stets stützende Beauftragung und die Anderen ihre sich oft erst spät entwickelnden Hobbies zur Sprache bringen. Solange man aktiv ist oder einen Beruf ausübt, dessen Grundlagen von wirklich allgemeinem Interesse sind, werden die Ausreden

auch immer interessanter,

Bei einem vor längerer Zeit stattgefundenen Gespräch kam unser lieber Freund und Clubmeister Otto Mayer auf den Gedanken, doch einmal die älteren Clubmitglieder aufzufordern, den jüngeren Rotariern auch einmal eine Rückschau auf ihr Leben zu geben, zunächst, weil die Mehrheit unseres Clubs darüber nur relativ wenig vermittelte hatte, dann aber auch, weil ein solcher Lebensrückblick so manches mit sich bringen müßte, was inzwischen ganz andere Klänge, als dies zur Zeit ihrer ersten Vorstellung der Fall war.

Als Senior unseres Clubs werde ich heute den Beginn dieser Rück Erinnerung machen. Ich will dabei versuchen, mich so kurz wie möglich zu halten und auch nur Daten und Namen nennen, die sich nicht vermeiden lassen.

Offenbach war damals schon die bedeutendste hessische Industriestadt, während Frankfurt zu Hessen-Nassau gehörte. Die heutige Stadtgrenze

hieß offiziell "Landesgrenze" und man mußte dort in der Straßenbahn umsteigen, wenn man von einem Ort zum anderen wollte. Aufgrund eines Staatsvertrages zwischen Hessen und Preußen mußte jeder Zug der Frankfurter - Bebraer Strecke in Offenbach halten. Die Frankfurter haben dann aber nach dem ersten Weltkrieg eine Brücke von Sachsenhausen nach Fichtenheim gebaut, und so konnten sie ihrer Verpflichtung entgegen.

An die Zeit von vor dem ersten Weltkrieg habe ich nur wenig Erinnerungen. Meine Geschwister und ich hatten Fechtstunden bei dem damals bekannten Italiener Gazzera, unsere Ferien verlebten wir bei dem Klingspor in Gießen oder beim Großvater AX in Siegen. Ich gehörte den Pfadfindern an, was viel Spaß machte. Wenn immer es ging, verbrachte ich meine Freizeit in der Holzgeräteabteilung der Firma Gebr. Klingspor, wo ich mich hauptsächlich mit Laubsägearbeiten beschäftigte. Im Übrigen erhielten wir etwa im Jahre 1912 elektrische Beleuchtung, worüber sich die Nachbarn sehr aufregten.

2

Der Krieg brachte den ersten großen Schock in unser Leben. Meine beiden Schwestern und ich kamen mit unserer Mutter zum Großvater nach Siegen. Wir blieben dort etwa 2 1/2 Jahre bis mein Vater, der bei den Kämpfen in Frankreich so stark verwundet wurde, daß er beide Beine verlor. Er war ein sehr gütiger, aber mit sich selbst sehr harter Mann, und hat das seinem ältesten Bruder und ihm gehörende Werk noch bis zu seinem Tode im Januar 1925 in früherer Art mitgeleitet. Ich habe die Begeisterung vieler Offenbacher im Jahre 1914 noch miterlebt, als sie mit den Zügen an die Front mußten. Nach der Rückkehr von Siegen wurde ich mit 14 Jahren "freiwilliger Sanitäter". Wir mußten die übrige Mannschaft benachrichtigen und dann natürlich auch helfen, die Verwundeten in die wenigen zur Verfügung stehenden Autos einzuladen. Es gab 1914 in der Gegend 60.000 Menschen beherbergenden Stadt 7 Privatwagen! Nur der Inhaber und Chefarzt einer großen Privatklinik durfte sein eigenes Auto benutzen.

Als der Krieg zuende war, betätigte ich mich bei der Jugendbewegung. Sportlich betätigte ich mich beim Reiten und Fechten, beim Handball und beim Wandern. Sehr viel haben wir auch Theater gespielt, besonders in der Tanzstundenzeit. In der Unterprima habe ich den Ürestes in der "Iphigenie" dargestellt. Wir drei Geschwister waren alle große Leseratten. Es war damals recht üblich, Bücher zu schenken, ob an den Freund oder die Freundin. Trotz der Großzügigkeit meines Vaters war ich allerdings immer in prekärer Lage. Da ich aber wußte, daß ich zu Weihnachten stets einen sehr erfreulichen Betrag erhalten würde, kaufte ich bei dem mir sehr wohlwollenden Buchhändler ab Mitte des Jahres und auch die Weihnachtsgeschenke auf Poup und zahlte dann alles zusammen am 27. oder 28. Dezember, sodaß ich zu Beginn des Jahres nirgendwo Schulden hatte.

In diesen Jahren bis einschließlich 1924 lernte ich viele bekannte Persönlichkeiten kennen, die

durch ihre politische Arbeit zu meinen Eltern kamen. Es waren der Großherzog von Hessen mit seiner Gattin, Graf Westarp und viele andere, so auch Graf Luckner, dem ich 1926 bei einem Weihnachtsfeste in den USA wieder begegnete.

Nach der Reifeprüfung kam ich nach Leipzig, wo ich aufgrund des Wunsches meines Vaters das Fach "Reproduktionstechnik" an der Akademie für Graphische Künste und Buchgewerbe belegte. De hiermit die Absicht erreicht werden sollte, mich später an die Firma Gebr. Klingspor zu binden, wozu es mich damals aber noch gar nicht reizte, erbat und erhielt ich die Genehmigung, gleichzeitig Geschichte und Kunstgeschichte an der Universität Leipzig zu belegen, wobei ich das große Glück hatte, bei den Professoren Brandenburg und Pinder anzukommen. Aufgrund des immer bedenklicher werdenden gesundheitlichen Zustandes meines Vaters habe ich dann sehr zu meinem Bedauern dieses Studium doch aufgegeben.

- 7 -

In Leipzig wurde ich bei der Burschenschaft Normannia im SS 1922 aktiv und dies führte aufgrund eines Freundschaftsabkommens nach dem letzten Weltkrieg auch zur Aufnahme in die Burschenschaft Cimbrica München im Jahre 1955.

Sehr unruhige wurde das Jahr 1923 mit seiner pausenlosen Geldentwertung, die den Wert eines US \$ zuletzt auf 4,2 Billionen Mark anwachsen ließ. Dies zog auch kämpferische Maßnahmen nach sich. Wir Studenten wurden durch die sächsische Regierung aufgefordert, uns zur Verfügung zu stellen, und so machte ich in den Sommerferien einen militärischen Kurs in Grafenwöhr mit. Anschließend war ich in Leipzig einige Wochen als Aufsichtsperson in einer sehr bekannten Druckerei tätig (Poeschel & Teppe), mit deren Inhaber ich sehr befreundet war, und schließlich half ich auch noch bei der Einrichtung einer Banknoten-druckabteilung bei der Firma Gebr. Klingspor in Offenbach. Nach Leipzig zurückgekehrt, mußte ich 3 Tage warten, bis ich von Offenbach die Mitteilung daß mein letztes Gehalt bei einer bestimmten

- 8 -

Poststelle für mich eingezahlt worden sei. Das sofort aufgesuchte Amt bestätigte den Tatbestand mit der Erklärung, daß sie über einen solchen Bestand nicht verfüge. Wiederum 3 Tage später erhielt ich dann die Bestätigung, ich könne den Betrag holen, was ich natürlich umgehend tat. Das, was mir für eine ganze Woche Arbeit ausbezahlt wurde, entsprach gerade noch dem Gegenwert von zwei Tafeln Schokolade!

Als nun wieder neue Unruhen im Erzgebirge ausbrachen, meldete ich mich mit vielen anderen Studierenden als Zeitfreiwilliger. Dabei ist es interessant, daß die Rufer in der Not alles echte und überzeugte Sozialdemokraten waren und nicht etwa Politiker der Mitte oder der Rechten. Für mich brachte diese Zeit eine sehr schöne Ski-fernfahrt zu viert, ein Leutnant, eine Unteroffizier, einen Aktiven Soldaten und ~~etw.~~ Auch bei Besichtigung aller Dienstvorschriften war diese Fahrt eine der kameradschaftlichsten, die man sich überhaupt vorstellen kann.

- 9 -

Anschließend machte ich noch eine Volontäusbildung in der Schriftgießerei Hoffmeister in Leipzig mit, wo ich viele praktische Erfahrungen für meinen künftigen Beruf sammeln konnte. Erfreulicherweise gaben mir Vater und Onkel noch die Gelegenheit, mich 1925 einmal etwas näher in einem reinen Druckereibetrieb, der Firma Gebr. Fretz in Zürich, umzuschauen. Dies war damals eines der ersten Häuser der Schweiz. Traurig war, daß mein Vater 18 Tage nach meiner Ankunft in dieser Stadt starb, und diese Nachricht hat mich recht verstört.

Ich in Betreuer in der Firma war Herr Walter Cyllix, ein ausgezeichnete Buchgestalter, der leider während des letzten Krieges in Wien umkam. Ich wäre gern noch etwas länger in der Schweiz geblieben, doch brach ein längerer Streik bei den deutschen Schriftgießereien aus, und so bat mich mein Onkel, unbedingt nach Offenbach zurückzukommen. Zum Glück zeigte er sich recht großzügig, denn nun wurde sehr bald mein größter Wunsch erfüllt, das Ausland einmal richtig kennen-

zulernen. Vielleicht wurde ihm diese Zusage auch dadurch erleichtert, als mein 6 Jahre älterer Schwager sich in jahrelanger Arbeit und mit Hilfe meines Vaters schon so weit in den kaufmännischen Betrieb eingearbeitet hatte, daß er auf einen dritten Mann noch gar nicht so erpicht war, vielleicht aber auch, daß er meine Meinung hinsichtlich der in der Geschäftszeitung fehlenden Auslandserfahrung durchaus einig mit mir war.

So fuhr ich im Januar 1926 nach London, um meine englischen Kenntnisse aufzubessern, am 1. 7. nach Rouen, um auch dort an der London school of English an einem französischen Kurs teilzunehmen, und dann mit einem langjährigen Freund aus Offenbach nach Paris. Anschließend war ich einhalb Jahre in den Staaten, in New York, Philadelphia, Chicago, San Francisco, Los Angeles, New Orleans, New Castle und wieder New York. In dieser Zeit habe ich mich über ein Jahr selbst unterhalten, zunächst als Setzer, dann als Designer, als Hotelgeschäftsführer, als Drucker, als Aussteller

aber zwischendurch auch als Ferienreisender. Dieser erste Aufenthalt in den Staaten hat sich für mich gelohnt, war vielseitig und half ein damals vielleicht noch nicht bestehendes Vertrauen zu mir selbst zu zerstreuen. Freilich gab es auch Überraschungen. Als ich als Ballboy im Old Elms Golf Club bei Chicago einmal in Gegenwart einer "Kollegen" ein Trinkgeld verweigerte, wurde mir von der gesamten Crew sehr schnell klargemacht, daß sie eine solche Haltung nicht dulde, und ich wurde eindeutig davon unterrichtet, daß es schon recht gefährlich für mich werden könne, wenn ich nicht umgehend verschwände. Das habe ich dann auch getan. Sicher hat sich diese Einstellung bis heute nicht geändert.

Etwas peinlich war mir auch folgende Angelage. Ich wollte in New Orleans mit der Straßenbahn zu meinem Hotel fahren. Wie bei uns üblich, suchte ich mir einen Platz für mich allein. Kurze Zeit später kam der Schaffner zu mir und entschuldigte sich mit vielen Worten. Ich verstand ihn ob seines Dialektes nur schwer und überlegte mir, was vor-

gefallen sein könnte. Da fiel mir plötzlich ein, daß ich ihn irgendetwas an der Banklehne heraus- und mitnehmen gesehen hatte. Nun stiegen auf den verschiedenen Stationen Schwarze und Weiße ein, und ich stelle fest, daß die Schwarzen eng aneinandergeschmiegt zusammensaßen, während der Raum um mich herum nur dürftig gefüllt war. Da schließlich fiel der Groschen. Im Wagen darf kein Schwarzer vor einem Weißen sitzen. Der Schaffner ist gehalten, diese Anordnung einzuhalten, er darf dabei aber keinen Weißen von einem Sitz wegweisen. Sie können Sie vorstellen, daß ich an meine Unachtsamkeit so beschämt hat, daß ich an der nächsten Haltestelle ausstieg. Ich bin sicher, daß diese Regeln inzwischen aufgehoben wurden.

Als letzts dieser Erinnerungen will ich Ihnen noch folgendes erzählen. Auf meinem Weg nach Brasilien über Chicago nach New York, blieb ich einige Tage in Chicago, wo ich inzwischen eine Reihe von Freunden besaß. Ich verdanke diese Freundschaften hauptsächlich dem Ansehen, das die Firma Klingspor in den graphischen und buch künstlerischen

- 14 -

Krisen in den USA genoß und auch heute - im Gegensatz zu Deutschland - noch immer genießt. Ich war zu einem Vortrag des wohl bekannten Schriftkünstlers Gaudy eingeladen, und bei unserem vorhergehenden Abendessen bat er mich, doch auch zu dieser Veranstaltung zu kommen. Ich sagte ihm zu, weil er ein guter und interessanter Redner war, und ich ihm deswegen auch gern hören wollte. Auf seine Bitte hatte ich eine Ausstellung unseres Offenbacher Hauses zur Verfügung gestellt, die ich auf dem Wege war, aus den USA wieder nach Deutschland zurück zu transportieren. Zur verabredeten Zeit waren recht viele Gäste gekommen. So konnte es losgehen, und wir warteten auf Mr. Gaudy's Rede, Er stand dann auch auf, erledigte einige notwendige Regularien und ging dann auf die Bühne. Dort sagte er dem Sinn nach folgendes: nach der allgemeinen Begrüßung: teilte mit, daß ein Gast aus Europa gekommen sei, der sich auf der Rückfahrt in seine Heimat befände. Deswegen möchte er vorschlagen, seinen beabsichtigten Vortrag beim nächsten Treffen zu halten, denn es wäre doch sicher für alle interessant, wenn Herr

- 15 -

Klingspor einmal einige Worte über die soeben stattfindende Ausstellung sagte und uns berichten würde, was er auch von unserer Arbeit auf graphischem Gebiet hält. Einen solchen Vergleich der Schriftkunst in den USA und in Deutschland werde man vielleicht nicht mehr so schnell hören, und die Diskussion darüber hielt er für ganz besonders interessant.

Das Ergebnis war, daß ich den Vortrag unvorbereitet halten mußte. Dies ist nicht so leicht, wenn man es mit einer fremden Sprache zu tun hat, aber da der Abend noch sehr lang und gemütlich wurde, war wohl alles soweit O.K.

Und nun beginnen meine Erfahrungen in Süd- und Mittelamerika, die etwas 1/2 Jahre dauerten. Zunächst ging es nach Brasilien, wo ich in einem der bekanntesten deutschen Importhäuser Rio's eine Werbeabteilung aufbaute. Im Gegensatz zu meinen Vorstelllungen wurde sehr hart gearbeitet. Das Verhältnis zwischen schwarz und weiß war recht

- 16 -

gut und die Menschen im allgemeinen freundlich. Ähnlich wie in den Staaten nannte man sich beim Vornamen, wobei in der gesellschaftlichen Ansprache bei Damen ein "Donna", bei den Herren ein "Senhor" vorgesetzt wurde. Durch das morgendliche Bad im Meer wurde die Sommerhitze ertragen, besonders wenn man die Mittagsmahlzeit durch ein großes Glas Milch ersetzte. In der Freizeit konnte man die herrlichen Parks besuchen oder mit dem Boot eine der vielen Inseln besichtigen. Rio war für mich die schönste Stadt, die ich mir überhaupt vorstellen konnte. Die Avenida Rio Branco, eine Prachtstraße mit großartigen Geschäftshäusern, wobei die vielen deutschen Namen ganz besonders auffielen.

Nach Beendigung der Tätigkeit in Brasilien hatte ich eine Verabredung mit der Firma "Trepêha" in Mexico-City getroffen, um mich bei dieser besten Vertretung unseres Offenbacher Hauses auch einmal betätigen zu können. Auf dem Weg nach dort - damals alles noch per Schiff und Eisenbahn -

- 17 -

suchte ich alle mit Gebr. Klingspor zusammenarbeitenden Firmen auf - Montevideo, Buenos Aires, Valpareiso, Santiago, Lima und Havanna - und kam nach zweieinhalb Monaten in Mexico-City an. Ich blieb dort 6 Monate und dann ging die Rückreise über New York - Hamburg wieder nach Offenbach vor sich, wo ich in der zweiten Junihälfte wieder eintraf. Wenige Tage darauf trat ich als Prokurist in den väterlichen Betrieb ein, womit ich meine langjährigen Reisejahre endgültig beendet hatte.

Die Tätigkeit in der Heimat machte mir viel Freude, doch die wirtschaftlichen Verhältnisse stellten uns vor immer neue Probleme. Meine erste Aufgabe war, die Holzgerätefabrik zu sanieren, in der für die damalige Zeit sehr moderne Setzeinrichtungen hergestellt wurden. Wir versuchten es mit einem neuen Programm und zwar, Radio- und Fernsehgehäuse herzustellen, und hatten dabei den Erfolg, ganz gut ins Geschäft zu kommen. Aber die Hauptkundschaft des Hauses, Druckereien und Zeitungen, waren dazu angehalten, ihrem Umsatz immer mehr zu drosseln, und so waren auch wir genötigt, im Schriftenbereich Kündigungen vorzunehmen.

Da erreichte mich ein Angebot, in Brasilien - damals ein Land der Zukunft - eine Schriftgießerei aufzubauen. Der Vertrag war so günstig, denn trotz meiner Teilhaberschaft hätte ich nach einem Jahr eine Kündigung meinerseits aussprechen und damit nach Deutschland zurückkehren können, obwohl der ebenfalls mit-

- 18 -

arbeitende andere Teilhaber und Geschäftsführer mir garnicht lag. Schon am 10. März 1932 reiste ich wieder nach Sao Paulo ab, von wo ich dann erst im Sommer 1951 wieder endgültig mit Frau und Tochter nach Deutschland heimkehrte.

Meine Frau, auch eine Offenbacherin, war im Februar 1933 nach Brasilien gekommen, wo sehr liebe Freunde in Rio sie aufnahmen. Unsere standesamtliche Hochzeit fand am 3.3.33 in der Deutschen Botschaft in Rio statt. Die kirchliche Trauung wurde im Hause unserer Freunde vorgenommen und gefeiert haben wir dann auf dem dafür sehr geeigneten Flachdach des Deutschen Clubs mit einer ganz herrlichen Aussicht auf die Stadt, die Bucht und die Berge. Am 18. Januar 1936 wurde unsere Tochter Irmgard geboren, die Deutschland zum erstenmal 1937 besuchte und dann endgültig 1951.

Über unsere gemeinsames Leben in Sao Paulo wäre viel zu berichten, aber dies würde die rotarische Zeit eines Vortrags sprengen. Wir haben beide unsere verschiedenen sozialen Verpflichtungen bis zum Abschied wahrgenommen. Geschäftlich ging alles vorwärts, bis meine Firma, die ich seit 1934 allein leitete, auf die schwarze Liste kam, da die Behörden feststellten, daß unser schweizer Hauptanteilnehmer 2 Reichsdeutsche in seinem Aufsichtsrat hatte. Das war Beweis genug, daß es sich bei der Haas'schen Schriftgießerei in Münchenstein nicht um eine schweizer Firma handelte.

- 19 -

Im Jahre 1936 wurde ich aufgefordert, dem damals noch einzigen Rotary-Club in Sao Paulo beizutreten und nahm gern an, zumal eine ganze Reihe meiner Freunde ihm angehörten. Aufgrund der Verhältnisse in Deutschland und der Auflösung der dortigen Clubs merkten wir Reichsdeutschen nach garnicht allzu langer Zeit, daß besonders die amerikanischen Freunde alles, was mit Rotary zusammenhing, stark beeinflussten. So wurde unseren vielen guten amerikanischen Freunden die Zugehörigkeit zu den verschiedenen deutschen Clubs und Organisationen unter sagt. Wenn wir die Zeit der großen Schwierigkeiten zwischen 1942 und 1945 diese Jahre ohne besondere Unannehmlichkeiten überstanden, bin ich sicher, daß wir dies einigen mir sehr nahestehenden Paulistayer Rotariern verdanken.

Nach dem Kriege änderten sich die Mehrheitsbesitzer der Firma, und so sah ich mich nach einiger Zeit dazu veranlaßt, ein neues Unternehmen zu gründen. Zuvor hatte ich in Offenbach angefragt, ob noch eine Chance dort bestünde, aber das Werk war derart zerstört, daß mein Onkel mir schrieb, ich könne selbstverständlich jederzeit kommen, aber wenn ich entsprechende bessere Möglichkeiten in Sao Paulo sähe, möchte er mir nur empfehlen, diese auszunutzen. So habe ich in Sao Paulo weitergearbeitet.

Im Jahre vor seinem Tode erhielt ich dann aus Offenbach doch die Frage, ob ich nicht kommen wolle. Ich habe mich

[Tradução de Karin Seubert]

RETROSPECTIVA SOBRE MINHA VIDA

Meus queridos amigos rotarianos!

Quando um membro novo pede a palavra pela primeira vez em seu clube, isso acontece, na maioria dos casos, com um relatório de vida, o que para os ouvintes também é especialmente interessante, já que muitas vezes apenas alguns conhecem o novo aspirante, mas certamente gostariam de saber, que tipo de pessoa ele é e quais iniciativas, no sentido rotariano assim como no pessoal, se pode esperar dele.

Ora, o mundo não para – nada é mais constante do que a troca – e nós vemos isso bem claramente em nosso clube, já que amigos vêm e amigos se vão, e no âmbito da área de comunicação, alguns falam sobre sua crescente experiência profissional e outros sobre seus hobbies, muitas vezes desenvolvidos apenas tardiamente. Enquanto se está ativo ou exercendo uma profissão, cujas bases são realmente do interesse geral, os depoimentos se tornam cada vez mais interessantes.

Em uma conversa ocorrida há mais tempo, nosso querido amigo e diretor Otto Mayer, teve a ideia de convocar novamente, os membros mais antigos do clube, para que também dessem uma retrospectiva de suas vidas aos rotarianos mais novos, primeiramente, porque a maioria de nosso clube ouviu relativamente pouco sobre isso, mas também porque uma retrospectiva destas de vida deve trazer muita coisa consigo, o que entretimentos tem outras conotações que àquelas quando da primeira apresentação.

Como sênior de nosso clube, farei hoje o início desta recordação. Tentarei ser o mais sucinto possível e também citar somente aqueles dados e nomes que não tem como serem evitados.

Naquela época, Offenbach já era a cidade industrial mais significativa do estado de Hessen, enquanto Frankfurt fazia parte do estado de Hessen-Nassau. O atual limite da cidade se chamava oficialmente “Stadtgrenze” [limite da cidade] e era necessário, que lá se fizesse baldeação de bonde, caso se se pretendia ir de uma localidade a outra. Em função de um Tratado de Estado entre Hessen e Preußen [Prússia], todos os trens do trecho de Frankfurt – Bebraer, eram obrigados a parar em Offenbach. Porém, após a primeira guerra mundial, os habitantes de Frankfurt, fizeram uma ponte de Sachsenhausen para Fechenheim, e assim puderam escapar destas obrigações.

Do período antes da primeira guerra mundial tenho apenas poucas lembranças. Meus irmãos e eu tivemos aulas de esgrima com o então famoso italiano Gazzera; nossas férias passávamos na Klingspor em Giessen ou com meu avô em Siegen. Eu fazia parte do grupo de escoteiros, o que me dava muito prazer. Sempre que possível, passava meu tempo livre no departamento de equipamentos de madeira da firma Irmãos Klingspor, onde eu me ocupava principalmente com trabalhos com a serra de recorte. No mais, recebemos iluminação elétrica aproximadamente no ano de 1912, com o que os vizinhos se incomodaram bastante.

A guerra trouxe o primeiro grande choque em nossa vida. Minhas duas irmãs e eu, juntamente com minha mãe, fomos para junto de nosso avô em Siegen. Ficamos lá por aproximadamente 2.1/2 anos, até que meu pai, durante os combates na França, foi ferido de tal forma, que acabou por perder ambas as pernas. Ele era uma pessoa muito benevolente, mas um homem muito duro consigo mesmo; ele participou da administração da fábrica pertencente ao

seu irmão mais velho e a ele até a sua morte no ano de 1925.

Eu ainda assisti o entusiasmo de muitas pessoas de Offenbach quando no ano de 1914 eles de trem tinham que ir à frente de batalha.

Após o retorno de Siegen, aos 14 anos me tornei “socorrista” voluntário. Tínhamos que contatar o restante da equipe e naturalmente ajudar a carregar os feridos para dentro dos poucos carros que tínhamos à disposição. Em 1914 existiam na cidade, que alojava 60.000 pessoas, apenas 7 carros particulares! Somente o médico chefe de uma grande clínica particular podia usar seu próprio carro.

Quando a guerra chegou ao fim, me tornei ativo no movimento de jovens. Nas atividades físicas eu me dedicava à equitação, à esgrima, ao handebol e à caminhada. Também representávamos bastante teatro, principalmente no horário da aula de dança.

Na “Unterprima” [12ª série escolar] representei o Orestes em Ifigênia. Nós três irmãos, éramos grandes leitores. Naquela época, era bastante usual dar livros de presente para os amigos ou para as amigas. No entanto, apesar da generosidade de meu pai, eu, sempre me encontrava em situação precária. Mas como eu sabia, que no Natal sempre receberia uma quantia satisfatória, a partir de meados do ano, fazia minhas compras junto ao meu benevolente livreiro, além de comprar os presentes de Natal fiado, e então pagava tudo junto nos dias 27 ou 28 de dezembro, de forma que não tivesse dívidas em parte alguma no início do ano.

Naqueles anos, até inclusive o ano de 1924, fiquei conhecendo muitas personalidades famosas, que devido ao seu trabalho político, vinham visitar meus pais. Eram o Grão-Duque do Estado de Hessen com sua esposa, o Conde Westarp e muitos outros, como também o Conde Luckner, o qual reencontrei no ano de 1926 em uma festa de Natal em Nova Iorque.

Após o exame de maturidade, fui a Leipzig, onde devido ao desejo de meu pai, ocupei a Disciplina “tecnologia de reprodução” na Academia de Artes Gráficas e de Comércio de Livros. Já que se esperava alcançar o intuito, de que mais tarde eu me envolvesse com a Firma Irmãos Klingspor, o que naquela época não me estimulava nada, eu pedi e me foi autorizado, ocupar simultaneamente as disciplinas história e história da arte na Universidade de Leipzig, quando eu tive a grande sorte, de chegar aos professores Brandenburg e Pinder. Em função da situação de saúde de meu pai, que se tornava cada vez mais crítica, lamentavelmente acabei por abandonar este curso.

Em Leipzig, me tornei atuante na liga patriótica dos estudantes alemães Normannia na SS em 1922, o que me levou, devido a um acordo de amizade após a última guerra mundial, a ser aceito também na liga patriótica dos estudantes alemães Cimbria em Munique no ano de 1955.

O ano de 1923 se tornou bem agitado com a desvalorização ininterrupta da moeda, que fez com que por último o valor de um dólar crescesse para a 4,2 bilhões de marcos. Isso também resultou em medidas drásticas. Nós estudantes fomos intimados pelo governo da Saxônia, de nos colocarmos à disposição, e, assim, nas férias de verão, participei de um curso militar em Grafenwöhr. Em seguida, estive atuando em Leipzig por algumas semanas, como pessoa encarregada em uma gráfica bem conhecida, ou seja, na (Poeschel & Tepte), com cujo proprietário eu tinha uma boa amizade, e por último ainda ajudei na implantação de um departamento para impressão de cédulas bancárias, na firma Irmãos Klingspor em Offenbach.

De volta à Leipzig, tive que esperar 3 dias, até que recebi o comunicado

de Offenbach, que meu último ordenado havia sido depositado para mim em uma determinada agência de correios.

O órgão consultado imediatamente confirmou o apurado com a explicação, que eles não dispunham tal quantia. Por sua vez, 3 dias mais tarde, recebi então a confirmação, de que eu poderia buscar o valor, o que imediatamente fiz. O que para mim significava o pagamento de uma semana inteira de trabalho, equivalia agora ao valor de dois tabletes de chocolate!

Quando então novamente surgiram inquietações nos Montes Metalíferos, me alistei juntamente com muitos outros estudantes como voluntário temporário. Interessante nisso era, que os que chamavam, no caso de emergência, eram todos social-democratas genuínos e convictos, e não apenas políticos de centro ou de direita.

Para mim, este período proporcionou uma bonita e longa viagem para esquiar, em quatro pessoas, ou seja, um tenente, um sargento, um soldado ativo e eu. Mesmo considerando-se todas as diretivas, esta foi uma viagem com o maior grau de camaradagem que se pode imaginar.

Depois ainda fiz uma formação voluntária na fundição de letras da Hoffmeister em Leipzig, onde pude acumular várias experiências práticas para minha futura profissão. Felizmente, meu pai e meu tio ainda me deram a oportunidade, de em 1925 me familiarizar mais de perto com o serviço de uma autentica gráfica da empresa Irmãos Fretz em Zurique. Naquela época, esta era uma das primeiras casas da Suíça. Foi muito triste, pois, 18 dias após a minha chegada naquela cidade, meu pai faleceu e esta notícia me perturbou muito.

Meu orientador na firma era o senhor Walter Cyliax, um excelente editor de livros, que infelizmente faleceu em Viena durante a última guerra. Eu gostaria de ter ficado mais algum tempo na Suíça, mas teve início uma greve mais longa junto às fundições de letras alemãs, e então, meu tio me pediu que eu retornasse sem falta a Offenbach. Por sorte ele se mostrou bastante generoso, uma vez que logo meu maior desejo se tornaria realidade, ou seja, conheceria uma vez detalhadamente o exterior. Talvez esta resposta afirmativa também tenha sido facilitada, pelo fato de que meu cunhado, 6 anos mais velho que eu, depois de vários anos de trabalho e com a ajuda do meu pai, estivesse tão adaptado ao estabelecimento comercial, que ele nem estava tão ávido por uma terceira pessoa, mas talvez também, porque ele estava plenamente de acordo com a minha opinião sobre a falta de experiência da diretoria no exterior.

Desta forma, viajei para Londres em janeiro de 1926, para melhorar meus conhecimentos de inglês, e, no dia 1.7. para Rouen e lá, na London school of English, também participei de um curso de francês, e, em seguida, fui, com um amigo de longa data, de Offenbach, a Paris. Em seguida, fiquei um ano e meio nos Estados Unidos em Nova Iorque, Filadélfia, Chicago, São Francisco, Los Angeles, Nova Orleans, New Castle e novamente em Nova Iorque. Naquele tempo, eu mesmo me mantive às minhas próprias custas, durante mais de um ano, primeiramente como tipógrafo, depois como designer, como gerente de hotel, como impressor de artes gráficas, como emissor, mas entrementes também como viajante em férias. Esta primeira permanência nos Estados Unidos valeu a pena para mim, foi diversificada e ajudou a dispersar uma falta de autoconfiança, naquela época não existente. Com certeza também houve surpresas. Quando uma vez, como "Bellboy" [mensageiro de hotel] no clube "Old Elms Golf Club" em Chicago recusei uma gorjeta na presença de uma "colega", me foi bem rapidamente esclarecido por toda a equipe, que eles não toleram tal atitude, e claramente fui instruído, que a coisa poderia ficar bem perigosa para mim, se eu não sumisse rapidamente. Foi o

que fiz então. Certamente esta opinião não se alterou até a presente data.

O seguinte assunto também foi um pouco embaraçoso para mim.

Em Nova Orleans eu queira ir de bonde até o meu hotel. Como é usual para nós, procurei um lugar para sentar-me sozinho. Pouco tempo depois o condutor veio e se desculpou com muitas palavras. Tive dificuldade para entendê-lo devido ao seu dialeto e pensei comigo o que poderia ter acontecido. De repente me lembrei, que havia visto que ele tirou alguma coisa do encosto do banco e o levou consigo. Acontece que em cada estação entravam negros e brancos, e eu notei que os negros se sentavam muito próximos uns dos outros, enquanto o resto do local em minha volta estava com muitos lugares vagos. Finalmente minha ficha caiu. No vagão nenhum negro pode sentar-se à frente de um branco. O condutor é obrigado a manter esta ordem, mas ele não pode tirar nenhum branco do lugar onde estiver sentado. Vocês podem imaginar que minha falta de atenção me deixou tão envergonhado, que desci na próxima parada. Estou certo que neste meio tempo esta regra já deve ter sido abolida.

Como a última destas lembranças quero contar-lhes o seguinte. Na minha viagem para o Brasil, via Chicago para Nova Iorque, fiquei alguns dias em Chicago, onde neste meio tempo já havia feito uma série de amigos. Principalmente a estas amizades devo a reputação da qual a empresa Klingspor gozava - e diferentemente da Alemanha - hoje ainda goza, nos círculos gráficos e artísticos editoriais nos EUA. Fui convidado para uma palestra do bem conhecido artista das letras Gaudy e no nosso jantar, que antecedeu a palestra, ele me pediu para também participar do evento. Eu aceitei o convite, pois o considero um bom e interessante palestrante, e por este motivo, eu também gostaria de ouvi-lo.

A seu pedido coloquei à disposição uma exposição de nossa casa de Offenbach, que eu havia desmontado nos EUA e estava levando de volta para a Alemanha.

Na data combinada vieram muitos convidados. Assim tudo poderia começar e estávamos aguardando a palestra do Sr. Goudy. Ele então se levantou, seguiu as regulamentações necessárias e se dirigiu ao palco. Lá ele disse o seguinte: Após os cumprimentos em geral ele comunicou que um convidado da Europa chegara, que estava viajando de volta para a sua pátria. Por isso ele gostaria de sugerir de fazer a palestra programada somente no próximo encontro, porque certamente seria muito interessante para todos se o senhor Klingspor dissesse algumas palavras sobre a exposição que estava acontecendo no momento, e se ele pudesse relatar o que ele pensa de nosso trabalho na área gráfica. Uma comparação deste tipo da Arte de Escrever nos EUA e na Alemanha provavelmente não poderia ser ouvida tão cedo novamente, e a discussão sobre o assunto ele acharia especialmente interessante.

O resultado foi que tive que fazer a palestra sem me preparar. Isto não é muito fácil, uma vez que se lida com uma língua estrangeira, mas como a noite acabou sendo muito longa e agradável, imagino que tudo, na medida do possível, esteve em ordem.

E agora começa a minha experiência na América do Sul e Central, que durou aproximadamente 2 1/2 anos.

Primeiramente fui ao Brasil, onde construí um departamento de propaganda em uma das mais conhecidas casas de importação alemãs no Rio. Ao contrário do que eu imaginava, se trabalhava muito duro.

A relação entre negros e brancos era bem boa e o povo em geral era muito amável. De modo parecido com os Estados Unidos, as pessoas se tratavam por você, onde no tratamento social o nome era precedido por Dona para senhoras e Senhor para os homens. Através do banho mantinal no mar a temperatura do verão era suportável, especialmente quando a refeição do almoço era substituída por um grande copo de leite. Durante o tempo livre podia

visitar-se parques maravilhosos ou visitar de barco uma das diversas ilhas. Para mim o Rio foi a cidade mais bonita, que eu poderia imaginar. A Avenida Rio Branco, uma alameda com grandiosas casas comerciais, onde me chamou a atenção o grande número de nomes alemães.

Após o término da atividade no Brasil eu tive um encontro na empresa “Trapeha” na cidade do México, para também poder atuar uma vez nesta melhor representação de nossa casa de Offenbach. A caminho de lá – naquela época tudo era via navio ou trem – eu visitei todas as empresas que trabalhavam junto com a Irmãos Klingspor – Montevideu, Buenos Aires, Valparaíso, Santiago, Lima e Havana – e, após dois meses e meio, cheguei na cidade do México. Lá fiquei por 6 meses e depois segui viagem de volta para Nova Iorque – Hamburgo e para Offenbach, onde novamente cheguei na segunda metade do mês de junho. Alguns dias depois entrei como procurador na empresa paterna, com o que terminei definitivamente o meu longo período de viagens.

A atividade na terra natal me trouxe muita alegria, porém as condições econômicas nos colocaram sempre diante de novos problemas. Minha primeira tarefa foi sanar a fábrica de equipamentos de madeira, na qual naquela época eram fabricadas modernas instalações de tipografias. Tentamos através de um novo programa ou seja, fabricar carcaças para aparelhos de rádios e de televisão, onde tivemos sucesso e conseguimos entrar bem no mercado. Porém a clientela principal da casa, gráficas e jornais, foram intimados a reduzir seu volume de negócios, e consequentemente nós também éramos obrigados a efetuar demissões na área de tipografia.

Então recebi uma oferta para construir uma fundição de letras no Brasil – naquela época o país do futuro. O contrato era tão vantajoso, pois apesar da minha participação na parceria eu poderia rescindir o mesmo do meu lado após um ano, e, voltar para a Alemanha, apesar do outro sócio e gerente, que também trabalhava junto, não ser do meu agrado. Já no dia 10 de março de 1932 viajei novamente para São Paulo, de onde voltei novamente para a Alemanha com minha esposa e minha filha somente no verão de 1951.

Minha esposa que também era de Offenbach, chegou ao Brasil em fevereiro de 1933, onde foi recebida por amigos muito queridos no Rio. Nosso casamento civil foi realizado em 3.3.1933 na Embaixada Alemã no Rio. O casamento religioso aconteceu na casa de nossos amigos e festejamos na cobertura plana muito apropriada do Clube Alemão, com uma vista maravilhosa para a cidade, a baía e as montanhas. Em 18 de janeiro de 1936 nasceu nossa filha Irmgard, que visitou a Alemanha pela primeira vez em 1937 e depois definitivamente em 1951.

Sobre nossa vida em comum em São Paulo haveria muita coisa para relatar, mas isto estouraria o tempo rotariano de uma palestra. Ambos cumprimos nossas diversas obrigações sociais até o momento da despedida. Comercialmente tudo estava indo bem, até que minha empresa, que eu já dirigia sozinho desde 1934, foi colocada na lista negra, quando as autoridades constataram que nosso sócio principal suíço tinha 2 alemães do “Reich alemão” em seu conselho consultivo. Isto foi uma comprovação suficiente, que a nossa fundição de de letras “Haas’sche Schriftgießerei” [Fundição de Tipos Haas] em Münchenstein não se tratava de uma firma suíça.

No ano de 1936 fui convidado a tornar-me sócio do, naquela época ainda o único, Rotary Clube de São Paulo e aceitei o convite com prazer, uma vez que uma série de meus amigos já eram membros. Devido à situação na Alemanha e da dissolução do Clube de lá, nós alemães do “Reich alemão” logo notamos, que especialmente os amigos americanos tinham uma forte influência em tudo que

se relacionava ao Rotary clube. Assim a nossos muitos bons amigos americanos foi vetada a participação em diversos clubes e organizações alemãs. Se conseguimos vencer o período de grandes dificuldades entre os anos de 1942 e 1945 sem grandes inconvenientes, eu estou certo que devemos agradecer isto a alguns rotarianos paulistanos muito próximos.

Após a guerra mudaram os sócios majoritários da empresa e assim me vi, após algum tempo, obrigado a fundar uma nova empresa. Primeiramente perguntei em Offenbach, se haveria uma chance por lá, mas a fábrica estava tão destruída, que meu tio me escreveu que eu certamente poderia vir a qualquer hora, porém, seu eu tivesse melhores possibilidades em São Paulo, ele me aconselhava a aproveitar as mesmas. Assim continuei trabalhando em São Paulo.

No ano antes de seu falecimento, acabei recebendo de Offenbach a consulta se eu não queria vir. Apesar das preocupações de minha esposa e filha fiz o possível para atender este chamado. Como nós alemães no Brasil dependíamos totalmente do consulado americano, a data definitiva de minha viagem demorou tanto, que infelizmente não cheguei a encontrar o meu tio com vida.

Aqui não quero entrar em maiores detalhes. Até o outono de 1956 dirigi a empresa de Offenbach, depois até 1959 a Industria Mecânica "Maschinenfabrik Johannesberg" em Geissenheim e de 1960 até 1970 a Gráfica Druckerei H. Stürtz AG, da qual fiz parte até meados deste ano como consultor da diretoria, depois como membro do conselho consultivo e até 30.6.1983 como consultor do conselho consultivo.

No Rotary Clube de Würzburg fui admitido em 1969, vindo de Offenbach, fui co-fundador do Rotary Clube de Würzburg-Stein. Na relação de clubes e membros da República Federal da Alemanha podem ser vistos os cargos que exerci.

Eu os assumi com muita satisfação e espero ter agido durante os mesmos no sentido de nossos amigos.

-.-.-.-.-.-.-

AKEMI JAPINHA A NÍVEL
Atende em Fiat (11)96157-2036

YUMI CARINH. CORPO PERE
Massag. Oriental ☎ 99420-1003

CLÍNICA LOTTUS
Belas massag., suítes climatiza-
das c/ducha. Perdzes 3863220

empregos

Aviso aos anunciantes

" De acordo com o art. 5º da CF/88 c/c art. 3º da Lei 9.029/96, não é permitido anúncio de emprego no CLT, não é permitida a referência quanto ao sexo, idade, cor, situação ou qualquer palavra que possa ser interpretada como fator discriminatório, salvo quando a natureza da atividade, pública e notoriamente, assim o exigir."

Cartas aos cuidados de

O ESTADO DE S. PAULO

Para responder aos anúncios que solicitam cartas aos cuidados do jornal, encaminhe sua correspondência para:

Rua Da Consolação, 323 - Loja 20 - Centro - São Paulo - SP
CEP: 01301-000

Horário de atendimento:
Segunda a Sexta-feira das 9 às 17 horas

Não se esqueça de colocar no envelope a identificação (código ou sigla indicada no anúncio)

COMUNICADO
A Concessionária de Rodovias do Oeste de São Paulo - Via Oeste S/A, CNPJ 02.415.408/0001-50, comunica o extrativo do cadastro estadual de vigilância sanitária (CEVS) nº 350570801-360-000024-2-9 deferido pela coordenação de vigilância em saúde de Baurer em 03/11/2008.

COMUNICADO EXTRAVIO
La Senia Permutaria e Cosméticos Ltda ME CNPJ 02.357.098/0001-64 e IE 116.741.292.116 declara o extrativo de todos os docentes fiscais (notas e livros estaduais).

CONVOCAÇÃO
A pesquisadora da FAU/USP, Sra. Isabella Ribeiro Aragão, busca ex-funcionários e informações sobre a empresa FUNTIMOD - MAQUINAS E MATERIAIS GRAFICOS S/A para ajudar na construção de sua tese de doutorado "Tipos móveis de metal da Funtimod: contribuições para a história tipográfica brasileira". Contato através do e-mail: isabella.aragao@usp.br, endereço: LabVisual - Laboratório de Pesquisa em Design Visual, FAU/USP - Departamento de Projeto, Rua do Lago, 876 - 05508-080 | São Paulo - SP | Brasil ou pelo telefone ☎ (11)98574-1610. Agradeço qualquer informação.

DETETIVES
1 A A ACTIVA DETETIVES
Investigações Conjuguais Empresa
(11)3259-7758/3259-4826 24h

AUTOS
CAPTIVA
R\$58.000 08/09 - 3.6 - banco couro caramelo, 62mm, preta, ☎ (11)2239-4716/98123-3734

CHEVROLET
HYUNDAI

TOYOTA
RAV4
R\$45.000 07/07 Preto completo, rodas liga leve. Horário comercial: ☎ (15) 3331-8484

CAMINHÕES
IVECO DAILY
R\$82.000 12/13 0km 35514 unidades unidades (18)9783-6908 / (18)9197-9904/(18)3631-1333

IVECO TECTOR
R\$145.000 10/10 240E25 S, 410mm (18)9783-6908 / (18)9197-9904/(18)3631-1333

IVECO TRAKKER
R\$240.000 10/11 5.000 km ☎ (18) 9783-6908 / (18) 9197-9904 / (18) 3631-1333

MB 1620 97 BAÚ
Raridade! 2º dono. R\$95mil. ☎ (13)3237-1533

GRANJA VIANA E RAPOSO TAVARES
Vendem-se
CASAS / APARTAMENTOS
COTIA
Localização privilegiada!!! 120m²AL 74m² a.c. 3dorms (1to), 1Coz. c/ churras, sauna, pisc. 84230m² Ref CA9947 ☎ 4612-2599. Veja mais detalhes no site! www.proinvest.com.br

PROINVEST
VI DIVA
Repleta de verde! 600m²AL, 140m² a.c., 3dorms (1to), churras, pisc., clima do campo, 8350m² Ref CA9947 ☎ 4612-2599. Veja mais detalhes no site! www.proinvest.com.br

GRANDE SÃO PAULO
Vendem-se e alugam-se
COMERCIAIS
DIADAMA
Aluguel galpão ind. de 2.200m² AL.

JO PAULISTA
Excelente Conj. Com 28m²AL, 51m² individuais, Prox. Metrô Itanion, Código:552866 Tel.:4873-7000, Financeiro até 70% com o fiav.

PLANALTO PAULISTA
Ótima localização! 300m²AL, 100m² a.c., 3dorms, 1Coz., 1Ban., 1Vaga, 1Garagem, 1Pisc., 1Churras, 1Sauna, 1Pisc. 84230m² Ref CA9947 ☎ 4612-2599. Veja mais detalhes no site! www.proinvest.com.br

PROINVEST
VI DIVA
Repleta de verde! 600m²AL, 140m² a.c., 3dorms (1to), churras, pisc., clima do campo, 8350m² Ref CA9947 ☎ 4612-2599. Veja mais detalhes no site! www.proinvest.com.br

GRANDE SÃO PAULO
Vendem-se e alugam-se
COMERCIAIS
DIADAMA
Aluguel galpão ind. de 2.200m² AL.

JO PAULISTA
Excelente Conj. Com 28m²AL, 51m² individuais, Prox. Metrô Itanion, Código:552866 Tel.:4873-7000, Financeiro até 70% com o fiav.

PLANALTO PAULISTA
Ótima localização! 300m²AL, 100m² a.c., 3dorms, 1Coz., 1Ban., 1Vaga, 1Garagem, 1Pisc., 1Churras, 1Sauna, 1Pisc. 84230m² Ref CA9947 ☎ 4612-2599. Veja mais detalhes no site! www.proinvest.com.br

PROINVEST
VI DIVA
Repleta de verde! 600m²AL, 140m² a.c., 3dorms (1to), churras, pisc., clima do campo, 8350m² Ref CA9947 ☎ 4612-2599. Veja mais detalhes no site! www.proinvest.com.br

GRANDE SÃO PAULO
Vendem-se e alugam-se
COMERCIAIS
DIADAMA
Aluguel galpão ind. de 2.200m² AL.

JO PAULISTA
Excelente Conj. Com 28m²AL, 51m² individuais, Prox. Metrô Itanion, Código:552866 Tel.:4873-7000, Financeiro até 70% com o fiav.

PLANALTO PAULISTA
Ótima localização! 300m²AL, 100m² a.c., 3dorms, 1Coz., 1Ban., 1Vaga, 1Garagem, 1Pisc., 1Churras, 1Sauna, 1Pisc. 84230m² Ref CA9947 ☎ 4612-2599. Veja mais detalhes no site! www.proinvest.com.br

PROINVEST
VI DIVA
Repleta de verde! 600m²AL, 140m² a.c., 3dorms (1to), churras, pisc., clima do campo, 8350m² Ref CA9947 ☎ 4612-2599. Veja mais detalhes no site! www.proinvest.com.br

GRANDE SÃO PAULO
Vendem-se e alugam-se
COMERCIAIS
DIADAMA
Aluguel galpão ind. de 2.200m² AL.

JO PAULISTA
Excelente Conj. Com 28m²AL, 51m² individuais, Prox. Metrô Itanion, Código:552866 Tel.:4873-7000, Financeiro até 70% com o fiav.

Funtimod

Klaus Tiedemann

18 de novembro de 2015 18:18

Para: Isabella Aragão <isabella.aragao@gmail.com>

Isabella.

Aí vão as respostas, que estão um pouco sucintas, pois eu estou viajando amanhã e com tudo atrasado. Mas espero que sirva. Estou respondendo em sequencia a suas perguntas em seu e-mail inicial.

Se tiver outras perguntas, não hesite em perguntar.

Abraços.

Klaus

Am 16.11.2015 um 17:18 schrieb Isabella Aragão <isabella.aragao@gmail.com>:

Prezado Klaus,
Espero que esteja tudo bem com você.
Acabo de retornar do estágio de pesquisa no exterior,
onde consegui boas informações sobre a Funtimod,
para finalizar minha tese.

Porém, seria importante ter documentado
alguns dados que colhi na entrevista
não gravada que fizemos.

O senhor poderia escrever algumas linhas sobre
os assuntos listados abaixo?

- Prisão de Werner Tiedemann durante a guerra (em Recife?) e mudança para São Paulo: na época da guerra todos os cidadãos de origem alemã foram presos pelo governo brasileiro. Bastava ser alemão, que se era preso. Assim aconteceu com meu pai e todos seus amigos que na época moravam em Recife. Terminada a guerra, todos foram soltos, mas não podiam permanecer em Recife, pois o governo entendia que Recife devido sua localização quase no extremo norte do país, era uma posição estratégica, em especial para um ataque marítimo ou coisa semelhante. Então, quando foram soltos, todos tiveram que se deslocar para o sul do país, o que era bastante complicado, pois todos os bens e posses dos presos haviam sido tomados. Também foi tomado o passaporte alemão de todos. Meu pai sempre contava que se lembrava quando o funcionário tomou o passaporte, o rasgou e disse „Para o senhor nunca mais lembrar que é alemão!“

- A Funtimod foi aberta para abrigar alemães na mesma situação? Não, a Funtimod, pelo que eu sei, já existia como fundição de tipos e fabricação de pequenas máquinas e aparelhos para a indústria gráfica. Era uma empresa brasileira. Esta integrou a Bremensis (para a qual meu pai trabalhava em Recife e que também o acolheu em São Paulo e a C. Fuerst e Cia, que na verdade tinha sua sede no Rio de Janeiro. A Bremensis e a C.Fuerst deixaram de existir. Todas eram voltadas ao mercado gráfico.

- Motivo da saída de Werner Tiedemann e Rudolf Fuerst da Funtimod para abrir a Gutenberg. O dono da Funtimod, sr Hofmann na verdade era só detentor do capital e não atuava diretamente na empresa. Além do mais, não tinha grandes intenções de investir mais na Funtimod, e o prédio construído no bairro de Bom Retiro foi seu último investimento. A Heidelberg, que na época era ainda o terceiro maior fabricante de máquinas impressoras no mundo, estava crescendo e exigia de seus representantes internacionais que financiassem

máquinas aos clientes para incrementar as vendas. Sr. Hofmann não estava disposto a investir seu próprio dinheiro no financiamento para clientes, de modo que ocorreu uma certa ruptura entre Sr. Hofmann e a diretoria da Heidelberg. A Heidelberg então sugeriu aos diretores da Funtimod, Sr Rudolf Conradt-Fuerst e Sr. Werner Tiedemann a abrirem uma firma, assegurando a eles que lhes daria a representação para o Brasil, o que de fato aconteceu.

- A sugestão da saída foi feita pela Heidelberg?

Relatório da análise por Fluorescência de Raios X de ligas metálicas em colaboração com Isabella Aragão – FAU/USP

Dra. Márcia de Almeida Rizzutto
Paula Aline D. Almeida
Gustavo Haytsmann

Grupo de Física Aplicada com Aceleradores
Medidas Arqueométricas
Contato: rizzutto@if.usp.br

1. Introdução

As análises científicas realizadas por metodologias físicas em objetos de arte e do patrimônio cultural são de interesse para restauradores, conservadores, arqueólogos, historiadores, etc., pois permitem obter informações dos materiais presentes nos objetos, processo de manufatura, etc. As identificações dos elementos químicos presentes nos objetos auxiliam a identificação do material presente nestes e podem ajudar na avaliação da procedência e em alguns casos também na identificação do período histórico destes objetos.

As análises não destrutivas, onde não há retirada de amostras, são muitas vezes empregadas dado que estes objetos de arte e do patrimônio cultural possuem valores histórico-culturais associados únicos e financeiros altos.

Este relatório apresenta os resultados obtidos de análises de Fluorescência de Raios X realizadas em tipos móveis de ligas metálicas realizado em parceria com a pesquisadora Isabella Aragão (isabella.aragao@gmail.com).

2. Fluorescência de Raios X

A Fluorescência de Raios X – FRX (XRF – *X-Ray Fluorescence*) é uma técnica arqueométrica de análise não destrutiva, que vem sendo muito utilizada em diferentes análises para investigar a composição elementar dos materiais presentes dos objetos em estudo. Na análise de fluorescência de Raios X os fótons de raios X de um tubo de raios X interagem com os átomos do material do objeto a ser analisado excitando o material. No processo de de-excitação os átomos dos materiais emitem raios X característicos dos materiais presentes permitindo a identificação dos elementos químicos existentes no objeto estudado. Por ser uma técnica de análise elementar, a Fluorescência de Raios X não identifica a composição química dos compostos presentes na amostra, apenas seus elementos constituintes.

2.1. Fluorescência de Raios X - Parte Experimental

Para as análises utilizou-se um sistema portátil de Fluorescência de Raios X, constituído por um tubo de raios X da Amptek®, com filamento de Prata (voltagem 30kV e corrente de 5µA), e um detector Si-Drift também da Amptek® (figura 1). Durante as medidas o sistema de FRX é posicionado bem próximo ao objeto sem tocá-la e nem causar nenhum tipo de dano.

Tubo de raios X Detector de raios X

Fig. 1. Sistema portátil de Fluorescência de Raios X utilizado nas análises

2.2. Fluorescência de Raios X – Análise e Resultados

As peças foram analisadas pela técnica de FRX na campanha de 14/02/2014. Os detalhes da descrição de cada ponto medido podem ser vistos na tabela 1.

Tabela 1. Nomenclatura e especificação dos pontos medidos por FRX das peças metálicas

Espectros	Posição medida - detalhe
140214ac	Manuscrito/Funtimond (20pt) 1
140214ad	Manuscrito/Funtimond (20pt) 2
140214ae	Orplid/Manig (20pt) 1
140214af	Orplid/Manig (20pt) 2
140214ag	Eldorado/Funtimod g (48pt) 1
140214ah	Eldorado/Funtimod g (48pt) 2
140214ai	Eldorado/Funtimod A (48pt) 1
140214aj	Eldorado/Funtimod A (48pt) 2
140214ak	Padrão metálico 316SS – Amptek
140214al	Padrão IPT 74
140214am	Padrão IPT 40
140214an	Papel usado para colocar o padrão IPT
140214ao	Padrão IPT 10A

2.4 Resultados das Medidas Realizadas com FRX

Nesta análise foram investigados dois pontos em cada peça com o objetivo de identificar semelhanças e diferenças. Um espectro de FRX (gráfico de contagens de raios X emitidos pelo material analisado por energia dos raios X) permite identificar os elementos químicos presentes na amostra analisada e a quantidade deste elemento é

determinada pela área do pico do elemento identificado, que é proporcional à sua concentração presente no pigmento.

A análise de dois pontos na amostra “**Manuscrito**” mostra os mesmos elementos. Pequena variação de chumbo (Pb) e ferro (Fe).

A análise de dois pontos na amostra **Orplid**, mostra os mesmos elementos. A quantidade de ferro (Fe) nesta amostra é muito menor que na amostra anterior.

Comparação duas medidas Eldorado g (medidas1 –medida2)

A análise de dois pontos na amostra “**Eldorado g**” mostra os mesmos elementos. Pequena variação de chumbo (Pb) e antimônio (Sb) entre os dois pontos medidos.

Comparação duas medidas Eldorado A (medidas1 –medida2)

A comparação das análises das três amostras **“Orplid, Eldorado g e Eldorado A”** mostram os mesmos elementos. Há variações de alguns elementos: chumbo (Pb) mais presente em **Orplid e Eldorado g**, antimônio (Sb) é maior na amostra de **Eldorado A** e o cobre (Cu) teve maior variação pois esta mais presente no **Eldorado g** depois no **Eldorado A** e menor no **Orplid**. O pico do elemento ferro (Fe) é pequena nestes três materiais.

A análise de dois pontos na amostra “**Eldorado A**” mostra os mesmos elementos. Pequena variação de chumbo (Pb) e antimônio (Sb) entre os dois pontos medidos. A quantidade de Sb é maior nestas amostras.

A comparação das análises das três amostras “**Orplid, Eldorado g e Eldorado A**” mostram os mesmos elementos. Há variações de alguns elementos: chumbo (Pb) mais presente em **Orplid e Eldorado g**, antimônio (Sb) é maior na amostra de **Eldorado A** e O cobre (Cu) teve maior variação pois esta mais presente no **Eldorado g** depois no **Eldorado A** e menor no **Orplid**. O quantidade do elemento Fe é pequena nestes três materiais, enquanto que a quantidade de Sb é maior nesta amostras.

A comparação das análises de duas amostras “**Manuscrito e Eldorado A**” mostram os mesmos elementos. Há variações pequenas do chumbo (Pb) mais presente em **Manuscrito**. Antimônio (Sb) é maior na amostra de **Eldorado A** e o ferro (Fe) e cobre (Cu) possuem maior quantidade na amostras **Manuscrito**.

Os elementos Ar e Ag não pertencem a amostra e são característicos do arranjo experimental utilizado nas medidas. No histograma abaixo é possível comparar as relações de todos as concentrações obtidas nas diferentes medidas. A Tabela 2 e 3 mostram as concentrações e as concentrações médias dos elementos identificados em cada amostra medida (em pontos diferentes), respectivamente.

Tabela 2. Concentrações em % dos elementos químicos majoritários determinados nas peças metálicas (incertezas são da ordem de 6 % dos valores)

		Manuscr 1	Manuscr 2	Orplid 1	Orplid 2	Eldorado g1	Eldorado g2	Eldorado A1	Eldorado A2
		Conc%	Conc%	Conc%	Conc%	Conc%	Conc%	Conc%	Conc%
Cr	24	0,027	0,028	0,028	0,027	0,013	0,022	0,020	0,018
Mn	25	0,047	0,036	0,018	0,005	0,043	0,017	0,012	0,017
Fe	26	0,913	0,667	0,105	0,085	0,131	0,124	0,135	0,136
Ni	28					0,025	0,053	0,049	0,055
Cu	29	0,520	0,519	0,209	0,264	0,639	0,913	0,369	0,420
Zn	30	0,072	0,047						
Pb	82	85,744	85,387	83,353	82,841	86,691	82,640	81,090	82,413
Sn	50	4,366	4,520	4,919	4,883	3,283	3,801	4,384	4,169
Sb	51	8,31	8,795	11,367	11,895	9,174	12,430	13,941	12,773

Tabela 3. Concentrações médias em % dos elementos químicos majoritários determinados nas peças metálicas (incertezas da ordem de 6% dos valores)

		Orplid	Orplid	Eldorado g	Eldorado A
		conc(media)	conc(media)	conc(media)	conc(media)
Cr	24	0,03	0,03	0,02	0,02
Mn	25	0,04	0,01	0,03	0,01
Fe	26	0,79	0,10	0,13	0,14
Ni	28			0,04	0,05
Cu	29	0,52	0,24	0,78	0,39
Zn	30	0,06			
Pb	82	85,57	83,10	84,67	81,75
Sn	50	4,44	4,90	3,54	4,28
Sb	51	8,55	11,63	10,80	13,36

Com esta análise foi possível identificar que as ligas metálicas destes objetos estudados são basicamente formadas de chumbo (~85%), estanho (~4%), antimônio (~10%) com concentrações minoritárias de cromo, manganês, ferro, níquel, cobre e zinco. Entre as amostras analisadas existem algumas variações das concentrações dos elementos identificados. Imagens das medidas realizadas.

Dra. Márcia A. Rizzutto

São Paulo, julho de 2014.

athenas

Florian Hardwig

14 de setembro de 2015 12:38

Para: Isabella Aragão <isabella.aragao@gmail.com>

Hi Isabella,

thanks for your mail. Indra shared a few images from your research tour in Offenbach and Darmstadt. So happy for you that you can dig through the archives there!

For your question:

Yes, I noticed that several characters have different forms in the various versions. The 'r' as shown in your Funtimod sample does not appear in the samples and specimens I have looked at. However, the bold weight of Calipso looks related, see comparison attached.

From left to right:

Mirabelle (Schriftguss, 2 weights)

Cleo (Haas, 2 weights)

Calipso (Nebiolo, 2 weights)

Athenas (Funtimod)

Médicis (Ch. Boudin, 2 alternates)

Royalty (Gans)

Best regards,
Florian

Agradecimento

Maria Beatriz Ardinghi

11 de janeiro de 2016 18:00

Para: Isabella Aragão <isabella.aragao@gmail.com>

Isabella. feliz ano novo! E sua tese? Quando é que você tem que encerrar?

Perdi sua mensagem no meio do gmail!!!! Mas me lembrava que estava te devendo alguma informação...

Bom, na época em que soube pela Priscila da fundidora do meu bisavô, Affonso Ardinghi, mandei uma mensagem para um primo com quem só tenho contato pelo Facebook, cujo avô, Eugênio Cupolo, foi quem ficou com a gráfica (até onde meu pai me disse, o Eugênio era tio dele, casado com uma tia, e foi quem ficou com a gráfica do Affonso Ardinghi). Perguntei se ele tinha algum material para uma amiga pesquisadora. Isso foi em maio de 2013, e o primo, Sidney Cupolo, me respondeu desta maneira:

"Infelizmente não vou poder ajudar sua amiga. Perguntei aos meus primos, filhos do Arnaldo e da Hortência e não há nenhum material ou documentação sobre a tipografia, que mais tarde se tornou a Editora Cupolo. Existem várias referências no Google em "Tipografia Cupolo" e Editora Cupolo" com as principais obras publicadas, mas nem esses exemplares sobraram na família. É uma pena!

Eu lembro que tudo era impresso numa impressora Minerva e tinha uma máquina de linotipo que fazia as placas em chumbo com as letras arrumadas e que as páginas eram costuradas em outra máquina e as capas coladas em seguida. Eram praticamente 3 funcionários, um "gerente comercial" e meu avô na Rua do Seminário no centro de São Paulo. Meu pai trabalhou pouco tempo lá e o Arnaldo ficou até o fim, quando mudou as atividades para somente fazer fotolitos. Esta empresa ficou com o filho dele Eugenio Cupolo Neto que encerrou as atividades alguns anos depois."

Isso foi tudo o que eu consegui.

Bjs

Bla

Fwd: Funtimod

12 mensagens

Indra Kupferschmid

25 de agosto de 2015 06:36

Para: Isabella Aragão <isabella.aragao@gmail.com>

... Reichardt elegantly ignores my questions about meeting up or speaking on the phone! Here is what he wrote, nothing really you didn't already know though. I will ask one more time if he wants to meet us on the 10th or 11th, only this, so he cannot "answer around it" :)

The company was founded in the early 1930s by Stempel and Klingspor. The typefaces cast there also stem from them (Kabel, Memphis, Reform Grotesk). General Manager was the nephew of Karl Klingspor (Karl Hermann Klingspor). During the war, the company was expropriated and not returned afterwards. Also royalties were not paid for the typefaces. The specimen from my collection are in the Gutenberg Museum. The estate of Karl Hermann Klingspor is in the Klingspor Museum in Offenbach.

Best greetings

Anfang der weitergeleiteten Nachricht:

> Von: [Hans.Reichardt](#)
> Betreff: Funtimod
> Datum: 25. August 2015 10:23:48 MESZ
> An:
>
> Hallo,
>
> die Firma Funtimod wurde Anfang der 30er Jahre durch Stempel und Klingspor gegründet.
> Die dort gegossenen Schriftn stammen ebenfalls von ihnen (Kabel, Memphis, Reform Grotesk).
> Geschäftsführer war der Neffe von Karl Klingspor (Karl Hermann Klingspor).
> Im Krieg wurde die Firma enteignet und auch später nicht zurückgegeben. Auch Lizenzzahlungen für die
Schriften wurden nicht gezahlt.
> Schriftmuster aus meiner Sammlung sind im Gutenberg Museum.
> Nachlaß von Karl Hermann Klingspor im Klingspor Museum, Offenbach.
>
> Schöne Grüße
>
> Hans Reichardt

Breite Grotesk

Wolfgang Homola

21 de dezembro de 2015 11:48

Para: Isabella Aragão <isabella.aragao@gmail.com>

Hi Isabella,

I had a look at the files.

Basically, I think your observations are correct:

There are some clear indications that there is a connection with »Breite Grotesk« by Schelter & Giesecke, and at the same time

the shapes of some letters are a bit different

[e.g. »a« in Corpo 48 of »Grotesca Normal Meia Preta«],

and some are totally different [e.g., the one storeyed »g«].

(And, yes, Corpo 36 of »Grotesca Normal Meia Preta« is a different design.)

I would like to also add, that in Corpo 16 of »Grotesca Normal Clara«

the spacing is really weird and quite uneven or unbalanced

(e.g. look at the left and right side bearings of »r«)

and quite different from the 16 pt »Breite Grotesk« by Schelter & Giesecke

[see p. 42 in the attached PDF]

Now, what conclusions can we draw from these obseravtions?

What came to my mind,

when I looked at these specimen was

that quite a while ago I read somewhere

– and I am afraid I cannot remember anymore where I read this, sorry –

that in the late 19th and early 20th century

[from 1870ies/1880ies to 1910s (???)]

there were a lot of complaints about foundries

stealing the design of other foundries' typefaces ...

How did they do this?

Not with a mouseclick, but by a technique called galvanoplastics

<https://es.wikipedia.org/wiki/Galvanoplastia>

According to this source (that I forgot)

this was a quite common technique,

if a foundry didn't want to buy or commission fonts.

(This was – of course – not legal, but quite common practice for a while.)

Whether there was also a legal way of copying (licences, or something similar) via galvanoplastics, I do not know.

(But I'd suspect, in these cases you'd just buy the original font – or the original matrices or punches – instead of going through the process of copying it.)

Often, (more or less) the same typeface design was published under several names by different foundries, and it's not always easy to find out

whether this was really legal

– and also, quite often It is not so easy to find out

which design was the original one and which one was the copy ...

(E.g. the typeface »Aurora«,

in which Jan Tschichold: *Die neue Typographie* was set,

was published under several names by different foundries,

including »Wotan« by Wagner & Schmidt; I do not know which one was the original one.)

I would suspect that probably
»Grotesca Normal Meia Preta« and »Grotesca Normal Clara« are (illegal?) copies
(made with the help of galvanoplastics technique)
of »Breite Grotesk« ...
(Of course, theoretically it could also be that »Breite Grotesk«
is a copy of »Grotesca Normal Meia Preta« and »Grotesca Normal Clara«,
but I tend to think it's the other way around.)

Do you know in which year these two specimen of »Grotesca Normal Meia Preta« and »Grotesca Normal Clara« were published?

Please, do take everything I said here with a grain of salt
(especially since I cannot remember right now where I read this information about the galvanoplastics technique)

I will try to find out more about galvanoplastics (and whether I remember this correctly) in the next few weeks
...

I hope this helps for the time being.
As soon as I know more, I'll get back to you.

Best wishes,
Wolfgang

Fwd: Electrotyping etc.1 mensagem

Catherine Dixon

19 de julho de 2015 18:24

Para: Isabella Aragão

Dear Bella,

Here is an answer from Fred which I think we might go through on Tuesday if we can meet then.

Best, Catherine

|| Catherine Dixon

Graphic Communication Design
Central Saint Martins
Granary Building
1 Granary Square
Kings Cross
London N1C 4AA

Design & writing
Flat 6 Lichen Court
Queen's Drive
London N4 2BH

Begin forwarded message:

From: Fred Smeijers
Subject: Electrotyping etc.
Date: 6 July 2015 08:29:37 BST
To: Catherine Dixon

Hello Catherine,

better late than never, I hope this helps a bit concerning the mystery of dancing or irregular accents.

Electrotyping or -abkupferen, as the Germans called it (copying with help of copper) could be and was used to pirate fonts from a competitor.

You needed fount acquired through a middle man and had copper grown on the lead castings thus making a matrix from which you could cast the face. You could reproduce and sell it as if it were your own.

In the beginning of the twentieth century this was forbidden by law in Germany, though I do not know when exactly.

The method was also used to reproduce a lost design. If the matrices of some obscure face were lost you could bring it back. Or even just additions such

as accented letters you are talking about. Usually to reproduce a few in order to create an good composition. So it was also used as a quick-and-dirty method by printers who suddenly run short of special characters. Later on this was replaced by even a faster method using papier-maschee as a copying material. From this you could cast one or two castlings. But this would work best in display or bigger typesizes.

All this is understandable in the 19-th century but far less in the real foundry world of the twentieth century. You talked about a foundry which started in 1932. By then everything is truly mechanised and very precise, by then it was all very mature. If the brazillians were backed by Germans then it is very strange indeed that their accents dance!
German founders were adressng a global market in the thirties so proper accented letters must have been available.

Or are these older typedesigns which were made in a hop, jump, skip-process originating in the 19-th century. Then you simply added to the family as you went along (sometimes over a period of 5 decades) and if taste had changed a bit in the mean time, no problem. This is why many grotesk founts look so charming for us today because they do not really belong to each other. Family-planning for typefaces was very un mature in the whole 19-th century. Let alone the proper placing of accents?

As far as I can get it from your story the dancing accents do not make sense. Unless the Brazilians got only older, more discarded designs or they were backed by the Germans but only in word but not in deeds.

Another possibility could be they wanted to produce specimens before they had all the right material. They could not wait for the shipment from Germany and improvised accented letters themselves. I assume that is what you are looking at, type specimens?

Are the dancing accents very special accents or does it also count for normal accents such as a-diaresis, for example?
If it counts only for very peculiar accented letters than this could explain a lot.

Anyway it is possible to create by electrotyping you own accents. If you have a lowercase letter you had to remove the top of the body in order to put a accent on it. This accent had to be made from typemetal aswell. Either taken from another letter or you had to cut it out of a another piece of type metal and then placed it on top of the reduced body of the -to be accented letter. Ofcourse this will be visible and probably looks very clumsy. But then you can in principle electrotpe a matrice of a accented letter which you had created on your own.

Suppose they would have done it this way, then still the why remains. 1932 seems to sophisticated for such improvisations.

I hope this helps, if something is not clear let me know,

all the best,

btw can you send Phils postal adres, I just have seen him in the Hague but forgot to ask

Fred

Esta tese foi impressa em papel couche fosco 115g com a família tipográfica Mark Pro Book, da FontFont, nos textos do miolo; e Antiga Oficial, da Funtimod, na capa. Os animais que ornamentam algumas páginas também eram fundidos pela Funtimod.

Milton dos Anjos

Ex-funcionário da área de Contabilidade da Manig (entre 1950 e 1970)

Entrevista realizada em 22 de julho de 2013, em São Paulo, SP

Tempo de duração: 1:15:18

Obs. A filha, Silvia, participou alguns minutos da entrevista.

Milton. Você já sabe altura de tipo, esses negócios?

Isabella. Sei, eu sou de Recife e sou professora da Universidade Federal, e a Editora durante muito tempo trabalhou com os tipos, mantiveram esse acervo.
Milton. Aí você pegou tudo lá.

Isabella. Eu já dei aula, até.

Milton. Então, os dados, a altura do tipo...

Isabella. Isso tudo, sim. Eu queria que o senhor me contasse um pouco como o senhor começou, eu sei que o senhor começou na Manig, não foi?

Milton. Meu ramo na Manig, eu quando entrei lá, eu trabalhava na contabilidade. Antes eu trabalhei na Escorcinge, trabalhei primeiro em Campana S.A., era uma indústria de calçado, aí depois eu fui para a Escorcinge, que era material de calçado também, mas era palmilha, essas coisas, especializado nessas coisas aí, aí depois eu fui para Manig, fui trabalhar na parte de contabilidade, trabalhei lá 14 anos e meio.

Isabella. E o senhor começou lá em que ano?

Milton. Aí eu tinha acesso na fábrica, né, porque um diretor deles lá, até faleceu agora, domingo passado, o Heitor, ele tinha problema de audição, né, então, ele não gostava de ir lá no galpão, e eu ia para ele, o pessoal pensava que eu era o diretor da firma. Naquela época, a gente ia e conversava com a diretoria, negociava, porque precisava negociar para descontar, a crise que estava naquela época era muito difícil. E a gente ia negociar as condições e o valor de quanto, tanto tinha a financeira como o banco. [...] Eu trabalhei na parte de contábil também, eu tinha acesso à fábrica, eu conversava, aí depois com o acesso à fábrica, eu comecei a ver como eles trabalhavam, como eles faziam. A fundição de tipos, você sabe como era feita, não?

Isabella. Me explique.

Milton. A máquina dos tipos era tocada a força, água e gás. A força para tocar a máquina, né, o gás para dar calor para dissolver a composição da matéria prima para fundir os tipos e a água para resfriar. Então, aquilo era uma maquininha que batia assim, cada vez que ela ia, colocava a matriz da letra que ia ser fundida, ficava ali, e ela ia tocando, cada toque que ela dava, era uma letra produzida. E tinha o componedor que ia colocando aquelas letras lá, porque quando fundia, fundia letra por letra, a acentuação, pontuação, numeração, tudo, era um por um, para fazer aquela família de uma fonte, então, tinha que fundir, como se diz, letra por letra, tinha uma quantidade certa, por exemplo, para fazer 10 fontes de tipos, então, tinha que fundir os tipos de letras, porque os tipos fundiam assim, para as letras a, e, i, o, u, tinha uma quantidade bem maior.

Isabella. Tem mais tipos de cada letra dessa, né.

Milton. É, do que as outras letras, então, tinha que fundir já proporcional para cada fonte de tipo, já tinha a quantidade de letra. O cara da composição lá, ele trabalhava, tinha os cavaletes, vinha o cavalete com todas as letras, então, ele ia compondo, ia pegando lá, o componedor, punha lá em cima, e de acordo ele ia montando, ele punha na bolandeira e ia montando as fontes, aí depois ia para a paginação. A fonte do tipo, você sabe qual é a liga, né?

Isabella. Sei. A liga da Manig, qual era?

Milton. Era a mesma coisa, chumbo, estanho, chumbo e antimônio. A massa pesada era o chumbo, que era para dar volume, o estanho era para dar a fixação no material, cair e não estourar, e a coisa era para dar a dureza no material.

Isabella. A liga da Manig era igual a liga da Funtimod?

Milton. Não, porque um podia usar um pouquinho mais duro e ou mais mole o material, depende do que eles queriam fazer.

Isabella. O senhor lembra qual era a marca da máquina de fundição? De onde ela vinha?

Milton. Isso não, tinha muitas máquinas, era um salão enorme, ficava fundindo letra por letra. Vai fazer uma família de um tipo, que se diz, né, uma Grotasca Clara, Estreita, Meia Preta... Isso daí, eles colocavam, tinha aquela fileira e cada um ia fundindo uma letra e depois pegava o componedor e levava para aquela prateleira que tinha e ia pondo em ordem, para depois o pessoal da paginação separava aquilo lá para fazer as fontes, depois fazer o pacote, pesava, para ver o peso de cada fonte. Às vezes, variava um pouquinho mais, mas era coisa mínimo, em geral, o peso era normal, o peso dava certo, porque a quantidade de letra, se o cara montasse direitinho, não errasse, a coisa dava certa, né.

Isabella. Era sempre o mesmo peso, né.

Milton. Era sempre o mesmo peso, porque o formato da letra e o tamanho eram iguais.

Isabella. Qual foi o ano que o senhor começou a trabalhar na Manig? O senhor lembra?

Milton. Na Manig, eu acho que saí da Manig, quando foi? Não me lembro, porque aqui eu estou com 42 anos.

Isabella. Certo. Aqui o senhor tem 42 anos, mas logo que saiu da Manig abriu a Maqtinpel?

Milton. Não, ainda viajei para Abral, como inspetor de venda, tinha um chefe e eu viajava com ele também, e nós corríamos todas as cidades do interior, porque tinha os viajantes, então, nós íamos saber se o cliente era visitado sempre, se foi bem atendido, se não deixava um pedido dele para traz, então, nós íamos conversar com os donos das gráficas, para dar um parecer como estava sendo visitada aquela região. Porque, às vezes, um viajante deixava de visitar um e ia visitar um outro que interessava mais. E para eles, interessava tanto o pequeno como o grande, ele queria que o atendimento fosse igual. O viajante ia era para isso, tinha que dar atenção ao pequeno igual ao que dava para o grande também, porque aquele pequeno amanhã podia se tornar um cliente grande, porque ia crescer, aumentar. Todo mundo começa pequeno, né, depois vai expandindo.

Isabella. É verdade. Isso o senhor falou que era pela Abral? Eu não entendi o nome da empresa.

Milton. Representações Baus.

Isabella. Baus? Como é que escreve?

Milton. B R A U S. Baus

Isabella. Baus, então, o senhor depois que saiu da Manig, foi trabalhar na Baus.

Milton. Fui, trabalhei lá, porque eu precisava saber com era fora, o tratamento, porque eu tinha mais a parte burocrática, eu trabalhava mais na parte burocrática. Agora externo, eu precisava ver como os vendedores trabalhavam, ver atendimento, aí tinha muita indústria que eu fui conhecer também, porque eles convidavam para ir até a parte industrial das máquinas, para ver como estavam tocando, mostrar as máquinas que eles tinham, tudo isso aí. Então, é que deu mais conhecimento, aí depois disso aí que eu fui me instalar. Deixa eu ver fora como é, para eu ter uma base certa, conhecimento, para explicar tudo isso aí, porque na contabilidade não tinha, uma gráfica tocando, ver como o cara montava a chapa, fazia para dar os apertos, a chapa montada, como ele fazia o acerto do corte de papel, a montagem da chapa na máquina para fazer, isso aí eu aprendi fora nessas viagens que eu ia, porque o cara estava trabalhando, e eu estava olhando. Ver como ele estava fazendo, ver como era o procedimento dele. Aí eu peguei umas aulas disso aí para aplicar no meu negócio, para entender melhor as coisas.

APÊNDICE D - Transcrição das entrevistas

Silvia. Uma pasta da Funtimod com notas feitas.

Isabella. Olha! Que ótimo. Posso dar uma olhada depois?

Silvia. Tem uma aqui que é mais antiga.

Isabella. Ótimo.

Silvia. O nome do vendedor, o nome do pedido.

Isabella. Muito bom.

Silvia. A gente fazia algumas devoluções quando vinha errado.

Milton. É, isso tem muitos anos. Quantos anos tem isso aí? Uns 30 anos?

Silvia. Era feito ainda em máquina de escrever. Mas deve ter uma anterior, porque essa daqui é de 1987.

Milton. Ah, tem.

Silvia. Essa daqui é uma delas, porque eu achei mais fácil ali naquele arquivo. Aquela sala é de arquivo. Tem que dar uma procurada, deve ter uma mais antiga, o logo, talvez, não sei se mudou também.

Isabella. É, vai ser ótimo, eu dou uma olhadinha. Tu lembra quando Seu Milton começou a trabalhar na Manig? Ele não conseguiu lembrar.

Silvia. Eu não tinha nascido ainda.

Isabella. Então, faz muito tempo.

Milton. Foi 40...

Silvia. Faz mais de 50, eu estou com 50 anos.

Isabella. Não, mas isso eu acho que não é muito relevante, não. Se o senhor lembrar...

Silvia. 1900 e? O Carlos já tinha nascido? Não. O senhor estava desempregado na época que o Carlos nasceu, foi depois. 56, 57, 58. O Carlos nasceu em 1956, o senhor estava desempregado nessa época.

Milton. Então, tinha saído do Campana, aí depois que eu fui Escorcinge, da Escorcinge eu fui para a Manig, ou foi Representações Braus, pera aí, deixa eu ver aqui. Não, eu fui para as Representações Braus.

Silvia. Só vendo a carteira de trabalho.

Milton. É, a carteira de trabalho, infelizmente, sumiu. Não tenho ela, não tenho mais.

Isabella. Mas não tem problema, não, Seu Milton.

Silvia. É, mas deve ter sido em 58.

Isabella. Por aí, né, na década de 50 ou 60, né.

Milton. É, nessa época aí.

Silvia. É, porque eu só lembro quando eu era pequenininha, eu e minha mãe, a gente ia andar de noite e ia encontrar com ele, que ele vinha da Manig. A gente morava nessa rua. A Manig era lá na Visconde, aí eu lembro que eu andava com ela e encontrava com ele de noite. Ela falava, vamos encontrar com seu pai. Daí eu andava um pouquinho, ela ia comigo, a gente ia encontrar ele voltar da Manig. Mas tinha rivalidade da Funtimod com a Manig, né?

Milton. É, porque um era concorrente do outro, né.

Silvia. Mas quem lançava mais coisa?

Milton. A Funtimod.

Silvia. A Funtimod, daí a Manig ia lá e copiava.

Milton. É que a Funtimod era tradicional, era uma firma alemã, porque a Funtimod no tempo da guerra eles tinham aqui na Florêncio de Abreu, no entanto, quando eles encamparam o escritório deles que tinha, ficava um general lá.

Isabella. Encamparam mesmo?

Milton. Encamparam lá, e do outro lado da frente, tinha a fábrica. Era naquele trecho do último quarteirão ali, entre a Estação da Luz e a Senador Queiroz. Era na Florêncio de Abreu, ali que era a firma deles, lá. Como era uma firma alemã, eles tomaram conta e encamparam lá, aí depois com um tempo, e formaram a Funtimod foi lá pro Bom Retiro.

Isabella. Na Ribeiro de Lima, num foi? Mas quando eles encamparam era Funtimod ou era Bremensis?

Milton. A sociedade Técnica Bremensis?

Isabella. Foi a Funtimod que eles encamparam, né?

Milton. Era, não, era a Sociedade Técnica Bremensis, depois eles formaram a Funtimod.

Isabella. Seu Milton, então, em relação a essa concorrência que o senhor deve ter presenciado. Como era lá dentro da Manig essa visão da Funtimod?

Milton. Não, isso aí eles não comentavam.

Isabella. Nada?

Milton. Não comentavam, antigamente, tinha aquela concorrência e o vendedor viajante, ia procurar fazer o preço para vender. Eles tinham o preço, então, o viajante negociava o preço do material e falava com o chefe de vendas para ver se podia fazer, se tinha condição, ou dava um prazo maior, também, tudo isso ajuda, né, porque às vezes o cara tinha 30, 60. Se ele dá 30, 60, 90, 120, para quem está comprando é melhor, né.

Isabella. É verdade.

Milton. Às vezes, o preço está um pouquinho diferente, mas a parcela fica menor e o cara tem essa vantagem, tem esse prazo todo para trabalhar com aquele material.

Isabella. E o senhor sabe se os preços da Manig eram mais baratos do que o da Funtimod? O preço dos tipos.

Milton. Tinha uma pequena diferença, mas era muito pouco.

Isabella. Certo.

Silvia me contou uma história que a Manig vendia a fonte e vendia meia fonte.

Milton. Porque a fonte são duas meias fontes, os pacotes vem tudo meia fonte.

Isabella. E teve uma época que eles lançaram uma fonte econômica.

Milton. A fonte econômica era 3/4 de fonte.

Isabella. Isso aconteceu, num foi?

Milton. É, tinha, não eram todos. Eram uns tipos lá que saíam, então, eles fizeram. Como tinha muita procura daquele tipo, eles fizeram a fonte econômica. Ao invés de sair uma fonte, por exemplo, ao invés de sair 6kg, saía 4,5kg nessa fonte. Com três clientes, ele já podia atender outro.

Isabella. É verdade.

APÊNDICE D - Transcrição das entrevistas

Milton. Assim todo mundo ficava satisfeito, fazia a meia fonte.

Isabella. E, Seu Milton, lá dentro não se falava muito na Funtimod?

Milton. Não, não, não se tocava nesse assunto.

Isabella. E, em relação, a essa cópia? Eles copiavam os tipos da Funtimod? Eu conversei com Seu João Mosz, ele também disse que a Funtimod copiava da Manig.

Milton. Não, eles modificavam. Aqui tem o catálogo da Manig e da Funtimod, aí você vê o nome aqui, uma Grotesca Clara, já da Funtimod era Grotesca Clara... Quer ver? Eles modificavam, ô, Normal Clara.

Isabella. É, eu acho que é Normal Clara que a Funtimod chama mesmo.

Milton. Então, eles faziam mais ou menos, só que, por exemplo, você vê que o tipo da Manig era um pouquinho maior. Você vê os dois com corpo 6, 8 e 10, você vê a diferença. Se você olhar em um e em outro, você observa que um é maior do que o outro. Corpo 6, você vê o 8 também a mesma coisa. Dá para observar, era mais claro, e esse daqui era mais escuro um pouquinho.

Isabella. É verdade. Então, eles não compravam tipo da Funtimod para tirar o modelo e fabricar?

Milton. Não, não, porque eles tinham o camarada que fazia a matriz.

Isabella. Você lembra o nome?

Milton. O que fazia a matriz já faleceu, eu tenho o nome dele porque eu comprei o terreno dele lá da zona sul.

Isabella. Será que era Joseph Reifkol?

Milton. Hum, ele que fazia as matrizes lá. Saiu, ele trabalhou na Funtimod e depois foi trabalhar na Manig.

Isabella. É esse Reifkol, né?

Milton. Paulo Baki.

Isabella. Antonio Baki?

Milton. Não, é Paulo.

Isabella. Tem esse Antonio Baki, esse Reifkol e tem um Paulo Barstz.

Milton. Não, o Antonio na minha época não trabalhava, trabalhava um Paulo.

Isabella. Será que era esse Barstz?

Milton. Paulo Bakman, né.

Isabella. Deixa eu anotar aqui pro senhor ver. Eu acho que é assim B A R S T Z. É alguma coisa assim?

Milton. É isso aí mesmo.

Isabella. É esse, né. Ele saiu da Funtimod e foi trabalhar na Manig.

Milton. Na Manig, eles levaram ele para lá. Então, ele fazia os tipos, criava, modificava, entre um e outro era diferente.

Isabella. E ele trabalhou lá até o senhor sair? Paulo Barstz.

Milton. É, ele trabalhou até aposentar. Depois de um tempo, ele faleceu.

Isabella. Então, era ele que fazia os tipos, né.

Milton. Ele fazia a matriz.

Isabella. É verdade, a matriz.

Milton. Ele fazia a matriz para depois fundir. Porque aquilo lá, ele tinha duas salas, uma para ele fazer o desenho e a outra para ele fazer as matrizes. Aí tinha umas máquinas, a matriz era feita em aço.

Isabella. O senhor sabe se ele fazia primeiro, o que se chama de punção. O senhor chegou a ver o processo dele fabricar uma matriz?

Milton. Não, mesmo porque a sala dele era especial. Eu tinha amizade com ele, mas ele não deixava ninguém entrar.

Isabella. Mas aí o senhor sabe que a matriz era feita em aço?

Milton. Era tudo feita em aço, por causa da caloria, para agüentar. A matriz ficava o dia todo numa máquina com a caloria enorme para derreter aquele chumbo. O chumbo derretia com aquela liga, ficava líquido, igual a uma água, meio que congelada, e aquilo vinha correndo, descia ali entrava na matriz, e com o resfriamento da água, que tinha máquina logo em seguida, ela fundia, né. Assim que era.

Isabella. Então, Seu Milton, quando o senhor saiu da Manig, ela ainda estava fundindo tipo?

Milton. Estava, porque eu comprei muito tipo deles.

Isabella. A Manig hoje existe ainda?

Milton. A Manig foi vendida, eles tinham uma fábrica lá em Araras, eles acabaram vendendo. Eles fizeram um empréstimo em dólar, e naquele época, veio uma inflação enorme, eles acabaram vendendo. Eles tocaram muito tempo, lá eles faziam as máquinas. A Manig fazia todas essas máquinas aqui também, eles faziam lá.

Isabella. Eu sei, os cavaletes, né.

Milton. Os cavaletes, não, eram os Irmãos Querantanos que faziam.

Isabella. Irmão o que?

Milton. Irmãos Querantanos. Eles fabricavam os cavaletes e vendiam, todos os tipos de cavaletes, eles faziam.

Isabella. E acontecia, Seu Milton, de sair muita gente da Funtimod para trabalhar na Manig?

Milton. Não, a necessidade e a oferta, né. Toda firma tem necessidade, precisa de elementos, que sabem que é bom, eles pagam mais. Dava as condições melhores para o cara ir lá trabalhar com eles.

Isabella. E acontecia isso?

Milton. Isso acontece em toda firma, eles não falam, né, mas é sabido.

Isabella. Como era o nome desse diretor que faleceu, que o senhor falou?

Milton. Heitor de Vasconcelos.

Isabella. Heitor de Vasconcelos. Ele era o presidente. Quem era o presidente da Manig nesse período que o senhor trabalhou?

Milton. Na Manig mesmo, era Manoel Ignácio.

Isabella. Ele ainda estava vivo.

Milton. Estava, ele ficou muito tempo, Manoel Ignacio, ele era o fundador, a Manig vem do nome dele. Aí depois ele teve lá, que era amigo dele, para tomar conta. Seu Manoel Ignácio tinha lá no Rio uma fundição de chumbo, esses negócios, ele fornecia as barras, a matéria prima era ele que fornecia.

Isabella. E o outro que o senhor falou era Antonio Carlos Leite? Tinha algum que chamava Antonio Carlos Leite?

Milton. Não, Edgar Leite.

APÊNDICE D - Transcrição das entrevistas

Isabella. Edgar Leite.

Milton. É, esse ficou como diretor e depois ficou como presidente da Manig. Era ele, depois que ele morreu ficou o filho.

Isabella. O Heitor. O filho é quem?

Milton. Ele era economista e trabalhava no...

Isabella. Ah, no BNDA, né.

Milton. É, ele trabalhava lá, chegou a ser presidente uma época. Ele chegou até a ser presidente do BNDS. O Banco do Nordeste lá, ele era muito ligado na política. Mas sabe como é, né. O cara era caixa alta na política, chegou lá e demitiram ele. Ele foi presidente do BNDS. Tinha tudo na mão. Mas você sabe, lá dentro eles tem a remoção. Política, né, favorecendo um ou outro e acho que ele não concordou com algumas coisas lá, e aí ele não aprovou, o cara foi lá, e a solução foi demitir. Eles põe lá o que eles querem, da panela deles.

Isabella. Eu achei aqui numa revista essa propaganda da Manig. Está dizendo: supermercado tipográfico urgente, a Manig sabe que os clientes não podem esperar e necessitam do melhor material para seus trabalhos no devido tempo. É por isso que a Manig mantém um enorme estoque de materiais tipográficos para pronta entrega, igualzinho a um supermercado tipográfico. Então, eles faziam muito tipo e deixava em estoque?

Milton. Ah, sim.

Isabella. Isso era normal?

Milton. Era normal, tinha muita máquina trabalhando, um salão enorme, as fundidoras. Tinham uns que ficavam até a noite fazendo, porque queria ganhar extra, né. Ficava até mais tarde.

Isabella. Essa propaganda foi em 1975, quando eu vi essa propaganda, eu achei que tivesse sido já no final, como se a venda de tipos estivesse diminuindo, e esse estoque, esse supermercado existia porque não estava vendendo tanto.

Milton. Não, o tipo, o material, só caiu mais quando entrou as offset. Mesmo as offset que tinham, não faziam muita concorrência, porque tinha aquelas máquinas automáticas da Daffener, da Catu, aquelas maquininhas 380, a BR 380, que era aquela máquina automática, aquela máquina de 1/8 era o xodó do pessoal da gráfica, quem tinha aquilo lá, fazia, né. Tinha a 500 também, né, que era de formato maior, de 1/4.

Isabella. Isso eram máquinas offset?

Milton. Não, eram máquinas tipográficas.

Isabella. A Catu era tipográfica, né.

Milton. Aí começou a entrar as offset, o pessoal foi tomando conhecimento, os caras foram comprando máquina offset, foram vendo que tinha mais vantagem, mais fácil para trabalhar, porque, justamente, o dono da gráfica tinha muito problema com tipógrafo.

Isabella. Por que?

Milton. O tipógrafo era muito procurado, era muita procura. Se você falasse um "ai" para ele, ele já deixava o papel dele pendurado aqui.

Isabella. E ia embora?

Milton. Ia embora. Ele podia está fazendo o serviço que fosse, aborrecia, chegava lá, me dá minhas contas que eu vou embora. Ele sabia que já estava com emprego de lado, na outra gráfica que estava procurando. Ele não tinha problema, esse pessoal que tinha muita procura, cortador de papel também, havia muita procura disso aí, não tinha na profissão. Entende?

Isabella. Entendo.

Milton. Então, isso aí dificultava muito, às vezes o cara tinha um serviço para entregar, a gráfica, saiu o tipógrafo, matava, né. Se o dono não soubesse trabalhar, montar, ficava parado até ele

achar outro para fazer. Aí ele ficava louco procurando um outro tipógrafo para poder fazer o serviço, mas, às vezes, ele não era bom, como ele tinha aquele outro, mas para quebrar o galho, ele deixava, né.

Isabella. É verdade. Então, o senhor estava me contando, os tipos eles só começaram a vender menos quando entrou o offset. O senhor lembra a época, quando lá na Manig caiu realmente as vendas porque estava crescendo offset no mercado?

Milton. Com o offset caiu mais, mais ou menos, há uns 6 anos por aí, assim.

Isabella. Então, é uma coisa bem recente?

Milton. É recente, caiu assim bruscamente. Todo mundo começou a vender as máquinas e comprar offset, porque não tinha esse problema de tipógrafo, para fazer era mais fácil, comprava os produtos, o cara aprendia, o único problema que tinha era com a chapa, né. Para gravar a chapa.

Isabella. Mas enquanto o senhor trabalhava na Manig, a venda de tipos estava boa? Até o senhor sair da Manig, a empresa estava bem?

Milton. Ah, sim, estava bem. Houve uma época que, no tempo da inflação, caiu bastante, era difícil, porque o pessoal que tinha as gráficas, trabalhava, começava a atrasar um pouco nos pagamentos, então, atrapalhava mais. Mas mesmo assim, a venda, mas, só que eles fizeram uma pausa, né, vai vender para quem não paga. O cara pagava, dava um crédito, se o cara atrasasse de novo, aí cortava.

Isabella. Quando o senhor abriu a Maqtinpel, ficou sendo distribuidor, chama distribuidor ou revendedor?

Milton. Não, eu estava como distribuidor, revendedor, porque eu comprava deles, tanto da Funtimod como da Manig. Eu comprava os dois, depois entrou da Monotype também, o pessoal estava procurando. Porque a Monotype é o mesmo comércio, eu tenho que vender a mercadoria que o cliente procura. Não tenho que ficar preso só com uma, só como distribuidor exclusivo.

Isabella. Então, as empresas de tipos eram essas? Só tinha a Funtimod, Manig e Monotype?

Milton. Era.

Isabella. Certo. Aí continuou vendendo aqui na Maqtinpel.

Milton. É, eles compravam, se eu não tinha, eu fazia o pedido para eles e eles tinham no estoque. Eu tinha aqui em cima, eu vou te mostrar, umas prateleiras que estão aí, era tudo cheia de tipo. Eu tinha uma, mas hoje ainda tem. Tinha material, aí você era obrigada a ter todo o material para tipografia, você tinha, como se diz, começando da rama, componedor, pinça, lingões de ferro, entrelinhas, espaços, quadrados, lingões de chumbo. Isso eles precisavam para amarrar na chapa, né, eles usam isso aí. Precisava ter estoque, eu tinha um comércio, né, naquele tempo a procura era grande. Aqui vendia bastante, tinha um montão de gente procurando, vendia máquina usada. Depois que nós passamos para máquina nova.

Isabella. Primeiro o senhor vendia máquina usada e depois que passou para máquina nova?

Milton. Primeiro revendia máquina usada, e depois passamos só para máquinas novas. Paramos com as máquinas usadas e só vendíamos as máquinas novas. Aí trabalhava com as fábricas, lá, negociando. Eu podia vender como representante desde que me interessasse o negócio, fosse melhor. Se eu achasse que comprar a máquina e vendesse direto pro cliente, conforme a venda. Se era mais negócio para mim, eu comprava, se não eu deixava, pegava uma comissão naquilo lá e fazia. Mas o comércio você vai de acordo com a música que está tocando, você tem que dançar de acordo com a música que toca.

Isabella. É verdade, Seu Milton. Se o senhor ainda conhece algumas tipografias que funcionam hoje em dia. O senhor conhece alguma, que compra material ao senhor?

Milton. Não, hoje em dia, não tem, o pessoal está vendendo tudo

em offset. Aí em offset, a maior parte, são as grandes, porque as pequenas também não. Hoje em dia, não funciona mais, não tem como concorrer. Você tem uma máquina grande, o cara faz serviço, ele monta uma chapa para 20 clientes dele, ele faz num instante para ele. É rápido, custo barato. E o cara que vai fazer numa máquina pequena, não tem como concorrer. É tanto que tem muita gente que tem a gráfica, mas não tem gráfica mesmo, tem a firma dele aberta, tem os clientes que ele ainda vai fazer alguns serviços, então, ele pega, negocia com o pessoal que faz o serviço para ele, e ele faz o preço dele para o cliente.

Isabella. Mas não tem nenhuma pessoa que o senhor sabe que começou com tipografia e ainda está por aí, e eu poderia conversar?

Milton. Não, não tenho. Porque, hoje em dia, todo mundo tem sua offsetzinha. Não tem mais. A única pessoa que compra tipo hoje é encadernação. E quem trabalha com hotstamp, mas o hotstamp também está devagar. O serviço de tampografia, silkscreen, esses daí tirou o serviço também.

Isabella. Ainda usa os tipos para gravar, né.

Milton. É, para gravar. Esses daí faziam cartãozinho, faziam convite na hotstamp, gravava caneta, chaveiro, esses negócios aí. Hoje tem máquina própria para gravar caneta, esses negócios aí, com mais facilidade, o custo fica mais barato. Está difícil.

Isabella. Eu acho que é isso, Seu Milton. Tem alguma coisa que o senhor acha importante me falar dessa época, que a gente pode chamar do auge da tipografia?

Milton. Antigamente, eu tinha uns catálogos que eu queria mostrar, as primeiras máquinas que eles fizeram em madeira. Eu tinha isso, mas foi para um lado, para outro, alguém pegou, era tudo em madeira.

Isabella. Era um catálogo de tipos de madeira?

Milton. Era uns tipos de madeira, mas as prensas também eram. Eu tinha um catálogo disso aí, mas levaram.

Isabella. E lá na Manig, fabricava tipo de madeira?

Milton. Não.

Isabella. Não. Só tipo de metal?

Milton. Só de metal.

Isabella. E tinha as máquinas também, né? Esse catálogo foi feito enquanto o senhor trabalhava lá?

Milton. É.

Isabella. Eu até tenho outro, deveria ter trazido para mostrar. Mas tem um vermelhinho, que é pequenininho.

Milton. É mais antigo, né.

Isabella. É, eu acho que é mais antigo do que esse. Esse foi o último a ser lançado?

Milton. Não, depois desse, eles lançaram outro catálogo. Mas o arroz com feijão era esse daqui. Os pessoal que tinha tipo antigo, que trabalhava, eles tinham esse catálogo, então, eles vinham procurar através desse catálogo.

Isabella. Esse daí a gente pode considerar o principal, então?

Milton. É, e tem um outro catálogo maior.

Isabella. Aquele também foi importante?

Milton. Eu tinha, eu tenho esse lá em cima.

Isabella. Da Funtimod o senhor só tem esse?

Milton. Da Funtimod eu tenho um mais antigo, eu tenho um outro catálogo.

Isabella. Está aqui?

Milton. Está lá na outra sala, eu tenho que procurar onde tem os catálogos.

Isabella. Eu gostaria de ver. Eita! E esse daqui, eu posso dar uma olhada? Suplemento do catálogo geral. Hum. Então, saiam suplementos assim? Isso era normal de acontecer?

Milton. O que? No catálogo?

Isabella. É.

Milton. Não, isso era do catálogo geral de tipos, isso daqui era mais a parte manuscrita, né.

Isabella. Oh, Seu Milton, e essas anotações aqui foi o senhor que fez?

Milton. É, isso é o preço por quilo. Quando vem um cara por aqui, é o preço por quilo, mas isso aqui é difícil. O cara chega e diz, ah, é muito caro. Eu tenho esse tipo, posso vender mais barato também, se você quiser. Se quiser, leva, senão, uma hora aparece outro que compra.

Isabella. Eu posso tirar foto?

Milton. De que? Dos tipos?

Isabella. Disso daqui.

Milton. Não, isso daí, não, porque isso é preço nosso.

Isabella. Isso daqui é o preço que vocês vendiam?

Milton. É o preço que eu vendo hoje ainda.

Isabella. Ah, é o preço que o senhor vende.

Milton. O tipo está parado, eu vendo por esse preço aí. Isso aqui é o preço da arroba, que hoje em dia usa muito no computador, né. Então, nem tem isso aqui mais, deixaram de fundir, de fabricar. Outro dia me perguntaram se eu tinha arroba. Tinha, vendia os pacotes, ou vendia unidade, tinha os corpos 6, 8, 10, mas já acabou, né. Não vinham procurar, o consumo foi muito pouco.

Isabella. E esse catálogo que o senhor tem, lembra como é?

Milton. Eu mostro lá para você o outro.

Isabella. Está certo. Mas esse daqui eu posso tirar foto? O senhor quer isso daqui ainda?

Milton. Pode tirar. Se eu tivesse outro, eu te daria. De uma hora para outra aparece um outro que quer, e eu não tenho como atender.

Isabella. E o senhor lembra se tinha algum tipo que vendia mais?

Milton. O tipo que sempre vendia mais era a Grotesca, né.

Irmgard Bernbeck

Filha do sócio fundador da Funtimod, Karl Hermann Klingspor
Entrevista realizada em 11 de setembro de 2015, em Offenbach
am Main, Alemanha

Tempo de duração: 1:15:24

Obs. A entrevista foi realizada na presença da pesquisadora
alemã Indra Kupferschmid.

Isabella. A Funtimod fechou em 1998, então, não faz muito tempo.

Irmgard. Eu não sabia.

Isabella. Não sabia?

Irmgard. Não.

Isabella. Então, eu estou fazendo a minha pesquisa de doutorado sobre a Funtimod, com interesse na tipografia, na produção dos tipos que ela fundiu no Brasil. Mas não tem nada, assim, não tem nenhum livro, não tem nada publicado sobre a Funtimod. Então, eu também, faz parte da minha pesquisa contar um pouco a história da empresa.

Irmgard. Yeah, yeah, Eu entendo, mas eu não sei muito.

Isabella. Não, eu sei. Deixa eu explicar só mais um pouquinho, não precisa ficar, é, ansiosa se não souber responder algumas coisas, porque eu já pesquisei bastante sobre a Funtimod, então, eu sei bastante coisa sobre a empresa. Mas, é, tem algumas, é, como é que eu posso dizer, algumas situações, alguns eventos, que eu não sei, porque não consegui achar nenhuma informação, principalmente, sobre o começo...

Irmgard. O começo.

Isabella. Que foi quando o seu pai foi ao Brasil. Então...

Irmgard. O meu pai, ele não falou muito comigo de lá, firma, da firma, mas, é, eu sei que a Funtimod era uma tipo foundry, type foundry, para letras de chumbo. Okay. Eu me lembro quando eu era pequena, ele me levou com ele a Funtimod. No primeiro andar eram os escritórios e no baixo estavam os trabalhadores e as máquinas, a Funtimod existia também em outras cidades, no Rio, Recife, Porto Alegre.

Isabella. Sim.

Irmgard. Yeah, meu pai... [alemão]

Indra. He founded the foundry.

Isabella. Sim, ele fundou.

Irmgard. *But*, com um amigo.

Isabella. Com um amigo? Qual?

Irmgard. Fritz Ziefer.

Isabella. Ah, certo!

Irmgard. Ele estava no Rio. [alemão] E no Rio, ele estava. Pode ser? *Up to him*.

Isabella. Até o fim?

Irmgard. Até o fim.

Isabella. Sim.

Irmgard. [alemão] Mas eu não sei.

Isabella. Sim, Ziefer, eu encontrei também, depois eu vou mostrar a senhora os nomes das pessoas que eu tenho sobre a Funtimod e se a senhora lembrar, aí, pode me contar.

Irmgard. Hum, okay.

Isabella. Mas Ziefer, ele morava no Rio?

Irmgard. *In the beginning he was in São Paulo.*

Isabella. Em São Paulo.

Irmgard. E então, *he was in Rio*.

Isabella. Ah, tá certo. E como foi que o seu pai foi parar no Brasil?

Irmgard. Ele escreveu aqui. [alemão]

Indra. [alemão] *It is like all these*

Irmgard. *Memories?*

Indra. *No, I think*. [alemão]

Irmgard. [alemão]

Indra. [alemão] *so it is a talk he gave at the Rotarian club.*

Isabella. Ah, Rotary. Yeah!

Indra. Rotary Club, exactly, yes. It was about his life work, but it is not entirely accurate probably because it is a talk and it is more a bit.

Isabella. Informal.

Indra. Probably [alemão]

Irmgard. [alemão] Ele escreve que um amigo, ele não escreve qual amigo.

Isabella. Ah, tá certo. Ele não falou, mas...

Irmgard. [alemão]

Indra. [alemão] *so his friend asked him to come over to Brazil [alemão], so he offered him a job and suggested he should come over to Brazil.*

Isabella. Mas ele não fala quem é?

Irmgard. Não, ele não fala aqui. [alemão] ele... existia também a Bremensis.

Isabella. Bremensis, sim sim. Bremensis

Irmgard. [alemão]

Isabella. Pelo o que eu pesquisei a Funtimod, ela veio da Bremensis. Não é?

Irmgard. Veio da Bremensis. [alemão] Senhor Fuerst.

Isabella. Fuerst, sim, que antes era a Fuerst.

Irmgard. Yeah.

Isabella. E a senhora já ouviu falar de Theodor Hofmann? Não?

Irmgard. [alemão]

Indra. Is he from Stempel?

Isabella. *He is like the owner. Do you remember? I told you, the man I'm trying to track.*

Irmgard. [alemão]

Indra. No, I don't remember the details.

Isabella. No.

Indra. So, was he from Germany or was he in Brazil?

Isabella. Yes, he was living in Brazil and he founded the Funtimod as well, and he is the one who had the Hass shares. And...

Indra. Hofmann is the name of the Haas people.

Isabella. Yes. It's okay.

Indra. [alemão]

Irmgard. [alemão]

Indra. What is that Hofmann's name?

Isabella. Theodor.

Indra. Theodor Hofmann.

Irmgard. Theodor Hofmann.

Isabella. Theodor Friederich Hofmann.

Indra. Yeah, I should look that up.

Irmgard. [alemão]

Indra. There is not so much about the Brazil years in this talk, in this... like these notes. [alemão], because the audience was German and so it's mainly about his German life parts and he is writing that he received this offer to come over and co-found, like built up this type foundry, and the offer was so good that he couldn't refuse it. [alemão]

Irmgard. [alemão]

Indra. He got the offer that he could be co-owner of it, but could also return to Germany, back to Germany after a year, so it was really easy to say, easy to agree on.

Irmgard. [alemão]

Isabella. Okay

Indra. [alemão]

Irmgard. [alemão]

Indra. So he stayed longer than just this year, of course, but hadn't been in Brazil before that, but a lot in America, like in California, but not in Brazil. And during these years in Brazil, he came back to Germany for a year or so.

Irmgard. [alemão]

Indra. Not a year, but some months he was in Germany, and then returned.

Irmgard. [alemão]

Indra. [alemão] He liked the offer although he didn't like the other partners at all.

Isabella. Humm.

Irmgard. [alemão]

Indra. But he didn't say who the partners were.

Isabella. But this is important.

Irmgard. [alemão]

Indra. Yeah, that even he stated, he says that it was not his type of people. He doesn't say he hated them. [alemão]

Isabella. I know.

Irmgard. [alemão]

Isabella. But it kind of matches with many things I heard about Theodor.

Indra. Because he was...

Isabella. Yes, it seems that he wasn't a really... he wasn't a good person in relation to the company, I believe.

Indra. [alemão]

Irmgard. [alemão]

Isabella. Então, talvez pode ser ele.

Irmgard. Pode ser, pode ser.

Isabella. Ótimo.

Irmgard. [alemão] 1951 ele já chegou.

Isabella. Voltou

Irmgard. Voltou a Alemanha.

Isabella. 51, então.

Irmgard. [alemão]

Indra. [alemão]

Isabella. Oh, my god. Are you okay?

[Indra precisou deixar a mesa, conversas paralelas sobre isso]

Indra. Yes, this is not a very good time, but I'll be back in a minute.

Irmgard. [alemão] He was alone...

Isabella. He was...

Indra. [alemão]

Irmgard. [alemão]

Indra. From 34 on he ran the company on his own.

Isabella. A Funtimod?

Indra. [alemão]

Irmgard. Funtimod, yeah.

Indra. Yeah.

Irmgard. [alemão]

Indra. At some point he got on the black list, but he doesn't write why.

Irmgard. [alemão]

Indra. Anhan, because the government came out with the fact, or got knowledge of that the Swiss partner was [alemão] were probably Nazis, I don't know what *Reichsten Deutschen* means. [alemão]

I4. [alemão]

[conversa paralelas em alemão entre elas]

Irmgard. *Reichsten Deutschen* is a German was born here.

Isabella. In Germany? E morava no Brasil?

Indra. [alemão] Não sempre.

Irmgard. Não sempre. [alemão]

Isabella. A senhora pode repetir a parte do...

Irmgard. [alemão] é um pouco complicado.

Isabella. Ah, tá certo.

[conversa sobre o estado de Indra]

Indra. [alemão]

Irmgard. [alemão]

Indra. He managed the company on his own but, of course, he didn't own it. They had a Swiss shareholder, probably Haas. It

was the main shareholder, but after 34 until then everything was splendid, was prospering, and then it got on the black because they (the Brazilian government) found out that the Haas company had two [alemão], on the board, the corporate board of Haas, there were two *Reichsten Deutschen*, which was prove enough, this meant to them that Haas was not a Swiss company. And then that meant that they got on the black, I don't know why, but...

Irmgard. [alemão]

Indra. Haas was the main shareholder apparently and then that let them to being on the black list.

Isabella. Because Haas was not a Swiss company?

Indra. Because there were these two Germans on the board of director, then they concluded that this counts not as a Swiss company anymore, because there are these two Germans.

Isabella. Ah, okay

Irmgard. [alemão]

Indra. Ah, and he called himself also as a *Reichsten Deutschen*, so this was in the 30's, I don't exactly know what that term meant by then. But, I don't know why it should be an issue in Brazil. Was the company on the black list and closed because they thought it was related to Nazis?

Isabella. Yes.

Indra. So, then that meant *Reichsten Deutschen*. And probably, it's like, they said that maybe the Germans were like this, but perhaps they argued that the main shareholder is Swiss so it should be alright, but then they found out that there were these two Germans on the board of the Swiss company, and then they said, ah, it doesn't count, it's mainly run by *Reichsten Deutschen*.

Isabella. Ah, okay, now I understand.

Indra. I'm making that up, I don't know.

Isabella. Yes, I don't know, because the black list was after, was... I don't know, maybe...

Indra. [alemão]

Irmgard. [alemão]

Indra. They were all were dissolved in Germany, during the war times, leaving up to the war. [alemão] also the reasons, I don't understand that... He also meant that the Americans citizens had any participation, or influence, in the German Rotary Clubs anymore.

Irmgard. [alemão]

Indra. [alemão]

Irmgard. [alemão]

Indra. So after the Second World War... [alemão] the people who owed the company, that was a new group. And then he felt that it was time to found a new company for him, and that was then the Manig.

Irmgard. [alemão]

Indra. Esta geração. Meu pai veio de uma outra geração, ele não falou comigo sobre o seu trabalho, eu era criança. eu sei, [alemão]eu me lembro quando... depois do fim da Guerra eu tinha 9 anos, não sei mais quando nós mudamos para a outra casa perto de Santo Amaro e eu não sei mais quando meu pai mudou para Manig, eu penso que era uma época semelhante.

Isabella. Certo. Eu tenho quando ele foi para Manig.

Irmgard. Yeah?

Isabella. Tenho.

Irmgard. E quando foi?

Isabella. Deixa eu ver. It's so funny cause she doesn't remember the date when her father went to Manig and I've got it.

Irmgard. [alemão]

Indra. [alemão]

Isabella. 1946, a partir de 1949.

Irmgard. [alemão]

Isabella. Depois eu posso ler o que eu escrevi sobre ele para senhora. Eu leio.

Irmgard. Okay.

Isabella. Pode continuar.

Irmgard. [alemão] mil novecentos

Isabella. Mil novecentos e cinquenta e um.

Irmgard. Nós mudamos para a Alemanha, eu não queria ir a Alemanha, estava muito destruída e muito escura. Minhas amigas, meu cachorro e meu primeiro namorado ficaram no Brasil.

Isabella. Ahhhhh

Irmgard. E por isso eu não queria falar com meus pais do Brasil. Eles queriam falar, eu estava na puberdade e não queria falar, porque eu era chateada. Chateada?

Isabella. Eu estava chateada.

Irmgard. Eu estava chateada. Hoje eu me arrependo.

Isabella. De que?

Irmgard. Que eu não falei com eles, do Brasil.

Isabella. Ah, não, peraí, então, acho que não entendi. A senhora veio sozinha para cá ou veio toda a família?

Irmgard. Não, veio toda a família. Mas eu não queria falar com pais do Brasil.

Isabella. Sobre o Brasil?

Irmgard. Sobre o Brasil, yeah.

Isabella. Quando a senhora se mudou para cá, quando voltou, vocês não falaram mais sobre o Brasil.

Irmgard. Eu não falei mais.

Isabella. Você não falou mais, você queria...

Irmgard. Meus pais, sim, eles falavam, eu não falei mais.

Isabella. Você queria ficar lá?

Irmgard. Yeah.

Isabella. Ah, e a senhora já voltou alguma vez?

Irmgard. Uma vez, uma vez, 1951, 1959.

Isabella. Ah, Bonitinho.

Irmgard. Depois não mais, era um pouco difícil porque [alemão].

Indra. When coming up age, like 18 or 21...

Irmgard. Eu não tinha passaporte português.

Isabella. A senhora não teve? Mas a senhora nasceu no Brasil, que eu sei.

Irmgard. Eu nasci no Brasil. E quando eu estava lá com meus pais [alemão].

Isabella. Certo

Indra. They didn't want her to leave Brazil or fly back to Germany because she didn't have a Brazilian passport.

Isabella. Por que? I think everybody who is born in Brazil has one.

Irmgard. [alemão]

Indra. [alemão]

Irmgard. [alemão]

Indra. Ah, okay, after she went back to Germany and then she got 18 or 21

Irmgard. 21.

Indra. And didn't apply for a Brazilian passport, [alemão]

Irmgard. [alemão]

Indra. So she could enter Brazil with the German passport, but she had problemS leaving it with just the German passport. But she doesn't know why.

Irmgard. [alemão]

Indra. [alemão]

Irmgard. [alemão]

Indra. So it's easier, if you have two passports then you just use when it's easiest.

Isabella. Whenever you want, it's true.

Irmgard. [alemão]

Isabella. Deixa eu ver se eu... perguntar só mais alguma coisa, sobre ele... porque, ele, o seu pai, ele foi com intenção de ficar só um ano.

Irmgard. Com intenção?

Isabella. Não, é, quando ele foi convidado par ir morar no Brasil.

Irmgard. No Brasil?

Isabella. Não, não, deixa eu terminar, era para ser um ano só. Não era?

Irmgard. Hum hum.

Isabella. A senhora leu que o contrato, que o acordo era um ano, mas ele ficou muito mais tempo.

Irmgard. Yeah.

Isabella. E a senhora sabe por quê? Por que ele gostou? Por que a firma...?

Irmgard. Sim, eu penso que [alemão]. *The time was not so good here.*

Isabella. Aqui?

Irmgard. Aqui. [alemão] *before*, antes da Guerra. E aqui existia [...] Klingspor e tava [alemão].

Indra. His uncle.

Isabella. O tio.

Irmgard. O tio, o tio [alemão]

Isabella. Dele. O tio dele.

Irmgard. [alemão]

Indra. [alemão] Brother-in-law

Isabella. *Brother-in-law*? O tio era Karl? Karl Klingspor?

Irmgard. Sim

Indra. His uncle at the Klingspor foundry.

Irmgard. [alemão]

Indra. Someone called Kella.

Isabella. Kella from here?

Irmgard. From here. [alemão]

Indra. Ah, okay, [alemão]

Irmgard. [alemão]

Indra. So the Klingspor foundry was run by his uncle and Mr. Kella, so he thought, ah, three are too many people for the company, I'm going to Brazil.

Irmgard. [alemão]

Indra. Unhun. After he left Funtimod at some point after the war, and before he founded the Manig, he also asked Klingspor, the type foundry here, if he should come back, and they told him, ah, it's not going too well, if you have a good offer in Brazil, it's better to stay there. Yeah, I mean, after the war it was quite difficult for everyone. Klingspor was not completely destroyed, but Stempel was, for instance. They all had to manufacture other stuffs [...]

Isabella. E qual o motive do retorno do Brasil para Alemanha em 51?

Irmgard. Meu tio [alemão]

Isabella. Morreu

Irmgard. Morreu

Isabella. Certo. Mais uma pergunta. Posso ler?

Irmgard. Sim.

Isabella. Eu vou tentar ler bem devagar. Certo?

Irmgard. Bem devagar.

Isabella. A Funtymod, em sua fundação, quando foi fundada, teve relação de sociedade com duas grandes fundições européias: a fundição suíça Haas e a fundição alemã Klingspor, por intermédio de Karl Hermann Klingspor, *sorry*, desculpa seu eu não pronuncio certo, filho e sobrinho de Gustav Ludwig Wilhelm Klingspor, filho de Gustav, é seu avô, e Karl Klingspor, ele era sobrinho.

Irmgard. Yeah.

Isabella. Levando em consideração o contexto brasileiro, é bem provável que os conhecimentos familiares na área tipográfica de Karl Klingspor tenham sido fundamentais para a abertura e sucesso da Funtymod em seus primeiros anos, no começo.

Irmgard. Em seus primeiros anos? No começo?

Isabella. Da Funtimod.

Irmgard. Yeah, unhun, no começo da Funtimod.

Isabella. Karl, que nasceu em 16 de dezembro de 1903, em Offenbach, na Alemanha, chegou ao Brasil um pouco antes da abertura da Fundação, no final dos anos 1920. E se eu não me engano foi em 1928.

Irmgard. Mas não na Funtimod?

Isabella. Não. Ele foi primeiro para outra empresa, não foi?

Irmgard. No Brasil?

Isabella. No Brasil

Irmgard. No Brasil, anhan. [alemão]

Isabella. A senhora pode ler, talvez seja mais fácil.

Irmgard. Firmas brasileiras.

Isabella. Sim. Aí, é...

Irmgard. Fábrica de papel?

Isabella. Sim, a senhora já ouviu falar nesse?

Irmgard. Josef Tscherkassky, não.

Isabella. Não, porque foi bem antes, eu acho. Isso aqui não é tão importante.

Irmgard. Entre a saída da Funtimod e a volta... A volta a?

Isabella. Para Alemanha. Ele trabalhou na Funtimod até 46, e voltou para cá em 51. E eu achei, eu não tenho certeza da data, mas em 49, ele estava trabalhando na Manig. Não é?

Irmgard. Yeah.

Isabella. Aí, eu encontrei, deixa eu mostrar. Ai, perai. Num jornal, essa é uma nota, num jornal do Brasil.

Irmgard. Num jornal. E de quando é?

Isabella. Isso é 1937, e, é, falando sobre a Funtimod.

Irmgard. Ah, Borges, Capitão Theodor Borges, yeah.

Isabella. A senhora conhece?

Irmgard. Sim, [alemão] ele é complicado.

Isabella. Complicado?

Irmgard. Não, eu não sei. [alemão]

Indra. It's just someone she remembered. He was a complicated guy [alemão]

Irmgard. [alemão]

Indra. She doesn't know why he was said to be complicated, but she remembers that her father had some trouble with him.

Isabella. Okay.

Irmgard. So, did he run the company afterwards?

Isabella. No, he was... no, this is when the new... how can I say? The new fabric was... it was like the opening of the new fabric [factory] and then he did a talk, your father, he presented. There was an opening event, and he presented the company to a lot of people, and this person. They were there, but they didn't work [at funtimod]. They were someone else.

Indra. He didn't have any relationship with the company, but obviously they knew each other.

Isabella. Not with the company, yes, They knew. Maybe he was from some kind of São Paulo government.

Indra. [alemão]

Irmgard. [alemão] Você sabe quem?

Isabella. Não.

Irmgard. [alemão]

Indra. Who ran the company after the war?

Irmgard. [alemão]

Isabella. Sim, sim. Oh my god. I've got so many files. **[procurando o documento com a lista dos diretores da funtimod]**

Indra. I can see.

Isabella. I've got so many files. Oh, my God! I do, you can't imagine. Let me see. Okay, I think it's easier.

Irmgard. [alemão]

Indra. [alemão]

Irmgard. This is what you wrote or?

Isabella. Yes, this is part of ... how can i... this is my confirmation document. Oh, it's gonna be like this [rotacionado] okay, so I must have. After the war, yeah.

Indra. You can also rotate the page.

Isabella. Can I? Yes, I can. What is this?

Indra. This is just a note.

Isabella. Oh, my God.

Irmgard. [alemão]

Isabella. But I should have. No, no.

Irmgard. [alemão]

Isabella. Desculpa, são tantas, aqui. A partir de 1950,

[olhando para a lista dos diretores]

Irmgard. Hofmann, Hofmann... [alemão]

Isabella. *And*, aqui eu acho que já é muito tarde, né?

Irmgard. Yeah.

Isabella. Mas, deixa eu ver, acionistas. Aqui são os... Ziefer.

Irmgard. Ziefer, Gildemeister, hum hum.

Isabella. Seu pai

Irmgard. Yeah.

Isabella. Hass. Aquele outro da fábrica de papel. E esses outros.

Irmgard. **[tentando lembrar dos nomes dos acionistas]**

Isabella. Esse daqui, Grischow. Não?

Irmgard. Hum hum

Isabella. Fuerst.

Irmgard. Hum hum

Isabella. É, não, tudo bem.

Irmgard. Ziefer, yeah.

Isabella. Ziefer a senhora lembra.

Irmgard. [alemão]

Indra. Godfather. No, if you are a godchild, how do you say, you are the... you co take care of them.

Isabella. Like, he was.

Indra. I'll look this up.

Isabella. Oh god, it's difficult.

Irmgard. [alemão]

Indra. Godfather, yeah, Ziefer was her godfather.

Isabella. De Karl?

Irmgard. [alemão]

Indra. I forgot who Mr. Ziefer was. I didn't follow your

conversation.

Isabella. Ziefer era o seu?

Irmgard. [alemão] Yeah.

Isabella. O seu?

Irmgard. Yeah.

Isabella. Ah, tá certo. É, chama... Em português é...

Indra. So probably they were very close.

Irmgard. Yeah.

Irmgard. E Minha mãe era a [alemão]

Indra. [alemão]

Irmgard. [alemão]

Indra. *Godmother*

Irmgard. Minha mãe era *godmother from her daughter*. [alemão]

Indra. Ah, okay

Isabella. Ah, certo. Chama padrinho.

Irmgard. [alemão]

Isabella. Muito amigos.

Irmgard. Muito amigos.

Isabella. É, padrinho e madrinha.

Irmgard. Ah, yeah.

Isabella. Ziefer era seu padrinho.

Irmgard. Yeah. Padrinho, good.

Isabella. Deixa eu ver aqui.

Irmgard. Eles [alemão]

Indra. *Married*

Irmgard. Eles *married in the house of Ziefer*, meus pais.

Isabella. Seus pais se casaram na casa de...

Irmgard. Na casa de Ziefer.

Isabella. Certo. A sua mãe trabalhou na Funtimod?

Irmgard. Não, ela não trabalhou.

Isabella. Não trabalhou.

Irmgard. Não trabalhou.

Isabella. Tá certo. E... Eu também encontrei que o seu pai, eu não se trabalhou ou ajudou, outras instituições no Brasil.

Irmgard. Hum?

Isabella. Como um Hospital Alemão, e uma Sociedade Alemã de Mútuo Socorro.

Irmgard. Unhun. Um hospital, certo.

Isabella. Era um trabalho voluntário?

Irmgard. [alemão]

Indra. She doesn't really know the details, it was also sort of secret, but it seems like he helped the sister [alemão]

Irmgard. [alemão]

Indra. Ah, [alemão]

Irmgard. [alemão]

Indra. Ah, during the war he helped some could come to Germany as nurses.

Isabella. Hum, certo.

Irmgard. [alemão]

Indra. But this was all pretty under the table and secret.

Isabella. Certo. Ai, eu tenho umas fotos da Funtimod.

Irmgard. É?

Isabella. Sim, deixa eu mostrar. A senhora tem foto da Funtimod?

Irmgard. Da Funtimod? [alemão]

Isabella. Não. Ai! Oh, my goodness.

Irmgard. [alemão]

Indra. [alemão]

[olhando as fotos da Funtimod]

Irmgard. Então, esses, Theodor Hofmann. They were the partners of Funtimod, but only from 50 on.

Indra. So Haas was still a partner after the war?

Isabella. No, no.

Indra. But Theodor Hofmann was not from Haas?

Isabella. I don't know.

Indra. Yes, I didn't find anything about him.

Isabella. I didn't either. But I think he does have, because he got the shares from Haas when Haas left Funtimod.

Indra. He must be related with Haas somehow.

Isabella. Yes, he was the link between Haas and Funtimod.

Indra. Maybe he was a relative, not a brother, of Edoard or... father, but also maybe an uncle or something else.

Isabella. Yes. And Hofmann is a really common surname here, isn't it?

Indra. It's true. I mean, we're talking about Haas and there were two people who ran Haas called Hofmann. It seems plausible that he could be related somehow.

Isabella. I agree.

Indra. But also could be...

Isabella. Yes, a coincidence.

Indra. Wow, this is large.

Isabella. It is.

Irmgard. [alemão]

Indra. [alemão]

Isabella. It's big, isn't it?

Indra. Yes, I would say so.

Isabella. Então, aqui... **[mostrando a foto da fábrica com as máquinas de fundição]**

Irmgard. De quando?

Isabella. De quando? *It's okay*, eu tenho. Eu posso ver depois, porque aqui não vai ser fácil. Mais ou menos 50, eu acho.

Irmgard. Pode ser.

Isabella. A senhora lembra?

Irmgard. Sim, mas não tão *big*.

Isabella. Não tão grande?

Irmgard. Não tão grande. [alemão]

Isabella. Não tantas máquinas?

Irmgard. Yeah.

Isabella. Entendi.

Irmgard. Sim, essa eu lembro.

Isabella. Mas não lembra de ser, assim, tão...

Irmgard. Não tão grande.

Isabella. Aqui é a entrada.

Irmgard. Ah, yeah, Funtimod.

Isabella. This is the entrance. So cute, I love these pictures.

Indra. New casting machines!

Isabella. Yes. This is like the...

Irmgard. That is interesting.

Isabella. Yeah, maybe your father is here. I don't know.

Indra. Probably.

[olhando cada pessoa da foto da inauguracao das máquinas]

Isabella. Yeah, probably. I think... No, it seems all employees.

Indra. One woman, two

Isabella. Three, four, five. Ah, maybe here. Here, I think here are the...

Irmgard. Meu pai?

Isabella. Sim. Está? Não?

Irmgard. Não. Eu penso que não.

Isabella. Ah, é, 1950. Ah, é, ele não estava mais. Aqui é o escritório e *employees*, *but* 54.

Irmgard. [alemão]

Isabella. Aqui é a mesma, aqui é outra foto, fabricação das cases.

Indra. cases

Isabella. And here is another section, I think the white material.

Indra. Ah. Like leading and other stuffs.

Isabella. *And*, e, eu encontrei... Eu encontrei também num arquivo, como é que eu posso dizer, num arquivo da... durante a Guerra, eu não se a senhora sabe, mas no Brasil, independente se um alemão, que morasse no Brasil, tivesse relação ou não com o Partido Nazista ou aqui na Alemanha, ele e as empresas, elas foram investigadas. Entendeu?

Irmgard. Não

Isabella. Durante a Guerra no Brasil, qualquer alemão poderia ser investigado.

Irmgard. Investigado?

Isabella. Investigado. *How can I say? Investigated*

Indra. [alemão]

Irmgard. [alemão]

Isabella. Let me try in English. In Brazil, any German people, any German who were there during the war could be investigated even if he or she had nothing to do with the Nazis Party. So...

Indra. [alemão]

Irmgard. Yeah.

Isabella. Then I found a file about your father, in the archive of that period, which I think matches what he said at this talk. He said something about the investigation, that he was investigated in Brazil or?

Irmgard. [alemão]

Indra. I think that the part she read that they referred to the two shareholders of Haas, the *Reichsten Deutschen*, and he also described himself as a *Reichsten Deutschen*. I don't really know the definition; maybe you mean that he said in his talk that they don't belong to the *Reichsten Deutschen*.

Isabella. No, no, what I understood is that in Brazil people thought that he, I don't know, had some relation. That's what I understood from what she read, and he is saying that he didn't.

Indra. I don't think that he's talking about this in this talk. [alemão]

Irmgard. [alemão]

Indra. He doesn't talk about the investigation in his talk. Probably, also it's not the right audience to talk about this, but she remembers that there were investigations for other people and they even [alemão]

Irmgard. [alemão]

Indra. They imprisoned people on an island, out of Rio de Janeiro, but her father was not on this island. But she remembers that some people came to their house, they're looking for her father. By at time he was in the hospital with [alemão]. If you have this things out of here. Maybe this was a coincidence that he wasn't there when they came. But she was sent away to a friend when this happened, so she doesn't really know the details.

Isabella. Yeah, I know.

Irmgard. [alemão]

Indra. And they didn't return, that was just this one time.

Irmgard. [alemão]

Indra. [alemão] she said that... [alemão]

Irmgard. [alemão]

Indra. a lot of Germans burnt books or documents in Brazil.

Irmgard. Related to themselves? Or related to...?

Indra. [alemão]

Irmgard. [alemão]

Indra. She doesn't know what kind of books or documents.

Irmgard. [alemão]

Indra. This is not what they talked about with their kids.

Isabella. The only thing... I don't know if you would like to know what I've found. Would you like to know?

Irmgard. Yeah.

APÊNDICE D - Transcrição das entrevistas

Isabella. Cause I found this file and...

Indra. If you find it.

Isabella. If I find it, okay. God, I was looking at this. Here. Can you imagine how big this is? It's huge. This is like the secret police in Brazil.

Indra. Oh, and did you get these files?

Isabella. Yes, I got cause they opened...

Indra. Okay, Nowadays you can access.

Isabella. Yes, I can. It was closed until 1998, and then they opened and a lot of researches are being held, nowadays, with these files.

Indra. [alemão]

Irmgard. [alemão] Interessante.

Isabella. É, interessante, é bem interessante. Eu descobri sobre a senhora aqui. Então, *constantly he was asking to the Brazilian government some kind of certificate to be able to come back to Germany, some kind of a clean certificate that he was a good person, that he was a good worker, and...*

Indra. He was asking that to the Brazilian government to get this?

Isabella. Yes, yes.

Indra. [alemão]

Isabella. That he has nothing to do, like some negative certificate that he was okay and he could come to Germany.

Indra. [alemão]

Isabella. And the last one was in 1951, so probably when he came back, then it was the last.

Indra. And he got it?

Isabella. Yes, he got it. But there are a lot of these. 50, 49...

Indra. So he applied for all of these? [alemão]

Irmgard. [alemão]

Indra. So do you know if these were attempts and he didn't get it or because he also didn't have... he didn't want to go to Germany.

Irmgard. He didn't?

Indra. I don't know, he didn't want to go back, I thought.

Isabella. Yeah, entre final da Guerra e 51, ele veio a Alemanha alguma vez?

Irmgard. Ah, não. 51, 50 [alemão]

Isabella. Em 49, ele pede [um certificado] para obter um visto no passaporte, mas pode ser que não seja para cá, a viagem. *In 49, he asked for in order to take a visa, but he doesn't say where he was going to, so maybe it wasn't here.*

Indra. 49?

Irmgard. Yes

Indra. [alemão]

Irmgard. [alemão]

Indra. So he came back to Germany before the family arrived because he had to arrange all the stuffs. So this could be...

Irmgard. [alemão]

Indra. Yeah, and then he returned to Brazil before everyone went

to Germany.

Isabella. Ah

Irmgard. [alemão]

Indra. He brought cherries, and raspberries, and no one knew these kind of cherries in Brazil.

Isabella. Yes, it's true.

Irmgard. [alemão]

Isabella. We don't have there.

Indra. You don't have there?

Irmgard. [alemão]

Isabella. It's a hot weather.

Indra. We don't have mangos either. Ah, it's interesting.

Irmgard. [alemão]

Indra. He was able to put them in the fridge on the airplane to store them.

Isabella. No?

Indra. That is a cool story, you should put this in.

Isabella. I have so many interesting stories, and it's not gonna be there. Okay, so, I think this is one of the most important one. Maybe this. Some of his requests were denied because he was being investigated. And... What I found is that... there were a lot of people investigating them, all of the Germans. It wasn't only one person investigating one German. So a lot of policemen from Brazil investigated. So it's kind of a mess, everything. Yes, it's a mess. So it's almost difficult to have a conclusion cause some of them say one thing and others say another thing completely opposite.

Indra. So was one person in charge of investigating another person or is like that everyone investigated everyone?

Irmgard. No, everyone was investigating. And...

Indra. [alemão]

Irmgard. [alemão]

Indra. He is saying at his talk also that always took him a long time to get a visa.

Isabella. Ah, okay. And in the end, there is this... in 1944, there is this letter from some kind of a really high level policeman in Brazil,

Indra. [alemão]

Isabella. Saying that... there were a lot of investigations regarding your father, but as a result he... there is nothing against him.

Irmgard. Yeap.

Isabella. Yes, this is good.

Indra. He was clean and he got it?

Irmgard. Yeah. Probably, but then after this there are a lot, it's kind of a mess, but i think this is a important one.

Indra. So there was still investigation after this letter.

Irmgard. Yes, there was... then I talked to, how can I say, a researcher who is really keen on this topic and he said that it was really common to have this kind of file, to have one person saying one thing and another person saying another thing. And it doesn't mean anything. Because when there is no conclusion, it doesn't mean anything. So probably...

Indra. And do you suspect that this letter from this important person was sent to all investigators?

Irmgard. No, this is secret; this is only for the police. It's a police file.

Indra. But why this important person sent this letter?

Isabella. This is not, this not, ahhh. Yeah, maybe it was the investigator sending to the high level policeman, it was intern. Karl, he didn't see this.

Indra. Sure [alemão]

Irmgard. [alemão]

Isabella. And this is a letter from your father.

Irmgard. [alemão]

Isabella. In 19... this I think is gonna be good for you to have a look at. It's beautiful. This is beautiful, I don't know if I can give it to her, I'd like to, yeah, I can, cause I kind of signed a paper.

Indra. Yeah, I know.

Isabella. Do you know? But I'm gonna send it to her. Let me see, Karl Hermann Klingspor was a german, son of ... was born... come to request that he is living in Brazil for more than 15 years, and being 12 of these years interruptedly [uninterruptedly], without coming back, in São Paulo. He was married in Brazil, and he had a Brazilian child. He always worked at Funtimod, in the street... Ah, no, this is not the most important one. Let me see. The other one is cute, he talks about yourself. **[procurando a outra carta]** Ah, here. I'm gonna read in Portuguese and then I show you.

Indra. Yes, sure.

Isabella. Como requerente do certificado, seu pai nunca fez propaganda contra a pátria da sua filha, pois não oculta a quem quer que seja o prazer que sente por ter uma filha nascida neste País, onde tem ganho sua vida com seu trabalho honrado.

Irmgard. Honrado?

Isabella. É... it's a really really...

Irmgard. Ah, honrado, yeah, honrado.

Isabella. É, *that is it. Then he is saying that he has nothing to do with the investigations, but I think...* É tão bonitinho quando ele fala que é um prazer em ter uma filha brasileira. *He is asking another certificate, but he is saying that he has never done anything, any kind of Nazis propaganda against Brazil because he had a child there and he was really proud of having a Brazilian child.*

Irmgard. [alemão]

Isabella. Acho que é isso, muito obrigada por ter aceitado conversar comigo. Para mim, é...

Irmgard. De nada. Mas eu não podia...

Isabella. Recusar?

Irmgard. Recusar, yeah?

Isabella. Ai, que bonitinho, podia, a senhora podia recusar. Os familiares de Theodor Hofmann, eles não querem conversar comigo.

Irmgard. Por que?

Isabella. Não sei. *The last members of the Theodor Hofmann family. They don't want to talk to me, no one.*

Irmgard. Eles moram no Brasil?

Isabella. Moram. os netos, os netos de Theodor de Theodor Hofmann. Mas tudo bem, mas para mim é muito emocionante

poder conversar com a senhora, poder conhecer, porque a informação que eu tive foi toda assim, em papel, é papel. Então, eu sabia quem era, mas conhecer pessoalmente é uma outra...

Irmgard. Coisa.

Isabella. É uma outra coisa. Então, realmente, muito obrigada por aceitar.

Irmgard. [alemão] Para mim era interessante também.

Isabella. Certo. Quando eu finalizar a pesquisa, eu vou enviar uma cópia para senhora.

Indra. It'd be nice.

Isabella. Com certeza. Que mais? Eu trouxe um presente.

Irmgard. Um presente?

Isabella. Para a senhora.

Irmgard. Muito obrigada.

Isabella. De nada. É de uma empresa brasileira.

Irmgard. Empresa?

Isabella. Uma firma brasileira.

Irmgard. [alemão]

Isabella. É da Amazônia?

Irmgard. To eat?

Isabella. Não, não. *It's soap*, é sabão.

Irmgard. Good! Muito bem, muito obrigada.

Isabella. De nada [alemão]

Indra. [alemão]

Vital da Costa

*Ex-vendedor da Seção de Máquinas da Funtimod (1958-1965)
Entrevista realizada em 25 de setembro de 2014, em São Paulo, SP
Tempo de duração: 1:24:02*

Isabella. Eu esqueci de trazer um termo...

Vital. Para não cobrar...

Isabella. Não, pro senhor ficar sabendo que eu posso usar algumas partes da nossa conversa, se o senhor permitir, na minha tese.

Vital. Pode, pode sem problemas.

Isabella. E aí eu deixo também meus dados e quando finalizar eu trago uma cópia pro senhor.

Vital. Isso, pode trazer, não tem problema, Isabella.

Isabella. Então, eu não sei se expliquei direitinho, eu estou fazendo uma tese de doutorado, né, e eu já estou há dois anos e meio.

Vital. Você é economista?

Isabella. Não, eu sou designer.

Vital. Ah, design gráfico.

Isabella. É.

Vital. Ah, que bom!

Isabella. E, aí, eu me interessei pelo assunto porque eu comecei a usar os tipos móveis e, aí, depois eu vi que os tipos móveis eram da Funtimod, aqueles que eu usava e a maioria do Brasil, né.

Vital. A maioria do Brasil, eu não me lembro, mas eu acho que eles fabricavam, assim,

Isabella, questão de 10 toneladas de tipos por mês. Era, assim, uma coisa astronômica, porque não existia a impressão em offset, era muito pequena, então, o que acontece, eram os tipos e os clichês. Então, coincidentemente, meu vizinho aqui trabalhou comigo também na Funtimod, era um alemão, chama-se Clicheria Rufer, hoje eles fazem fotolito, fazem outras coisas, mas começaram só com clichê.

Isabella. Lá na Funtimod?

Vital. Ele era empregado, saiu e montou aqui para ele. Chama-se... Ainda tem o nome de clicheria, mas não é mais clicheria. É Clicheria Rufer. Eles tem CTP, faz ainda clichê, mas é muito pouco, hoje, clichê.

Isabella. E, aí, assim, eu até já escrevi, eu trouxe pro senhor ver.

Vital. É, pode escrever.

Isabella. Até para lhe mostrar, essa parte de entrevista eu já tinha finalizado, consegui entrevistar algumas pessoas que trabalharam na Funtimod, mas não tinha ainda entrevistado ninguém que tinha trabalhado na fábrica das máquinas.

Vital. Das máquinas é comigo.

Isabella. É o que o senhor...

Vital. Eu até tinha um cartão, mas eu não achei esse cartão, porque eu ficava na parte de máquinas. A Funtimod vendia, vamos dizer, desde o material tipográfico pequeno, não os tipos, dos tipos vinham a pinça para pegar os tipos, num sei o que, vendia tudo, era um supermercado. Desde a pequena até uma Planeta offset de quatro cores. Então, era uma firma muito forte na parte de máquinas.

Isabella. E esse material todo ficava lá...

Vital. Então, vamos começar.

Isabella. É, pode começar.

Vital. Vamos começar. Eu trabalhei na Funtimod de 1958 a 1965. A Funtimod era uma firma que veio de uma fusão, porque na realidade, na época da guerra. Você sabe, né, da história da guerra?

Isabella. Unhun, unhun.

Vital. Não podia ter clube, firmas, empresas, etcetera, com pessoas alemães, japonesas e italianas. Tudo que fosse firmas dessas três nacionalidades, de origem dessas nacionalidades, teria, que ser confiscadas pelo Banco do Brasil, e foram confiscadas.

Isabella. Sim

Vital. Você sabe disso, né?

Isabella. Sei

Vital. Então, a Funtimod vem de um saldozinho da Bremensis, Sociedade Técnica Bremensis, que era antes. Como foi confiscada pelo banco, os diretores saíram e montaram a Funtimod. Então, quando eu entrei em 58, já existia a Funtimod há alguns anos e trabalhei até 65. Na parte de máquinas, acompanhava os tipos porque as máquinas eram ligadas a tipos. Quem comprava as máquinas precisava comprar os tipos, então, a gente levava na Ribeira de Lima onde ficava a seção de tipos.

Isabella. Certo. Me conte um pouquinho, então, como era. O senhor trabalhou em que endereço?

Vital. Eu trabalhei na Rua dos Bandeirantes, 398.

Isabella. É tudo perto, né?

Vital. É tudo pertinho.

Isabella. É aqui perto. Eu já fui lá.

Vital. É um belíssimo prédio, lindo. Hoje é um sindicato de costureira, ali eu fiquei 8 anos, naquele prédio ali, era um prédio muito bonito, tinha uma porta bem trabalhada, os alemães trouxeram, assim, do ramo gráfico. É que tiraram, mas era muito bonita.

Isabella. Sim, Seu Vital, depois eu lhe mostro umas fotos aqui, mas, ao longo da história, pelo o que eu consegui levantar, eu vi que tinha... Tinha vários andares esse prédio da Bandeirantes?

Vital. Tem vários andares. Tinha, vamos dizer, o subsolo, que começa pelo subsolo. Na Bandeirantes, se você olhar, ele tem uma entrada pela Rua Prates, 758.

Isabella. Hum, eu já vi esse endereço.

Vital. 758, agora é um colégio, venderam para um colégio, não sei o que, então, tinha uma entrada pela Rua Prates, 758, que era onde tinha a expedição, aí, tinha um galpão muito grande na parte de baixo daquele prédio ali, embaixo, tudo encaixotado, porque antigamente era tudo encaixotado, não existia container, então, tudo era feito em caixa. Mandava uma máquina para Recife, tinha que encaixotar e mandar, embalar direitinho e mandar pra lá. Aí, o caminhão entrava ali pela Rua Prates, recolhia a máquina e levava para a transportadora para Recife. Então, a entrada da expedição era pela Rua Prates, 758. E a entrada dos clientes era na Rua dos Bandeirantes, 398. Na parte de baixo era o showroom, tinha um mezanino onde ficava a diretoria, aí, vinha o primeiro andar onde tinha a seção..., eles tinham uma gráfica, no segundo andar tinha a clicheria, enfim. Era tudo lá dentro.

Isabella. Está certo, então, é isso mesmo, a minha dúvida era mais isso, eu peguei alguns documentos lá da Jucesp, os documentos que são públicos, aí, eu ia vendo os endereços, mas, às vezes, aparecia, não, agora a seção comercial está na Rua dos Bandeirantes.

APÊNDICE D - Transcrição das entrevistas

Vital. Isso, aí a parte comercial era na Bandeirantes, e tinha a parte de facas, para guilhotinas, entrava pela Rua Prates também, tinha a expedição, tinha a afiadora de facas, e tinha uma oficina do lado, onde se fabricava alguns tipos de máquinas. Pela Rua Prates, isso entrada pela Rua Prates. A Rua dos Bandeirantes era a entrada para clicheria, para gráfica e para seção comercial de máquinas gráficas.

Isabella. E me tire uma dúvida: todos esses equipamentos e utensílios, feito o senhor falou, a pinça, o componedor, era fabricado ou vendido...

Vital. Numeradores

Isabella. Numeradores, era tudo na Bandeirantes?

Vital. Era tudo na Bandeirantes. Tudo.

Isabella. A única coisa que era feito na Ribeiro de Lima eram os tipos?

Vital. Os tipos, os quadrados. Você sabe o que é um quadrado?

Isabella. Sei, todo material branco.

Vital. Todo em material branco, fios de latão...

Isabella. Sim, tudo que precisava fundir.

Vital. Tudo que precisava fundir era feito na Ribeiro de Lima.

Isabella. O resto era na?

Vital. Na Rua Ribeiro de Lima, 282.

Isabella. Isso. E o senhor sabe me dizer se esses utensílios eram fabricados ou importados? Isso daqui era fabricado ou importado lá [apontado para imagem da página 116 do memorial de qualificação]?

Vital. A princípio, os componedores... não, isso aqui pertencia à Ribeiro de Lima.

Isabella. Certo. Melhor pegar no catálogo, né.

Vital. Não, eu vou te explicar.

Isabella. Porque isso daí eu fiz um mix.

Vital. Esses materiais eram fabricados já no Brasil na Ribeiro de Lima. Cunha, agora, pinças, numeradores, tintas, tintas tipográficas, tintas offset, escova para lavar os tipos, tudo isso era da seção da Rua dos Bandeirantes, a seção comercial.

Isabella. Mas era fabricado lá, Seu Vital?

Vital. Não, antigamente, um pouco antes de mim, era importado, tudo era importado, quando veio a guerra, porque a Alemanha também já não tinha mais nada, aí começaram a fazer aqui no Brasil, aqui em São Paulo, então, já eram feitos, mas o numeradores ainda eram importados.

Isabella. Tá bom. Mas todos esses utensílios...

Vital. Todos eram fabricados na Ribeiro de Lima.

Isabella. Na Ribeiro de Lima?

Vital. Na Ribeiro de Lima.

Isabella. Essas cunhas, tudo.

Vital. Essas cunhas, as chaves de cunha, os componedores. Você sabe o que é isso, né?

Isabella. É componedor para douração.

Vital. Para douração. Isso é quente, trabalha a quente. Esse aqui, são componedores para compor as letras, o cabeçalho, né. Aqui você põe A B, o espaço, e vai formando aqui, é um componedor isso aqui.

Isabella. Ótimo, então, essa era uma dúvida muito grande que

eu tinha.

Vital. Esses são os lingões de ferro.

Isabella. Sim

Vital. Você já sabe, isso chama-se bolandeira para depois que sai do componedor, daqui, você vai formando aqui e vai montando depois a chapa para ir para a impressão.

Isabella. Isso.

Vital. Então, você já é doutora nisso?

Isabella. Eu já, eu sei um pouco, eu não sou doutora, mas sei um pouquinho.

Vital. Já sabe um pouquinho.

Isabella. A minha outra grande dúvida, eu acho que talvez o senhor possa me sanar, já que é dessa parte. Quem era a diretoria lá da Rua dos Bandeirantes enquanto o senhor trabalhou?

Vital. Tá, a diretoria da Rua dos Bandeirantes enquanto eu trabalhei, o majoritário chamava-se Theodor Hofmann, era um senhor alemão.

Isabella. Sim, ele era o grande acionista, o grande diretor.

Vital. Ele era o big boss, vamos dizer, o maior acionista.

Isabella. Mas ele ficava na Bandeirantes ou na Ribeiro de Lima?

Vital. Não, ele...

Isabella. Ficava mais na Ribeiro de Lima, né?

Vital. Muito pouco, ele ficava mais na Bandeirantes. O escritório dele era na Bandeirantes. Mas ele passava pela Ribeiro de Lima. Ele ia sempre, ele gostava de olhar tudo. A fábrica de máquinas da Funtimod era na Rua Tito, na Lapa.

Isabella. Sim, eu sei.

Vital. Rua Tito, na Lapa. Rua Tito, 218, na Lapa.

Isabella. As máquinas impressoras, guilhotinas...

Vital. As máquinas impressoras, guilhotinas, grampeadeiras, furadeiras, eles fabricavam muitas máquinas, muita, era uma fábrica muito grande.

Isabella. E que tipo de máquina, então, se fabricava na Bandeirantes?

Vital. Fabricavam as dobradeiras, na Rua Prates.

Isabella. Na Prates.

Vital. Na Prates. Fabricavam as dobradeiras e..., dobradeiras, era a assistência técnica ali, dobradeiras, assistência técnica. E o que mais? As grampeadeiras era na Rua Tito. Dobradeiras...

Isabella. Eram poucas, então.

Vital. Eram poucas. Praticamente as dobradeiras. Isso eu me lembro muito bem, eles fabricavam muitas dobradeiras, então, ali era o que, era um galpão grande também do lado da expedição onde se fabricavam as dobradeiras, e, perai, e picotadeiras, coisas pequenas.

Isabella. Certo.

Vital. E vamos dizer, as máquinas vinham da Tito, ficavam depositadas lá, e a gente precisava revisar e tal. Eles tinham uma grande seção ali também. Ah, falando da diretoria, então, o senhor Theodor Hofmann era o majoritário, aí, depois dele tinha o senhor Rodolfo Conrado Fuerst, ele tem o nome comprido.

Isabella. Eu sei.

Vital. Felipe, bam bam, bam, parece nome daquele povo lá da

APÊNDICE D - Transcrição das entrevistas

Áustria, aqueles, aqueles, como é que se diz, os imperadores, os reis, tem nome de rei, ele. Era uma pessoa maravilhosa, o senhor Rodolfo. E o senhor Werner Tiedemann. Esse eram os dois, os três que ficavam na Rua dos Bandeirantes.

Isabella. Certo. Mas existia alguém que era considerado como se fosse o... Porque aqui no...

Vital. No contrato social?

Isabella. No contrato social, não. Na diretoria, quando eles iam, periodicamente eles se reuniam.

Vital. Todo dia tinha reunião.

Isabella. Tinha reunião?

Vital. Tinha reunião, todo dia. Todo dia existia, agora, não da diretoria. Existia uma reunião dos vendedores, porque naquela época não tinha internet, não tinha nada, então, os vendedores iam visitar, de gráfica em gráfica, ver o que o cara precisava e tal, dar o cartão, se apresentar, aquela coisa. Então, a Funtimod devia ter na parte comercial, fora a parte dos tipos, que eu não me lembro quantos tinham lá, mas a parte comercial devia ter mais ou menos, tinha o Spudler, o Jinceler, o Chingle, o Tadeu, o Patchikoviks, o Rubens, o Seu Turre, devia ter... quem mais? Turre. Isso aqui na capital, porque tinha os viajantes também, né. Viajava cidade por cidade, entendeu? Então, inham outros, então, eles tinham permanentemente.

Isabella. Em média?

Vital. Eles chegavam bem cedo, tinha uma mesa grande, eles se reuniam, todo dia cedo. E você sabe como é que eles se cumprimentavam? Isso eu cheguei a ver.

Isabella. Como?

Vital. Heil, Hitler!

Isabella. Sério? A maioria era alemão?

Vital. A maioria era alemão, e eram nazistas.

Isabella. Eram? Porque eu encontrei isso.

Vital. Você está gravando? Não sei se...

Isabella. Não, eu encontrei isso.

Vital. Então, assim, era uma firma muito nazista.

Isabella. Lá dentro?

Vital. Lá dentro. Era, vamos dizer, era muito assim, eu ainda peguei.

Isabella. Porque o senhor pegou o final, né.

Vital. O final, assim, aí, já foi mudando, mas os 2, 3 anos, logo que eu entrei, era assim, eles se cumprimentavam desse jeito.

Isabella. Se cumprimentavam?

Vital. 7 horas da manhã. Heil, Hitler!

Isabella. O senhor ouviu falar de algum, um antigo diretor que se chamava Klingspor? Já ouviu falar desse nome?

Vital. Ah, o Klingspor, Seu Klingspor. Eu acho que ele veio da Bremensis, foi antes da Funtimod.

Isabella. Não, ele chegou a trabalhar na Funtimod, mas bem antes, eu acho que ele saiu antes do senhor entrar.

Vital. Não, ouvi falar, sim, do Klingspor.

Isabella. Mas eu acho que ele era mais da parte dos tipos.

Vital. Isso, ele era quem comandava os tipos. É, porque, na realidade, na parte dos tipos, eu levava clientes, vamos dizer, quando comprava da gente uma gráfica inteira, aí, pow, Vital, preciso dos tipos. Eu não ia mandar o cara lá. Eu pegava.

Quer me acompanhar? Eu levo o senhor lá, chegava lá eu apresentava ou para diretoria, ou para um vendedor, para comprar os tipos. Ah, lembro desse nome, sim, lembro. Ele era alemão, né?

Isabella. Era.

Vital. Eu cheguei a conhecer esse senhor, viu. Era... Como era o sobrenome dele?

Isabella. Esse é o sobrenome.

Vital. Esse é o sobrenome. Como é o nome dele? Seu...

Isabella. Deixa eu ver aqui.

Vital. Klingspor, lembro, sim. Mas eu acho que ou ele se aposentou e depois ainda vinha lá, mas eu lembro desse nome. Agora, sabe, a gente fica 50 anos sem falar desse nome, aí você fala e agora está voltando.

Isabella. É Karl.

Vital. Karl. Karl Klingspor, lembro, sim. Lembro dele, sim.

Isabella. Então, ele deve ter saído...

Vital. Em 50... A Funtimod começou, se eu não me engano, em 54 ou 55.

Isabella. Em 46, ele saiu, a Funtimod começou em 32. A firma foi aberta em 32.

Vital. Ah, foi aberta em 32.

Isabella. Foi. Mas, assim, eu ainda não consegui achar onde foi. Na Ribeiro de Lima, eu acho que abriu em 36, se eu não me engano. E quando a Funtimod abriu...

Vital. Ela foi para o prédio aqui. Aí tem a data do prédio da Bandeirantes? Eu acho que foi em 50 e...

Isabella. Tem, acho que tem.

Vital. Vê a data, porque aqui a Funtimod oficialmente.

Isabella. Na Rua Florêncio.

Vital. Florêncio de Abreu.

Isabella. Era a clicheria.

Vital. Porque a Florêncio de Abreu. Você sabe onde tem o metro ali da Luz?

Isabella. Sei.

Vital. Que sai pela Florêncio de Abreu. Aquele prédio era da Bremensis. A Bremensis era ali.

Isabella. Onde o metrô sai?

Vital. Não tem aquele prédio do metrô... tem uma agência do Banco do Brasil.

Isabella. Sim.

Vital. Não é isso? Tem uma agência do Banco do Brasil, e tem uma estação do metrô ali. Não sei se é uma estação ou uma saída do metrô. Ali era a Bremensis, da avenida Prestes Maia para a Florêncio de Abreu. Tudo aquilo ali era a Bremensis. Agora, o que eu deduzo, porque a gente nunca conversava sobre esses assuntos, porque quando começou a guerra, a guerra começou em 1938, eu acho que eles já previam esse problema, então, eles já foram, parece que a Funtimod funcionava numa sala, mas funcionava numa salinha ali pela Florêncio de Abreu, mas era inativa, assim, pelo o que me contaram. Quem era atuante, era a Bremensis, só aí foram transformando as coisas para Funtimod.

Isabella. Exatamente.

Vital. Construíram esse prédio da Bandeirantes, que, por sinal, é

APÊNDICE D - Transcrição das entrevistas

um prédio lindíssimo. Lindo, o prédio, e eles mudaram praí, mas eles mudaram acho que em 54.

Isabella. 54.

Vital. 54.

Isabella. 54. Exatamente, a sua memória está uma coisa, né.

Vital. Me contavam, os mais velhos me contavam, eu entrei em 58, mas me contavam que era...

Isabella. Exatamente, foi em 54.

Vital. Exatamente, 54.

Isabella. Pronto. Isso também foi uma das coisas que eu acabei encontrando. Primeiro, abriram a empresa e só quem comercializava era a Bremensis. Então, era uma empresa, mas a Bremensis que...

Vital. Porque o começo da Bremensis é o C. Fuerst.

Isabella. É ele?

Vital. É o Carl Fuerst.

Isabella. É o Carl Fuerst.

Vital. Que é o pai do seu Rodolfo.

Vital. Sim, é o pai do seu Rodolfo.

Isabella. É o pai mesmo?

Vital. É o pai mesmo, legítimo. Então, o C. Fuerst era quem tinha a representação das máquinas, ele veio da Alemanha, da Heidelberg, era o C. Fuerst, aí, o que acontece, quando eles vieram, incorporaram essas representações.

Isabella. Na Bremensis.

Vital. É. Depois de C. Fuerst mudou para Sociedade Técnica Bremensis. Aí, a Sociedade Técnica Bremensis, vamos dizer, absorveu isso e pôs o seu Rodolfo como diretor porque era filho de Seu Carlos Fuerst, do C. Fuerst, que tinha a grande representação, que era Heidelberg. Então, incorporou, quando saíram, o Seu Rodolfo veio como diretor da Funtimod. Agora o prédio parece que quem construiu foi o Seu Theodor Hofmann, tudo isso, o capital, o grande capital era ele que colocava. Entendeu?

Isabella. Oh, Seu Vital, está ótimo, está batendo com tudo o que eu achei.

Vital. Aí eu vou contar outra estória.

Isabella. Peraí, antes.

Vital. Tá, pra gente não perder o foco. Agora, me lembra do 4 Centenário de São Paulo.

Isabella. Sim, o 4 Centenário.

Vital. Me lembra.

Isabella. Agora, me diga uma coisa: alguém lhe contou se Seu Theodor Hofmann era casado com alguém? A mulher dele se chamava Hildeberg, né.

Vital. Não, chamava-se Hildegard.

Isabella. Hildegard.

Vital. Dona Hildegard. Eu conheci.

Isabella. Hildegard, é. Se ela tinha algum parentesco com alguém da Bremensis?

Vital. Não, ela não tinha. Porque o que acontece, o Seu Theodor Hofmann, quando eu entrei, deveria ter uns 63 anos, 65 anos.

Isabella. Eu tenho a data que ele morreu.

Vital. Ele morreu com uns 80 anos, por aí, 78, 80.

Isabella. Ele morreu em 74.

Vital. 74? Então, eu vou contar, assim, rapidamente a estória da Dona Hildegard. A Dona Hildegard era casada com... Poxa vida, eu me lembro dele, era um alemãozinho. Puta, como era o nome dele.

Isabella. Não é Seu Hans, não, né?

Vital. Não, ele era casado com... Era assim, Seu Hofmann era casado com uma senhora que eu não me lembro o nome dela, Dona... não me lembro, pode ser que eu lembre depois e posso te falar. Ele era casado com ela, ela era muito rica, e as minas de salitre, do Chile, eu sei que era da família dela, então, juntou com Seu Hofmann e ficaram muito ricos. Eles eram muito ricos, para construir um prédio daqueles você deve ter noção da riqueza. Eles eram muito fortes mesmo, muito ricos. Aí, o que acontece, veio um casalzinho de 20 anos da Alemanha, que era Dona Hildegard e o Seu... Puta vida, eu conheci, eles eram amicíssimos, ele vivia na Funtimod, o alemão. Eu vou lembrar. Eles vieram da Alemanha. E eles já tinham uns 60 anos. Ela devia ter uns 55, a mulher original do Seu Hofmann. Aí, o que acontece, eles tinham amizade da Alemanha, eles vieram para cá, pá pá pá pá pá pá. Eles fizeram o que: a Dona Hildegard casou com Seu Hofmann. eles trocaram as mulheres.

Isabella. Trocaram?

Vital. Trocaram as mulheres. O Seu Hofmann ficou com a mulher de 20 e poucos anos e o alemãozinho ficou com a mulher original do Seu Hofmann, que já tinha 55, 60 anos. E houve uma troca de dinheiro, com certeza, grande. Dá licença?

Isabella. Dou.

[Vital atende telefone]

Vital. Aí, o Papenburg, eu me dava muito bem com Papenburg. Apesar de já ter saído da firma, porque o Papenburg, eu sou do Rio Grande do Norte. Eu sou da região do Seridó. E o Seridó tem o algodão, naquela época, hoje quase que não se planta mais, tinha um algodão muito bom, um algodão especial, que chamavam o algodão Seridó, o algodão mocó, que era um algodão de fibra longa, só no Egito, numa região no Egito que tinha um algodão desse tipo, e o Papenburg veio da Alemanha para comprar algodão no Rio Grande do Norte. Para você vê como são as coisas, e morava lá, morou em Caicó, morou num sei o quê. E um dia ele estava na Funtimod como diretor, ele já namorava com a Betina, eu não sabia, e ele falou para alguém, alguém falou de Vital, que tinha uma loja pequena de máquinas, e tal, e que era do Rio Grande do Norte, do Seridó, e ele queria me conhecer. Ficamos amigos, muitos anos, muito anos. Ficamos amicíssimos, mas essa parte de família, a gente não envolvia muito, era eu e ele, a gente ia jantar junto, fazíamos algum negócio junto, mas essa parte familiar eu não freqüentava, o meio dele, nada, essas coisas. Entendeu?

Isabella. E, Seu Vital, só mais uma coisa?

Vital. Mas ele tinha outra filha também. Era Betina e tinha outra. Eu não me lembro.

Isabella. Eram quatro, então? Eram dois meninos.

Vital. Não, isso o Papenburg.

Isabella. O Papenburg. O Seu Theodor?

Vital. O Theodor Hofmann tinha a Betina e tinha, acho que, outra menina.

Isabella. Tinha outra?

Vital. Tinha outra, eram duas meninas, não sei se isso é interessante ou não.

Isabella. Não, é, porque, justamente por isso, por esses nomes, né.

Vital. Eram duas moças, a Betina eu lembro, porque eu conheci

APÊNDICE D - Transcrição das entrevistas

a Betina.

Isabella. Não é Érica, não, né? Érica Berger.

Vital. Érica Berger...

Isabella. Não, né, está muito diferente o nome.

Vital. Não lembro, não.

Isabella. É. Tem uma coisa que eu queria perguntar... Amelie, será? Não, essa é Ziefer. Andrea? Andrea Blikstad.

Vital. Eu acho que é essa aí.

Isabella. Andrea Blikstad. Então, tem uns sobrenomes aqui que eu ainda tenho que...

Vital. Pode ser que, quando ela casou, mudou de sobrenome. Eu acho que era Andrea, viu.

Isabella. Porque depois que eles morrem, outras pessoas vão assumindo.

Vital. E casam e vão mudando. Eu não, acho que era Andrea, viu. Eu queria lembrar o nome da esposa do Theodor.

Isabella. Esse daí o senhor vai lembrar, daqui a pouco o senhor lembra. Deixa eu perguntar uma coisa, tem uma estória que me contaram e que casa um pouco com uma situação que é... parece que chegou um certo momento que a representação da Heidelberg foi para Funtimod, né. Por Seu Fuerst, né?

Vital. Por causa do Seu Fuerst.

Isabella. Por causa do Seu Fuerst. Então, e, aí, em que ano, meu Deus?

Vital. 1968.

Isabella. Em 68, se abre a Gutenberg.

Vital. Se abre a Gutenberg, porque, eu acho, na minha opinião.

Isabella. O que o senhor acha, na sua opinião.

Vital. Você sabe o poder do capital?

Isabella. Sei.

Vital. O poder do capital era do Seu Hofmann, o que acontece, o Seu Fuerst que era... porque o alemão, oh, Isabella, era assim, antigamente, hoje é tudo com contratos e etcetera, etcetera. Mas antigamente, olha, por consideração, eu conheci seu pai, o que você precisa? Eu vou te dar uma representação e é sua, se você morrer, você vai passar para o seu filho, se o seu filho morrer vai passar... Era assim, os alemães eram muito, eu convivi muito com os alemães, ele tinham isso. Então, vamos dizer, eles conheciam o Seu Fuerst, eles ignoravam o dinheiro do Hofmann, o Hofmann comprava 200 máquinas lá, era o dinheiro dele, eles sabiam, mas eles queriam a palavra do Seu Fuerst.

Isabella. Entendi.

Vital. Do Seu Rodolfo. É tanto que o contato com a Heidelberg era Seu Rodolfo, Seu Hofmann, eles vinham aqui e não queriam nem saber do Seu Hofmann, era com Seu Rodolfo, os diretores da Heidelberg. Então, era assim. Então, o que aconteceu, o que eu acho, que o Hofmann estava ganhando muito dinheiro e repassava, talvez, pouco para ele. Ele, o Seu Tiedemann, e o outro gerente do Rio de Janeiro, que era Seu Níbio, e tal. Mas o poder era Seu Rodolfo e Seu Tiedemann, na Gutenberg, já falando da saída da Funtimod pra Gutenberg, para fundação da Gutenberg, era Rodolfo e Tiedemann, os outros aí do meio eram tudo pequeninhos, mas os dois bambambãs eram os dois, eu acho que já tinham um capital grande, tinha o nome, e tinha a representação que era dele, então, eles pegaram, levaram, e fundaram a Gutenberg. É tanto que em 1965, eu sai em 65, eu tomava conta de um setor muito importante do Senhor Rodolfo, e o Seu Rodolfo não queria que eu sáísse de jeito nenhum, ficou 6 meses me segurando dentro da Funtimod. Então, você não vai sair de jeito nenhum, ele não me falava o que era, eu também não entendia muito. Não, mas nós vamos precisar de você,

Vital, tem umas coisas aí que estão acontecendo e tal. Seu Rodolfo, eu vou embora, eu vou embora, eu vou embora, eu vou montar uma lojinha para mim. Não, Vital, você não vai, nós precisamos de você. Ele gostava muito de mim, muito, muito.

Isabella. Então já era, talvez, pensando na Gutenberg.

Vital. Pensando lá, é. Mas não era para ser. As coisas, eu acredito. Aí, depois de uns 6, 7 meses, eu falando para ele que ia sair. Mas Vital tenha calma, aí um dia eu falei, Seu Rodolfo, eu vou sair, agora, olha, não adianta, eu vou sair. Oh, Vital, mas não faça isso. Não, eu vou sair. Ele falou: Então, faça o seguinte, Vital, eu vou pegar um alemãozinho lá e você ensina? Eu ensino com o maior prazer, o que é isso. Quanto tempo o senhor precisa? Pode ser 3 meses? 3 meses! E outra, quando eu sair, se precisarem, porque tinha uns códigos, tinha uma série de coisas, que eu sabia muito bem daquilo, de peças, etc., etc., que não aprendia, assim, do dia para noite, mas o rapazinho era bom e eu fui ensinando, fui ensinando, fui ensinando, fui ensinando. Depois de três meses eu falei: Seu Rodolfo, o menino está bom, blá, blá, blá, blá. Ah, Seu Vital, poxa vida, mas mesmo assim eu gostaria que o senhor não sáísse. Não, eu vou sair, Seu Rodolfo. Aí saí. E mesmo assim, de vez em quando, ele precisava de mim, eu voltava lá, blá, blá, blá, blá. E com isso, Isabella, eu abri a minha loja e a Funtimod era uma firma muito imponente, essas coisas, eles não trabalhavam com máquina usada, máquina usada se entrasse lá, eles quebravam com uma marreta e vendia pro ferro-velho, não podia, isso era contra a reputação da Funtimod.

Isabella. Mas depois eles começam a vender, né? Ou não?

Vital. Não

Isabella. Nunca?

Vital. Nunca, nunca venderam, usada, não. Aí, o que acontecia, o que aconteceu... Não, era o seguinte, sobrou um desses andares, um desses andares, antes de eu sair, da Rua dos Bandeirantes. Vamos dizer, teve uma época que eles pegavam as máquinas usadas e escondiam lá, e quebravam algumas e derretiam lá. Aí, um dia eu cheguei pro Seu Rodolfo, isso antes de eu sair, né, um dia eu cheguei, estava lá um andar inteiro de máquina velha. Seu Rodolfo, você realmente tocou num ponto importante que eu tinha esquecido. Seu Rodolfo, essas máquinas estão tudo tomando espaço, estão enferrujando, estão se acabando. O que nós vamos fazer com isso? Ah, Seu Vital, acho que nós vamos quebrar pro ferro-velho. Eu falei: Mas quanto vai apurar no ferro-velho? Ele fez um cálculo, vamos dizer, apurava 10.000, vai. Eu falei: Puxa, seu Rodolfo. E vinha um pessoal, eu sei que a Funtimod tem um cemitério das máquinas usadas. Eu falei: não, aqui não tem, não podia nem falar que tinha. Ele falou: Seu Vital, mas nós não podemos vender isso aí. Mas, Seu Rodolfo, você pode apurar aí 50.000, 60.000, vamos dizer. A proporção, eu não lembro quanto era. Ele falou: Mas será que consegue tudo isso? Eu falei: Dá para... O pessoal vem, diz que dá para pagar isso, não sei o que, pá pá pá. Então, faz o seguinte, Vital, você se encarrega de vender, recebe o dinheiro, dá para nós, e, olha, não vem com reclamação, dizer que comprou daqui. Não, Seu Rodolfo, pode deixar, eu vou dizer que foi de mim, eu sei manusear as pessoas para comprar. Porque, naquela época, Isabella, eu estava fazendo um favor para quem queria comprar e estava ajudando a firma a limpar aquilo, porque aquilo era uma porcaria de máquina velha, acho que veio da Bremensis ainda, uma coisa assim. Pronto, Vital, então. Em uma semana eu vendi tudo.

Isabella. Foi?

Vital. Um falava para outro, o outro trazia o outro queria, o outro vinha comprar uma e via que tinha outra e falava pro amigo dele. Em uma semana limpamos tudo. Dei o dinheiro para o Seu Rodolfo, aí, foi quando eu tive a idéia de montar a minha loja, isso antes de eu sair, vai, vamos dizer, aqui nós estamos já em 68, na Gutenberg, antes, em 64, 63, que aconteceu isso. Aí, eu falei: Esse ramo... E não tinha ninguém no ramo que vendia máquina usada, ninguém. Aí eu falei: Seu Rodolfo, vou sair. Aí Seu Rodolfo falou: Seu Vital, você aprendeu, né? Aprendi.

Isabella. Fez um estágio lá.

Vital. Fiz um estágio lá. Aí, o que acontecia, quando uma

pessoa queria comprar uma máquina nova depois que eu me estabeleci, que era perto de lá, inclusive era na Rua Correia de Melo, pertinho da bandeirantes, eu tinha uma lojinha, num prédio, assim, aí, o que acontecia... O cara queria comprar uma Heidelberg nova ou uma outra marca e tinha uma usada, a Funtimod não pegava, aí, Seu Rodolfo falava assim, vai no Seu Vital. Quando o Seu Vital pagar, manda a máquina para ele que depois ele vende e me paga. Aí, fazia isso comigo.

Isabella. Vocês faziam negócios...

Vital. Aí, eu pegava as máquinas usadas, lá na minha loja, aí, às vezes eu tinha dinheiro e pagava na hora. Às vezes, chegava um caminhão que eu nem sabia nem o que tinha. De quem é isso? Não, a Funtimod mandou entregar, eu pegava as máquinas e depois ia lá. Seu Rodolfo, o que aconteceu? Não, você vai ficar me devendo 30.000. Tá bom, aí eu vendia aquilo tudo rápido, ia lá e levava o dinheiro para ele. E aquilo me ajudou muito, foi uma coisa muito boa pra mim.

Isabella. Imagino.

Vital. Muito boa, muita boa, foi muito boa mesmo.

Isabella. Então, assim, eu achei um jornalzinho de 1954, quando eles abriram a fábrica da Bandeirantes, onde tinha dizendo que Tiedemann e Seu Rodolfo, como se eles fossem os grandes diretores da parte do maquinário.

Vital. É, na parte de vendas, de vendas. O Seu Hofmann só manuseava dinheiro, ele não queria, se chegava um cara, eu tenho 1 milhão de dólares aqui.

Isabella. Ele era da parte financeira?

Vital. Não, não. Ele punha o dinheiro, ele tirava o dinheiro. Sabe?

Isabella. Sim, era um investidor.

Vital. Era um investidor muito rápido. Ele não era de ficar controlando também finanças, era tudo Seu Rodolfo e Seu Tiedemann mesmo. Agora, ele queria ver os números. Vamos dizer... Você sabe como é o capitalista, né.

Isabella. Sim, isso é Seu Hofmann?

Vital. Seu Hofmann, ele não queria saber de nada, nada, nada, não queria saber de problema.

Isabella. Me disseram que ele não era uma pessoa muito, assim, não era muito bom.

Vital. Não, ele era muito fechadão. Mas ele gostava muito de mim, você acredita, ele me chamava, me lembro uma vez que ele trouxe uns quadros da Suíça.

Isabella. Disseram que ele era meio duro.

Vital. Muito, ele não conversava com ninguém, ele não dava nem bom dia para ninguém.

[telefone toca]

Isabella. Quer atender?

Vital. Não, esse vai demorar, viu, eu vou só dar um alô para ele, dizer que me ligue. Ele era uma pessoa, assim, ele era apático, típico do capitalista, acho que eles falavam em alemão lá.

Isabella. Aqui o senhor reconhece [foto dos diretores]?

Vital. Deixa eu ver aqui,

Isabella. Dá licença. Meu Deus do Céu, quem são esses... Ah, esse era Seu Adolfo Borchers, Seu Adolfo Borchers.

Isabella. É. Esse é Hofmann.

Vital. É Hofmann? Ai, meu Deus, onde é que tem luz aqui. Esse é Seu Adolfo Borchers. Esse eu lembro dele, lembro muito bem dele. É o Seu Hofmann, e esse outro...

Isabella. Antonio Salvia.

Vital. Antonio Salvia, que era da seção de tipos, o Seu Adolfo Borchers também era da seção de tipos. Esses dois eram da seção de tipos.

Isabella. De tipos, certo. Isso era mais ou menos enquanto o senhor trabalhava lá. Deixa eu ver se tem a data dessa foto.

Vital. Essa foto deve ser de 57, 58.

Isabella. É por aí. Foram algumas fotos que eu encontrei.

Vital. Nossa. Onde você encontrou isso? Adolfo Borchers.

Isabella. Oh, isso daqui também é tudo foto da Funtimod. Isso daqui são fotos oficiais, mas essa...

Vital. Ah, essa é a da fábrica, a famosa.

Isabella. A famosíssima.

Vital. Essa foto era famosa.

Isabella. Essa daqui é a inauguração de umas máquinas de fundição.

Vital. Ah, é, isso foi em 1900... isso foi quando chegou uma mandrilhadeira [mandriladora].

Isabella. Mandrilhadeira é o que?

Vital. Mandrilhadeira, ela... Para você ter uma idéia, tinham duas no Brasil, uma na Volkswagen e uma na Funtimod.

Isabella. Hãn! E essa máquina faz o que?

Vital. Era assim, vamos dizer, um bloco de uma guilhotina que pesa 2 toneladas, ela aqui eu estou vendo que ela está desmontada ainda, ainda vai montar, ela pegava o corpo da guilhotina, plainava, virava, furava, mandrilhava, fazia uma operação só, que não tinha... Duas no Brasil, a da Volkswagen e a da Funtimod.

Isabella. Entendi. Isso foi pra Bandeirantes?

Vital. Não, não, pra Rua Tito.

Isabella. Ah, na Rua Tito.

Vital. Rua Tito. Isso aqui é na Ribeiro de Lima.

Isabella. É. Aqui também acho que é na Ribeiro de Lima.

Vital. Isso daqui é na Ribeiro de Lima.

Isabella. Escritório.

Vital. Escritório. Deve ser Seu Antonio Salvia. Agora...

Isabella. Essa, são funcionários. Será que o senhor está aí?

Vital. São funcionários. Ah, essa daqui é Dona Hilda.

Isabella. Hilda o que?

Vital. Hilda, Dona Hilda, eram as velhinhas da...

Isabella. De onde?

Vital. Do escritório da Ribeiro de Lima.

Isabella. É. Esses são funcionários da Ribeiro de Lima mesmo.

Vital. Aqui deve ser o Jardim da Luz, né.

Isabella. Talvez, é mesmo.

Vital. É, acho que é o Jardim da Luz, ali em frente. Porque sabe o que acontece, o escritório, Isabella, o escritório de pagamento, da parte financeira, era tudo centralizado aqui, na Ribeiro de Lima. A Dona Hilda. Era Hilda... Dona Hilda.

APÊNDICE D - Transcrição das entrevistas

Isabella. Tinham poucas mulheres, né, Seu Vital.

Vital. Tinha, não tinha muito, não, mas tinha. Tinha uma senhora alemã também, deixa eu dar uma olhada aqui. Dá licença.

Isabella. Vá, pode levar.

Vital. Ai, meu Deus do Céu.

Isabella. O que é? Está reconhecendo?

Vital. Não, eu não devo estar por aqui. Isso pode ser sabe o que. Todo ano, no fim do ano, no Natal, eles faziam uma festa, entendeu, uma festinha de confraternização, com guaraná, uma cerveja, ali no escritório mesmo. E de vez em quando tiravam uma foto. Pode ser... Nossa, mas, Isabella, meu Deus do Céu, você escavacou tudo, hein, Isabella.

Isabella. Eu virei quase uma detetive, Seu Vital. Apesar do trabalho ser da área do Design, essa primeira parte...

Vital. Eu vou dar o telefone. Se você se interessar por mais coisa, tem o Claudinho que trabalhou na Ribeiro de Lima.

Isabella. Ele trabalhou em que?

Vital. No escritório.

Isabella. Ah, pode ser.

Vital. Se você quiser, eu te dou.

[atende telefone]

Isabella. Tem só mais uma foto, acredito que seja a entrada da Ribeiro de Lima, né.

Vital. É, aqui é a Ribeiro de Lima, exatamente. Entrava por essa porta. Aqui era o que? A saída. Esse é o caminhãozinho...

Isabella. É, da Funtimod.

Vital. O caminhãozinho da Funtimod, é mesmo. Nossa! Hoje é o prédio HSBC, ali, 282.

Isabella. É, eu fui lá.

Vital. É o prédio. Os escritórios, aqui. A fundição de tipos era tudo aqui embaixo. Aqui eram os escritórios, entrava por aqui, aqui tinha uma recepçãozinha. E aqui, Seu Antonio Salvia era o diretorção.

Isabella. Era o gerente, né?

Vital. Era, ficava aqui. Tinha o irmão dele, como era o nome, não me lembro.

Isabella. Tinha irmão, ele?

Vital. Tinha irmão, trabalhava junto com ele.

Isabella. Lá também?

Vital. Trabalhava junto com ele.

Isabella. Será que está aqui?

Vital. Como era o nome dele? Tinha o Seu Milton, Milton Esteves, que era, assim, depois do Seu Antonio, era Seu Milton que mandava.

Isabella. Que mandava. Então, acho que ele não era diretor.

Vital. Tinha o senhor Alf Fioravante. Alf Fioravante. Lembra desse nome?

Isabella. Não, esse eu não encontrei.

Vital. Não encontrou? Alf Fioravante.

Isabella. Não. Eu consegui encontrar só as pessoas que participavam da diretoria, né.

Vital. Ah, tá, do contrato social.

Isabella. É, do contrato social, e alguns nomes que outras pessoas me informaram. Mas, aí, tem esse Hans Grischow, que eu acho que ele tem alguma relação com...

Vital. O Hofmann?

Isabella. Com Hildegard. Eu acho que ela é Grischow.

Vital. Peraí. Como é o nome?

Isabella. Hans. Não sei se é irmão, mas ela tem o mesmo sobrenome. Será que ele é o...?

Vital. Ah, é o alemãozinho.

Isabella. É o alemãozinho, né.

Vital. Como é o nome dele? Hans, o que? Grishow?

Isabella. Grischow.

Vital. Grischow, Grischow. Eu acho que é ele, o que veio casado com Dona Hildegard, o alemãozinho.

Isabella. Então, ela não mudou o nome.

Vital. Ah, não mudou?

Isabella. Eu acho que não. Deixa eu ver... Então, será que é ele? E ficaram tudo amigo, Seu Vital?

Vital. Amigo, tudo amigo. Não tinha...

Isabella. Eu estou impressionada.

Vital. Não, assim, o que eu entendo, o que se falava, Isabella, é que houve uma jogada de dinheiro, assim.

Isabella. Oh, era Hans Degener Grischow.

Vital. Era ele. É o alemãozinho, o marido dela.

Isabella. Era o ex-marido dela?

Vital. O que casaram na Alemanha e vieram para o Brasil. É ele, é ele.

Isabella. Porque o nome dela todo, oh...

Vital. É Hildegard... é um nome comprido, né.

Isabella. Imenso, o nome dela.

Vital. É isso, eu lembro, eu lembro.

Isabella. Oh, quando ela vai assumir, porque tem uma hora que Betina entra na diretoria, não, mas Betina é muito longe.

Vital. Betina entrou, talvez, quando Seu Rodolfo saiu com Seu, com Seu, com Seu... Tiedemann. Você sabe que o filho de Seu Tiedemann...

Isabella. É, ela só vai entrar quando ele morre.

Vital. Como é o nome dele? O filho do Tiedemann.

Isabella. Sim. É o que ainda está hoje na Gutenberg, né.

Vital. Está na Gutenberg ainda, é o dono da Gutenberg, ele.

Isabella. Olhe... Vamos lá.

Vital. A mãe dele ainda é viva, a mulher do Seu Tiedemann.

Isabella. É?

Vital. É viva. Outro dia alguém me falei que ela está viva.

Isabella. Eu também já tentei falar com ele, assim, mas não consegui.

APÊNDICE D - Transcrição das entrevistas

Vital. Ele é muito...

Isabella. O filho?

Vital. O filho é meio ocupado, é gente muito fina, o... Klaus.

Isabella. Klaus, é Klaus, é Klaus, exatamente. Cadê o nome dela?

Vital. Eu não esqueço uma vez quando eles eram pequenos e Seu Tiedemann tinha um fusca e falou:
Vital, vamos no Mappin. O Mappin era no centro, uma loja grande, eu queria comprar 2 bicicletinhas para o Klaus.

Isabella. Sim, olha aqui, Alf.

Vital. O Alf Fioravante?

Isabella. Quem era? Não, era o Alf Christian Blikstad. E tem a Andrea. Oh, tem uma hora que Seu Hofmann morreu, aí ficou Peter Papenburg,

Vital. Peter Papenburg, casado com...

Isabella. Betina.

Vital. Betina.

Isabella. Aí entrou esse Alf e essa Andrea com o mesmo sobrenome.

Vital. Ah, então, era...

Isabella. E Hildegard, Hildegard, ela não trocou o nome, ela ficou com o mesmo nome de Hans.

Vital. Do Hans? Pronto, isso.

Isabella. Então, é ele.

Vital. Então, Andrea que é a irmã de Betina.

Isabella. Andrea é a irmã de Betina, então? E Alf deve ser o marido de Andrea.

Vital. Alf deve ser o marido de Andrea, exatamente. Eu não conheci, Andrea eu conheci, mas ele.

Isabella. Mas Andrea é homem ou é mulher?

Vital. Andrea é mulher, Andrea, Andrea, eu tenho uma filha Andrea.

Isabella. Mas é porque tem uns homens.

Vital. Tem homem também, na Itália tem, Andrea, tem muito homem com nome de Andrea.

Isabella. Ah, então é isso, Seu Vital.

Vital. Não, Andrea é mulher, Andrea, é isso mesmo.

Isabella. Então, Betina e Andrea são os filhos. E José Sanches Caieiro? O senhor já escutou esse nome?

Vital. José Sanches?

Isabella. Caieiro.

Vital. Não é estranho. Sanches. É um espanhol, né?

Isabella. É, é um espanhol.

Vital. Não é estranho. Como é que ele entra aí, para eu ver?

Isabella. Então, ele entra também depois que Hofmann morre.

Vital. Ah, José Sanches, é o espanhol.

Isabella. É.

Vital. É o Seu Sanches, isso, não, mas ele...

Isabella. Não, não é Rafael Morales, não.

Vital. Ah, não é o Rafael, não?

Isabella. Não, é antes. Rafael Morales, ele só vai entrar em 77 na história. É, mas esse Sanches, eu não sei se é, não.

Vital. É, eu acho que não tinha nada importante com ele, não, viu.

Isabella. Ah, Seu Vital, então, já fechou aqui. É isso.

Vital. É isso mesmo.

Isabella. Essa é a história. Essas eram algumas dúvidas, assim, que eu tinha.

Vital. Agora eu vou te contar a estória do 4 Centenário de São Paulo.

Isabella. 4 Centenário, me conte.

Vital. No 4 Centenário de São Paulo não tinha o Anhembi. Ah, pode falar.

Isabella. Olha aqui [foto dos vendedores]. Essa daqui já é mais antiga, mais nova.

Vital. Mais recente?

Isabella. É, aqui, ô.

Vital. Meu Deus do Céu, quem são essas pessoas aqui?

Isabella. Seu Peter.

Vital. O Peter é esse, né?

Isabella. É.

Vital. Esse aqui?

Isabella. É.

Vital. Nossa, como ele está diferente, engordou. Esse aqui quem é?

Isabella. Não, aí eu já não sei quem é. Eu acho que são esses três. Esse é um de Recife.

Vital. O Geraldo?

Isabella. É. Eu conversei com Geraldo.

Vital. O Geraldo. Conversou com Geraldo?

Isabella. Conversei.

Vital. Cadê o Geraldo aí?

Isabella. O Geraldo é esse daqui, não é, não?

Vital. É Geraldo, certo. Esse é o Rafael, Rafael, esse daqui.

Isabella. É, exatamente.

Vital. Rafael, Peter, Geraldo.

Isabella. E conversei também com Seu Mário. Foi a primeira pessoa.

Vital. Mário?

Isabella. Aqui. Mário da Maia.

APÊNDICE D - Transcrição das entrevistas

Vital. Mário, era molequinho, o Mário. Eu ia buscar os tipos lá, o Mário. Esse daqui também eu lembro, mas eu não sei o nome dele.

Isabella. Eu acho que é irmão, né.

Vital. É irmão, isso, irmãos, eram irmãos.

Isabella. Aí o resto eu não sei, só sei esses dessa foto, parece que eram as gerências no Brasil, assim, se reuniram os vendedores, sabe, aí vieram os vendedores daqui e os gerentes. Porque tinha filial em outros lugares também, né.

Vital. Tinha, tinha, em Porto Alegre.

Isabella. O senhor lembra o nome dos gerentes?

Vital. De Recife, eu lembro, porque ele morreu aqui numa mesa jantando. Era Seu Peter, Peter Hochizand.

Isabella. Hochizand?

Vital. Hochizand. H O C. HOCH I. Com CHI. Hochi. ZAN. Z A N D. Hochizand. Mais ou menos isso, aí você vê.

Isabella. Certo, eu dou uma olhada.

Vital. É, dá uma olhada. Peter Hochizand, aí o Peter Hochizand era o gerente de Recife, na minha época, vai, o gerente de Recife. Ele veio, a diretoria, Seu Rodolfo chamou ele para cá, não sei porque, ele era um cara bom bá bá bá, e ele veio para cá, e ele gostava de fumar muito e beber muito. E ele foi ver uns alemães, foi jantar com os alemães, não sei o que, e morreu nesse restaurante, o Seu Peter Hochizand, foi até uma confusão, aquelas estórias toda. E quem ficou no lugar dele em Recife, foi o Peter... Outro Peter, né. Peter, Peter, Peter... Oh, meu Deus do Céu.

Isabella. Não é Gehrold, não, né?

Vital. Peter Gehrold.

Isabella. Então, ele saiu daqui e foi para Recife, esse Gehrold. Porque ele está na diretoria daqui.

Vital. Ele estava aqui? Não, não.

Isabella. Nunca esteve aqui? Ele aparece como diretor.

Vital. Não, aí depois de Recife, ele veio para São Paulo também. Ele veio da Alemanha, parece, veio para Recife, ou de outro lugar ou de São Paulo, pode ser, mas não na Funtimod. Depois, até uma vez ele queria me levar para Recife. Oh, Vital, vamos para Recife, estou precisando de uma pessoa lá. Eu falei: Não, não, eu não quero ir não, vou ficar por aqui mesmo. Eu já tinha em vista alguns negócios, tal. Peter Gehrold, exatamente.

Isabella. Então, era ele.

Vital. Do Rio de Janeiro era Seu Ziefer.

Isabella. Ah, sim, Ziefer.

Vital. Peter.

Isabella. Eu acho que era Peter também. Fritz. Fritz Ziefer.

Vital. Ele tinha um braço, Seu Ziefer, na primeira guerra mundial, ele não tinha um braço. Ele só tinha um braço.

Isabella. Ah, então, essas pessoas que eram da diretoria, também eram os representantes em outros lugares do país.

Vital. Em outros lugares. Em Curitiba era assim.

Isabella. Em Porto Alegre.

Vital. Em Porto Alegre era Seu Mario Magalhães. Mario Magalhães e Wilson.

[Atende telefone]

Isabella. E Curitiba?

Vital. Curitiba era um alemão também. Putz. Marinhoz.

Isabella. Ah, então, bora ver.

Vital. Não, não era Marinhoz. Curitiba era, depois ficou o filho. Como é que é? Não, não, não, Curitiba, não. Aqui ficou o filho Klaus e o Seu Geraldo Marinhoz.

Isabella. Porque, Milton Menezes, o senhor falou.

Vital. Milton, Milton... Não era Menezes, não. Milton... Eu falei o nome, como é que é. Milton, Milton, Milton. Era o braço direito do Seu Antonio. Era ele e Seu Antonio, os dois mandachuvas da Ribeiro de Lima.

Isabella. Antonio Salvia?

Vital. Antonio Salvia. E Milton, Milton, oh, meu Deus, eu falei a pouco. Milton.

Isabella. Foi. Arnaldo Mori, o senhor falou?

Vital. Arnaldo.

Isabella. Arnaldo foi antes do senhor entrar.

Vital. Não, isso foi antes. Milton... Esteves. Milton Esteves.

Isabella. Milton Esteves. É de Curitiba?

Vital. Não, não, Milton Esteves era junto com o Seu Antonio Salvia.

Isabella. Certo. E Curitiba, o senhor lembrou?

Vital. Curitiba não lembrei, Curitiba era um alemão vermelho. Ele gostava de chopp, como era o nome dele. Oh, meu Deus, eu não me lembro.

Isabella. Eu tenho tantas estórias, Seu Vital, eu tenho estória que não vou nem botar.

Vital. Tem muita, né?

Isabella. Tem, já me contaram, tem coisa também que não interessa.

Vital. Ah, eu acredito. Ah, sim, tem coisa que não interessa.

Isabella. Não, mas para mim é muito interessante.

Vital. Sabe o que é, Isabella, acontece o seguinte, todo o pessoal do ramo gráfico.

Isabella. Se conhece.

Vital. Não, começou na...

Isabella. Funtimod.

Vital. Na Bremensis/Funtimod. Todos. Todos.

Isabella. É mesmo? Todo mundo que está aqui em São Paulo.

Vital. A Catu. Já ouviu falar na Catu?

Isabella. Catu. Já, sim.

Vital. Guarani, Miruna.

Isabella. Consani.

Vital. Consani. Todos eles eram ex-mecânicos que foram depois montando uma fabriquinha, todos, porque a tecnologia veio dos alemães, os alemães que trouxeram para cá. Então, eles ensinavam e tal, e o pessoal foi desenvolvendo. Entendeu? Foi desenvolvendo. Então, todo mundo, dos antigos, foi da Bremensis. Até nosso vizinho aqui, também saiu da Bremensis. Era funcionário da Bremensis, fazia clichê na Bremensis. Saiu e montou.

APÊNDICE D - Transcrição das entrevistas

Isabella. Nossa, eu vou querer conversar com ele também.

Vital. É que ele já faleceu, faleceu há pouco, agora tem o neto dele, mas o neto não quer... Nem perder tempo, viu , Isabella. Agora, o Claudio Ceppine, eu vou dar o telefone dele.

Isabella. Sim, o Claudio Ceppine. Ele trabalhou lá?

Vital. Ele era assim, era Seu Antonio, o Milton, o Claudio, era, assim, o terceiro, era um cara bem importante na parte dos tipos. E, assim, a Ribeiro de Lima, naquele prédio, além dos tipos, o coração financeiro era lá também. Não era na Bandeirantes, a Bandeirantes vendia e mandava tudo para a Ribeiro de Lima, a Ribeiro de Lima que fazia, a contabilidade era toda feita na Ribeiro de Lima.

Isabella. Mas a diretoria ficava mais na...

Vital. Na Bandeirantes, mas não tinha envolvimento, nada com dinheiro.

Isabella. Certo.

Vital. Eu acho que para não desviar o foco das coisas, era tudo ali, então, chegava alguém para receber uma duplicata, às vezes, tudo era Ribeiro de Lima, tudo.

Isabella. E me conte, então, o 4 Centenário.

Vital. O 4 Centenário, vou lhe contar. O 4 Centenário não tinha o Anhembi, não existia, as exposições eram feitas no pavilhão lá do Ibirapuera, naquele pavilhão que tem no meio, ali eram as feiras gráficas, tudo. E teve a grande exposição do 4 Centenário de São Paulo que foi feita lá, tanto de mecânica, de gráfica, era uma coisa... era um mundo. Eu não estava em São Paulo nessa época, mas eu via as fotografias, o pessoal comentando, os vendedores iam dar plantão lá para mostrar, não sei o que, aquelas coisas todas. E ficou uma Heidelberg. Já viu Heidelberg de leque? Ou nunca viu?

Isabella. Já, já.

Vital. Então, ficou uma Heidelberg, que era o top naquela época, então, tinha um plateau giratório onde se colocou uma Heidelberg de leque, a primeira que chegou no Brasil, em 1923, funcionando, foi toda reformadinha, chegou na Bahia, o Seu Rodolfo trouxe ela da Bahia, reformou ela perfeita, e ela ficou imprimindo em cima desse plateau, na grande exposição gráfica do 4 Centenário. E essa máquina está comigo.

Isabella. Está aí?

Vital. Não, não está aqui. Está sabe onde? Lá no Paulo, que eu vou reformar ela, para quando tiver uma exposição, colocar ela também.

Isabella. Lá na Graphotipo?

Vital. Está lá na Graphotipo. Está lá jogada, mas eu vou reformar ela agora.

Isabella. E então, será que é isso? Olha aqui, a foto, saiu na capa do Boletim da Indústria Gráfica, eu acho que o senhor já deve ter visto, né.

Vital. Oh, meu Deus, cadê a?

Isabella. Ela, eu não sei, mas são capas da Funtimod, do stand. Será que é essa daqui?

Vital. Eu acho que é essa daqui. Ai, meu Deus do Céu. Eu vou te contar outra estória para você completar. Eu acho que é essa daqui, Isabella. Oh, mas que coisa.

Isabella. Está pequeno, né.

Vital. É, está pequeno.

Isabella. Mas eu acho que é.

Vital. Eu acho que é, Funtimod. Essa daqui, Isabella. Ai eu vou te contar outra estória, porque ela está comigo.

Isabella. Conte. Então?

Vital. Fale...

Isabella. Então, essa foi a primeira que chegou? Essa daqui? A primeira leque?

Vital. Era a primeira Heidelberg automática que veio para o Brasil, inclusive, tinha a placa do C. Fuerst, não era nem Bremensis, foi quando o Seu Carlos Fuesrt trouxe a representação para o Brasil e vendeu a primeira na Bahia, em 1923.

Isabella. Ah, entendi, ela era usada, ela foi para a exposição.

Vital. Era usada, aí, Seu Rodolfo foi lá, deu uma nova para, não sei para quem, não sei quem é a pessoa, e pegou a velha, reformou, e é essa daqui. E essa máquina está comigo. Aí, o que acontece, um dia eu chego na Funtimod, quando Seu Rodolfo saiu com Seu Tiedmann, em 1968.

Isabella. 68.

Vital. Acho que foi em 68.

Isabella. Foi.

Vital. Aí, o que acontece, eu estava lá, um dia, não sei porque eu fui na Funtimod. Quando eu cheguei lá, estavam quebrando a máquina de marreta. Eu falei: Peraí, moço, pelo amor de Deus, o que você está fazendo? Já tinha quebrado essa mesa. Ela estava só como uma minervinha, eu salvei só a minervinha. A mesa em volta, eles estavam quebrando de marreta. Eu falei: Peraí, não faça isso. Peraí, não faça isso, eu compro assim, pode parar. Não, mas é ordem do Papenburg. Aí, eu fui lá falar com Papenburg. Aí, o Papenburg, mas Papenburg, essa foi a primeira máquina. Eu vou quebrar e jogar toda essa porcaria. Aí, ele falou: A não ser que o senhor me comprar todo o resto do estoque de Heidelberg que eu tenho, de peça, de tudo. Eu não quero o rastro de Rodolfo e de Tiedemann aqui. Era uma briga meia braba. Aí, eu falei: Quanto o senhor quer? Naquela época, 20.000, uma hipótese. Tá bom, eu quero, mas não deixa quebrar o resto da máquina lá, que dá para eu fazer uma minervinha. Aí, ele falou: tá bom. Foi lá e falou para não quebrar, eu paguei os 20.000 para ele e fiquei com todo o estoque de peça. Isabella, eu vendi peça de Heidelberg, eu acho que uns 25 anos. Eu me lembro que em 5 ou 6 pedidos, eu paguei tudo, ficou tudo de graça, eu reformava máquina, punha peça. Nossa, eu tinha peça! Todo mundo falava, a Gutenberg não tem, o Vital tem. Não tinha, eu tinha.

Isabella. Entendi.

Vital. De peças mais antigas, foi muito bom aquilo para mim. Então, a minha ligação com a Funtimod sempre foi muito grande, muito grande. Eu comecei lá, tive um relacionamento muito bom com todas as pessoas e essa máquina aqui, que inclusive eu quero essa fotografia depois.

Isabella. Eu mando pro senhor.

Vital. Você manda, por favor. E está comigo. Agora, eu vou reformar, porque a minha idéia, Isabella, é o seguinte: quando tiver uma exposição, no Anhembi, de gráfica, eu vou ver como eu vou fazer, com esses, o Alcântara Machado, esse pessoal que toma conta da feira. A minha idéia é o que, eu até já falei pro Paulo, Paulo, da Graphotipo, Paulo, me arruma um cavaletzinho, que eu vou envernizar, deixar bonitinho, tudo direitinho. Eu vou arrumar um senhor com avental branco. Entendeu? Que seja tipógrafo, e um impressor, para imprimir, eu vou botar essa máquina imprimindo lá.

Isabella. Sim.

Vital. Então, vamos dizer. A Isabella chega lá e interessa. Eu vou fazer uma chapinha, aqui agora, com aquela luzinha, assim, com aquele bonezinho, um velhinho, vai fazer uma chapinha, Isabella, tal tal tal, o endereço, e o cara vai imprimir e vai dar

APÊNDICE D - Transcrição das entrevistas

para você. Não vai fazer muito porque não dá, é lento, mas eu vou fazer isso. Eu pretendo fazer isso, com a primeira Heidelberg que chegou no Brasil.

Isabella. Vai ficar ótimo, está precisando de um museu, né, Seu Vital.

Vital. Está precisando.

Isabella. Várias pessoas que eu conversei me falam isso, porque está tudo indo pro lixo.

Vital.
Isabella, eu vou te falar, viu. Tem linotipo. Você sabe o que é linotipo?

Isabella. Sim, sei.

Vital. Estão todas jogadas por aí, não vale mais nada, daqui a pouco some isso. Acabou.

Isabella. Tem pouquíssimas. É.

Vital. E tem uma coisa interessante, que é a litografia. Você já viu isso?

Isabella. Já.

Vital. Uma coisa linda, a litografia.

Isabella. Oh, Seu Vital, era para eu ter trazido um negócio, eu vou enviar pro senhor.

Vital. Manda, Sim. Aí tem meu email, viu, Isabella.

Isabella. Não, é um livro que eu fiz. Eu sou professora, na verdade.

Vital. Ah, é professora?

Isabella. Lá em Recife.

Vital. Legal. De Artes gráficas, não?

Isabella. De Design.

Vital. Ah, de Design, aí envolve tudo isso, né. A Litografia...

Isabella. Então, a gente tem lá um monte de pedra.

Vital. E a máquina.

Isabella. E a máquina e a gente fez umas impressões.

Vital. Você tem a máquina?

Isabella. Tem, funcionando.

Vital. Ah, meu deus. Onde é que está isso?

Isabella. Lá na Universidade Federal de Pernambuco.

Vital. Tem mesmo?

Isabella. Sabe quantas pedras a gente tem lá, Seu Vital?

Vital. Aquela pedra sabão.

Isabella. As pedras que imprimem. A gente tem quase 1000.

Vital. Nossa! E quem desenha, Isabella? Quem desenha?

Isabella. Então, hoje em dia, tem alguns artistas. Tem um curso lá de artes.

Vital. De desenho.

Isabella. É, aí alguns alunos se interessam.

Vital. O meu cunhado era desenhista, o meu sogro era litográfico.

Isabella. Litógrafo. Ah, era?

Vital. Litográfico, era. Então, o centro da litografia no Brasil era em Jundiaí, não era nem em São Paulo. São Paulo tinha muitas, mas Jundiaí era forte, fazia rótulos de vinho, de cachaca. E rótulos lindos, você não acredita que aquilo era feito em litografia. E o meu cunhado era desenhista de rótulo. Você precisava ver as coisas que ele tinha, Isabella?

Isabella. Você tem isso?

Vital. Não tenho mais,
Isabella. Não sei se meu sobrinho guardou. Vou lá ver isso aí.

Isabella. Tenho uma pergunta só, mais uma, só para a gente finalizar. Ela também tinha representações, né?

Vital. Tinha.

Isabella. E ficava lá na Bandeirantes?

Vital. Ficava na Bandeirantes. Nós tínhamos... [Atende o telefone] Tinha, a Funtimod era representante da Planeta, porque a Heidelberg naquela época só fazia máquinas tipográficas, não faziam offset. Então, o offset era muito pequeno ainda.

Isabella. Estava começando.

Vital. Estava começando. Então, nós representávamos a Planeta. A Planeta é a fábrica mais antiga de offset do mundo. É a planeta, foi a primeira fábrica do mundo de offset, foi a Planeta. Então, nós representávamos a Planeta. Representávamos a Stahl, que era a dobradeiras, Stahl; as, as... a Stahl; a Polar, guilhotina. Apesar que nós fabricávamos, a Funtimod fabricava, mas as máquinas computadorizadas. Entendeu, Isabella? Era a Polar. A Polar, a Rolenberg. Todas as fábricas alemães eram Funtimod. Não tinha outra, não tinha ninguém, não tinha ninguém. As máquinas alemães, tudo que se fazia na Alemanha era Funtimod que distribuía aqui no Brasil.

Isabella. Tá certo.

Vital. A Bremen, a...

Isabella. Tinha uma Windmoeller & Hoelscher.

Vital. Windmoeller?

Isabella. É

Vital. Ah, a Windmoeller.

Isabella. A cortadora, para cortar.

Vital. Alceadeira.

Isabella. Alceadeira?

Vital. Alceadeira, as..., como é o nome daquela, a Hiaquenberg (Jacenberg?), a Hiaquenberg também, que eram máquinas alemães, enfim... As Bremen, as Bremen. Tudo, tudo, toda máquina alemã. Os alemães tinham confiança na Funtimod.

Isabella. E a última pergunta, Seu Vital: Como é que o senhor via, nessa época, já que o senhor está até agora, né, na área gráfica, a concorrência entre a Funtimod e a Manig?

Vital. Ah, Era muito... A Manig cresceu depois do... porque houve esses quiprocó lá, vamos dizer a Gutenberg saiu, fundou, o Papenburg não era do ramo, porque o Rodolfo nasceu dentro do ramo, o Rodolfo Tiedemann nasceu dentro do ramo gráfico, então, conhecia. Então, o Seu Antonio lá dos tipos também já tinha falecido. Então, a Manig cresceu um pouco depois de 70, de 70 e pouco. Aí, sabe, o insucesso da Funtimod fez com que a Manig crescesse um pouco, mas antes disso, não existia a Manig. Era mínima, uma coisinha, uma porcariazinha desse tamanho. A T. Janer que era uma companhia forte.

Isabella. Sim

APÊNDICE D - Transcrição das entrevistas

Vital. Vendia os tipos da Funtimod, comprava 5, 6 toneladas de tipos por mês para revender. A companhia T. Janer.

Isabella. Sim, T. Janer e tinha uma outra também que era bem... tinha outra representante de tipos, aí, perai, era T. Janer e uma outra também, muito grande.

Vital. Pode ser. É, parece que tinha, eu não estava muito ligada nos tipos, mas existia, sim. Existia uma outra também, eu não me lembro.

Isabella. Certo, mas isso eu já achei também. Certo e outra coisa: como eram vendidas as máquinas? Existia catálogo separado? Eu vi que tinha esse folheto aqui.

Vital. É, tinha esse folheto. Esse é um folheto que eu achei. Eu falei: Vou levar para Isabella, só mostrar porque isso sou eu, Isabella.

Isabella. Não, é não. É o senhor, Seu Vital? Meu Deus, foi para no próprio...

Vital. Aqui tem, olha, nós tínhamos representantes. A Funtimod.

Isabella. Mas era pelo folheto?

Vital. Era tudo catálogo, não existia.

Isabella. Mas era o mesmo catálogo de tipos?

Vital. Não, não, cada máquina tinha um catálogo assim, por exemplo, a Heidelberg vinha com um catálogo, com as especificações, tudo desse jeito, assim. Mais ou menos, era um padrão.

Isabella. Ah, certo.

Vital. E essa parte de publicidade quem tomava conta era Seu Alf Fioravante. Era uma pessoa importante, ele foi diretor da Funtimod, depois ele vendeu, não sei como é que foi. Então, era vendido, a grampeadeira com catálogo assim. Eu até tinha, eu tinha tanta coisa, foi parar em Natal, parece. Eu tinha catálogos alemães de tipos.

Isabella. Não, não me diga.

Vital. Tinha, olhe, Isabella, eu vou te falar, o que eu tinha. Eu tinha, sabe o que acontece, por exemplo, a gráfica pena ouro, uma hipótese...

Isabella. Fechava.

Vital. Fechava, porque ia fazer tudo em offset, aí eu comprava todos os cavaletes de tipos, aí, vinha catálogo, vinha, olhe o que vinha, você não acredita, de coisas, de matérias, bonita. E eu fui mudando de endereço e também vai se perdendo pelo caminho, aí, um vendedor meu, que está comigo até hoje, porque nós vendemos papel no centro, ele ia morar em Natal. Ele pegou um monte de catálogo e falou, eu vou levar isso, e levou para Natal. Eu sei que está em Natal, eu preciso ver onde está isso, eu não acredito que a pessoa lá jogou fora, eu até estou localizando, porque tem muita coisa bonita lá dentro.

Isabella. Porque os tipos, a maioria era alemão, né? Da Funtimod? O desenho?

Vital. O desenho, sim, mas, vamos dizer, tinha alguns tipos, que tinha gente que queria importado. E importava aqueles tipos, assim, uns tipos fora do que não tinha aqui, mas era muito pouco, porque nosso tipo era comparado com os tipos alemães. O tipo da Funtimod era muito bom, e bonitos. Mas tinha gente que de vez em quando: ah, eu quero fio de latão importado, alemão. Mas a Funtimod é o melhor. Não, eu quero alemão, não sei porque, tinha essas frescuras, né, o pessoal era meio esnobe, naquela época, todo mundo estava com muito dinheiro no ramo. O ramo era muito rico, o ramo gráfico tinha muito dinheiro. Então, não, eu quero importado, só para dizer que trouxe, era a mesma porcaria. Mas, vinha da Alemanha, e a gente tinha esses catálogos, eu tinha esses catálogos. Eu tinha tanta coisa, muito coisa, muita coisa.

Isabella. Eu consegui achar esses daqui da Funtimod [tabela]?

Vital. Tinha um que era de capa dura.

Isabella. É, esse daqui é de capa dura, um verde.

Vital. Ah, esse daqui. Eu lembro desse. Esse foi do meu tempo.

Isabella. Esse eu tenho.

Vital. Ai, que saudade.

Isabella. Ai, Seu Vital.

Vital. Oh, meu Deus.

Isabella. Eu tenho um dos primeiros.

Vital. Esse daqui eu lembro dele, esse aqui é o vermelho que você trouxe.

Isabella. É esse, aí tem um rosa parecido.

Vital. Tem um rosa parecido.

Isabella. E esses são os mais novos, né.

Vital. Até aqui eu acompanhei bem [laranja]. Esse aqui é a contra-capas desse?

Isabella. Esse é uma versão desse, só sem ser de capa dura.

Vital. Eu me lembro desse também, aqui.

Isabella. O senhor lembra de outro? É isso?

Vital. Não, é isso daqui. Não, não tinha outro. Esse aqui foi a novidade que saiu [laranja].

Isabella. Esse daqui?

Vital. Esse aqui, foram feitos num sei quantos mil. É, agora esse aqui era capa dura, esse é mais antigo. Agora, esses daqui, não, já estou meio por fora.

Isabella. Esses são os recentes.

Vital. Então, a Manig, Isabella, ela cresceu pelo insucesso, pela desorganização, desestruturou um pouco a Funtimod.

Isabella. Depois que Seu Hofmann... Depois que saiu Tiedemann.

Vital. O Tiedemann e o Rodolfo.

Isabella. Aí, logo após também Seu Hofmann morreu, né.

Vital. Morreu. Aí, o Papenburg apesar de ser uma pessoa maravilhosa, mas não era do ramo. E outra, o grande forte da Funtimod, era as máquinas, o grande movimento. Apesar de os tipos vendiam muito, as máquinas, era uma coisa de louco.

Isabella. O senhor acha, então, que o grande lucro vinha das máquinas?

Vital. Das máquinas, com certeza, com certeza.

Isabella. É?

Vital. Com certeza, o lucro era muito grande, eles ganhavam muito dinheiro com máquinas. E nós vendíamos, para você ter uma idéia, Isabella, vou escrever num papel. Para você ter uma idéia, vamos dizer, Heidelberg de leque, você sabe o que é, as Heidelberg de leque eram assim, vamos dizer, a Alemanha tinha uma cota pro Brasil de 100 máquinas por mês, 100 máquinas, aí, quando vendia... tinha mês que vendia 130, 140, aí, você já ficava com 40 máquinas para o mês que vem, aí, ia vendendo, ia vendendo, quando chegava, entregava 100 máquinas, já tinha mais, quase 80, 100 para entregar também, para você ter uma idéia, era mais ou menos assim.

Isabella. Sim.

Vital. Era mais ou menos assim, isso só de máquinas Heidelberg,

APÊNDICE D - Transcrição das entrevistas

fora guilhotinas, grampeadeiras, e... dobradeiras, e todos os periféricos.

Isabella. Caramba.

Vital. Vendia muito, vendia muito, muito, muito. Era uma firma muito forte.

Isabella. Era forte, não era?

Vital. Era muito forte, muito forte, muito forte. As duas primeiras offset que a Heidelberg fabricou e vieram para o Brasil, eu abri as caixas das duas, as primeiras, em 1962, que eram as KUL, K U L. Quem comprou foi uma gráfica aqui no Bom retiro, na Rua General flores, tinha elas até pouco tempo, estavam aí funcionando, foi eu que abri. E aí, para você ver a velocidade que a Heidelberg desenvolveu a parte de offset.

Isabella. Sim.

Vital. Hoje, as coisas que não dá nem pra gente entender como é que fabricaram.

Isabella. Não, e grande, né. Eu fico impressionada.

Vital. Grande. Tudo com alta tecnologia, tudo computadorizada, tudo num sei o que, tudo, e isso de 60 para cá, e o que sobrou das máquinas tipográficas, que todo mundo achava que ia jogar fora, são as máquinas utilizadas até hoje.

Isabella. Exatamente.

Vital. E tem valor. As planas. Você sabe o que é uma plana?

Isabella. Sei, as planas.

Vital. Tipográfica? Você sabe o que é.

Isabella. Sim, sei.

Vital. O pessoal dizia: Ah, Vital, agora com offset o que nós vamos fazer com essas planas. Hoje em dia, o pessoal me pedem para fazer corte e vinco. Para fazer corte e vinco.

Isabella. Com a plana?

Vital. Com a plana, faz corte e vinco, tem um valor, uma máquina daquela vale 40.000 reais, 35, 40.000 reais. A última que eu comprei do Seu Aluisio Guerra, em Recife.

Isabella. Foi?

Vital. Comprei dele. E ele: Ah, eu estou com uma máquina parada aqui, mas é uma Heidelberg cilíndrica plana, não uso mais ela. Ele fazia jogo de bicho, talão de jogo de bicho, que eles fazem até hoje, né, só que eles fazem em offset. Aí, eu não uso mais, não sei o que, blá blá blá. Quanto você quer, Seu Aluisio? Eu quero 20.000. Estou mandando o dinheiro agora. Mandeí o dinheiro, trouxe, chegou aqui em cima do caminhão e já vendi. Vende todas. Então, é uma máquina abençoada, quando eu achava que aquelas lá não iam ter valor, tem ainda valor.

Isabella. Pois tem uma linda lá em Recife que o dono está doido para se desfazer.

Vital. Mas é tipográfica?

Isabella. Tipográfica de leque Heidelberg, linda.

Vital. Pode vir.

Isabella. Eu vou mandar ele falar com o senhor.

Vital. Manda, manda, pode dar meu telefone e endereço. Eu trouxe muita máquina de Recife e vendi muita máquina para Recife. Muita, muita, muita.

Isabella. Não, eu fiquei impressionada, num desses últimos censos lá da Abigraf, tem 10.000 máquinas tipográficas.

Vital. Tem muito mais.

Isabella. Tem mais?

Vital. Tem mais.

Isabella. Porque o censo não pega todas as gráficas do Brasil, né.

Vital. Não pega.

Isabella. É, dos associados deles tinha 10.000 e 30.000 offset.

Vital. Ah, sim. Talvez oficializado.

Isabella. É, oficializado.

Vital. Nós vendíamos 100 máquinas por mês, tipográfica, oh, Isabella.

Isabella. Para o Brasil todo?

Vital. Aí ia para Belo Horizonte, para, Recife, para...

Isabella. E vendiam para fora do Brasil?

Vital. Não, não, porque os alemães eram assim, o representante do Brasil era a Funtimod, da Argentina era o Garai, lá, não me lembro o nome dele. Da Bolívia outro. Não misturava, não misturava, eles respeitavam, por exemplo, se você chegava, você, Isabella, chegava na Heidelberg, na Alemanha, para comprar uma máquina.

Isabella. Não, eles eram bem fieis.

Vital. Você vai lá na Funtimod, no Brasil, está aqui os endereços, você compra deles lá e nós mandamos para você. Se o da Argentina viesse aqui, nós não vendíamos, você vai lá no Garai, na Argentina, e compra lá dele. Era tudo assim.

Isabella. Só uma última pergunta.

Vital. Era uma coisa assim... Tudo sem contrato, mas muito organizado.

Isabella. Organizado, fiéis, né.

Vital. Fiéis.

Isabella. Leais.

Vital. Leais, era uma coisa muito bonita, além de eles serem assim, vamos dizer, eles não misturavam as coisas. Aquilo era aquilo e acabou, eles eram muito rigorosos.

Isabella. E outra coisa, Seu Vital, Seu João Mosz, que foi o que eu entrevistei, que eu falei pro senhor, que era o chefe da gravação de tipos, que gravava os tipos.

Vital. Certo. Você teve contato com ele?

Isabella. Tive.

Vital. Ele é vivo ainda?

Isabella. Ele é vivo, tenho até foto. Eu até trouxe pro senhor ver.

Vital. Oh, Meu Deus, Seu João, peraí, deixa eu ver se eu lembro dele. Seu João, Mote?

Isabella. É Mosz. M O S Z.

Vital. Ah, Mosz, ah, agora eu lembro, agora eu lembro.

Isabella. É Johan, na verdade, o nome dele.

Vital. Johan, isso. Quantos anos ele tem?

Isabella. Nossa, deve ter uns 86, por aí. Ele me contou...

Vital. Aqueles tipos eram perfeitos.

Isabella. Perfeitos.

Vital. Era uma perfeição.

Isabella. Mas ele me disse que não criou nenhum tipo lá, né, ele não desenhou nenhum.

Vital. Ele copiava dos alemães?

Isabella. É. A minha pesquisa é sobre isso, na verdade, eu até estou indo. Eu queria conversar logo com o senhor porque semana que vem eu estou indo passar um ano lá.

Vital. Na Alemanha?

Isabella. Não, em Londres, mas eu vou na Alemanha para poder achar, né.

Vital. Sim, claro, mas ele desenhava, viu.

Isabella. Ele me disse que não.

Vital. Mas, Isabella.

Isabella. Aí, eu vou pegar esses desenhos e vou tentar achar, né. Está aqui baixando [foto]. Sim, mas ele me contou de uma pessoa que era uma desenhista lá, pode ser que o senhor lembre do nome, assim, que se chamava, ele só lembrava do nome Dorka. O senhor já ouviu falar? Era a pessoa que desenhava pros clichês, tinha a folhinha, o calendário do final do ano, que era bem bonita, eu até achei uma.

Vital. Lembro, lembro.

Isabella. Ele disse que era ela quem fazia, mas ele não lembrou do nome dela, eu não consegui achar de jeito nenhum.

Vital. Ela ficava com?

Isabella. Lá, lá na Ribeiro de Lima.

Vital. Ela ficava na Bandeirantes. Lá na clicheria.

Isabella. O senhor acha? Ah, sim, talvez na clicheria. E, aí, eu não sei...

Vital. É. Não era Noka, não?

Isabella. Noka?

Vital. Ou Doka?

Isabella. Ele me disse Dorka, mas eu não sei, se o senhor lembrasse de alguém, de alguma pessoa, como se fosse uma artista, a pessoa que fazia...

Vital. Ah, o Claudio vai lembrar.

Isabella. Vai?

Vital. Vai, o Claudio vai lembrar, porque o Claudio, eu não sei onde eu coloquei... mas eu te passo depois o telefone do Claudio.

Isabella. Cepine. Com C?

Vital. Claudio Cepine. Com C.

Isabella. Ele ainda está no ramo gráfico?

Vital. Não, não, ele se aposentou na Gutenberg, há uns 8, 10 anos atrás, ele aposentou e parou. Saiu do ramo e não quis mais saber de nada, mas ele vai lembrar dessa desenhista, nessa parte da Ribeiro de Lima, ele vai te ajudar muito, muito.

Isabella. Olhe, para ver se o senhor lembra. Mas o senhor viu ele há muitos anos atrás, né.

Vital. Eu lembro dele. Lembro dele.

Isabella. Ele ficou com o material, ele está lá com todo o material da Funtimod.

Vital. E ele faz o que?

Isabella. Ele ainda trabalha com isso, Seu Vital, ele ainda faz, não para tipo, mas ele faz para gravar, gravação de jóias, ele virou ourives.

Vital. Ah, entendi. Ah, entendi. Ele está onde?

Isabella. Ele mora, mora aqui em São Paulo.

Vital. Na casa dele? O ateliezinho dele.

Isabella. Na casa dele, essa foto aqui é da carteira dele.

Vital. Eu tenho uma carteira também, ah, eu lembro dele, lembro, sim. Eu tenho essa carteira também, com a Funtimod, quando eu entrei, quando eu sai, quando tudo. Que legal, viu, Isabella.

Isabella. Pronto, seu Vital, eu acho que é isso. Eu acho que o senhor me falou que acha importante.

Vital. Falta só eu dar o telefone do Cepine para você, porque o Cepine ficou mais de 20 anos na Ribeiro de Lima.

Isabella. Ah, então, vai ser bem importante.

Vital. Muito importante, muito importante você conversar com ele.

Geraldo Figueirôa

Ex-gerente da filial da Funtimod de Recife e proprietário da Utilgraf

Entrevista realizada em 19 de julho de 2013, em Recife, PE

Tempo de duração: 49:10

Obs. A entrevista foi realizada na presença da secretária Emanuella.

Geraldo. Oh, Emanuella, quem andou tão interessado...

Isabella. Foi Buggy, foi Leonardo, né.

Geraldo. Como é o nome dele?

Emanuella. Buggy

Isabella. Buggy. É.

Emanuella. É. Ele comprou uns negócios aqui, umas gavetas de tipos. Num foi?

Geraldo. Queria comprar um monte de tipos para lá, num foi.

Isabella. É, eu conheço ele, a gente é colega.

Geraldo. Ele parece que é lá daquela escola... lá de...

Isabella. Ele está em Caruaru, hoje em dia.

Geraldo. Está em Caruaru?

Isabella. É. Será que tem algum lugar que eu possa colocar o... [carregador]

Geraldo. Tem. Emanuela, vê aí.

Emanuella. O que, Isabella? O carregador?

Isabella. É. Daqui a pouco vai descarregar, eu trouxe até uma extensão, mas eu vi que a extensão não cabe.

Emanuella. Eu posso ligar ali. Tu vais gravar por ele, é? E dá pra escutar? Não vai ficar longe, não?

Isabella. Vou. Eu posso ficar aqui?

Emanuella. Pode ficar aqui, vem pra cá.

Isabella. Na verdade, é mais importante gravar a voz dele do que a minha. Obrigada. Sim, Seu Geraldo. Deixa eu pegar os meus catálogos pro senhor ver.

Geraldo. Você lá teve contato com Mário, foi?

Isabella. Foi.

Geraldo. Chegou a ele?

Isabella. Fui com ele, fiz uma entrevista.

Geraldo. Esse é mais antigo? [catálogo laranja]

Isabella. Esse é mais antigo do que o seu, né? E esse daqui eu acho que é mais antigo ainda. [catálogo verde]

Geraldo. É. Onde você conseguiu?

Isabella. Comprei em sebo. O senhor chegou a conhecer esses catálogos?

Geraldo. Sim. Porque tudo isso foi a Funtimod que fez. [...] Mudou de lugar, mudou novamente. Esse daqui ainda trabalhei muito com ele. [laranja]

Isabella. O senhor chegou a trabalhar então?

Geraldo. E esse é igual [azul com o laranja]. A diferença é muito pouca. Do conteúdo, né?

Isabella. É. Deixa eu dar uma olhadinha nessa daqui do senhor?

Ah, é. Esse daqui eu tenho também.

Geraldo. Tem?

Isabella. Tenho. Agora Buggy me deu a xerox de um, eu devia ter trazido. Eu acho que ele tirou daqui.

Geraldo. Foi daqui.

Isabella. Num foi? Mas esse daí eu ainda não encontrei. Aí o senhor só tem esse daqui?

Geraldo. Só tenho esse. Buggy está na universidade, é?

Isabella. Buggy está. Está lá em Caruaru.

Geraldo. Teve uma professora em Caruaru que também um época...

Isabella. Que veio aqui?

Geraldo. Veio aqui.

Isabella. Rosângela. Será? Ou Paula?

Geraldo. Paula.

Isabella. Paula, né.

Geraldo. Ela faz o que?

Isabella. Paula. Ela também é professora lá do curso de design.

Geraldo. Buggy andou fazendo qualquer coisa naquela faculdade de Olinda?

Isabella. Foi, antes ele era professor de lá.

Geraldo. Num era?

Isabella. Foi, aí depois ele começou. Sim, eu queria saber se o senhor... sim eu estou estudando, na verdade, eu vou dar uma olhada em todos esses tipos daqui. E a minha intenção é tentar saber de onde eles vieram.

Geraldo. Da fábrica da Funtimod.

Isabella. Da fábrica da Funtimod, né. Mas se o desenho dele foi feito aqui ou se as matrizes eram importadas.

Geraldo. Eu não sei no começo, porque a Funtimod era uma firma... Oh, Emanuella ontem a noite eu estava pensando.

Isabella. Foi?

Emanuella. O que?

Geraldo. Qual a máquina que era antes de Funtimod? Hoje em dia ainda chega uma por aqui.

Isabella. É da Bremensis, é?

Geraldo. Bremensis.

Isabella. Então a Funtimod realmente surgiu da Bremensis?

Geraldo. Funtimod foi Bremensis.

Isabella. Foi. Isso eu já tinha...

Geraldo. Aí na guerra...

Isabella. Sim.

Geraldo. Porque era ela alemã, aí mudaram de nome em função da guerra. Nos anos 45.

Isabella. Acho que foi em 42, por aí.

Geraldo. Foi nesse período.

Isabella. Aí virou Funtimod?

APÊNDICE D - Transcrição das entrevistas

Geraldo. Virou Funtimod, porque a procedência alemã era muito olhada, né.

Isabella. Até o nome, né? Porque acho que era da cidade de Bremen, né.

Geraldo. Bremen.

Isabella. Exatamente.

Geraldo. Seu Hofmann.

Isabella. É. Theodor, né?

Geraldo. Theodor Hofmann.

Isabella. O senhor chegou a conhecer?

Geraldo. Cheguei.

Isabella. Foi?

Geraldo. Estava meio velho, mas eu cheguei a conhecer. Na época eu fui gerente da Funtimod.

Isabella. Sim, o senhor me falou.

Geraldo. 10 anos. Eu trabalhei 14 anos na Funtimod.

Isabella. O senhor foi gerente aqui em Recife?

Geraldo. Aqui em Recife, mas eu era abrangente, porque minha filial era de Aracaju a Fortaleza.

Isabella. Certo.

Geraldo. A São Luis, às vezes ele me mandava ainda até Manaus... Já estava, não tinha mais assim uma.... Porque lá era pra ter outro gerente, na época, antes de mim, ela tinha as gerências certas. Sabe? Cada estado, cada região. Não mudava, mas eu fui algumas vezes trabalhar pra ela em Manaus, em Belém.

Isabella. Mas aqui era uma filial da Funtimod, né?

Geraldo. Aqui era uma filial da funtimod. Não aqui, era aqui na Gervásio Pires.

Isabella. É, eu vi nesse catálogo.

Geraldo. Ela tinha prédios próprios em todas as...

Isabella. As cidades.

Geraldo. Quando ela tinha um gerente, tinha um prédio próprio. Era uma firma grande.

Isabella. Era grande, né?

Geraldo. Fabricava máquinas.

Isabella. Sim.

Geraldo. Emanuella, acho agora que tem ali um mapa das máquinas que fabricava.

Emanuella. O que? Aqui ali. É para pegar?

Geraldo. Acho que é. Na época era alguma coisa... Esse de cima, não?

Emanuella. [...] Acho que é esse aqui. A Funtigraf máquinas.

Isabella. Ah, sim, é. E a Funtigraf foi o que? Eu vi, eu cheguei a ler.

Geraldo. A Funtigraf foi uma subsidiária.

Isabella. Sim.

Geraldo. Que foi fundada só para vender as máquinas da Funtimod. A Funtimod fabricava.

Isabella. Certo.

Geraldo. E a Funtigraf vendia.

Isabella. Mas vendia só máquinas ou vendia os tipos também?

Geraldo. Vendia tudo. Vendia tudo.

Isabella. Mas por que isso?

Geraldo. Eu não sei, negócios de... problemas, não sei se de impostos.

Isabella. Aí o senhor então também continuou trabalhando com a Funtigraf?

Geraldo. Continuei. Era uma firma legal, muito boa, muito arrumada. Isso foi quando o seu... o dono morreu e o genro dele foi quem abriu essa outra.

Isabella. Foi ele que abriu?

Geraldo. O Peter Papenburg.

Isabella. É. Eu vi isso também.

Geraldo. Quem era uma pessoa de lá de muita força, era o senhor Morales.

Isabella. Rafael Rodrigues Morales. E o senhor tem contato ainda?

Geraldo. Com Seu Rafael tenho.

Isabella. Tem?

Geraldo. Mas ele anda muito doente, ruim de falar.

Isabella. Ah, é?

Geraldo. É, toda vez que eu vou a São Paulo, eu visito ele.

Isabella. Onde é? Será que o senhor poderia me... o senhor sabe?

Geraldo. Ele mora em São Bernardo. São Bernardo. Mas ele tem dificuldade, você não vai entender o que ele fala, não.

Isabella. Ah, é? E Peter, eu soube que Peter.

Geraldo. Peter está morando fora.

Isabella. Está em Portugal?

Geraldo. Dizem que ele está em Portugal.

Isabella. Mas ele está meio sumido, né?

Geraldo. Está.

Isabella. Pelo o que eu soube.

Geraldo. Deixou todo mundo aí e se mandou. Ele fechou as filiais primeiro, deixou tudo arrumado, comigo mesmo ele foi correto.

Isabella. Foi certinho?

Geraldo. Foi muito certo.

Isabella. Mas eu acho que lá ele teve alguns problemas.

Geraldo. Lá na firma, deixou seu Rafael sozinho. Até fechar a firma. Era na rua...

Isabella. Era na Rua Sólon, né?

Geraldo. Sólon, é, foi o último endereço. Foi na Bandeirantes, era na Ribeiro de Lima. Ali no Bom Retiro, né?

Isabella. É, eu cheguei a ir, mas hoje em dia não tem mais nada.

Geraldo. Não tem mais nada, mesmo na Rua Sólon não tem mais nada.

APÊNDICE D - Transcrição das entrevistas

Isabella. Também.

Geraldo. Na Rua Sólón já era alugada. As outras ainda eram próprias. Era um mundo a Funtimod.

Isabella. Era muito grande, né, Seu Geraldo?

Geraldo. Era.

Isabella. Oh, seu Geraldo, o senhor sabe mais ou menos quantos funcionários chegou a ter assim no auge?

Geraldo. Quatrocentos e tantos.

Isabella. Quatrocentos e tantos?

Geraldo. Ela tinha até uma firma que administrava os bens dela, os prédios. A Sigilda, Sigilda.

Isabella. Sigilda?

Geraldo. Sigilda, me parece, Sigilda. Seu Peter era genro dele.

Isabella. Genro dele. Casou com a filha, num foi?

Geraldo. Betina.

Isabella. É. Eu vi isso. E o senhor sabe quando foi que parou de fundir os tipos?

Geraldo. Eu acho que nos anos 80, 88.

Isabella. Por aí.

Geraldo. Ainda tem uma funcionária...

Isabella. Pois é. Dona Júlia.

Geraldo. Dona Júlia.

Isabella. Ela também está meio sumida.

Geraldo. Está?

Isabella. Está.

Geraldo. Nunca mais eu falei com ela. Quando eu queria alguma coisa especial, eu ligava para ela e ela me atendia ainda. Ela ficou com a máquina.

Isabella. Ficou. Aí abriu uma empresa chamada...

Emanuella. Ano passado a gente pediu uns orçamentos.

Geraldo. Foi, a gente pediu esse orçamento do menino da universidade.

Emanuella. Demoraram que só a passar.

Geraldo. Ela não respondeu mais. Respondeu ainda?

Emanuella. Ela me passou uns preços. Era um rapaz que estava querendo uns negócios, agora demorou que só.

Geraldo. Foi?

Emanuella. Ela ia embora mais cedo, ela não ficava todo dia. Né? Júlia

Geraldo. Júlia e David.

Emanuella. Era. O senhor até falou com ele, num foi?

Geraldo. Foi.

Isabella. É, eles parecem que ficaram com os equipamentos.

Geraldo. Alguns.

Isabella. Num foi?

Geraldo. Foi.

Isabella. De fundição.

Geraldo. Faziam algumas coisas.

Isabella. Faziam algumas coisas, né?

Geraldo. Não tudo.

Isabella. Então fora os tipos, a Funtimod fabricava essas máquinas, que são essas daqui, né? [panfleto Funtigraf]

Geraldo. Que na época era moderno.

Isabella. Era bem moderno, não era?

Geraldo. Era.

Isabella. Oh, seu Geraldo...

Geraldo. Guilhotinas...

Isabella. É, eu cheguei a encontrar alguns anúncios de revista que a Funtimod, ela se dizia que era a maior fábrica de materiais gráficos da America latina. É verdade?

Geraldo. É, depois apareceu a Dafne e a Catu.

Isabella. Sim, a Catu.

Geraldo. Mas foi depois dela.

Isabella. Depois, né.

Geraldo. Quando ela estava em decadência, a Catu surgiu.

Isabella. O senhor sabe mais ou menos quando começou essa decadência?

Geraldo. Eu acho que lá pros anos 85.

Isabella. 80 e poucos começou a cair mesmo, né? E, em relação, assim, a parte de fundição e a parte de maquinário. A Fundição era realmente a parte que era o carro-chefe da empresa? Era o que dava mais lucro?

Geraldo. Tinha lucro em tudo. Mas as duas firmas eram em dois locais distintos, a fábrica de máquinas era na Lapa.

Isabella. Na Lapa então?

Geraldo. Era e a fundição era no Bom Retiro, na Rua Ribeiro de Lima.

Isabella. Certo.

Geraldo. Ela vendia tudo que fabricava.

Isabella. Vendia tudo.

Geraldo. Vendia. Agora também mudou totalmente a situação depois que chegou o offset.

Isabella. É. Mudou totalmente.

Geraldo. E depois o computador, aí piorou mais.

Isabella. Ela, quando começou offset, achei que ela...

Geraldo. Ia fabricar.

Isabella. Queria.

Geraldo. Todo mundo pensava que ela ia fabricar.

Isabella. Ia, né. Mas ela foi representante da Heidelberg, não foi?

Geraldo. Foi antes, mas era de máquinas não offset, era máquinas tipográficas.

Isabella. Tipográficas ainda. Quando começou offset, eles...

Geraldo. Caiu fora.

Isabella. Caíram...

Geraldo. Ali já começou quando eles perderam a representação da Heidelberg, seu Hofmann já estava com uma certa idade e ele levou um choque grande, porque, ele trouxe uns alemães, uns amigos, uns amigos, não, uns parentes, e entregou essa parte de representação da Heidelberg a eles. E eles... Disseram que eles traíram ele, e tiraram a...

Isabella. É. Seu Mário me contou essa história também.

Geraldo. E montaram a...

Isabella. A Roland, é?

Geraldo. Não. Montaram a Gutenberg.

Isabella. Ah, é, verdade.

Geraldo. Certo?

Isabella. Certo.

Geraldo. Aí dali ele ficou meio chateado e começou a... ele era muito concentrador. Anos depois disso ele andou muito bem, a fábrica dele era a única, né.

Isabella. Aqui no Brasil.

Geraldo. Para o Brasil todo, até para América do Sul ele vendia.

Isabella. Sim, vendia também, né?

Geraldo. Vendia.

Isabella. Vendia através daqui ou lá de São Paulo?

Geraldo. Lá de São Paulo.

Isabella. De São Paulo.

Geraldo. Os tipos.

Isabella. Sim. Aqui basicamente só tinha...

Geraldo. Era a filial.

Isabella. A filial, né.

Geraldo. Tinha vendedores, escritório com 15 ou 20 pessoas. Tinha 4 vendedores.

Isabella. Em relação aos tipos, seu Geraldo, eu sei que tinha a Funtimod.

Geraldo. Tinha a Manig.

Isabella. Tinha a Manig, né.

Geraldo. É. A qualidade da Funtimod era bem melhor. Bem melhor mesmo.

Isabella. Isso é verdade mesmo?

Geraldo. É.

Isabella. Não é história, não?

Geraldo. Não é defendendo, não. Eu sou muito chegado a Funtimod, mas a qualidade deles era outra coisa.

Isabella. É, seu Mário me contou.

Geraldo. Era mais barato o outro, mas não rendia igual a eles, não.

Isabella. A Funtimod vendia melhor?

Geraldo. Vendia melhor. A qualidade...

Isabella. Eu sei que os tipos eram vendidos por quilo, né.

Geraldo. Por fonte.

Isabella. Por fonte.

Geraldo. E cada fonte tinha seu... tem no seu também, né. [catálogo]

Isabella. Eu Tenho, mas mostre no seu.

Geraldo. Isso a gente sabia disso tudo decorado.

Isabella. Eu imagino.

Geraldo. Vamos dizer, Excelsior meio preto. Uma fonte corpo 6 pesava 3 quilos. Esses 3 quilos geralmente era... às vezes era 3,100, às vezes... era uma média bem aproximada, que vinha com 54 A maiúsculo e 218 a minúsculo. Quando a pessoa queria só maiúsculo, que se chamava de versais. Versais era você querer comprar só o maiúsculo, então, diminuía o peso, e vinha ao invés de 54 A maiúsculo, vinha com 112.

Isabella. Mas aí o valor era indiferente pro desenho da letra, né, por exemplo...

Geraldo. Era diferente os corpos, o valor.

Isabella. Mas se eu fosse comprar...

Geraldo. O valor desse pequeno, desse pequeno era mais caro, porque...

Isabella. Ah, era, então, existia uma diferença em relação ao corpo.

Geraldo. Diferença... Ao corpo.

Isabella. Certo. Será que existia diferença dos tipos comuns e dos tipos fantasia, que eles separam aí no catálogo?

Geraldo. Era também, fantasia era mais caro. Fantasia era um tipo mais difícil de fundir.

Isabella. Então tinha essa diferença por valor também?

Geraldo. Tinha diferença de valor. Aqui é fantasia, certo?

Isabella. Certo.

Geraldo. Manuscrito.

Isabella. Estou vendo.

Geraldo. Ele era mais caro.

Isabella. Ele era mais caro? Isso era uma coisa que eu queria saber.

Geraldo. Talvez uns 20%, 25%.

Isabella. E, seu Mário também me contou que a gente poderia comprar meia fonte também. Então as possibilidades de venda era a fonte e a meia fonte.

Geraldo. A fonte e a meia fonte. Agora desses pequenos não fazia meia fonte, não, porque já era muito pequeno. [folheando o catálogo]. Não, a meia fonte não fazia do caixa alta.

Isabella. Ah, está certo.

Geraldo. Do outro fazia.

Isabella. Do pequenininho. Da fonte normal fazia também?

Geraldo. Da fonte normal fazia.

Isabella. Uma coisa também que eu li e eu queria confirmar com o senhor, é que no começo ela se dizia, isso tudo eu achei... eu já fiz uma pesquisa bibliográfica, né, tentando ler nas revistas, peguei lá nos registros da Jucesp, que ela era mais... Ela começou com forte em fios de latão?

Geraldo. Também.

Isabella. Ela se dizia que era a maior empresa da América Latina

APÊNDICE D - Transcrição das entrevistas

de fios de latão. Como se fosse...

Geraldo. Não. Era a maior em tipos

Isabella. Tipos também, né.

Geraldo. Também e fios de latão. Dentro do contexto material gráfico, ela era a maior.

Isabella. Certo, era a maior. E aí eu sei que em 50 eles transformaram em sociedade, né.

Geraldo. S.A.

Isabella. S.A., né.

Geraldo. Essa história do tempo da guerra eu não sei se é... provavelmente...

Isabella. Eu acho que é bem provável também. Não é?

Geraldo. Eles eram alemães e a situação dos pós-guerra expulsou muita gente.

Isabella. E, deixa eu ver mais o que eu posso perguntar... o senhor sabe mais ou menos, como eu vou estudar os catálogos, para mim é importante... os catálogos não tinham as datas. Nenhum desses catálogos que eu tenho tem data.

Geraldo. Não tem data, né.

Isabella. Não tem. Aí, eu consigo mais ou menos fazer uma relação pelos telefones...

Geraldo. Quatro números.

Isabella. É. Pelos endereços. Eu sei que vai ser bem difícil datar realmente eles, mas uma coisa que eu tenho interesse em saber era mais ou menos qual era a periodicidade de publicação. Enquanto o senhor trabalhou pra Funtimod quantos catálogos...

Geraldo. Surgiram só três.

Isabella. Três. Quais são?

Geraldo. Esse (laranja) e esse (azul). E tem outro intermediário entre esse e esse. Um azul também. Mas mais [grosso], você vê que esse é mais [grosso].

Isabella. Certo.

Geraldo. Você vê que esse é mais.

Isabella. Esse é maior.

Geraldo. Né? e tinha um intermediário entre esses dois.

Isabella. Que também era azul? Talvez seja esse...

Geraldo. Que também era azul.

Geraldo. Eles tiravam alguma coisa que não iam mais fabricar.

Isabella. Sim, e essa decisão de parar de fabricar, será que o senhor tem algum...

Geraldo. Essa decisão de parar de fabricar foi a questão do surgimento do offset. Primeiro lugar foi isso. Certo?

Isabella. Certo.

Geraldo. Foi o surgimento do offset, porque quando não tinha offset todas as gráficas compravam tipos. Tanto que a gente viajava, eu tinha vendedores que saíam daqui e iam até... todas as cidades.

Isabella. Daqui de Pernambuco?

Geraldo. Toda a cidade de Pernambuco, Paraíba e Rio Grande do Norte.

Isabella. Saía vendendo.

Geraldo. Podia ser grande ou pequena, tinha uma gráfica, então, o vendedor saía, e a gente só sai quando tem negócio certo pra fazer.

Isabella. Entendi.

Geraldo. [...] Então o vendedor de tipos sempre saía e trazia os pedidos. Vendia muito pra secretaria de educação também, pra escola...

Isabella. Aqui na Universidade Federal, lá na gráfica, na Editora da UFPE, eu acho que o senhor deve ter vendido para eles, né.

Geraldo. Conheço. Vendi.

Isabella. A maioria dos tipos que estão lá são da Funtimod.

Geraldo. São da Funtimod. [...] Wilson, antigo chefe da gráfica, até o ano passado tinha gente lá que foi do meu tempo, seu Cunha.

Isabella. Tinha. E tem hoje, eu trabalhei mais com Maciel, acho que é sobrinho de Seu Cunha.

Geraldo. Maciel, sei quem é Maciel.

Isabella. Não sei se o senhor conheceu ele. Mas, em relação, eu sei que nesse catálogo tinha esses carimbos, assim... [mostrando o catálogo]

Geraldo. Suspensa, né.

Isabella. Suspensa, acho que era o vendedor, ele deve ter carimbado, né.

Geraldo. Que a firma deixou de fabricar.

Isabella. Você sabe de alguma coisa porque a Funtimod deixou de fabricar esses. Específico.

Geraldo. Porque isso aí foi quando começou a surgir alguma coisa de offset, e foram diminuindo.

Isabella. Foi diminuindo cada vez mais, né?

Geraldo. Foi, foi diminuindo o...

Isabella. O catálogo.

Geraldo. O catálogo. Nesse daqui já não saiu.

Isabella. É, tem algumas fontes que nem aparecem.

Geraldo. Não aparece mais.

Isabella. Exatamente, acho que essa não tem aí. E o senhor passava alguma informação para eles, em relação a aceitação dos tipos? Essa decisão de parar de fabricar especificamente...

Geraldo. A gente conversava, nas reuniões, que não fazia falta.

Isabella. Ah, entendi.

Geraldo. Porque começava a fazer uma situação de ver que no final do ano aquele tipo não foi pedido.

Isabella. Não foi vendido.

Geraldo. Aí estava juntando nas prateleiras.

Isabella. E o senhor ainda tem algum registros dessas vendas por aqui?

Geraldo. Tenho não, é porque mudou a filial, né, tudo deles eu mandei pra São Paulo.

Isabella. Mandou pra São Paulo.

Geraldo. Até o livro de...

Isabella. De caixa, né.

Geraldo. De funcionários, de tudo. Quando terminou de fechar

APÊNDICE D - Transcrição das entrevistas

foi encaixotado e foi enviado pra lá.

Isabella. Foi prá lá.

Geraldo. Aqui já foi uma situação minha.

Isabella. A Utilgraf o senhor montou depois que saiu da filial da Funtimod?

Geraldo. Foi, eu fiquei como representante, aí montei a Utilgraf. Porque eles chamaram o gerente lá pra reunião pra dizer que iam fechar.

Isabella. As filiais?

Geraldo. As filias, o gerente que quisesse receber tudo, recebia sem problema nenhum.

Isabella. Certo.

Geraldo. E quem não quisesse receber, ficava como representante, aí recebia 70%, ou foi 60% e ficava como representante. Aí optei por ficar como representante. Aí eles só fizeram experimentar quem queria ficar, porque depois eles pagaram tudo e ainda passaram pra mim, deram os telefones, deram todo o equipamento pra mim, pra mim e mais pros quatro que ficaram. Os que não quiseram, eles quitaram e dispensaram. Aí nós fomos beneficiados, porque ganhamos todos os móveis, os telefones. Meus telefones ainda são o mesmo.

Isabella. É o mesmo, seu Geraldo, não é por isso que eu achei. Porque eu peguei o telefone...

Geraldo. Só aumentou a frente.

Isabella. É, só botei um três na frente e cheguei aqui. E o senhor chegou a escutar alguma coisa sobre as matrizes que fundiam os tipos, de onde eles compravam.

Geraldo. Eles tinham um rapaz que fazia.

Isabella. Tinha, era o senhor João Mosz, né. Sabia que ele ainda está vivo?

Geraldo. Está, né.

Isabella. Está.

Geraldo. Era um artista. Fazia num capricho.

Isabella. O senhor chegou a ver?

Geraldo. Cheguei demais. Eu acho que João não fez sucessor, não.

Isabella. Não, fez, não, ele ficou até o final, eu soube. Mas ele fazia todas as matrizes? Todas essas?

Geraldo. Uma matriz dura dez anos.

Isabella. Dura muito, né. Esses desenhos aí.

Geraldo. Ele saía renovando, né.

Isabella. É.

Geraldo. Renovando. Era um artista, ele tinha algum auxiliar para ajudar, mas o segredo, o pulo do gato, era com ele.

Isabella. Era ele mesmo que fazia.

Geraldo. Ele está vivo? Você soube que ele está vivo.

Isabella. Recentemente, um colega meu que também está interessado foi lá e entrevistou ele.

Geraldo.
João.

Isabella.
João. Em breve, eu acho que vou tentar também conversar com ele para ele poder contar um pouco.

Geraldo. Eu ainda encontro com alguém nas feiras.

Isabella. Qual?

Geraldo. Mas eu encontro mais vendedores. Esse era o grupo de vendas da Funtimod. [mostra a foto]

Isabella. Eita, seu Mário disse que tinha uma foto.

Geraldo. Foi eu que dei a Mário.

Isabella. Ah, foi. Olha ele aqui, né. E isso daqui foi lá em São Paulo?

Geraldo. Foi. Aqui Seu Morales e aqui seu Peter.

Isabella. Ah, esse daqui que é seu Morales. Eita! Quem mais?

Geraldo. Aqui são todos os representantes do Brasil.

Isabella. Deixa eu ver. Tinha um outro sócio na época, eu acho, Antonio Salvia. O senhor chegou...

Geraldo. Seu Salvia, ele era diretor, mas não era sócio, não.

Isabella. Não era sócio, não, né. Não sei se ele que era gerente de produção.

Geraldo. Seu Salvia, eu acho que era mais da parte financeira.

Isabella. Esses daqui foram alguns diretores que eu encontrei [olhando a lista na tabela do Word], deixa eu falar pra ver se o senhor lembra: era o Peter e tinha Rafael Morales, acho que eles eram os...

Geraldo. Os principais, numa época era, mas já teve Peter Gehrold. Ele não está aí não?

Isabella. Está, está aqui. Tinha ele, Peter Gehrold, né.

Geraldo. Era, Diretor.

Isabella. Aí teve esse Innocência Bartolomeu Belo.

Geraldo. Innocência era financeiro.

Isabella. Financeiro, né. Aí achei esse Luis Antonio Mens como gerente.

Geraldo. É gerente.

Isabella. De produção.

Geraldo. Antonio era mais novo do que eu na firma.

Isabella. Esse Luiz?

Geraldo. Luis Antonio Mens.

Isabella. Essa foto foi tirada quando? O senhor lembra?

Geraldo. Mais ou menos em 80.

Isabella. 80, né, Seu Mario está bem novinho aí.

Geraldo. É

Isabella. Não está?

Geraldo. Tem data aqui não, né?

Isabella. Cadê? É, tem não. Depois eu vou querer tirar uma foto dela. Posso?

Geraldo. Pode. Muito amigo meu, os dois.

Isabella. Os dois eram os principais?

Geraldo. Era, mas Rafael era mais amigo meu. Viajamos muito pelo Brasil.

APÊNDICE D - Transcrição das entrevistas

Isabella. Foi? Pela Funtimod?

Geraldo. Pela Funtimod.

Isabella. Então Peter ficava lá na fábrica? Ele era o presidente.

Geraldo. Ficava mais, era. E viajava muito.

Isabella. O senhor sabe onde era? [foto] isso daqui era a fábrica da Ribeiro de Lima?

Geraldo. Não, foi num hotel numa cidadezinha perto de São Paulo.

Isabella. Certo. Deve ter sido alguma reunião.

Geraldo. Era uma reunião anual no final do ano. Eu me lembro tanto dessa cidade e agora eu não... Cidade vizinha de São Paulo quase.

Isabella. O senhor tem mais alguma outra foto da Funtimod? Da fábrica?

Geraldo. Tenho não.

Isabella. Tem não, né.

Geraldo. Eu tinha muita coisa da Funtimod, mas foi dispersando, se perdendo. Devia ter guardado mais. Eu tenho em casa.

Isabella. Tem? O que o senhor tem?

Geraldo. Os gerentes, só os gerentes e tem na firma.

Isabella. Tem?

Geraldo. Na firma em São Paulo. Eu amava a Funtimod.

Isabella. Gostava muito? Pelo o que eu vi, eu acho que era uma empresa boa, né. Seu Mário...

Geraldo. Muito boa. Séria.

Isabella. Ele disse que foi bem feliz trabalhando lá.

Geraldo. Séria. Pagava imposto.

Isabella. Pagava tudo certinho.

Geraldo. Se um gerente errasse um imposto, não pagasse, quase que eles queriam que a gente pagasse.

Isabella. É mesmo? Mas seu Geraldo, agora no final teve alguns problemas, não teve?

Geraldo. Teve demais por causa de Seu Peter. Muito dispersivo ele, seu Rafael era homem sério, ficou lá sozinho, coitado, agüentando. Ele torrou tudo, porque ele era milionário. [...] Ele vendeu tudo e...

Isabella. Foi embora.

Geraldo. Deixou Seu Morales sozinho.

Isabella. Então no final praticamente quem estava comandando era Seu Morales?

Geraldo. Era, quem agüentou a carga toda foi ele. Não cuidou nem de receber o dele.

Isabella. Eu soube que em 73 eles pararam de fabricar as máquinas, né, de tipografia.

Geraldo. Foram parando. Foi em 73?

Isabella. Eu acho que foi. E aí depois aqui [panfleto Funtigraf]. Isso aqui é antes de 73 ou depois?

Geraldo. É antes.

Isabella. É antes então. Então não fabricava mais...

Geraldo. Porque fechou lá na Lapa, era uma firma diferente, era

separado dos tipos.

Isabella. Eu tenho até uma foto aqui da Fundição.

Geraldo. Da fundição?

Isabella. Tenho, tem aqui, na verdade, nesse catálogo.

Geraldo. Mas aqui é a fundição de tipos ou de máquinas?

Isabella. Aqui é de tipos, seu Mário disse que aqui era a fundição de tipos, né, parece que aqui era de material em branco. Aí tem mais duas fotos aqui.

Geraldo. Quando fazia frio em São Paulo, as primeiras vezes que eu fui, eu corria aí para dentro, porque era quente.

Isabella. Era quente?

Geraldo. Era quente.

Isabella. Sim, aí tinha essa, tem essa outra foto.

Geraldo. É tudo de tipo, aqui era a paginação.

Isabella. Pois é, seu Mario também me falou que aqui era a paginação, eles dizem seção de fios de latão. Então, eu acho...

Geraldo. Podia ser também, que cortava.

Isabella. Ele também achou que era a parte da paginação dos tipos. Não sei, se de repente era no mesmo lugar, né.

Geraldo. Mas se fosse paginação de tipos tinha mais, tipos era muito movimentado.

Isabella. Tinha mais, né? E tem só mais uma, que é da marcenaria.

Geraldo. Marcenaria.

Isabella. Era grande mesmo, né?

Geraldo. Era grande. Grande e boa de trabalhar.

Isabella. Que mais? Sim, acho que já está finalizando. Em relação aos tipos de madeira, eu sei que aqui nos catálogos tem alguns tipos de madeira, mas era tão pouco.

Geraldo. Era pouco mesmo a venda.

Isabella. Era pouco a venda?

Geraldo. Era quase sobre encomenda.

Isabella. É.

Geraldo. Grandes.

Isabella. Eram Bem grandes. E eram fabricados lá?

Geraldo. Era fabricado lá.

Isabella. Mas por um outro processo, será?

Geraldo. Era, totalmente diferente.

Isabella. Era, totalmente diferente, né.

Geraldo. Era. Agora quem cuidava do desenho era Seu João?

Isabella. Seu João. Do desenho desses aqui de madeira. E realmente era muito pouco, né.

Geraldo. Era.

Isabella. E o senhor vendia também os tipos de madeira?

Geraldo. Vendia. Era uma encomenda meia rara, mas era cara.

Isabella. Era?

Geraldo. Ninguém tinha.

Isabella. Eu acho que a madeira devia ser de boa qualidade, né.

Geraldo. Muito boa qualidade. Durava a vida toda, meio ruim de fabricar.

Isabella. Hoje dia é muito mais raro.

Geraldo. Não tem mais, não?

Isabella. Eu acho que eu nunca vi um tipo de madeira. Então, o que o senhor sabe dos profissionais que trabalhavam realmente fazendo os tipos, era Seu João...

Geraldo. Tinha mais uns dois ou três, eu não me lembro, não, uns auxiliares dele. Era tudo sobre comando dele, supervisão dele.

Isabella. Dele, né? Ele tinha uma salinha lá.

Geraldo. Ele era muito respeitado lá.

Isabella. Imagino.

Geraldo. Quiseram tirar ele de todo jeito, aquela outra firma, lá.

Isabella. Sim, a Manig, seu Mário me contou que a Manig... é verdade que a Manig surgiu da Funtimod. O senhor sabe disso?

Geraldo. Nunca se soube realmente se foi.

Isabella. Não, né.

Geraldo. Ela nunca fez sombra a Funtimod, não. Ela fechou antes, inclusive, eu acho.

Isabella. Ela era concorrente, mas não era uma concorrente muito forte?

Geraldo. Era até bom, porque os clientes compravam e nunca mais compravam.

Isabella. Entendi. E tinha filial da Manig aqui? Eu nem sei.

Geraldo. Em Recife?

Isabella. Sim.

Geraldo. Não.

Isabella. Só tinha da funtimod, né?

Geraldo. Só.

Isabella. Aqui em Recife tinha algum outro... Eu sei que lá na UFPE tinha uns tipos da Monotype.

Geraldo. A monotype era outra. Ruim. De má qualidade e bem pouquinho [...]

Isabella. Ela era meio furadinha, né.

Geraldo. A qualidade era muito ruim, da fundição.

Isabella. E o senhor ainda tem alguns tipos aqui? Ou não?

Geraldo. Tenho algumas coisinhas aí, alguma coisa. Eu compro gráfica. Eu compro gráfica quando vai fechar.

Isabella. Ah, certo.

Geraldo. Até uns quatro, cinco anos passados, quando eu comprava, eu comprava com tudo, com tipos, com tudo. E vendia também com tudo. Mas agora às vezes eu compro e quando tem tipos eu deixo. Porque só faz tomar espaço, ninguém quer mais, não.

Isabella. Hoje em dia, né. Buggy eu acho que comprou, não foi? Foi do senhor que ele comprou lá da...

Geraldo. Comprou alguma coisa, encomendou da Dona Júlia, não é, Manuela?

Manuella. Comprou o que tinha aqui, Seu Geraldo, tinha lá no

galpão, o senhor comprou alguma gráfica que tinha... como é que chama, as gavetas, num foi.

Geraldo. Cavalete.

Emanuella. Cavalete. Ele comprou com cavalete completo, que tinha vindo de alguma gráfica, aí ele comprou.

Geraldo. Comprou. Tem aí algumas fontes, não tem?

Manuella. Tem umas aqui.

Geraldo. Fechadinha.

Manuella. Fechada.

Isabella. Fechada da Funtimod? É?

Geraldo. É.

Isabella. Mas já do finalzinho, né?

Geraldo. Já no final.

Isabella. Seu Mário me disse que acho 97 eles realmente pararam...

Geraldo. 97? Achava que tinha sido antes.

Isabella. Pois é, ele me falou em 97 e o último registro realmente que eu consigo ver lá na Jucesp de São Paulo é de 98, e parece que essa foi a época que abriu a FMG, da Dona Júlia, eu acho que ele está mais ou menos datando por aí, eu acho que talvez tenha sido, né.

Geraldo. Pode ter sido, mas achei que tinha parado antes.

Isabella. O senhor achou que tinha parado antes?

Geraldo. Parado antes.

Isabella. Eu também fiquei abismada.

Geraldo. Eu sai de lá quando? Em 82.

Isabella. 82 o senhor saiu?

Geraldo. Foi, mas continuou fabricando e vendendo, mas já estava diminuindo muito.

Isabella. Mas o senhor continuou representando também e vendendo aqui em 82?

Geraldo. Foi, vendendo. Vendia até os anos 90, eu vendi até eles dizerem: não venda mais não.

Isabella. Certo. Aí o senhor não sabe, então?

Geraldo. Sei não.

Isabella. Não lembra?

Geraldo. Máquinas tinha sido bem antes.

Isabella. Eu acho que é isso, Seu Geraldo.

Geraldo. Eu sou fundador aqui, eu acho, de umas 1000 gráficas do nordeste.

Isabella. Imagino.

Geraldo. A primeira máquina quem vendeu foi eu.

Isabella. Aqui no nordeste.

Geraldo. Faz 42 anos que estou no ramo.

Isabella. É mesmo? Um orgulho, né?

Geraldo. É bom. Tem umas que eu fundei, que eu vendi a primeira maquinazinha, e elas são as maiores gráficas de Recife, da Paraíba.

APÊNDICE D - Transcrição das entrevistas

Isabella. Quais? Eu acho que aqui não tem mais nenhuma trabalhando... parece que tem uma gráfica que trabalha com tipografia, né.

Geraldo. Pode ter mais de uma ainda.

Isabella. Será?

Geraldo. Ainda pode ter alguma coisa por aí.

Isabella. Que trabalhe, né? Mas a maioria realmente...

Geraldo. Acabou tudo. Tinha as fábricas de carimbo também, que trabalhavam.

Isabella. Que faziam, né. Só para ver se o senhor sabe. Tinha aqui, eu acho que é uma coisa meio rara, assim, mas não sei se... tinha esses tipos, que eram tipos em outras línguas. Vendia isso?

Geraldo. Vendia nada.

Isabella. Vendia nada, né.

Geraldo. Engraçado isso. [...] Eles lançaram também, não sei se tem aqui.

Isabella. Qual?

Geraldo. Umas que tinham... A letra q, aí era feito fundida já pronta.

Isabella. Já pronta como?

Geraldo. Q u e

Isabella. Ah, tudo junto.

Geraldo. Ao invés de q... porque era tudo...

Isabella. Como se fosse a palavra...

Geraldo. É.

Isabella. Não, essa não tem aqui, não. Aí tem essa daqui invertida, eu acho que era vendida para os carimbos, né.

Geraldo. É.

Isabella. E outra coisa, tinha um desenho da caixa alemã.

Geraldo. Tinha também.

Isabella. Tinha, né. Mas será que saía? Oh, tem aqui, sistema francês e sistema alemão.

Geraldo. Francês vendia muito.

Isabella. Vendia muito mais o francês, né.

Geraldo. Eu não me lembro de a gente ter vendido alemã, não.

Isabella. Aqui, né? Eu nunca tinha visto, eu fiquei imaginando que eles mantivessem por causa das raízes da empresa.

Geraldo. É, talvez lá, do seu Hofmann.

Isabella. Seu Hofmann, né.

Geraldo. Quando eu comecei a trabalhar [...] já tinha alguma coisa, mas eu nunca vendi, não.

Isabella. Certo. De repente lá por São Paulo, né.

Geraldo. No sul, outras cidades [...]

Isabella. No sul, né.

Geraldo. Santa Catarina.

Isabella. É. Eu acho que é isso mesmo que o senhor pode me informar.

Geraldo. Qualquer coisa que esteja ao meu alcance pode vir aqui

novamente, a tarde eu estou aqui.

Isabella. Está certo.

Geraldo. Tem essas outras duas empresas que eu vi que estava relacionada, mas eu não sei se o senhor sabe, que era a Mecnográfica e a Stahl.

Geraldo. A Stahl?

Isabella. É.

Geraldo. A Stahl foi da Funtimod? A Stahl foi a Funtimod que trabalhou com ela no Brasil, ela ainda existe.

Isabella. Existe.

Geraldo. Mas a Funtimod andou fabricando máquinas dela no Brasil.

Isabella. Aqui, né. Era perto?

Geraldo. Era colado, na Rua dos Bandeirantes ou na rua Ribeiro de Lima, era máquina de dobrar. Uma firma grande, hoje em dia.

Isabella. Hoje em dia eles ainda são fortes, né?

Geraldo. São fortes.

Isabella. E a mecnográfica o senhor já tinha ouvido falar?

Geraldo. Mecnográfica, não, mecnográfica eu acho que a Funtimod fornecia algumas máquinas para ela.

Isabella. Eu acho que ela incorporou em algum momento.

Geraldo. A mecnográfica passou período aqui no Cais José Mariano, eu acho que era, a Funtimod fabricava sob encomenda para ela.

Isabella. Certo. Para Stahl?

Geraldo. Para mecnográfica.

Isabella. Ah, para mecnográfica.

Geraldo. Eu acho que é isso, Seu Geraldo.

INFORMAÇÕES ADICIONAIS

Geraldo começou a trabalhar na Funtimod em 1970.

Rainer Gerstenberg

Ex-funcionário da Stempel e proprietário da fundição

Rainer Gerstenberg

Entrevista realizada em 12 de setembro de 2015, em Darmstadt, Alemanha

Tempo de duração: 1:55:08

Obs. A entrevista foi realizada na presença da pesquisadora alemã Indra Kupferschmid.

Rainer. [alemão]

Indra. Ah! The matrices went to Funtimod on a licensing, rental, basis and then they stayed there in Brazil. So it was they lent to them, but they never returned to Germany, but it was that they got licensing in payment from Brazil, but that promptly stopped after the war. And they never got any license payment after that.

Isabella. Okay

Indra. So, if you have a specific question then I can. [alemão]

Isabella. Yeah. Let me see, because I have other questions... Does he know about the diacritics, if they were sold separately or if they made them here in Germany, the characters with the diacritics?

Indra. [alemão]

Rainer. [alemão]

Indra. So the theoretical and correct way was that they made the matrices here also with the accents and characters, and then sent them to Brazil. [alemão]

Rainer. [alemão]

Indra. So until 20 point they normally, often times, cast the accents on the character but when the accents were particularly high, I'd say that almost all the acute or tilde were a little bit to high for the normal casting, they worked with these additional accents that were put on top of them. You have two glyphs or two sorts,

Isabella. I know. I have seen them.

Indra. That is probably where you also get the...

Rainer. [alemão]

Indra. [alemão]

Isabella. Do you want to ask about the accents? This is the Stempel accents?

Indra. Yes, this is the character set they delivered to different countries.

Isabella. Just to show him, if he thinks that, I don't know, these examples were made here, because they're so different. **[mostrando a categorização dos acentos da Funtimod]** I think that it wasn't, and if he thinks that maybe...

Indra. [alemão]

Rainer. [alemão]

Indra. These seem to be the accents that they did. But you have more extreme examples where it was not fitting. He said that it was common to confuse the add-on accents and took one from another typeface.

Rainer. [alemão]

Indra. [alemão] So he thinks that this is not the correct accent. This is an apostrophe that they put down. **[apontando para o ç das grotescas na impressão da categorização]**

Isabella. I know. Me too. And...

Rainer. [alemão]

Indra. So also he believes that this was put underneath and it was not cast on the same letter because otherwise it'd be connected. **[Q da Bravour Meio Preta]**

Rainer. This is okay.

Indra. This is the proper one.

Isabella. I agree. I agree as well.

Rainer. This is okay.

Isabella. Yeah, like here too.

Rainer. Yeah, yeah

Indra. It's probably also an apostrophe or comma.

Isabella. And this? Because I think this is okay, and this one?

Rainer. [alemão] Improvisation.

Isabella. Improvisation.

Indra. [alemão]

Isabella. There? In Brazil?

Indra. [alemão]

Rainer. [alemão]

Indra. Yeah, so they just improvised because if they sent it back to Germany and ordered and until that it's there again, it took so much time that they just...

Isabella. Okay! But he really thinks that this... because this is so different from this one. **[til de Athenas]**

Indra. [alemão]

Rainer. [alemão]

Indra. Yes, they made that themselves, this one.

Isabella. Ah, okay. Good!

Rainer. Yeah, yeah.

Isabella. Like this. And this character, I think this is the original and... **[a Guanabara 6 pt].**

Indra. [alemão]

Rainer. [alemão]

Indra. He says that someone just made it there because obviously... because of the back and forth, and it was so far away that they didn't bother to contact the Germans.

Isabella. Good!

Indra. Maybe you could ask about those. **[a Kabel 6 pt]**

Isabella. No, this is correct, this is the correct character for it. It's like the 6 point and it was designed differently. Koch made it differently. Good, good, perfect!

Rainer. Klingspor. [alemão]

Indra. Ah, so this is the [Klingspor] catalog of the typefaces that he still casts here. [alemão]

Rainer. [Klingspor]

Indra. This is all the Klingspor typefaces he can still cast here.

Isabella. And does he have the accents... all the set?

Indra. [Klingspor]

Rainer. [Klingspor]

Indra. It's complete. He has all the...

Rainer. Tutti completo.

Isabella. Tudo completo.

Indra. [alemão] We can go to the matrix room and check what he has there.

Isabella. Oh, good! Let me show him the Broadway and the others fonts **[fontes que ainda faltavam identificar]**. Maybe...

Indra. Yes! [alemão]

Rainer. [alemão]

Indra. [alemão] This is a list with typefaces where you can see who designed it. If it was designed by someone or it was in house. And then what foundry originally offered, what year...

Isabella. Oh, my god! It's perfect.

Rainer. [alemão]

Indra. But it's not extensive.

Isabella. Unhun.

Indra. And this is the story of all the foundries.

Isabella. Really?

Rainer. [alemão]

Isabella. Oh, my goood!

Indra. So what do you want to ask him?

Isabella. Oh, let me see here. Ah, no. Just show him the last ones. This. **[Progresso]**

Indra. [alemão]

Rainer. [alemão]

Indra. Yes, we should send this to Hans Reichardt.

Rainer. [alemão]

Indra. [alemão] He is still talking about the alternate characters. And he said that we should send this... you should send this to Hans Reichardt. And if he doesn't know, then no one knows.

Isabella. Ah, okay.

Rainer. [alemão]

Indra. So this was a typeface that you could order them with a different character set.

Isabella. Okay, but did you tell him that these characters are different from the original Kabel?

Indra. Alternate characters?

Isabella. Yes, alternate characters.

Indra. [alemão]

Rainer. [alemão]

Indra. So he guesses that they probably made those onsite to not again call back to Germany and get the proper alternates. Maybe.

Isabella. Okay, and the last one.

Indra. The script? [alemão]

Rainer. [alemão]

Indra. He doesn't have that either.

Isabella. And some of...

Indra. [alemão]

Rainer. [alemão]

Indra. He guesses that all of those flip typefaces came from Wagner in Ingolstadt. And he also has that but as a license from them. They still offer them.

Isabella. I've seen those but they are not the same.

Indra. [alemão]

Rainer. [alemão]

Indra. He guesses that it's still from them, probably, but not in the catalog anymore. Because they were the only one who offered the flip ones.

Rainer. [alemão]

Isabella. Good.

Indra. The most ones came from Wagner in Ingolstadt.

Isabella. Is it possible to produce a matrix, a flip matrix, from a normal one? Like... do you know what I mean?

Indra. Yeah, yeah. [alemão]

Rainer. [alemão]

Indra. He doesn't know about this. And they would have needed a matrix for that. [alemão]

[foi pegar o mostruário das matrizes]

Isabella. He worked at Stempel?

Indra. Unhun.

Isabella. Ah, okay. As a type caster? Jesus Christ.

Indra. Unhun. Probably not before the 50's, he said that he doesn't know much, but...

Isabella. He does.

Indra. Yes, He does all of the stuff. [alemão] You cannot do them from a...

Rainer. [alemão]

Indra. So they would have to go this way to make a flip version and cannot produce from just having a set of sans serifs. So they had to have a proof, and then make a smoke proof or something on the character and then cut it, and then you can grow it from... [alemão] like the soft metal. They still have to cut something like this at least to grow the matrix. And then cast the type.

Isabella. This is electrotype? **[apontando para as matrizes]**

Indra. Yes, This is an electrotyping matrix but not as an illegal copy form. It was, like in the mid century, that was the normal way to produce the typefaces, not to cut the huge punches, but just to cut something like this. [alemão]

Rainer. [alemão]

Isabella. So these two were made with pantograph? **[primeiro e terceiro do mostruário]**

Rainer. Pantograph

Isabella. Pantograph

Rainer. Pantograph

Indra. [alemão]

Rainer. [alemão]

Indra. Alternatively, if you don't use the steel punch you can also engrave the matrix directly from the paddle or you can cut...

Isabella. So this was pantograph as well? **[Segundo]**

Rainer. [alemão]

Indra. No, this is by hand.

Isabella. This is engraved.

Rainer. [alemão]

Isabella. From here to here? Ah, this is the same, like steps.

Indra. [alemão] You have to produce this by hand.

Isabella. Ah, okay, this is like steps. This is the original, from here you make a punch.

Indra. And then you can grow the...

Isabella. [alemão]

Rainer. [alemão]

Indra. 24 hours in the galvanic and then you can cast this into a copper matrix to make it more stable and also to be able to get into the machines, because this is just a thin. This is what they called [alemão], just the eye. And it's also, of course, easier the grow this than a full matrix. So this was posed into this block.

Isabella. It was like inserted in a block of...

Indra. Yes, exactly. This is the thing that goes in the machine, because it's too [...]

Isabella. This is perfect! Oh, my God! I'm impressed.

Indra. [alemão]

Rainer. [alemão]

Isabella. Another question... so what was...? These were the ones that were sold to Brazil?

Indra. [alemão]

Rainer. [alemão]

Indra. He doesn't know what kind of matrix they produced for that. But it could have been this way of producing the matrix or this way of producing. This is usually something that you did later on, so for newer typefaces this [com punções] was probably the way to do it.

Rainer. [alemão]

Indra. Ah! So I told you crap yesterday. He said that this was the method [galvanoplastia] that Klingspor used for all the typefaces, a lot. [alemão]

Rainer. [alemão]

Indra. Yeah, okay, forget all. That was not true that Klingspor just did the punch cutting for a long time, they also used electrotype and soft metal production method for almost all the typefaces.

Isabella. But probably they engraved? They didn't use the pantograph.

Indra. Yeah, sure, but no... [alemão]

Rainer. [alemão]

Indra. So it was different through the eras from when the typeface stands. This is all... [alemão]

Rainer. [alemão]

Indra. So it is different for all typefaces, whether they used this method or this method. Usually when they started with this method they continued, of course, but sometimes they also mixed in one typeface.

Isabella. And, then, if it was common to change the character?

Indra. Yes. This method is also easier to make an alternate character just by... you grow a new matrix. [alemão]

Rainer. [alemão]

Indra. It's also bullshit. It's easy enough for both methods.

Rainer. [alemão]

Indra. In one typeface set you can find the three different methods of producing the matrix. Because later on they add additions and they chose whatever technique... Because later on it doesn't matter. You end up with the same result eventually.

Isabella. And they are all good to cast?

Indra. [alemão]

Isabella. There is no difference?

Rainer. [alemão]

Indra. Ah! So he didn't have to many bad or like waste he produced in this and this method, because it wasn't, the sides are not as deep and that was... hum... it was easier to cast than this one. Where it's also possible, but it produces a little bit more waste. Characters that were not good. **[galvanoplastia]**

Isabella. Ah, okay. But he explains this showing us later on.

Rainer. [alemão]

Indra. [alemão] These are different materials and this kind of matrix doesn't get hot as easily or as fast, so he needs a long run before he gets the final perfect image of the typeface because this is a different material, because this is zinc [alemão]

Rainer. [alemão]

Indra. [alemão] Zinc, aluminum, alloy, and it doesn't get hot as fast as easily as those.

Isabella. Okay

Indra. So until the matrix warms up enough to get a good character takes longer with this. But this is just experience, if you know it doesn't make much difference in the end.

Rainer. [alemão]

Indra. [alemão] so he also can cast the type at a higher temperature and he uses this kind of matrix for the... Do you know the concept of having typefaces for [alemão]? Not for printing but for like...

Isabella. I know, emboss.

Indra. Embossing, and you need higher temperatures for those because if you do that with normal type it just knocks away. If you cast this kind of typefaces you need a matrix like this. You can cast like to 90 degrees with this kind of matrix, but here you can, I forget, like over a 100. Because it's a different alloy also for this kind of typefaces. This is all the alloys, what it's used for.

Isabella. No!

Indra. Like for normal typefaces, for linotype typefaces, for monotype metal, stereo metal

Rainer. [alemão]

Isabella. This is like the basis for cliches. Cliches has a different alloy. [alemão]

Isabella. This is so awesome. Do you know that I have analyzed the material, the Funtimod material?

Indra. [alemão]

Rainer. Yeah?

Isabella. Yeah, then I'm going to compare.

Indra. [alemão]

Rainer. [alemão]

Indra. This is what Stempel usually used and he still uses.

Isabella. And only zinc and antimony, cause Funtimod used three metals.

Indra. [alemão]

Rainer. [alemão]

Indra. So it gets 200 in the end and this is... like you put this and the rests to a 100 is lead.

Isabella. Ah, okay.

Indra. So, it's three, but it's just not mentioned there. You add up whatever you pick from theses ranges and then the rest...

Isabella. This is not temperature, this is the amount?

Isabella. This is the amount of zinc, and [...], and the amount of antimony...

Rainer. [alemão]

Indra. Okay. It's super toxic and almost always come from China...

Rainer. [alemão]

Indra. He moved boxes with antimony and... a few years ago, and immediately you...

Rainer. [alemão]

Isabella. Burns?

Indra. Yeah, but it's like radiating.

Rainer. [alemão]

Indra. Yes, the adjustments in the machine, that everything is still around 300 degrees and it gets hotter than this, around 400, 500, and all the antimony is really getting out and it's super dangerous and toxic. [alemão]

Rainer. [alemão]

Indra. Everyone always says that the lead is toxic and dangerous, but it's actually the antimony. When visitors come, he is joking that the only thing that the lead does is that you grow in weight.

Isabella. This is cute. Let me show him the casting machines, the Funtimod's ones. If he knows them... if they're good.

Indra. [alemão]

Rainer. [alemão]

Indra. He still has those.

Isabella. No?

Rainer. [alemão]

Indra. Funtimod is that something that they made themselves?

Isabella. Yes, they made themselves.

Indra. Ah, okay [alemão]

Rainer. [alemão]

Indra. The Funtimod not, but the others he knows.

Rainer. [alemão]

Indra. Ah, okay. He explained how machines worked, and it was in Paris so it is not really related but he said that these machines were common ones, and it was Kurstermann manufactured the machines close to here until the mid 70's. What he said is that he went down to Nebiolo with Frutiger and got all the casting machines when they closed. [alemão]

Rainer. [alemão]

Indra. So 80% of their machines were destroyed, or scrapped, and the rest is here. But when they went down they thought, ah, these are Kuco machines. They also used machines from Germany and even in France, they cast with these machines. The problem they have know in France is that the Imprimerie Nationale had to move and they have casting machines, really good machines from Kurstermann in the 70's, but don't have anyone who can run these machines. So they just seat there. So he was brought, people from Paris came here to learn how to cast on these machines because he is basically the only one who can still use them.

Isabella. Oh, my God!

Indra. [alemão]

Rainer. [alemão]

Indra. There was a story about the Bauersche, the Bauer Foundry, moved to Barcelona because they had a sister foundry there, then when Bauer closed, Hartmann, the son of the owner, continued in Spain. And he was there with Frutiger years ago, and Frutiger bought all the old machinery and things from Hartmann in Spain, but when they landed back in Basel, he had to sell it to the National Museum in Spain because Frutiger had so many taxes, duties to pay, that he needed the money to sell them. The good matrices are in the museum in Spain, and he was offered like not so good or not so interesting matrices and then he said, ah, no, I don't need them either.

Isabella. Good. Can you ask him when he worked at Stempel?

Indra. [alemão]

Rainer. [alemão]

Indra. From 61 on, until [alemão]

Rainer. [alemão]

Indra. 1986, so 25 years he was at Stempel.

Isabella. And how many machines there were there?

Indra. [alemão]

Rainer. [alemão]

Indra. Three large rooms, halls, full of casting machines. Halls, three halls.

Rainer. [alemão]

Indra. [alemão] more than 3 times larger than this.

Isabella. Hundreds?

Indra. [alemão] yeah, more, much more than hundred.

Isabella. Good! No, juust to compare with Funtimod, but I can't.

Indra. Yeah, I think Stempel was one of the largest. [alemão]

Rainer. [alemão]

Indra. On the 22nd he gets a visit from Taiwan where they only cast Chinese characters and they want to check how it works here and, I don't know, with whole delegation.

Rainer. [alemão]

Indra. It's translated otherwise it doesn't work.

Rainer. [alemão]

Indra. He also needed a translator in France, and a person from [...] translated everything. So what else do you need to know?

Isabella. Oh, my God. I think that's it. Yeah, yeah. Maybe we can see the thing.

Indra. [alemão]

Rainer. [alemão]

Indra. A present, this is the prayer. Do you know this thing?

Isabella. Ah, I do know. Yeah, Funtimod cast this.

Indra. [alemão]

Rainer. Yeah?

Isabella. Yeah, thank you. Dank!

Indra. So what do you want to see exactly? The matrices or the machines or...?

Isabella. Yes, I'd like to see the machines, the matrices. And, yes, maybe if he could show how to cast because I've never seen.

Indra. [alemão]

Isabella. Or even like to pretend.

Indra. [alemão]

Isabella. Just one question about the matrices, cause I saw the level. One was deep, deeper than the other one. Like the eye of the character in the three matrices.

Indra. [alemão]

Rainer. [alemão]

Indra. What do you want to know about this?

Isabella. Because I think, if you, I don't know. Because I think the eye is gonna be different. Does it make any difference? Because if you cast those matrices, one eye is gonna be different than the other one, and maybe you need to adjust the height of the character or...

Indra. [alemão]

Rainer. [alemão]

Indra. So the differences in the depth of the matrix were related to the type height that the typeface would have. So, Stempel had three different depth of matrices, so you had three different sets, three sets, and one was for the normal height for all of the European market, and then one version was probably for the Latin America, I forgot what market, would have a different type height. And one was, it's called [alemão], it's like storage height, which you cast, which is higher and then you send them down when someone orders it and you send them down to the type height they required. And I always thought that the adjustment in the height was happening in the machine, and you could always use the same matrix. But he says that he already needed different depths in the matrices because what he can adjust in the machine is really just super tiny. So they had these different sets already for casting different type heights.

Isabella. But in Europe there were different type heights or no?

Indra. Also that, but almost everyone used the... it was before, it was super different, and then in the end it was [alemão].

Rainer. [alemão]

Indra. In Europe, everything was the same height after, like in the later years.

[Rainer Gerstenberg se afasta para atender o telephone]

Isabella. So, it's the same, because I think we have the same...

Indra. I mean, earlier typefaces had different heights; Italians had a totally different height than Germany. And France had the same height. And he said that in Switzerland every print shop, every type caster, had a different height, their own. But, of course, this was horrible and they standardized...

Isabella. In the 20th century or?

Indra. Yeah, I mean that happened earlier in the 20th century, the standardization, but I can ask until when. But I think that he said that in Latin America they still have different height, so until the end he produced this in a different height, with a different set of matrices. [alemão]

[Rainer Gerstenberg volta]

Rainer. [alemão]

Isabella. Ah, this is the original?

Indra. Yeah.

Isabella. Ohh!

Rainer. [alemão]

Indra. Wow, this is a present for you.

Isabella. Ah, no, thank you. Thank you very much.

Indra. And this is a re-print of the original.

Isabella. Ah, thank you. Good!

Rainer. [alemão]

Indra. Okay! Do you wanna go to the machine?

Isabella. Yes.

////// segunda gravação

Rainer. [alemão]

Indra. So this is like the mark that they used to adjust the typeface, ah, the machine for the different type heights. So if... this is for the different sizes and if you adjust it to this point then it is just the storage height or the German normal height and other things.

Isabella. Ah, okay. So it's kind of a mark that the machine is gonna know.

Indra. He has to adjust through that, but it's exactly signed where the regular height is, and what the good height is.

Rainer. [alemão]

Indra. [alemão] This is the frame... Do you know the Monotype matrices? The little small square ones that you put into this frame. Do you know how the monotype machine works?

Isabella. No.

Indra. I explain you later. But this is a different type of matrix, and it is just like this size and you cannot use them in this kind of machines. But if you put into that frame, you get it to.

Isabella. Okay, it's adapted.

Rainer. Yeah, it's adapted. And you can cast from the Monotype matrices in that machine. Because you also have a better alloy here. Because the Monotype and Linotype alloy is really soft, it's not that you use these typefaces forever. You cast them, print them and then melt them down again. [alemão]

Rainer. [alemão]

Indra. [alemão] He said that this alloy that he is using you cannot use in the Monotype machines because the plancher works a little different. Here it goes down really softly and you can finely adjust it and the Monotype one has to be the same for every character. Because it casts everything and it is not precise enough that you can use this type of alloy.

Isabella. One question. Does the time to cast different sizes change?

Indra. [alemão]

Rainer. [alemão]

Indra. So it goes much slower if it is a large size. The [...] is different, it is different times.

Rainer. [alemão]

Indra. So, this is the 24. And this is going slower and...

Rainer. [alemão]

Isabella. Okay

Indra. [alemão] This casts 4 point.

Isabella. 4 point! I thought it was... but 4 point in a 6 point size?

Rainer. [alemão]

Indra. This is 8 and 6.

Isabella. Okay

Indra. [alemão] Ah, yeah. This is 6 point and it goes much faster. Yeah, okay.

Isabella. And probably the price of the fonts changes as well. They are different.

Indra. [alemão] yeah, the amount of lead, and other sort of things.

Isabella. Yeah, the amount of lead and probably other things like the time.

Indra. The price is [...] by rate. At Gersntenberg... [alemão]

Rainer. [alemão]

Isabella. It is not because the different time you need to produce it, but the different amount of alloy and lead that it uses up.

Rainer. [alemão]

Indra. So it casts faster but it takes longer to produce 1 kg of typeface with this.

Isabella. What do you mean?

Indra. It means if you are selling it by weight, so it just costs 70 euros per kilo and the amount of characters you can cast.

Isabella. Ah, you need more.

Indra. No, to produce 1 kilo of typeface, [...] or something, you need thousands of 6 points and not as many of this. So this machine runs faster, but it also makes many more. And this is slower but, by weight, it is many less character.

Rainer. [alemão]

Indra. [alemão]

Isabella. So a line of type with 6 points, you need 10 lines of type. 8 points you only have 8 lines. And then I asked: what is a line? And then he said is like the measurement that you pack the typeface in this. [alemão]

Rainer. [alemão]

Indra. So when you are fonting the typeface, you are fonting it

to this size.

Isabella. Just one thing, cause at Funtimod the prices vary and... The tinier the font the more expensive. So if it was similar to Stempel.

Indra. [alemão]

Rainer. [alemão]

Indra. That was the same.

Isabella. Because it was difficult to cast.

Indra. [alemão]

Rainer. [alemão]

Indra. Yeah, it's more difficult to cast.

Isabella. So was it possible to cast a 4 point on...

Indra. On a 4 point body, you mean?

Isabella. Yes, on a 4 point body, because I thought the smallest one was 6.

Indra. [alemão]

Rainer. [alemão]

Indra. He can cast 4 points and he is showing it to you. Today the range of sizes is not as broad anymore. There was 30 point, and something like this, but now is like 24, 36. So it's not a huge range anymore. Because you cannot...

Isabella. But... There were machines for 4 point?

Indra. Yeah

Isabella. Yeah, okay

Indra. [alemão]

Rainer. [alemão]

Indra. It's the same kind of machine.

Rainer. [alemão]

Indra. This is where you send it down to the type height you need.

Rainer. [alemão]

Isabella. What is this? I didn't understand.

Indra. This is sending down the typeface to the type height you want.

Isabella. Ah, okay. You are adjusting it.

Rainer. [alemão]

////// Terceira gravação

Indra. Yeah, you absolutely need to do this.

Isabella. Even if the matrices are adapted to the country?

Indra. [alemão]

Rainer. [alemão]

Indra. So he is adjusting the widths there, somewhere there. He is adjusting the width of the character.

Rainer. [alemão]

Indra. So he only needs this when he casts the storage height, or the universal height, that he is sending, and this is now adjusted to this height, and he needs to send up or down. Otherwise, it's just normal height and it goes until here, then you don't need to

send it down. [alemão] And then they're ready to go.

Rainer. [alemão]

Indra. But you have to test them before.

Isabella. You mean, before you continue casting?

Indra. No, before you sell them.

Isabella. Ah, okay.

Indra. When you adjust to the normal height they are ready to go when they come out. [...]

[gravação muito baixa, não dá para escutar direito]

Indra. So it is cut out here and there. And as the machine goes back and forth, it cuts there and there, and also cuts there and there. [laterais] It means that they are ready to go apart from the height. [alemão]

Rainer. [alemão]

Indra. [alemão]

Isabella. So this is galvano?

Rainer. Galvano. [alemão]

Isabella. Ah, Bodoni. Is it steel or aluminum?

Rainer. Aluminum

Isabella. Aluminum?

Rainer. Yeah.

Isabella. And here is zinc or?

Indra. [alemão]

Rainer. [alemão]

Indra. This is zinc.

Isabella. How did he check if the type design, the design was the same, was perfect?

Indra. [alemão]

Rainer. [alemão]

Indra. [explica que ele checa os espaços, mas não a forma]

Isabella. The man from Funtimod I interviewed, he somehow took one letter and put into the matrix. Do you know? To see if it is okay.

Indra. [alemão]

Rainer. [alemão]

Isabella. It's okay to do it?

Rainer. [alemão]

Indra. When he determines the line, he first casts the lower case *m*, and for the capital letter is the letter *H*, and then he puts all the other characters between that and checks the lines and the adjustments of this. But I think that the type caster never checks the actual design of the *m*.

Isabella. I know, okay.

////// Quarta gravação

Indra. But then he also has to file. [alemão]

Rainer. [alemão]

Indra. He has to all send them down by hand, or cut them by hand, to get this effect. [alemão]

Rainer. [alemão]

Indra. He is demonstrating it, that you have this curviness and they are all at the same level.

Rainer. [alemão]

Indra. He says that what kind of... Like the support he needs for the characters, these are the ones that you need for these characters and others for others. Because it is... [alemão]

Rainer. [alemão]

Indra. You don't have a lot... The curviness is not that as much, so you need a different supportive thing, and here you have large curves.

Rainer. [alemão]

Indra. [alemão]

Isabella. So these two go with the matrices to the machine?

Indra. Unhun

Isabella. Okay

Rainer. [alemão]

Indra. I know. Funtimod cast this one.

Rainer. [alemão]

Indra. He also sees... like the casting model letters to see how this works out. How do I explain this? [alemão] You need the matrix and then you need the [alemão]. How this is going to be spaced and looked. When I explained that thing with Akzidenz Grotesk that they only... [alemão]

Rainer. [alemão]

Indra. So he always needs this sample set to make the adjustments. Otherwise he has to calculate all by himself and that is a lot of work. But he also has this for Akzidenz Grotesk, so bullshit what I said before.

Isabella. Who used to make the spaces, the sidebearings and everything, the type caster?

Indra. The type caster. [alemão]

Rainer. [alemão]

Indra. The designer of the typeface determines the spacing of the characters, make some adjustments but, of course, they have to check and they have the influence on it.

Rainer. [alemão]

Indra. He just explained that when Zapf's typeface was made, and Zapf always had like these adjustments, it has to be 100 to this side or 100 to this side. And it took days to just set the sidebearings for the letters.

Isabella. And one thing, cause I was impressed that the spaces between characters from Funtimod and from Stempel, they were the same.

Indra. Yeah, because they always delivered the sample set with the matrices. And they are also stored with the matrices.

Isabella. Ah, okay.

Indra. [alemão]

Rainer. [alemão]

Indra. So they always also got the samples.

Isabella. Ah, okay. So there was nothing written? It was like this.

Indra. [alemão]

Rainer. [alemão]

Indra. So up to 20 point you also had a table with all the widths additionally to that. So you had the matrices, the sample set, and the table of the set width.

Rainer. [alemão]

Indra. [alemão] And the larger ones you adjusted by eye, but...

Rainer. [alemão]

Isabella. Because it was easier.

Indra. Yes, of course. [alemão]

Rainer. [alemão]

Isabella. Oh, I lost my specimen.

Indra. We'll find it.

Rainer. [alemão]

Indra. This is 4 point. The smallest one they cast.

Isabella. How can you do it? How can you make it? It is so super tiny.

Rainer. [alemão]

Isabella. You need a lope.

Indra. Yeah, you need a lope.

Rainer. [alemão]

Indra. [alemão] this is [...] and this is the largest one they cast.

Isabella. Ah, 72?

Indra. No. [alemão]

Rainer. [alemão]

Indra. 72.

Isabella. 72, yeah.

Rainer. [alemão]

Indra. [alemão] So they also cast with this additional tail first, and you see, this is where the lead goes into the matrix, and also, when you see that, it is not really smooth at some sort, he can adjust the angle of how the metal goes to.

Isabella. Yeah, if it is flat.

Indra. Yeah, because if it is not really smoothie, you have to have a super smooth surface otherwise it is not printing. And if you see, if it is brittle here, and then he can adjust the angle. And then this is cut in the machine.

Isabella. Of course. This is like just the first character?

Indra. No, every character has that. But...

Isabella. Only one or all of them?

Indra. [alemão]

Rainer. [alemão]

Indra. This is what the complete casting machine is cutting off in the machine.

Isabella. Ah, okay.

Indra. You don't see them, cause it is always getting out, so you don't see them. But it always casts like this.

Isabella. Ah, okay.

Rainer. [alemão]

Isabella. I didn't know that.

Indra. [alemão]

Isabella. What is this? I've seen this. What is this?

Rainer. [alemão]

Indra. [alemão]

Indra. So if you cast this, they come out of the machine like this because they always have this tail.

Rainer. [alemão]

Indra. So this, the matrix has to have the exact depth because he cannot send this down.

Isabella. But this is for another purpose, this type?

Indra. This is a different printing technique [alemão]

Rainer. [alemão]

Indra. So this kind of printing machine, you use this.

Rainer. [alemão]

Indra. So this is called short type.

Isabella. Ah, I've never seen this. I don't think... There was nothing like this in Brazil, I believe.

Indra. [alemão]

Rainer. [alemão]

Indra. He never saw the printing machine, he just produces the types.

Isabella. This is for the printing machine?

Indra. [alemão]

Rainer. [alemão]

Indra. Yeah, they are printing with this.

Rainer. [alemão]

Indra. And this is still used today for packing, for put "until" the dates.

Rainer. [alemão]

Indra. This is how you settle the types.

Rainer. [alemão]

Indra. This is where you store the typefaces and then you send them.

Rainer. [alemão]

Indra. So if they don't want to set the types themselves, he has to pre-assemble them by making this [alemão], and then putting this little bras to the.

Isabella. Thing.

Indra. Thing, and so it's pre-composed and then sell the typefaces.

Isabella. So it is some kind of line.

Rainer. [alemão]

Indra. And then you can just put it there pre-composed. Otherwise you need the composition frame at the print shop, and usually they just have this, and so he is delivering this pre-

composed.

Isabella. Is it common here?

Indra. It is still used for packaging.

Isabella. Really?

Indra. For the... [alemão] so if you have a packaging and it says it is good until the 1st of October. **[gravação baixa]**

Isabella. In Brazil, I think it is more common to use... it was, stereotype. Do you know stereotype? To produce a metal from a letterpress composition, you produce it like rounded.

Indra. No, this is for things that change a lot. They are printing this on an already printed packaging, and it's just for one date.

Isabella. But why this is rounded? Why does it need to be this way? Cause it's faster.

Indra. [alemão]

Rainer. [alemão]

Indra. The larger sizes they cast and then they have to re-warm them to make it a little round, so that is a little round. So they're not breaking when you're printing.

Isabella. Ah!

Indra. Because, otherwise, this would be stiff and the rest would be round, and then the characters would break.

Isabella. Okay

Rainer. [alemão]

Indra. Only if you have these round forms. If you are printing from the flat pad, then you don't need this, of course.

Isabella. Okay

Rainer. [alemão]

Indra. This is the machine you cast this kind of typefaces. [alemão]

Rainer. [alemão]

Isabella. But this is the final character?

Indra. Yeah

Isabella. So cute!

Rainer. [alemão]

Indra. [alemão]

Isabella. Super cute!

Indra. He said as long as it works everything is cute.

Isabella. Yeah, I agree.

Indra. [alemão]

Rainer. [alemão]

Isabella. Good, good.

Rainer. [alemão]

Indra. [alemão] This is leading that he cast, and then he is chopping it out for the different sizes.

Rainer. [alemão]

Indra. [alemão] this is the machine that forms the little round, you see, like this, and they have different diameters, whatever the costumer says he has. Then he has to put this in and then he warms it up and then presses this is the round form.

Isabella. Ah, okay

Rainer. [alemão]

Indra. [alemão]

Isabella. Oh, my God. I don't believe this.

Indra. [alemão]

Isabella. They just invented everything?

Indra. But this came from someone else, it is not part of Stempel.

Rainer. [alemão]

Indra. They took this over from the person who produced this previously, just in 2000. This was not done by Stempel.

Rainer. [alemão]
11. [alemão]

Indra. Here is where you chop it up.
[demonstra como a máquina de corte funciona]

Isabella. Ah!

Indra. Ah, this is dangerous. Ah, this is leading but also the spacing materials. [alemão]

Rainer. [alemão]

Indra. Ah, this is where you send them to kern [tipos fundidos fora da base]. This is what you have to do by hand.

Isabella. Ah, okay.

Indra. [Types with] 30 degree you can them cast in the machine but larger crunch you always have to set them by hand.

Rainer. [alemão]

Indra. This is the angle of how the kern is. Sometimes you have a little bit more shallow kerns sometimes you have steeper kerns and then you have to adjust this cutting ring thing.

Isabella. Okay

Rainer. [alemão]

Isabella. So there were specific jobs for women?

Indra. [alemão]

Rainer. [alemão]

Indra. This is what women did and a lot of fonting. Fonting was something with the sets and was usually what women did because, he said, they were more handy jobs.

Rainer. [alemão]

Indra. So the two aspects of employing the women for this... It was: first they were handy of this, or could do this better, and they also paid less. So it was cheaper.

Isabella. Ah, okay

Rainer. [alemão]

Indra. Unfortunately, but that was the reality.

Rainer. [alemão]

Indra. This is from Switzerland, this machine [Kuco]. And everyone bought this machine from this company. But every type foundry adjusted them a little different, so all of the type casting machines are a little different depending on.

Rainer. [alemão]

Indra. So this is the prayer [matrix].

Isabella. Ahhh

Indra. [alemão]

Rainer. [alemão]

Indra. This is the Kurstermann machine.

Rainer. [alemão]

Indra. 6 point

Rainer. [alemão]

Indra. [alemão] This is the typeface Hammer Initial from [alemão]

Rainer. [alemão]

Isabella. Ah, Klingspor.

Rainer. [alemão]

Indra. [alemão]

Isabella. And what about these notes?

Indra. The notes. Do you mean this?

Isabella. Yes

Indra. [alemão]

Rainer. [alemão]

Indra. This is the spacing table.

Isabella. Ahhh

Indra. *Dickten* is the width of the typeface.

Isabella. Okay

Indra. [alemão]

Rainer. [alemão]

Indra. So if this gets lost then you have to re-measure the spacing.

Rainer. [alemão]

Indra. So this is one job he is doing, he said that he cast three times the normal set and then three times the German addition. [alemão]

Rainer. [alemão]

Indra. So these are the additional characters, sorts that it usually has in the German font scheme like *ck* ligature, *ch* ligature. [alemão]

Rainer. [alemão]

Indra. And accents, of course.

Rainer. [alemão]

Indra. And the long s probably, like this long s.

Rainer. [alemão]

Indra. [alemão] so this is... you have different font schemes so the Germans always want the *K* and *W*, for instance, and the others don't use that so much. If the font goes to England, they need many more y's and things like that.

Isabella. And this is the number of characters?

Indra. [alemão]

Rainer. [alemão]

Indra. Yes, this is the number of characters for those.

Indra. [alemão]

Rainer. [alemão]

Indra. So, he has to adjust the machine for every single matrix even if he is just casting 12 of them. He has to do all the settings and adjustments for everyone of those, of course.

Isabella. And here... so here we have two kinds of matrices that were produced differently, this and this one. [alemão]

Rainer. [alemão]

Indra. These are the electrotypes ones and these are the steel ones. [alemão]

Rainer. [alemão]

Indra. So the steel matrices, these are usually the sign that were engraved by the pantographic matrix engraver. And then I said: why some signs are set offset and not in the center? It is done in way that he has to adjust the machines and not in a necessary way. So he doesn't have to do a lot of adjustments when the person who produced the matrix had a good day. Sometimes they didn't care, so sometimes you have a set that was produced on a Monday and like the [...] was produced on Monday [...].

Rainer. [alemão]

Indra. Ah, so he cast the period.

Rainer. [alemão]

Indra. [alemão] so 108 periods [alemão]. So 108 periods and then just 42 periods in the middle of the [alemão]

Isabella. In the middle of the... What is this for?

Indra. Body, yeah. So you had the period, and then there is also for certain things like lists you have the middle, the rise, period. I forgot the name of this in English. And then you have the point in the middle of the body. So it's the same character but you have different matrices otherwise the adjustment would be more work than just having a different matrix.

Isabella. Okay. What was more difficult: to adjust the baseline or the space between the characters?

Indra. Sidebearings.

Isabella. Yes, the sidebearings.

Indra. [alemão]

Rainer. [alemão]

Indra. Everything is easy if you know.

Rainer. [alemão]

Indra. Biking or swimming is not complicated as long as you can do it, as soon as you can do it. So for him it's not difficult.

Rainer. [alemão]

Indra. [alemão]

Isabella. I got it.

Indra. This is the difference between 4 and 60 point casting machines this is the 4 points and this is the 60 points. [filme das máquinas operando]

Rainer. [alemão]

Indra. [alemão] ah, did you see how long it takes just to cast one of this?

Rainer. [alemão]

Indra. [alemão] I asked if he has to stand next to the machine while casting or also can go and get a coffee or something. He said no, he always has to stand next to the machine. And you always have to take measurements and tests because you have two of these here, and then you have to see if they are totally even otherwise if there is there is too much pressure in you then you get different heights on the face.

Isabella. Yeah, and is it the final height?

Indra. [alemão]

Rainer. [alemão]

Indra. He always casts the universal storage height that he can send them now because costumers request differently but you can get this ready to ship from this machine.

Rainer. [alemão]

[Máquina 4 points operando]

Indra. It has to be so fast because there is not much material going in. [alemão] there are tons of already cast typefaces in the storage height in Frankfurt leftovers from Stempel, Haas, and... You can buy fonts from him.

Rainer. [alemão]

Indra. And this is the area that he casts stamping typefaces.

Rainer. [alemão]

Indra. This is casting in aluminum for the stamping typefaces.

Isabella. Ah, okay.

Indra. [alemão]

Isabella. There are lighter. And the machine is different?

Indra. Yeah [alemão]

Rainer. [alemão]

Indra. Yes, totally different machines, totally different materials.

Rainer. [alemão]

Indra. 130 degrees temperature. [alemão]

Rainer. [alemão]

Isabella. 4 hundred?

Indra. Celsius

Rainer. [alemão]

Indra. So if this is paddling, it goes through the skin immediately. [alemão]

Rainer. [alemão]

Indra. 360, 380 degrees, theses machines and this is much hotter.

Rainer. [alemão]

Indra. [alemão]

Indra. Okay, so you can warm up or you can use this typeface until 150 degrees to have this stamping thing and you cannot do that with these because they melt down.

Isabella. One question: just see if it's okay to ask, because at Funtimod the type casters, they used to work without t-shirts. Because it was so hot.

Indra. I'll ask him.

Rainer. [alemão]

Indra. [alemão] so this is how the bookbinders get it, in this height only, but it is still cast like this so he has to set down, that is for [alemão] the body.

Isabella. But he can re-use the metal?

Indra. [alemão]

Rainer. [alemão]

Indra. It goes back to the [alemão]

Rainer. [alemão]

Indra. *Smeltery*, no. Oh, my gosh, where they produce the aluminum. It goes back to the supplier.

Rainer. [alemão]

Indra. [alemão] so this is how it is cast and this is what you use and then the rest goes back to waste.

Isabella. Ah, okay, good.

Indra. [alemão]

Rainer. [alemão]

Indra. The organization of the works would flip out when they heard that they were working without t-shirts. But... [alemão]

Rainer. [alemão]

Indra. So when he started out at Stempel in one of the halls, he went there with shorts, with short pants. And then the workers' union [alemão] saw that and they wanted to close the whole company because that was totally no good. [alemão]

Isabella. It was dangerous.

Indra. [alemão]

Rainer. [alemão]

Indra. So you didn't even were allowed to wear short sleeves, normally. But, of course, you did. Because it's all dangerous.

Isabella. Dangerous, yes. One question: is the machine... is there any difference regarding if you are casting a font, like... how can I say? Font to print letters and the ornaments.

Indra. [alemão]

Rainer. [alemão]

Indra. It's the same machine.

Isabella. Just the same.

Rainer. [alemão]

Indra. This is the prayer.

Isabella. No! What do you mean? This is the machine to produce it.

Indra. No, this is just to see it.

Isabella. No, this is like a lens.

Indra. This is an enlargement thing.

Rainer. [alemão]

Indra. How the matrix was produced?

Rainer. [alemão]

Indra. Galvani.

Rainer. [alemão]

Indra. [alemão] so this is the matrix engraving machine and this is how you set up works.

Rainer. [alemão]

Indra. So these were all over the windows.

Isabella. Because of the light?

Indra. These machines were all set by windows because you had the best light.

Isabella. Ah, perfect. And this is a pantograph?

Indra. Yes, this is the machine you saw.

Isabella. Oh, my god. Jesus!

Indra. And you also have pantographs, cutting machines for punches, but that was only done when you produced matrices on mass like for linotype, monotype, you needed punches because you needed tons of matrices but [...] matrices for themselves and selling them to Brazil [...] [alemão]

Rainer. [alemão]

Isabella. This is the matrix room?

Indra. We are going to the matrix room. [alemão] this is how the machines got up here.

Isabella. Ah. I thought it was some kind of really well kept and it needed to be, you know, locked.

Indra. [alemão]

Isabella. Because no one could see it.

Indra. [alemão]

Isabella. It is a secret place. And one question: is the pantograph different if you had... because you could like *pantograph* with the negative and positive *chaplone*. Is it difference?

Rainer. [alemão]

Indra. I don't know exactly what you asked but he seems to understand what you asked about, that sometimes you go around and sometimes you go in the deep. He is showing us when we come back.

Isabella. Yes, yes. And is it the same machine?

Indra. [alemão]

Rainer. [alemão]

Indra. Two different machines.

Isabella. Oh, my God!

Indra. [alemão]

Rainer. [alemão]

Isabella. What is this?

Indra. This is like his garage for spare machines.

Isabella. But do they work? Do they still work?

Indra. [alemão]

Isabella. Do they still work?

Rainer. [alemão]

Indra. Yeah, yes, they work.

Rainer. [alemão]

Isabella. Ah, lithography.

Rainer. [alemão]

Indra. [alemão] These are all little stones from [...]

Isabella. I know. Where are they from?

Indra. [alemão]

Rainer. [alemão]

Indra. They come from a sort of foundation that he doesn't know.

Isabella. Do you know that in the University Federal de Pernambuco, the university I work for, we have like one of the largest collections of stones.

Indra. Wow!

Isabella. Lithography stones, I have a research about it.

Indra. [alemão]

Isabella. I'm gonna give it to him [livro Imagens Comerciais de Pernambuco].

Indra. [alemão]

Isabella. No, Recife.

Indra. [alemão]

Isabella. Good! Almost a thousand.

Indra. [alemão]

Rainer. [alemão]

Isabella. Oh, my God! No! These are all matrices?

Rainer. [alemão]

Indra. [alemão] This is almost a million matrices.

Isabella. Ahh! My goodness. No!

Rainer. [alemão]

Indra. [alemão] He just told about the story when they closed down Stempel, that he was the leader of the union and he had to negotiate with the president of the company who he mentioned to, who gave those to the technical university, and then I said, ah, you didn't like him. And he said that he fought hard when they closed the company for a good deal for the workers, of course.

Rainer. [alemão]

Indra. We are going to Klingspor over here.

Rainer. [alemão]

Isabella. Yes

Indra. [alemão]

Isabella. What is this? [freezer]

Indra. This belongs to the University they sent it here. Ah, here, so these are the klingspor's matrices.

Isabella. Electrotyping matrices. Okay.

Indra. Yeah

Rainer. [alemão]

Indra. [alemão] what do you want see? Anything special?

Isabella. Oh. My God, I don't know. Maybe... does he have a matrix that was...?

Rainer. [alemão]

Indra. This is kabel.

Isabella. No!

Indra. [alemão]

Isabella. Condensed. The bold condensed. Let me see. Oh, here, this is the tilde? Yeah, perfect! Does he have any matrix that the accent was combined?

Indra. [alemão]

Isabella. Yes, I mean before the electrotpe they combined the character with the accent. The matrix was not produced together. The way that we are supposing that they made in Brazil.

Indra. Ah! And then you had the normal matrix for the base character and a matrix for the accent, and then cast them. Then you could compose them together.

Isabella. In the machine?

Indra. No, you compose them when you set the type. It is like you get the base character.

Isabella. No, no, no. I mean not to typesetting, I mean to produce the types, to cast the types. So this matrix was produced by pantograph, I don't know, the *chaplone*, probably; there were the accent and the letter. And we are, I am, I am assuming that in Brazil they had separate [matrices]. I don't know how they did. Probably, they brought separate matrices. And how did they do to combine them?

Indra. [alemão]

Rainer. [alemão]

Indra. He doesn't know. He just said that it was added, but he doesn't know when it was added, at some point.

Rainer. [alemão]

Indra. [alemão] Klingspor. You understand that?

Isabella. Oh, my God! Yes, these are the *chaplones*?

Rainer. [alemão]

Isabella. These? All of these?

Rainer. [alemão]

Indra. [alemão]

Isabella. I won't be able to record in a moment. Ah, you can do it. Do you have? And... this one. Maybe.

Indra. Your question. Do you use this one?

Isabella. Ah, yeah, yeah, good.

Indra. Okay, good. He just said that for the smaller, the lower case, you could have the combined character but for the upper case they didn't fit above, so they cast them separately.

Isabella. Oh!

Indra. She wants to see the Koch Antiqua.

Isabella. Yeah, yeah.

Indra. [alemão]

Rainer. [alemão]

Indra. Did you show him the Koch Antiqua *a* before?

Isabella. Is it the bold? Yeah, I tried to, but I don't know if he saw.

Rainer. [alemão]

Isabella. It is the bold, so maybe the *a* with accents.

Indra. [alemão]

Rainer. [alemão]

Isabella. Does he have a bigger sizes cause this is difficult to see?

Indra. [alemão]

Rainer. [alemão]

Indra. What are you looking for? The tilde?

Isabella. Yeah, the tilde and the...

Indra. Acute.

Isabella. Acute.

Indra. [alemão]

Rainer. [alemão]

Rainer. [alemão]

Indra. Because I said you found the normal *a* and the accent *a* was different. He said: yeah, yeah.

Rainer. [alemão]

Isabella. This is our playground.

Rainer. [alemão]

Isabella. Ornaments?

Indra. Yeah

Rainer. Yeah

Isabella. They are so different. Does he have Reform Grotesk?

Indra. [alemão]

Rainer. [alemão]

Indra. Yes, it's in the other side. Do you want ask about the *R*?

Isabella. But it wasn't Reform Grotesk, it was the normal one. But I don't know if it was from Stempel.

Indra. It was Schelter & Giesecke. [alemão]

Rainer. [alemão]

Isabella. When he opened [the cases], they were different colors of matrices. Does it mean something?

Indra. [alemão]

Rainer. [alemão]

Indra. No, it doesn't make a difference. It has no meaning.

Isabella. No, this is maybe 96 [points]?

Indra. [alemão]

Rainer. [alemão]

Indra. This is before 1900.

Isabella. No?

Indra. This foundry was extinct a long time ago. That what I said, I totally forgot about them. [alemão]

Rainer. [alemão]

Isabella. What is this?

Indra. I don't know.

Mario da Maia

Ex-vendedor da Funtimod (1985–1997)

Entrevista realizada em 04 de julho de 2013, em São Paulo, SP

Tempo de duração: 1:15:38

Obs. A entrevista foi realizada em conjunto com Claudio Rocha, com a presença de Sílvia dos Anjos.

Mario. Isso aqui era a fundição da Funtimod.

Isabella. Olha aí, era isso que ia perguntar pro senhor, que eu tenho uma foto aqui.

Mario. Tem?

Isabella. Tenho, tenho essa foto, eu acho. Essa.

Claudio. Não é a mesma.

Isabella. Eita, é não.

Claudio. É outro ângulo.

Mario. Que foto você tem?

Isabella. Quer ver? Essa.

Mario. É outro ângulo, é a mesma [...].

Sílvia. É, uma é tirada de cá e a outra tirada de cá.

Mario. Uma tirada de cá [...]

Isabella. É. Mas são, então, essas máquinas são as máquinas de fundição?

Mario. São, fundição de tipos.

Isabella. De tipos?

Mario. Tipo...

Sílvia. Olha ele olhando aqui.

Mario. Hein?

Sílvia. Ele está olhando...

Mario. Ele tá olhando [...]. Exatamente.

Sílvia. Para o fotógrafo.

Isabella. Aí, É. Eu tenho, na verdade, três fotos. Que tava num catálogo.

Mario. Tava num catálogo?

Isabella. É, aí é essa daqui que eu tinha dúvida. E o senhor sabe aqui quais são as seções?

Mario. Aqui é a fundição. Deixa eu ver aqui? Aqui é de tipos. Eu acho que aqui era o material em branco.

Isabella. Aqui, né.

Mario. É, material em branco, é quadrados, linhas, entrelinhas. Olha aqui, ó.

Isabella. Oh. Essa daqui é a marcenaria.

Mario. Marcenaria pra fazer...

Sílvia. É pra fazer os cavaletes.

Mario. Não, fazia as gavetas.

Sílvia. Aqui as gavetas? e os cavaletes.

Mario. As gavetas. Cavaletes. É cavalete, gaveta. Da marcenaria.

Isabella. E tem só mais uma aqui, que é essa, que eles dizem...

Mario. Essa é a paginação.

Isabella. Eles dizem aqui...

Mario. Não.

Isabella. que é de fio de latão.

Mario. Fios de latão. É.

Sílvia. É, porque era dividido em tipos...

Mario. Era tipos, Material em branco

Sílvia. Material em branco.

Mario. Material em branco e fios de latão

Sílvia. Que era espaço, entrelinhas e quadrados...

Mario. Material em branco e fios de latão

Isabella. Era dividido lá assim?

Mario. Era.

Sílvia. e fios de latão.

Mario. São máquinas diferentes.

Isabella. É. Então aqui ... aqui era como se fosse a fábrica. Essa daqui é a que era na ribeirão de lima?

Mario. Era na ribeirão de lima.

Isabella. Certo

Sílvia. É um galpão. [...]

Mario. Depois passou pra Rua Solon. Acho que em 83.

Isabella. É, mas depois quando passou para a Rua Sólón a fundição ainda existia?

Mario. Existia.

Sílvia. Sim.

Mario. Passou pra... Pra Rua Solon foi... ainda tinha na Bandeirantes também. Não sei se esse aí era na Bandeirantes.

Isabella. Não, essa daqui é na ribeirão de lima.

Mario. Ribeirão de lima?

Isabella. É.

Mario. Na Bandeirantes, na Ribeirão de Lima não cheguei a conhecer. Eu entrei na Funtimod em 85.

Isabella. Certo.

Mario. Já era na rua Solon.

Claudio. No Bom Retiro, né?

Mario. No Bom Retiro.

Sílvia. Eu ia lá buscar os tipos.

Mario. É...

Isabella. É por isso que o senhor...

Sílvia. É, porque eu sou... [...] eu era uma distribuidora,

Isabella. Da Funti?

Sílvia. Não. Ainda somos, né, uma distribuidora de...

Mario. Uma distribuidora de tipos.

Silvia. De materiais gráficos em geral, máquinas e acabamento.

Isabella. Entendi,

Silvia. Que a gente tem 42 anos, desde 72 que a gente tá lá.

Claudio. Na Bresser, né?

Silvia. Na Bresser, é, meu pai abriu a empresa.

Isabella. Certo.

Claudio. Vocês não pensam em mudar pra vendas de tecido, não, né? Porque lá a Bresser só tem tecido agora, né.

Silvia. Agora é...

Mario. Pano de prato, né.

Silvia. A gente tá meio pano de prato. É, o pessoal... o rei do tipos já foi, né. Virou sacaria.

Mario. O rei do tipos ali? Virou?

Silvia. É, o rei do tipo virou sacaria.

Mario. E a Graphotipo tá virando também.

Silvia. É a Graphotipo... eles estão encaixotando várias máquinas, ali, né.. Você viu? Ontem eu passei lá.

Mario. Ali tem um depósito, se não me engano.

Silvia. Passaram de três. Acho que ta passando.

Mario. Ta passando o resto pro depósito, porque ali ficou pequeno, né. Tá passando pro pano.

Silvia. Ontem eu vi três máquinas encaixotadas.

Isabella. E o senhor sabe contar um pouco pra gente, assim, da história da Funtimod?

Mario. Eita! Eu sempre quis ter isso [tipo fundido com Ave Maria].

Claudio. Ave Maria. Obrigado.

Isabella. Porque a Funtimod ela... esse daqui é da época?

Mario. Não, não é da época, mas foi a Sicoli,

Isabella. Sim

Mario. que você vê. Aqui é um tipo que tem uma oração inteira

Isabella. Sim

Mario. com Ave Maria.

Isabella. É, eu já vi isso.

Mario. Já viu?

Isabella. Já vi de uma pessoa. Tu já tinhas visto, Claudio?

Claudio. Sim. Sim.

Isabella. E... Mas essa daqui foi fundido pela Funtimod?

Mario. Pela funtimod.

Isabella. E a Sicoli é o que?

Mario. A Sicoli era uma distribuidora também, além de fabricar máquinas ...

Isabella. Sim

Mario. Industrializar, fabricar furadeiras, de papel, segmento gráfico, né.

Isabella. Certo

Mario. E nós temos umas representações de máquinas de acabamento e pequeno porte.

Isabella. Até hoje em dia?

Mario. Até hoje em dia. Continua, é vizinho de vocês, nosso aqui, de vocês aqui

Isabella. Certo.

Mario. E além de furadeiras, serrilhadeiras, dobradeiras, representamos diversas firmas, como a Balmaq, a Miruna.

Isabella. Certo.

Mario. E nós... Quando eu sai da Funtimod fui direto pra Sicoli.

Isabella. Em que ano isso?

Mario. 97

Isabella. 97

Mario. Sai da Funtimod em 97 e entrei na Sicoli.

Isabella. Certo.

Silvia. Ai a Funtimod ainda demorou mais uns dois, três anos e depois já...

Mario. Não, ficou na rua Solon. Porque a fundição já tinha saído daí,

Silvia. E então.

Mario. A fundição foi pra Guarulhos.

Isabella. Sim, essa hist... Foi pra Guarulhos e ficou lá?

Mario. Foi pra Guarulhos. Ficou até o mês passado.

Isabella. Não? Que é essa história que Claudio estava contando... mas a fundição foi pra Guarulhos, mas não foi como a Funtimod, né?

Mario. Não, foi já com outro nome, FMG.

Silvia. FMG.

Isabella. Mas como empresa?

Mario. Como empresa.

Isabella. FMG.

Mario. FMG.

Isabella. Hum...

Claudio. Mas a informação que tinha era que eles não tinham...

Silvia. Porque na verdade...

Claudio. Mais documentação... vendia sem nota. Não tinha isso no final?

Silvia. Agora no final já.

Mario. Sim. Agora no final. Mas antes não.

Claudio. Porque com seu João, ele ficou com um pantógrafo lá como parte do, assim, do acerto, né.

Silvia. É.

Mario. Do acerto com eles.

Claudio. E falou de Seu Erasmo e da Dona Júlia, né?

APÊNDICE D - Transcrição das entrevistas

Silvia. Isso.

Claudio. Que ficaram com...

Mario. O Erasmo também pegou algumas máquinas como acerto, mas as máquinas de marcenaria...

Claudio. Tá.

Mario. Seria para fazer as caixas, fazer gaveta, mas ficou obsoleto pra ele. Ele não seguiu e vendeu tudo.

Claudio. Tá. E os equipamentos de fundição e as matrizes ficaram com a Dona Julia?

Mario. Ficou tudo com ela.

Silvia. Ficou lá. Que estava fazendo

Mario. Que estava fazendo

Silvia. Naquela velocidade estonteante.

Mario. O que aconteceu, o tempo foi passando, lógico que a fatia de offset e coisa cobriu a tipografia, né, e ficou mais limitado a encadernadoras.

Claudio. Certo.

Mario. Pra fazer...

Claudio. E gravação.

Mario. Notas fiscais, gravação de Hot Stamping, e tudo, e ficou limitada aí. O tempo foi passando, mas ela tinha um custo. E ela era sozinha e não queria colocar ninguém, foi indo, foi indo, e acabou chegando no ponto que chegou.

Claudio. Mas ela não era da área de escritório?

Mario. Era. Era de escritório, mas...

Claudio. Mas ela sabia...? Ela sabia fundir?

Mario. Não, não, não. Quem sabia, ficou tudo a cargo do Erasmo.

Claudio. Tá, ele trabalhava com ela então?

Mario. Trabalhava com ela.

Claudio. Tá.

Mario. E Ela entrou, acho, que na Funtimod com 17 anos. Que é o mesmo caso do Seu

João. Eu acho que quando parou a Funtimod, e para dar continuidade, que tinha alguns funcionários que não estavam aposentados, então, abriu como FMG para dar continuidade. E a Júlia ficou na cabeça, foi administrar, mas não tem nada a ver, administrar é uma coisa, vendas é outra. Ela não tinha nada de segmentos de vendas. Ela trabalhava num escritório, sentada numa mesa, calculava.

Claudio. Fazia orçamento...

Mario. Fazia... Acho que nem isso fazia na Funtimod, ela trabalhava mais como, como de diz... Contabilidade.

Silvia. Contabilidade.

Silvia. Contas a pagar, contas a receber, essa coisa assim.

Mario. Contas a pagar, contas a receber. E...

Silvia. É, o que eu acho que é interessante é que naquela, né... quando a tipografia, a indústria, né, tipográfica começou, não existia... uma parte de... informação, era, assim, era passado de um pro outro, então, por exemplo, você vê que a característica são pessoas muito jovens, que não tinham profissão, foram aprendendo e por circunstâncias continuaram a vida inteira e estão até hoje, mas tem uma situação hoje acomodada, né, porque pra eles a vida foi assim. Eles não evoluíram e não viram aquilo mesmo porque os processos gráficos se alteraram

durante, né, durante. ao longo dos anos aí, e aí aconteceu toda essa... para eles houve uma estagnação. Não houve uma evolução, né, e pra, assim, como parte histórica mesmo, só fica esses registros, que não tem...

Mario. Isolados, né.

Silvia. Isolados, exatamente, porque mesmo no mundo, né, a gente pode ver, sei lá, na Itália mesmo,

Mario. Estados Unidos...

Silvia. Estados Unidos, né, existem é... é cultura, né, é cultura... Aqui no Brasil ficou muito...

Mario. O que aconteceu...

Silvia. Porque na verdade eram duas, que primeiro a Funtimod e depois foi a Manig, e depois teve o povo lá no Rio da Monotype.

Mario. Pela história a Funtimod era uma firma alemã, pelo menos era isso que eu escutava falar na Funtimod, era uma firma alemã e teve a guerra. Naquela época, segundo os antigos comentavam, naquela época, todas as firmas estrangeiras...
[barulho, saio para fechar a porta]

Claudio. não vai adiantar muito mas...

Silvia. Ajuda.

Mario. Isso que eu ouvia falar dos antigos, tá, as firmas estrangeiras depois que acabassem a guerra, o governo ia acampar, a metalúrgica, tudo aí, como era uma firma alemã, o que aconteceu, os diretores dessa aí... A Manig nasceu da Funtimod.

Isabella. Foi? Como?

Mario. Desse jeito, é, o decorrer da guerra, como o boato surgiu que depois da guerra, acabei de falar que o governo ia acampar essas firmas estrangeiras, ah... diretores da Funtimod começaram e montaram a Manig, não sei dizer quem são esses diretores, mas eu sei que foi alguma coisa Manoel Rodrigues.

Isabella. É. Manoel Ignácio, né.

Mario. Ignácio Rodrigues, isso.

Isabella. Manoel Ignácio Rodrigues. Exatamente.

Claudio. Que até Manig, né, é Manoel Ignácio.

Mario. Manoel Ignácio Rodrigues, por isso tem o nome Manig, no decorrer foi indo. A guerra acabou, o governo não acampou nada. Nessa altura a Manig já tava andando, já tava, no decorrer desses anos a Manig foi criando corpo, foi criando o nome, e... com uma outra diretoria.

Claudio. Até que as matrizes são muito parecidas, fontes da Manig e da Funtimod.

Mario. Isso. O que eu saiba, que eu saiba, quem fundia, quem fazia as matrizes da Funtimod e da Manig ainda era o Seu João Mosz.

Isabella. Ele também fazia da Manig e da Funtimod?

Mario. Por intermédio da...

Mario. É, ele trabalhava na Funtimod,

Isabella. Na Funtimod, mas

Mario. Mas tinha uma ligação, uma certa, aí, eu esqueço o nome dele que era da Manig ultimamente, era Luis...

Silvia. Luis Carlos?

Mario. Luis Carlos? É Luis Carlos? Que era o presidente, não?

Silvia. Era Luis Carlos. Meu pai que trabalhou na Manig sabia...

Mario. Então era Luis Carlos, com o Peter, que era o dono da

APÊNDICE D - Transcrição das entrevistas

Funtimod. E por intermédio do genro [...]

Claudio. Que era o genro de Senhor Hofmann? Como era o nome dele?

Mario. Isso

Isabella. Peter, não é... Papenburg

Mario. Peter Papenburg

Isabella. Hum.

Mario. Que era genro

Isabella. Então ele era genro, então, quando o senhor entrou ele era o diretor?

Mario. Exatamente, era o diretor da Funtimod.

Silvia. Diretor.

Claudio. Ele herdou do sogro dele a Funtimod?

Mario. Praticamente sim, porque isso era da mulher dele.

Isabella. Betina?

Mario. A Betina.

Claudio. Hum, hum, entendi.

Mario. A Betina herdou e ele como marido

Claudio. Como marido, né...

Mario. Como marido deu continuidade.

Isabella. Mas ele que era o diretor geral, né?

Silvia. Ele que era o Diretor geral.

Mario. Era Diretor geral.

Isabella. Até o fim, né.

Mario. Até o fim... até o fim de virar FMG, até o fim da Funtimod na Rua Solon.

Isabella. Certo. Ele ainda tá vivo?

Mario. Eu acredito que sim, hoje ele deve estar em Portugal. Pelo comentário na época, estava morando em Portugal, embora seja alemão.

Isabella. Sim.

Mario. Mas ele estava morando em Portugal.

Isabella. E o senhor pode contar pra gente como era o processo de vendas lá? Como era que o senhor trabalhava?

Silvia. Nossa, ele deve estar com quantos? 70, 90, já?

Mario. Não, ele não é muito velho.

Claudio. Seu João está com 87.

Mario. 87? Ele deve ter, o que, uns 65.

Isabella. É mesmo?

Mario. Entre 65 e 70 anos.

Silvia. Ele não é mais velho do que você?

Mario. Hãn?

Silvia. Ele não é mais velho do que você? Eu sempre olhei pra ele, e quando olhava achei que era mais velho. Eu vi ele umas três vezes, mas achava ele...

Mario. Acredito que deve ter uns 70 anos aproximados. O Peter.

Silvia. Anhan. Tá. Vendas!

Mario. Vendas. Processo de vendas.

Isabella. Como era lá?

Mario. O que acontecia? Podia até trazer aquela foto daquela equipe de vendas, que eu tenho.

Isabella. Tem também? Depois a gente encontra com o senhor de novo.

Mario. Saía os vendedores, processo de vendas, saía com o catálogos. Tem algum catálogo aqui?

Isabella. Tem esse.

Mario. Catálogo Funtimod.

Isabella. Tem esse aqui também.

Mario. Olha, esse aqui, ainda tem os maquinários aqui.

Isabella. O senhor tem algum diferente desses?

Mario. Não, tenho esse [cinza]. O que eu tinha.

Claudio. Tem um de capa azul também, que eu tenho.

Isabella. É

Mario. É o mesmo, só muda pouca coisa.

Claudio. É o mesmo desse,

Silvia. Só que a capa era azul.

Claudio. O azul também tem os cavaletes.

Mario. Aqui só tem os cavaletes, mas não tem o maquinário.

Isabella. Não, não tem. Mas eu tenho outros também.

Mario. Tem outros?

Isabella. Tenho.

Mario. Eu tinha um que tinha tipos egípcios...

Silvia. Tem um de capa rosa.

Isabella. Rosa?

Mario. É, quero o tipo [...] assim. Tipos Egípcios, árabes.

Isabella. Tem Israelita, grego...

Mario. Você tem esse?

Isabella. Tenho esse. Mas se o senhor tiver, eu quero ver.

Mario. Eu tinha, eu dei para...

Isabella. Deu?

Claudio. Pro Fabio Gabriel?

Mario. Foi. Pro Fabio Gabriel.

Claudio. Eu vou encontrar com ele. Não, tenho um trabalho que está sendo impresso lá, vai ser impresso na Leograf.

Mario. Na leograf?

Claudio. É.

Mario. Pode falar meu nome.

Claudio. Ta, vou conversar com ele.

Silvia. Quem sabe você resgata o livro. Porque ele deu...

Mario. Porque ele tem, inclusive esse livro, dei também essa foto. Ele estava fazendo um museu da tipografia para Leograf.

Claudio. Tá, então, logo, logo, eu vou encontrar com ele.

Mario. Se eu não me engano ele foi professor aqui.

Claudio. Você comentou isso comigo,

Mario. De artes gráficas em offset.

Claudio. Tá. Esse mês eu devo ir até a Leograf.

Mario. Fabio Gabriel. Se eu tivesse o telefone eu tentava até falar com ele. Mas não está aqui.

Claudio. Mas tudo bem, a gente vai atrás.

Isabella. É. Conte um pouquinho, então, saia com os catálogos.

Mario. Então, saía com o catálogo, o talão de pedidos e o catálogo de vendas que era esse.

Isabella. Ia para as gráficas?

Mario. Ia visitar de porta em porta.

Isabella. De porta em porta as gráficas?

Mario. As gráficas, aí tirava o pedido.

Isabella. Certo

Mario. Tantas fontes, meia fonte...

Isabella. E como era as possibilidades de venda desses tipos?

Mario. O cliente via o modelo de letra que ele queria. Olhava aqui, todos eles tem um código.

Isabella. Estou vendo.

Mario. O corpo.

Isabella. Certo.

Mario. Às vezes pegava tudo da mesma família, tudo aí só muda o corpo [apontando para uma página], mas o modelo era igual. Tirava o pedido, mandava para a Funtimod, a Funtimod tinha a fundição dela, tinha um depósito já com todos.

Isabella. Já tinha alguns tipos fundidos.

Mario. Fundidos. Embalava e mandava para o cliente.

Isabella. Certo. Mas aqui, por exemplo, eu poderia comprar esse corpo, essa fonte nesse corpo, aí tem escrito aqui mínimo da caixa de 4kg. Poderia ser aproximadamente.

Mario. O mínimo da caixa aproximado. O que era isso, se baseando em letra A.

Isabella. Hãn.

Mario. Então esse quatros quilos com letra a.

Isabella. Tem 28 A's.

Mario. Tem 28 A maiúsculo e 260 a minúsculo. Isso só de letra A e depois a, b, c, d, e...

Isabella. Mas eu poderia colocar.

Mario. Era proporcional. Aí não.

Isabella. Mas eu poderia colocar mais. Poderia escolher mais ou não? Estava fechado.

Mario. Não, não. Era fechado, porque aqui só se baseava. Porque tinha a paginação. Depois da fundição vinha a paginação. O que era a paginação?

Mario. Acho que tem aí alguma coisa que eu vi.

Isabella. Naquela foto? O senhor achou que aqui era a paginação.

Mario. Vamos se basear aqui que está mais fácil [pegar um papel em branco]. Era fundido todas elas. Está cortando as vendas, né? não tem problema?

Claudio. Não.

Mario. Isso se chama componedores. O que é um componedor. Se você vê assim nessa máquina, ela sai, os componedores eram encaixados na máquina, e a fundição... A máquina fundia letra a letra, então, a letra ia passando e ia jogando e ia passando nesse componedor. Então, por exemplo, quando vai fundir 20 fontes do corpo 5108. Seria o modelo da letra 5108. Seria a grotesca reforma meia preta largura normal. Nome de catálogo.

Isabella. Nome de catálogo.

Mario. De catálogo. Aí chegava... Então eles fundiam 20 componedores da letra a.

Isabella. Hãn.

Mario. 10 componedores da e. 10 da i. E assim por diante. Então montava todo a fundição para montar 10 fontes. Aí o que acontecia, colocava uns quadradinhos, não sei se tem aí, talvez seja aqui.

Silvia. Fazia a separação.

Mario. Fazia a separação.

Claudio. Da fonte?

Mario. Fazia uns quadradinhos assim, já tinha umas forminhas que era uma, dois, três, quatro, cinco, seis, sete. Fazia 10 fontes, aí tinha 20 meias fontes. Aí o cara chegava.

Isabella. 20 meias fontes?

Mario. É.

Claudio. Podia comprar, às vezes tinha a fonte já.

Isabella. Ah? Meia?

Mario. Meia fonte. Por exemplo, se tinha 4 kg a meia fonte era 2 kg.

Isabella. Você poderia comprar então?

Claudio. Metade de uma fonte.

Isabella. Essa era a minha dúvida.

Silvia. Você pode comprar a fonte ou meia fonte e você pode comprar também letras maiúsculas chamadas versais.

Isabella. Versais? Aqui também tem dizendo. Você poderia comprar só as versais.

Silvia. As três possibilidades. Não, mas eu quero só letra minúscula?

Isabella. Não pode?

Silvia. Não, só as versais.

Mario. O que são as versais? É caixa alta. Letras maiúsculas a gente chama de versal.

Isabella. Certo.

Mario. Versais, né. Aí ele colocava esse componedor, e ficava aí o distribuidor, pegava, por exemplo, 10... Aqui diz quantas maiúsculas?

Isabella. Diz, 28

Mario. Diz, 28. Então ele pegava 14 letras maiúsculas e colocava

APÊNDICE D - Transcrição das entrevistas

aqui na primeira forma, 14 letras maiúsculas na segunda. 14 na terceira, 14, 14. Saia ia montando a, a, a. E depois vinha assim b. Era quantos b? 14, 8.

Claudio. Já tinha isso pré definido?

Silvia. Já tinha.

Mario. E assim por diante, 8, 8, 8. E ia montando. A letra...

Silvia. Uma coisa, desculpa interromper. Uma coisa que eu sempre tive essa curiosidade. Sempre me falaram que isso é proporcional ao que se usa mais. Baseado em?

Mario. Isso.

Claudio. Na língua portuguesa.

Silvia. Tinha 4 letras x. Não, mas. Então.

Mario. A é a que mais é usada.

Silvia. Eu sei, mas qual é a proporção feita em números. Assim, 4 letras x para 28 letras a.

Mario. Ah, tá.

Silvia. Porque era feito isso baseado em um jornal na época, né. Porque uma meia fonte era suficiente para fazer um tablôide, porque eles falavam que davam pra escrever qualquer texto de um tablôide.

Claudio. Isso era uma média da língua portuguesa. No alemão tinha mais consoante que vogal.

Isabella. Tem a ver com...

Mario. Isso nos tipos...

Silvia. Então, mas esse número que eu falo. Como que chega nesse numero?

Claudio. Acho que era uma média, né.

Mario. Eles já tinham, na paginação, quando, por exemplo, no 51, já tinha a paginação com isso. Isso são os tipos modernos.

Isabella. Sim. Então essa paginação significa essa montagem...

Mario. A distribuição, a montagem das meias fontes e fontes. A montagem. Isso nos tipos modernos, você vê que a diferença aqui, vamos lá colocar no corpo 8.

Isabella. O senhor chama tipos modernos?

Mario. É.

Silvia. Tipos fantasia.

Mario. Fantasia.

Isabella. Tipos fantasia, né.

Mario. Tipos fantasia, vamos colocar aqui no 1405, 14 no corpo 8. 1408. Você vê aqui 4kg de uma fonte. 34 A e 124 a minúscula. Isso dá pra fazer dizeres. Mas na época no jornal que seria o Antiga Oficial que é o tipo comum.

Isabella. Certo. Ele tem aí.

Mario. Antiga oficial. No corpo 8, no 3008, a fonte já não pesa 4kg, já pesa 8 kg, então ia 48 A maiúsculo e 550 a minúsculo. Por isso que a gente chama tipo comum, pra jornal, tanto o Antiga Oficial, o Excelsior, Bodoni, que são tipos comuns.

Claudio. Para texto corrido. Aqui na escola tem duas caixas da mesma fonte, do corpo 8, do corpo 10. Eles não tinham só uma caixa, era insuficiente.

Mario. Era. Era. No jornal exigia mais letras menores, letras caixa baixa, que a gente chama. Aí depois de tudo distribuído é amarrado, conferido, antes de embalar, é tirado uma prova.

Isabella. Hum. Era tirado uma prova?

Mario. Era tirado uma prova. Aí vinha.

Silvia. Que papel que era aquele? Porque... era um papel meio algodão.

Mario. Era. Isso aí era para proteger, a prova era colocado em outro papel, aí depois vinha um papel tipo guardanapo, vai, que era mais macio pra proteger o olho da letra, que não podia ter amassado, não podia ter nada, pra ficar perfeito. Mas a prova era tirada no papel sulfite praticamente.

Silvia. E era na máquina tira prova?

Mario. Isso.

Silvia. Tira prova de mesa?

Mario. De mesa. Isso. Ai colocava a fonte lá, passava o rolinho com tinta, passava no tira prova e ficava guardado. Cada meia fonte tinha um. No papel, depois de embalado. Mas antes porque seria esse tira prova. Porque quando o cara tava distribuindo, a pessoa que estava paginando e distribuindo os tipos nesses quadradinhos, conversando, aí podia ter uma falha. Porque é um serviço humano e serviço humano está cheio de falhas. Então aquele lá, depois esse tira prova era pra ver quantas letras tinha de um, tinha de outro. Todas as letras aí, para saber se por acaso não faltou alguma letra naquela meia fonte. Porque se faltasse uma letra i, aquela fonte tava perdida.

Claudio. Inutilizada.

Mario. Inutilizada. Não é que estava inutilizada.

Claudio. Tinha que completar?

Mario. Depois tinha que repor a letra i. Porque aquela família, aquela fonte sem a letra i para fazer uma palavra não ia colocar uma letra i, embora seja do mesmo corpo, mas de outra família, aí ia ter diferença. Por isso tinha tira prova, aí era embalado, amarrado, em meia fonte, papel sulfite, etiquetado, põe a etiqueta, ia pro depósito e ficava lá. Ai vinha o processo de vendas.

Isabella. Que é quando o senhor entra.

Mario. Aí o vendedor saía com esse catálogo, o talão de pedidos e visitava cliente de porta em porta. O dono da gráfica, que naquela época era só tipografia, via a letra que precisava, letra tal, letra tal e tirava o pedido, por exemplo, ele não colocava o nome tipo Antiga oficial, ele só colocava tipo 3008.

Claudio. O código, né?

Mario. O código. Se o cliente queria só letras maiúsculas, ele colocava tipo 3008 v, que seria versais. Mandava para a Funtimod, tinha o depósito, a distribuição, embalava, e mandava por transportadora, a nível nacional.

Isabella. Mas o senhor vendia só pra São Paulo?

Mario. Não, eu viajava. Eu comecei na Funtimod em São Paulo e depois passei para vendedor externo.

Claudio. Que ano mesmo, seu Mario?

Mario. Eu entrei em 85 em São Paulo, comecei a viajar pra fora em 89, fim de 89. Em 90 já estava viajando.

Isabella. E o senhor consegue lembrar se existia alguma preferência de alguma fonte específica, por exemplo, a Antiga oficial vendia mais? Dos catálogos de tipos tinham algumas fontes que vendiam mais?

Mario. Além de gráficas eu também visitava jornais.

Isabella. Jornal ainda comprava tipo móvel?

Mario. Ainda comprava. Era tudo impresso na Minerva.

Isabella. Tipo móvel em jornal na década de 90?

APÊNDICE D - Transcrição das entrevistas

Mario. Era.

Isabella. Jornais menores, né.

Claudio. Tem um jornal que chama operário.

Mario. Aqueles jornais de cidade.

Silvia. Não é a Folha, o Estadão.

Mario. Ainda tem jornalzinho da cidade que é tipográfico. Tem cidades que ainda tem.

Claudio. Tem um jornal aqui em São Paulo chamado O operário. E o último número impresso em tipografia foi ano passado. Um pouco antes de completar 100 anos, eles passaram pra offset. E os tipos estão lá, eu estou namorando os tipos.

Mario. Então, a gente visitava jornais, visitava gráficas, fábricas de carimbo que usava tipos.

Isabella. Certo. Pra fazer carimbo.

Claudio. Encadernadoras também?

Mario. Encadernadoras em geral. Visitava todo mundo. Aí jornal usava mais tipo comum, seria Antiga oficial, o Bodoni, o Excelsior. Agora gráfica, embora eles usassem também Antiga oficial, era mais pra talão de nota, rodapé de nota.

Claudio. Cartão de visita.

Mario. Cartão de visita. Convite de casamento, que já é outro tipo, seria já o Manuscrita, pra cartão de visita, o nome.

Claudio. Convite de casamento.

Silvia. 6, 8.

Mario. Convite de casamento, sim, 6, 8, ia até o 48. No jornal ia até o 72. Antigamente era título. Partindo do corpo 72 já mudava para tipo de madeira. Aí já contava por furos. Quantos furos? 7 furos.

Isabella. E quando o senhor trabalhou na Funtimod eles fabricavam tipo de madeira ainda?

Mario. Não, já não fabricava. Quando eu entrei na Funtimod o processo já estava adiantado, o processo de offset, então, tinha as gráficas, eram tipográficas. Por isso que se chama Artes Gráficas, por causa dos tipos, um cartãozinho de visitas em tipografia, em relevo americano, modelo, e hoje um cartão de offset. Tem nada a ver mais.

Isabella. Não se compara, né?

Mario. Não se compara.

Claudio. Esse foi feito aqui com trabalho de aluno, olha a Memphis 72 [mostrando um cartaz].

Mario. Estou vendo. E a tinta nem é tipográfica.

Claudio. A gente usa offset.

Isabella. Hoje em dia.

Mario. É offset. Você vê, a tipografia foi caindo, foi caindo e os fabricantes de tinta não fabricam mais tinta tipográfica.

Isabella. O senhor ainda tem algum registro de vendas da Funtimod guardado?

Mario. Nossa, eu tinha tantos, mas joguei tudo fora.

Isabella. Foi mesmo?

Mario. Joguei tudo fora. Tinha toda a minha clientela, tinha tudo guardadinho, isso fiquei até uns cinco anos atrás.

Isabella. Eita, que pena!

Mario. Na Sicoli vai fazer agora 16 anos que eu trabalho lá.

Desde 97.

Isabella. Você saiu e já foi direto pra lá?

Mario. Já fui direto.

Isabella. E a Sicoli era um cliente da Funtimod?

Mario. Era uma revenda, uma distribuidora também da Funtimod. Eu quando vim pra Sicoli era para distribuir os tipos da Funtimod.

Isabella. Certo, então, a Funtimod além de ter os próprios vendedores, ela tinha os revendedores? Que seria a Sicoli?

Mario. Isso.

Claudio. A maqtinpel também.

Silvia. A maqtintel também.

Isabella. Existiam outras empresas que revendiam?

Mario. Sim, existia.

Silvia. Quantos eram os revendedores? Não eram muitos, né?

Mario. Revendedor não. Não eram muitos, não.

Isabella. E o senhor lembra mais ou menos quantos funcionários tinham na época quando o senhor entrou na empresa? Em média.

Mario. Acho que tinha uns 80, 85. De 80 a 100 funcionários.

Isabella. Tinha alguma coisa que alguém falava que a Funtimod já foi maior? Nessa época já tinha diminuído? Existiam histórias lá dentro de que realmente já foi maior a Funtimod?

Mario. Já foi maior, essa aí era na Ribeiro de Lima. Quando eu fui na Funtimod, já não tinha todo esse corpo, era menor já.

Isabella. E contavam algumas histórias lá dentro sobre como era antes?

Mario. Contavam histórias que não vem. Mas o processo é o mesmo. Histórias sobre o processo, como diminuiu continua o mesmo. Era a fundição, diminuiu porque a tipografia foi passando. Os antigos, os tipográficos antigos continuavam, mas os filhos foram crescendo, foram crescendo e partindo pra offset. Eu tenho clientes que guardam até hoje as coisas do pai dele, fica ali guardado e não quer mexer, porque aquilo era paixão do pai dele.

Claudio. Tem a parte offset e no cantinho.

Mario. No cantinho ali tem um cavaletezinho cheio de tipos que era do pai dele. Não mexe. Então, foi crescendo, foi evoluindo o offset. Porque na época a offset era cara. Era bem cara o processo dela. Ele ia depender de gravar uma chapa, ia depender de uma revelação de chapa, ia depender de químicos para revelação de chapa, ia depender da máquina offset para imprimir e tudo. Enquanto na tipográfica, o que tinha? Embora o processo fosse mais demorado. Fazia a chapa, imprimia e depois distribuía, novamente, nas gavetas. Aí aparecia outro serviço e compunha tudo de novo. Montava toda a chapa, por exemplo, na época tinha o distribuidor, tinha chapista, tinha tipógrafo. Tinha tudo.

Claudio. Impressor, distribuidor.

Mario. Impressor, distribuidor, tinha tudo isso. Hoje não, depois que fez no offset, o cara grava. Ele imprime, grava e faz tudo num máquina de offset. Na época não era assim. Enquanto que na tipográfica ele não tinha custo nenhum. O que ele tinha custo? Quando comprava os tipos, tinha o desgaste, mas o desgaste era seis meses, um ano, dois anos, dependendo da máquina também que ele tinha. Tinha minervas, por exemplo, a Funtimod era de berço e quase não gastava tipos, mas uma Guarani, uma Catu, era boca de sapo. Silvio. Impacto.

Claudio. Amassava os tipos.

Mario. A Funtimod, as minervas dela era de berço. O que era de berço? O padrão abria e deitava, então, quando ele voltava, ele não voltava imprimindo, ele parava e encostava. Igual uma corte e vinco hoje, que é de berço, ela vai e empurra para fazer o corte e fazer o vinco.

Claudio. Não era boca de sapo?

Mario. Não era boca de sapo. Era o que a gente chama de berço.

Claudio. E tinha as planos cilíndricas também?

Mario. Tinha as cilíndricas. As pioneiras acho que eram Heidelberg.

Claudio. Planeta também.

Mario. Planeta. Na época a Funtimod era representante da Heidelberg.

Isabella. Isso era outra coisa que eu queria perguntar ao senhor. Quais eram as outras seções da Funtimod? Eu sei que tinha a seção de fundição e tinha outras seções, de máquinas... Já cheguei a ler que tinha seção de cartonagem e embalagem. O senhor lembra?

Mario. Não, cartonagem, não.

Isabella. Na fábrica?

Mario. Tinha antes até 73 ela tinha a fundição que fabricava as furadeiras, fabricava guilhotinas, fabricava dobradeiras. Com o tempo... Isso não era do meu tempo da Funtimod, mas eu escutava isso lá. O Brasil teve uma recessão, acho que em 72. [atende telefone] Acho que em 70 teve uma recessão. Está acontecendo na data de hoje a mesma coisa. Todo mundo está reclamando, não está vendendo nada. As vendas estão caindo e na época foi assim. O que era a Funtimod? Ela fundia, era tudo de ferro fundido. E as vendas caíram muito. A fundição, a Funtimod chegou a ter mais de 200 funcionários em si, na fundição de máquinas, na fundição de tipos. Eu escutava falar. E parou. Não fabricou mais.

Isabella. Em 73.

Mario. Foi Em 73?

Isabella. Foi em 73.

Mario. E parou de fabricar, então, essa seção de fundição de máquinas parou.

Isabella. Foi a seção de fundição de máquinas que parou? Tipográficas, né?

Mario. Tipográficas, na época era tipográfica. A dobradeira. Se não me engano, a Stahl começou. E a Funtimod fabricava dobradeira Stahl. Hoje a Stahl é uma potência, mas não era a Stahl. Pelo o que eu sei também a Roland prática também começou com a Funtimod. A prática aqui no Brasil.

Isabella. Essa não, mas a Stahl já tinha visto. E vi umas outras duas empresas relacionadas com a Funtimod.

Mario. Segundo os antigos, a Roland, dos alemães, o Peter também era alemão, fez um acordo para fabricar essas Rolands aqui no Brasil.

Isabella. É uma máquina, né?

Mario. A Prática, então, foi fabricado, e foi mais ou menos o mesmo processo com a Manig. Montaram a Funtimod, os alemães entraram com a tecnologia e o Peter entrou com o financiamento.

Isabella. Da manig?

Mario. Da Roland. Da Roland, o financiamento. Foi indo, foi fabricando as máquinas, fabricaram as máquinas. A Roland com outra diretoria, foi indo. Mas quem financiou, segundo os antigos da Funtimod, foi o Peter, da Funtimod.

Isabella. Foi mesmo?

Mario. Segundo os antigos.

Isabella. Eu não estou desconfiando do senhor, não. Estou só [abismada].

Mario. Segundo os antigos, como a Stahl. Depois parou. A Roland aqui parou de fabricar, foi para Alemanha e acabou o vínculo da Roland com a Funtimod.

Isabella. E o senhor sabe de alguma coisa dessa outra empresa que se chamava Funtigraf?

Mario. A Funtigraf seria uma distribuidora da Funtimod. Por exemplo, a Funtimod, não sei porque uma época, mas foi mais ou menos assim. A funtimod, quer dizer, fundição de tipos modernos, a Funtimod fabricava e a Funtigraf distribuía.

Isabella. Os tipos ou qualquer produto?

Mario. Qualquer produto da Funtimod. Era uma loja, uma distribuição da fábrica.

Isabella. Era como se fosse a perna da fábrica de distribuição?

Mario. Isso. Funtimod parou de vender, vendia para a Funtigraf e a Funtigraf distribuía.

Isabella. Certo. Mas quando o senhor trabalhou, o senhor trabalhou para a Funtimod?

Mario. Para Funtimod, a Funtigraf não existia mais.

Claudio. Isso foi só um período?

Mario. Foi só um período, não sei que período foi, mas foi só um período.

Silvia. Talvez meu pai saiba alguma coisa, porque em 72 abriu a loja. 71. Meu pai trabalhou na Manig na década de 60 para 70. Aí em 72 ele abriu a Maq̃t̃ñpel. Ele trabalhava na Manig, mas ele trabalhava na parte de contabilidade e administração. Para ele abrir a Maq̃t̃ñpel, ele estava de olho já em muito coisa lá dentro. Entendeu? Para ver como é que era. Ele tinha acesso a muitos clientes. Por isso que ficou mais fácil.

Mario. Para você ter uma idéia, o depósito da Funtimod era... a Manig eu não conheço, mas deveria ser assim igual. Era anti-fogo. Suponhamos que acontecesse um incêndio na Funtimod. Aquele depósito de tipos, de fundição, que estava tudo preparado, ia derreter tudo. Então, o depósito era anti-fogo. Ele era em concreto, todo ele térmico, a porta era térmica. Para você entrar, você entrava, lacrava, você entrava e fechava. Para ter acesso, era só alguns funcionários. Só do depósito que tinha acesso a esse depósito. Para você ver como era fechado praticamente a 7 chaves.

Isabella. Nem todo mundo tinha acesso?

Mario. Só tinha acesso o cara que trabalhava no depósito, na embalagem, na separação de pedidos. Eu chegava com o pedido, aqui, 3 fontes 3008. Chegava e pegava 3 fontes 3008. 2 fontes do 5110. Chegava lá no depósito, 2 fontes 5110. E assim por diante.

Claudio. Tinha pronta entrega então?

Mario. Tinha pronta entrega. E quando não tinha... E quando não tinha, seria o pedido B. Então ficava marcado o pedido B, por exemplo, 51 não tinha, vai demorar 30 dias. Aí a Funtimod mandava esse primeiro pedido. Inclusive o transporte era por conta do cliente. E o pedido B faltou. Daqui a 30 dias estava pronto. Assim que ficava pronto, pegava esse pedido e já mandava com o frete pago para o cliente, porque ele não tinha culpa de não ter. Ele só esperava o tempo da fundição para mandar novamente pro cliente. Se ele pediu, precisava dessa letra, né.

Isabella. Enquanto o senhor trabalhou lá foram publicados quantos catálogos? Trabalhou com um catálogo só? No momento que o senhor estava trabalhando eles chegaram a imprimir outro catálogo?

Claudio. Os folhetos eram mais constantes, né?

Mario. Esse catálogo aqui.

Isabella. Esse é anterior ao seu.

Mario. Saiu o azulzinho. Capa azul, então, a gente distribuía para todos os revendedores, vendedores, às vezes um cliente queria um catálogo e nós mandávamos um catalogo pro cliente. Esse catálogo aqui [prata] quem ajudou a paginar ele, a formar esse aqui fui eu, na Funtimod.

Isabella. Foi o senhor?

Mario. O Joãozinho imprimiu, tinha na corte e vinco, tinha a minerva. Nós montamos ele.

Isabella. Então os catálogos eles eram produzidos lá na Funtimod?

Mario. Confeccionados na Funtimod.

Silvia. Porque tinha máquina, tinha acabamento. Tinha tudo lá.

Claudio. Tipo não faltava.

Isabella. Mas só fazia isso, né, lá dentro a máquina era usada para algum outro serviço?

Mario. Não, só para isso.

Isabella. Só para imprimir os catálogos.

Mario. Para fazer um cartãozinho. Para fazer catálogo, notas, pedidos.

Silvia. Notas.

Mario. Isso não fazia, aí mandava fora. Porque o volume era grande.

Isabella. E o senhor sabe me dizer se todos os tipos que eram vendidos, todos eles estavam nos catálogos?

Mario. Sim. Todos.

Isabella. Todos?

Mario. Todos, inclusive, fios de latão, material em branco, seria espaço, entrelinhas, quadrados, lingões. Tá tudo aqui. Cantos, azurées, que era nos fios de latão.

Isabella. Na verdade, pelo o que eu li, no começo a Funtimod era mais conhecida pela produção de fios de latão do que de tipos.

Mario. Não. A Funtimod o forte dela sempre foi tipos, fios de latão também. Porque na época, como se diz, a pioneira tipográfica foi dos alemães aqui, os alemães que vieram. Volfman? Que era sogro do Peter.

Isabella. Era Hofmann. Theodor Hofmann.

Mario. O Peter na realidade ele não veio aqui pro Brasil para tipografia.

Isabella. O Peter era alemão também?

Mario. Era alemão, mas ele não veio pro Brasil para a Funtimod, o Peter, na realidade, segundo os antigos, ele veio para cereais, café, cacau, alguma coisa assim. Nesse meio tempo que ele esteve aqui no Brasil, ele conheceu a Betina, e começou a namorar com a Betina.

Isabella. Eles tiveram filhos? O senhor sabe?

Mario. Dois ou três filhos.

Isabella. Sabe o nome?

Mario. Não.

Isabella. Se eu disser, o senhor confere? Nunca soube o nome?

Mario. Não, eles nem iam lá, nenhum deles. Ninguém quis saber daquilo. Mas acho que era dois filhos, dois ou três filhos. Se não me engano, era três filhos, dois homem e uma mulher.

Claudio. A gente está aqui num trabalho de detetive tentando localizar as matrizes e as fundidoras. A gente sabe, Silvia contou pra gente que sumiu, que ninguém sabe, ninguém viu.

Silvia. Foi ele que falou que lá em Guarulhos. Em Guarulhos agora quando chegou lá, não tinha nada.

Mario. Ele saiu.

Claudio. O seu João me passou outro telefone do Erasmo, mas eu toco lá e só dá ocupado. Teria alguma outra pessoa que a gente pudesse saber? Alguém disse que foi para o interior. Se a gente for lá em Guarulhos, perguntar para um vizinho.

Mario. Não tem mais nada.

Claudio. Ninguém vai saber. Algum outro funcionário?

Mario. Onde eles estavam era tudo...

Claudio. Irregular?

Mario. Não era irregular. Estava no meio de transportadora.

Claudio. Ah, tá. Não tem nada a ver.

Mario. Não tem nada a ver. Mas não é difícil achar isso pra você.

Claudio. Você conseguiria. Esse é nosso elo perdido, a parte de gravação com Seu João foi maravilhoso. A gente quer voltar lá, eu quero fazer um artigo sobre ele na revista Tupigrafia. Quero ver se eu lanço agora esse ano. A idéia, ela vai fazer uma tese sobre isso. E tem uma possibilidade da gente contar a história da Funtimod num livro. Eu acabei de lançar esse livro pela editora do SENAI, chama Letra impressa, e tem inclusive aqui, olha, os métodos antigos de fundição de tipos.

Mario. Essas são as matrizes.

Claudio. As matrizes, a fundição. E aqui tem os métodos de fundição de tipos, galvanoplastia, os pantógrafos. E tem aqui as fundidoras. Que são antigas, né. Essa inglesa, essa daqui também, essa deve ser americana.

Mario. É o mesmo sistema.

Claudio. É o mesmo sistema.

Mario. É o mesmo sistema. Se você olhar na foto.

Isabella. Exatamente.

Mario. Porque a fundição, ela trabalha elétrica, essa daqui é manual. Está vendo? Essa é manual.

Claudio. Mas também isso daqui é do século 19.

Mario. Hoje ela é elétrica, ela trabalha com água e a caldeira. Para fundir, o que faz, a matriz, para não se queimar, ela é resfriada a água, mesmo sistema de um carro. Ia dar um super aquecimento, era refrigerada a água. Embora a eletricidade era para movimentar. E a fundição é por bomba, por pistão. O pistão fica dentro da caldeira.

Claudio. Tem um êmbolo?

Mario. O êmbolo, quando abaixo, ele joga, dá 400 graus aproximados. Ele injeta na matriz. Quando injeta a matriz está esfriada e funde a letra. Você vê que quando a letra sai, sai quase morna. Sai morna, fria não sai.

Claudio. Na linotipo sai que você queima o dedo.

Mario. Queima, mas lá não.

Claudio. A gente vai até onde for possível para tentar saber

APÊNDICE D - Transcrição das entrevistas

o paradeiro desse material, até poder entrevistar o Erasmo. Para ele contar como é. A gente quer saber quais eram os equipamentos. Seu João contou...

Mario. Eu falo com Erasmo.

Claudio. Você consegue falar com Erasmo?

Mario. Eu falo com ele.

Claudio. Que maravilha! Para nós isso é valiosíssimo. Estamos num elo perdido. Seu João contou que esse material, que essas matrizes e as primeiras fundidoras vieram do Liceu Coração de Jesus, que era dos salesianos, porque a Bremensis, antes, tinha clichê, tinha energia elétrica, tinha uma série de atividades. E depois que a Funtimod surgiu dentro da Bremensis, por conta dessa entrada desse equipamento que veio dos salesianos. Então a gente quer contar essa história da fundição.

Mario. Igual as máquinas da Funtimod, que nem depois, se você olhar, a antiga Bremensis é igual a Funtimod. Guilhotina.

Claudio. É. A nossa intenção, como eu tenho acesso ao pessoal do Sindigraf, é contar essa história.

Mario. Se não me engano, você tem uma prensa martelo ali, que se não me engano, é Bremensis.

Claudio. Precisa dar uma olhada lá, não consta como Bremenis.

Mario. Não?

Claudio. Não. Depois a gente dá uma olhadinha lá, tem um outro nome ali.

Mario. Outro?

Claudio. Outro nome ali.

Mario. Consane?

Claudio. Eu acho que é. Não, não é Consane. Depois a gente dar uma olhadinha. Tem muito anúncio, muito folhetim a gente tem guardado. Então podemos ficar na pista do Erasmo?

Mario. Isso eu consigo, é fácil. Falo com ele, explico para ele. Vou dar teu telefone que eu tenho lá. Digo que alguém vai ligar pra ele. Claudio, né? E faz uma visita aqui pra vocês.

Claudio. Seria genial.

Mario. Melhor do que eu, é ele. Ele trabalhou na Manig. Trabalharam na Manig e foi para a Funtimod.

Isabella. Não, o senhor é tão importante quanto ele.

Mario. Ai, sim, ele conta essa história. Sim, voltando aquela história da Manig, como a Manig surgiu. Continuou a Manig com outra diretoria, foi crescendo, passou os anos. A Manig, como a guerra acabou e o governo nunca acampou essas firmas.

Claudio. Não sabia o que fazer com isso, né?

Mario. Não sabia o que fazer. Nunca acampou. A Funtimod continuou e a Manig continuou ficando concorrente direta da Funtimod.

Claudio. Dividia o mercado, né?

Mario. Dividia o mercado.

Isabella. Mas a Funtimod era maior do que a Manig? Ou não?

Mario. Olha, em qualidade, em tipos, a Funtimod era melhor. Pelo o que os clientes falam.

Claudio. Pelo catálogo, mas tinha coisas boas também.

Isabella. Na verdade, a Funtimod tinha mais diversidade do que a Manig, né?

Mario. Tinha. Depois que a Funtimod parou de fabricar.

Isabella. E o senhor sabe quando?

Mario. Maquinário? 73, foi na época daquela crise.

Isabella. Não, parou de fabricar os tipos?

Mario. Os tipos a Funtimod parou em 97. Não é que parou em 97, simplesmente foi com outro nome, a mesma coisa.

Isabella. Mas o que parou de fabricar em 73 são as máquinas?

Mario. As máquinas, de ferro fundido, as guilhotinas, as minervas.

Isabella. O maquinário para tipografia, né?

Mario. Para tipografia. Parou acho que foi em 70.

Isabella. Foi em 73.

Mario. Mas a fundição de tipos nunca parou.

Isabella. Continuou até o final. Mas ia diminuindo o volume de fundição?

Mario. Até... Não é que foi diminuindo, até surgir offset. Depois que surgiu o offset, foi que começou a diminuir a fundição. Todo gráfica tinha o offset e o tipográfico.

Isabella. Enquanto o senhor trabalhou ainda tinha essas duas formas?

Mario. Tinha.

Isabella. Bastante?

Mario. Bastante. Continua hoje, se você ver, a nível nacional, ainda tem muita tipografia aí usando muito tipo.

Isabella. Tem só uma dúvida que eu tive, que eu achei no Boletim da Indústria Gráfica, não sei se o senhor conhece, o BIG. Você deve conhecer, né?

Silvia. Anhan.

Isabella. Que a Funtimod ela chegou a distribuir máquinas de fotocomposição. Isso é verdade? O senhor tem alguma notícia disso? Deixa eu ver se eu acho...

Mario. Fotocomposição?

Isabella. Sim.

Mario. Pode ser que sim, porque na época, através da Funtigraf.

Isabella. É, pode ter sido.

Mario. Pode ser, sim, através da Funtigraf. Lá na Funtimod não.

Claudio. Seu João comentou, que um dos motivos, na visão que ele tinha, o pessoal que o diretor trouxe para ajudar nessa relação com offset, esse mundo todo deram um tombo nele.

Isabella. Deram um tombo como?

Claudio. Financeiramente.

Mario. A Roland, aquilo que eu estava falando. Os tipos, na realidade, os tipos eram uma mina de ouro. Embora seja de chumbo, mas era uma mina de ouro.

Isabella. Em relação as vendas?

Mario. As vendas. O lucro era muito grande.

Claudio. A margem de lucro era grande.

Mario. Era absurdo, era absurdo os lucros. Teve uma época que a Funtimod se dava o luxo de vender para quem ela queria. Se ela não quisesse vender para você montar uma gráfica, ela não

APÊNDICE D - Transcrição das entrevistas

vendia. Naquela época, os antigos. Eles exigiam um monte de coisas para você comprar com eles.

Claudio. Sabe uma outra coisa, às vezes a gente encontra alguns tipos que não são nem da Manig, nem da Funtimod. Claramente são tipos importados. Você tinha notícia disso. Alguém que importasse tipos? A grande maioria era Manig ou Funtimod.

Mario. Tinha, tinha.

Isabella. A Oscar Flues importava.

Claudio. Importava tipos também?

Mario. A Funtimod importava tipos também.

Claudio. Quem importava?

Mario. A Funtimod importava alguns tipos. Embora também, se você não acha a Manig e a Funtimod, tinha a Monotype, do Rio. A Copotype aqui, que o sistema, praticamente, é o mesmo da Linotipo. Ele não fazia essa distribuição que a Funtimod fazia. Era numa máquina de escrever, fazia a meia fonte, a Monotype.

Silvia. Os ornamentos eram na maioria alemães?

Mario. Eram, as matrizes, né. Depois que já estavam as matrizes aqui, fundia tudo aqui.

Claudio. Importava matriz de ornamento. Seu João ficou até o fim. Além de seu João tinha outros gravadores?

Mario. Até o seu João entrar lá. Não, não, sempre foi o Seu João. Mas antes do Seu João era tudo importado.

Isabella. Mas eu descobri um outro gravador, não sei se você já ouviu falar, Antonio Baki. Já ouviu falar?

Mario. Não.

Silvia. Dos grampos Baki?

Isabella. Não, eu não sei. Teve uma matéria nessa revista, posso até achar aqui para mostrar. Gravador de letras da Funtimod. Começou a trabalhar em 35, em 38 passou para gravação.

Claudio. Mais antigo ainda?

Mario. Ah, tá, aí já não era do meu tempo.

Isabella. Mas a matéria era de 50, então. Quando o senhor entrou ele não trabalhava?

Mario. Não, eu entrei em 85. Era o seu João.

Claudio. Na verdade o seu João foi o último. Ele mesmo falou que tinha um outro antes dele, ele aprendeu. Tinham dois, ele aprendeu. Isso mesmo, tinham dois.

Mario. Ele aprendeu. Seu João entrou na Funtimod com 14, se não me engano.

Claudio. O instrutor dele foi um alemão, que veio para cá nessa área de clichês e depois passou a fazer as gravações dos tipos. E falou que tinha um desenhista que desenhava, porque as matrizes não eram importadas, segundo seu João. Eram feitas aqui.

Mario. Aqui, pelo seu João.

Claudio. Não, mas o desenho das matrizes. Era normal antigamente você ia numa fundidora de tipos e falava assim, olha, eu quero comprar as matrizes. Eles vendiam as matrizes. A matriz, e não a punção que fabricava a matriz. A matriz era propriedade. Agora, de uma punção, a partir dela podia fundir mais de uma matriz. Então, ficava mais caro, era para justamente quem consumia muito, e tinha que fundir tipos constantemente, e comprava a matriz. Então...

Mario. Mas como assim fundir tipos? Não tinha tantas fundições

de tipos.

Claudio. Não, não aqui no Brasil.

Mario. Ah, tá, entendi.

Claudio. No exterior. Eu imagino que a Funtimod ia na Europa, na Alemanha, comprar matrizes, da Futura, eu acho que essas primeiras, as mais antigas Futura e Kabel, principalmente, vieram do Liceu Coração de Jesus, que deve ter comprado matrizes.

Mario. Que deve ter comprado, que importaram.

Claudio. Importaram, e o seu João quando estragava uma matriz de uma Futura, ele fazia uma nova matriz, justificava as matrizes que não tinham mais condição de fundir os tipos.

Mario. Isso. Justificava tudinho, que queimava por causa...

Claudio. Então, ele fazia esse trabalho também.

Silvia. E a matéria prima, interessante também, a matéria prima que a Funtimod usava era boa.

Mario. Era a liga, aí tinha o segredo da liga, entre chumbo, estanho.

Silvia. E antimônio.

Mario. E antimônio.

Claudio. Que é diferente da liga da Monotype. A monotype não tinha a mesma liga. Era mais fraca.

Mario. Acho que a liga da Monotype é quase a liga da Funtimod de material em branco. Porque é um material mais mole, não dá impressão, então, não precisa ter aquela liga especial.

Silvia. Assim como o tipo de hoje, que hoje ainda existe lá de Osasco. Do Daniel.

Claudio. Não dura nada.

Mario. Não dura nada, por que? Porque hoje quem usa mais aqui em São Paulo é mais encadernação. Encadernação com [caloria].

Silvia. Daí estraga rapidinho.

Claudio. Sabe o que ele faz? Ele compra tipo para fundir.

Mario. Em sucata?

Silvia. A sucata.

Claudio. Que para nós é um desespero.

Mario. Mas isso aí todo mundo. Não é só ele, não.

Claudio. Ele compra tipos para fundir outros tipos, isso que é a ironia.

Silvia. É assim mesmo.

Mario. Veja bem, a liga para tipo do tipo é ideal, porque a liga dos tipos é especial. Agora, para ele comprar o tipo ele não vai usar só a liga dos tipos para fundir na máquina dele, vai colocar mais material em branco. Chumbo, que nem a linotipo, praticamente é chumbo. Você vai fazer a impressão e depois volta tudo para caldeira. As linhas.

Claudio. Não tem durabilidade, né? Do estanho.

Mario. Não. Não é uma letra que você tira, coloca, faz rodízio dela. Vai e volta.

Claudio. Como tem ponto de fusão baixo. Mas não tem a dureza do antimônio, né.

Mario. É isso aí, a matéria prima, é uma liga especial para isso. Nem a Manig, a Manig a liga era diferente.

Silvia. A Manig também, trabalhava mais fraquinha.

Mario. Era mais fraquinha do que a Funtimod.

Isabella. Os gráficos já sabiam?

Mario. Já sabiam.

Isabella. Era mais barato?

Mario. Não. Mesmo preço.

Silvia. Não

Isabella. Mesmo preço?

Silvia. Agora a Manig, ela teve a invenção, eu estava comentando com ele, de formar uma tal de fonte econômica.

Isabella. Como era?

Silvia. Era $\frac{3}{4}$ de fonte, então, você tinha meia fonte ou a fonte. Aí a Manig veio com a fonte econômica. Como lançamento de marketing, aí a fonte econômica, e vendia. Vendia muito.

Claudio. Para serviços pequenos.

Mario. O que acontecia, eu como vendedor chegava no cliente. [cliente] - Quanto custa a tua fonte? [Mario] - Ai olhava aqui assim, ah, custa 300 reais. [cliente] - Mas a Manig custa 250 a fonte tal. [Mario] - Tá, quanto pesa a tua fonte? Quanto pesa a Manig?

Claudio. É, dá pra ver aqui, né.

Silvia. Mas então vinha no pacote.

Mario. Que corpo é? Corpo 16.

Isabella. Corpo 6. Está tão pequeno.

Mario. Corpo 6. Isso era a fonte, não era a econômica.

Isabella. Bora ver a Kabel.

Silvia. Isso aqui é mais antigo, a fonte econômica já foi da década de 80. Foi aí que eu batia de frente com a Manig.

Mario. A gente criava esse impasse porque... Embora os tipos, o preço por quilo seria o mesmo preço praticamente. Tinha diferença de centavos, de 1 real, 2 reais, mas tornaria mais barato porque era uma fonte econômica. Enquanto que a fonte corpo 6 tinha 50 A maiúsculo, a fonte econômica tinha 30. Tinha menos. E a nossa meia fonte tinha 25, mas era meia fonte. A meia fonte correspondia quase a fonte econômica deles. Mas no catálogo deles não se via que era uma fonte econômica, não se via que era meia fonte, estava escrito fonte.

Isabella. Será que eles falavam pro cliente?

Mario. Não.

Silvia. Não, era a fonte.

Isabella. Era a fonte?

Mario. Porque a concorrência era grande, os mesmos clientes que eu visitava, a Manig visitava também. E a gente batia de frente.

Isabella. Batia?

Mario. Batia de frente, era uma briga tremenda porque eu tinha que vender meu peixe. Vender meus tipos, vai. E a Manig tinha que vender os tipos dela.

Claudio. Algum outro concorrente? A Tigre fazia só fios?

Mario. A Tigre fios também foi uma descendência da Manig.

Silvia. Da Manig. Saiu da Manig.

Claudio. Mas só tinham as duas? Não tinha nenhuma outra?

Mario. Não, saiu da Manig, então, começou a fazer fios de latão. E cantos de chumbo, de latão. Cantos de latão. Por isso que chama Tigre fios.

Claudio. Eles tinham até um kit pro pessoal de gravação, com duas fontes. Eles faziam máquina de fazer dinheiro. Vê que barato?

Mario. Esse cavaletzinho aqui era cópia da Funtimod. É a copia da Funtimod. A Funtimod quando lançou a máquina de gravação, lançou com o cavaletzinho. E a Tigre fios copiou.

Claudio. Não era nada original?

Mario. Nada, nada.

Claudio. A gente tem uma caixinha ainda fechada da Tigre fios.

Mario. Voltamos aquele lá da Roland, que eu tava falando que o seu João Mosz, levou um tombo... Não foi só a Roland também, segundo os antigos falam, né, que nem seu João Mosz estava falando, eles não quis falar nomes, mas... Então quem financiou mesmo a máquina da Roland, a Prática, a fabricação aqui foi a funtimod com os tipos.

Isabella. Da Funtimod, a fundição era o que dava mais lucro? Sempre foi o carro chefe da empresa?

Mario. Carro chefe.

Isabella. Então ela financiou a Roland?

Mario. A Roland, como a diretoria era outra. Quando começou, a Funtimod tinha a dela e a Roland tinha a dele. E tinha ligação com os alemães, a tecnologia era de lá. Parou de fabricar aqui e começou a fabricar na Alemanha. Desvinculou uma coisa da outra, a Roland foi lá em cima, está até hoje. [...] Num certo momento a tecnologia da Prática foi feita aqui.

Isabella. Os vendedores vendiam só tipos? Tinha outros vendedores para vender máquinas da Funtimod? Como era? Ou vendia tudo?

Mario. Não, já vendia tudo, era o mesmo catálogo. Já vendia tudo.

Isabella. Então era um catálogo só. Não existia catálogo separado para máquinas e para tipos?

Mario. Não. Era um só.

Isabella. Eu tenho um catálogo que ele tem uns carimbos aqui dizendo fabricação cancelada. No catálogo.

Mario. Fabricação cancelada o que era, não se vendia. Antigamente até vendia, mas como estava impresso.

Isabella. Vocês botavam carimbo? Alguma coisa?

Mario. Saiu de linha.

Isabella. Vocês faziam isso no catálogo?

Mario. Não é do meu tempo.

Isabella. Não é, na verdade era nesse, era em um parecido com esse daqui, aí tinha fabricação cancelada.

Mario. Fabricação cancelava porque não tirava. Saiu de linha, não fabricava mais.

Isabella. E o senhor tem alguma notícia. Saía de linha por que não vendia? Ou não? Tinha alguma coisa?

Mario. Porque não vendia, não tinha tanta aceitação no mercado. Na impressão. [folheia o catálogo e mostra ornamentos]

Isabella. Também era fundido lá. Era fundido na seção de material em branco? Ou tinha uma seção específica?

Mario. Não, na mesma seção, ornamento era igual aos tipos. Nas máquinas de tipos. Tem tipo negativo, tem tipo positivo, ao contrário.

Isabella. Esse vendia muito?

Mario. A gente vendia, porque para fazer um carimbo você pega um tipo negativo.

Isabella. Hum. É verdade?

Mario. Na impressão fica positivo. Mas no carimbo, você vai fundir negativo, vai fundir ele na matelite quente, que fica mole

Isabella. Matelite era para fazer o carimbo?

Mario. Por exemplo, matelite era para fazer o baixo relevo da letra, aí depois vinha a borracha para fazer o carimbo.

Isabella. Tem gente que ainda faz assim, né?

Mario. Faz, por exemplo, esse é um tipo de letra. Antigamente vendia, mas hoje, por exemplo, não se escreve mais aí para fazer... Uma letra diferente, uma letra que é muito [fina], que você tem que por ele muito entrelinhada, antigamente precisava. Então como não tinha mais aceitação, não estava fundindo mais, aí punha o carimbo. Ele não ia cortar as páginas.

Isabella. Quando chegava nos clientes, eles já sabiam. Então tinham uns clientes que já tinham seus próprios catálogos?

Mario. E tem cliente que fazia.

Isabella. Fazia da sua própria gráfica.

Mario. Pegava o catálogo. A gente distribuía o catálogo. As vezes o cliente chegava lá, eu quero fazer um serviço aí, mas eu quero com essa letra. Se ele não tinha a letra, ele pedia para nós. Se ele tinha a letra já, dava continuidade.

Isabella. Foi bom? Isso que eu ia perguntar ao senhor. O senhor gostava de trabalhar lá? Lá dentro era legal o trabalho?

Mario. Nossa! Lá dentro eu fiquei até o fim, acho que uns três anos lá dentro, até acabar lá.

Isabella. Eu cheguei a ir lá na Ribeiro de Lima.

Mario. Na Ribeiro chegou?

Isabella. É um prédio comercial, não tem mais nada.

Mario. Não tem mais nada. Eu viajava, mas os três últimos anos eu fiquei lá dentro. Aí eu fiquei tomando conta das vendas, antes eu só viajava.

Isabella. A decisão de acabar a Funtimod e virar a FMG foi porque realmente o mercado já não estava bom?

Mario. Caiu o mercado.

Claudio. Com as dívidas trabalhistas.

Mario. A funtimod hoje ela não fechou.

Isabella. Ela não fechou, exatamente. Ela está aberta.

INFORMAÇÕES ADICIONAIS

A foto dos vendedores foi tirada em 1990 numa convenção.

Rafael à esquerda e Peter à direita.

O ano do catálogo cinza é 1992.

O catálogo cinza saiu depois do azul, com tiragem média de 1000 exemplares.

Não importava tipos para vender.

No final Rafael não assumiu a empresa, como falou seu Geraldo.

A Funtimod tirava prova de todos as embalagens das fontes. E o cliente também precisava tirar para comprovar.

Os tipos eram embalados em ½ fonte. E podiam ser divididos

em 2, 3 pacotes, dependendo do corpo. Por exemplo, uma ½

kabel era embalada em 2 pacotes, 1 fonte em 4 pacotes.

Ajuste na matriz era quando pedia letras a mais do

estabelecido, então, a Funtimod cobrava para fundir. Para tirar sua produção e colocar essa matriz na máquina. Vendia mínimo de 250 gramas.

Desconto de 30%. A partir de 93 e 94 as vendas começaram a cair e a Funtimod, que vendia direto para os clientes, começou a vender pros revendedores e distribuidores, que também vendia outros tipos, Monotype, Compotype, Manig.

João Mosz (Johan Mosz)

Ex-gravador de tipos da Funtimod (1940–1997)

Entrevista realizada em 19 de julho de 2013, em São Paulo, SP
Tempo de duração: 2:03:00

Obs. A entrevista foi realizada em conjunto com
Claudio Rocha. Como houve mudança de espaço físico, o gravador
nos mostrou o espaço onde costuma trabalhar, a entrevista foi
gravada em dois arquivos.

Isabella. Muito prazer em conhecer o senhor, seu João.

João. O prazer foi meu.

Isabella. Eu venho pesquisando a Funtimod já faz um tempinho.

João. É?

Isabella. É.

João. Oba!

Isabella. [para Claudio] Quer começar?

Claudio. Não, pode ir, pode perguntar.

Isabella. Eu sei que
Claudio já conversou com o senhor um pouco, né!

João. Já, um pouco, sim.

Isabella. Eu vou pedir desculpas se eu repetir algumas perguntas
que ele já fez.

João. Não tem problema, não.

Isabella. Não tem problema, não, né. Queria começar... que o
senhor contasse um pouco, assim, da sua história.

João. Minha história?

Isabella. É, como é que o senhor chegou na Funtimod.

João. Não, eu praticamente, eu entrei, chamava, era a sociedade
técnica Bremensis, era seção de clichês, né. Eu comecei na seção
de clichês, meu serviço era, nosso serviço, meu e do meu mestre,
era retocar o serviço que saía, os clichês que eram feitos, muitos
clichês que tem retícula, precisava tirar a retícula, tirar aquelas
manchas e quando estragava, a máquina fresava umas letras
lá, para não fazer clichê novo, nós remendávamos ele. Esse era
o meu serviço.

Claudio. O senhor entrou em 40, né?

João. 1940.

Claudio. Na gravação de clichês?

João. Na gravação de clichês.

Claudio. Para Funtimod o senhor foi alguns anos depois?

João. Aí eu acabei o meu aprendizado, né. Ainda trabalhei um
ano, aí aconteceu que na Funtimod. A Funtimod e a Bremensis
eram nomes diferentes, mas eram ligadas, né. Aí tinha uma
pessoa que veio lá do Norte, a Bremensis fornecia energia
elétrica para a cidade de Olinda.

Isabella. O senhor sabe que eu sou de Recife, né?

João. Hein?

Isabella. Eu sou de Recife.

João. Não, era de Olinda. Mas como estava em tempo de
guerra, nenhum súdito alemão podia ficar no litoral, aí eles
transferiram ele para Bremensis, né.

Claudio. O senhor lembra o nome dele, não?

João. Eu não me lembro o nome dele. Não me lembro o nome
dele. Aí ele trabalhou um tempo lá na clicheria e eu conheci
ele lá. Aí ele foi para Funtimod, trabalhar na Funtimod. E
justamente nessa época na Funtimod tinha um gravador que ia
saído. Tinha dois gravadores, aliás, três gravadores, né.

Isabella. O senhor lembra os nomes?

João. Era, era... agora fica difícil de lembrar.

Isabella. É, né. Eu descobri um que se chama Antonio Baki.

João. Antonio Baki...

Claudio. Ele era um dos três?

João. Era um dos três. O outro eu não me lembro, o outro
chamava.

Isabella. Tem problema, não, se o senhor for lembrando...

João. Joseph Reifkol.

Isabella. Vixe Maria, não vou saber escrever.

João. E o que ia sair chamava Paulo Barstz. B A E. Não, não, não
era Paulo Barstz. Seu Paulo Barstz, ele era um mecânico que
trabalhava na seção de máquinas da Funtimod.

Claudio. Como chama? Joseph? Esse Joseph que saiu?

João. Ah, o primeiro gravador? Reifkol. R E I F K O L.

Claudio. Reifkol.

João. Isso.

Claudio. Joseph Reifkol.

João. É, e tinha esse Antonio Baki, né, e o Paulo Bastz. Ele ia
saído.

Claudio. Como chama? Paulo Barstz. B A R

João. R S T Z.

Claudio. B A R T Z. Isso foi quando? em 1947?

João. Hein?

Claudio. Isso foi em 1947?

João. Em 47.

Claudio. Quando o senhor foi para Funtimod.

João. Aí esse Paulo Bartz ia saído. Aí esse que veio lá de Olinda,
falou pro chefe, pro dono lá da firma de mim. Aí eles foram me
buscar lá na Bremensis. Aí nessa época a Funtimod já tinha
comprado a clicheria. Já passou pro meio da Funtimod.

Isabella. Já tinha comprado a clicheria da Bremensis?

João. É. Aí eu passei a trabalhar lá, na Funtimod. Aí nessa época
já, o primeiro dono da Funtimod já passou pra Manig. Ele já
levou o gravador... esse Reifkol, ele já levou esse gravador para
lá.

Isabella. O senhor Hofmann então, ele...

João. Seu Hofmann era o dono da Funtimod, veio da Bremensis,
ele era genro de um dos idealizadores da firma da Bremensis e
ele passou para Funtimod.

Isabella. Mas aí ele que abriu a Manig também?

João. Não, não.

Isabella. Não. Não.

João. Foi o que era o primeiro dono da... O primeiro chefe da
Funtimod.

APÊNDICE D - Transcrição das entrevistas

Isabella. Ah, está certo. O senhor lembra do nome?

João. O nome dele era...

Claudio. Klingspor, né?

João. Klingspor. Como se escreve isso aí agora direito eu não sei.

Isabella. Klingspor.

Claudio. Sabe que tem uma fundição na Alemanha que chama Klingspor.

Isabella. É, exatamente.

João. Irmãos Klingspor. Tem uma fundição, eu não sei se ainda existe.

Claudio. Está ligado?

João. Hein?

Claudio. Não. Não existe mais.

João. Não existe mais, aí esse Klingspor abriu a Manig e levou esse Joseph Reifkol para lá. Aí, fiquei só eu e o Antonio na Funtimod. Aí, o Antonio Baki queria voar muito alto, não é. Ele pegou e comprou um pantógrafo. Aí, ele queria um aumento, aí o Senhor Hofmann, nessa época, já era o maioral. Não, não tenho. Aí, ele foi embora, saiu, e eu fiquei no lugar dele.

Isabella. O senhor lembra do ano mais ou menos?

João. Hein?

Isabella. O senhor lembra da época?

João. Da época?

Isabella. O ano mais ou menos que ele saiu. Foi depois dos anos 50, num foi?

João. Foi 40. Não, não, não foi depois... Acho que foi, sim. Foi sim, foi na época do Centenário de São Paulo. Em 54 ele saiu. Aí, ele saiu e eu fiquei na Funtimod. Aí esse Antonio Baki, ele pegou e não deu certo. Ele estava trabalhando com o cunhado dele, não deu certo e tudo. Ele foi lá pro Sul, lá pra Itajaim. Nessa época o senhor Hofmann queria quebrar a Manig, tirou o gravador da Manig. O paulo... O Joseph Reifkol voltou para Funtimod.

Claudio. Ah, o Reifkol voltou para Funtimod?

João. É, voltou para Funtimod. Aí o senhor Klingspor, nessa época já não era mais o Klingspor, já tinha passado para um tal de... como é que era o dono da Manig?

Claudio. Era o português, num era? O Manoel Ignácio.

João. Manoel Ignácio era testa de ferro lá. Não me lembro agora quem era o dono da Funtimod [queria dizer Manig]. Até o filho dele veio, substituiu ele. O filho dele foi político também, foi presidente do BNDA.

João. Quase que caía na memória e escapou.

Isabella. O filho do dono da Manig?

João. É, ele já estava trabalhando. Aí eles foram buscar o Antonio Baki para trabalhar no lugar desse Reifkol, para trabalhar lá.

Isabella. Na Manig?

João. Na Manig, aí nesse tempo ele morreu. Ele faleceu. O Antonio Baki faleceu.

Claudio. O Paulo Bartz saiu para o senhor entrar?

João. Não, o Paulo Bartz saiu para eu entrar, mas ele ficou por aí e perdemos o contato, onde ele foi parar. Ele faleceu também. O que ele fazia [...], ele abriu uma oficina de gravação com outro gravador lá, não sei como é que deu. Parece que não deu certo

também. Ele ficou perdido aí num espaço [...] pela Funtimod.

Isabella. Oh, seu João, deixa eu perguntar uma coisa. O senhor falou que a Bremensis e a Funtimod no começo tinham uma ligação. Mas elas eram não no mesmo local?

João. Não, não.

Isabella. Separadas?

João. A Bremensis era na Florencio de Abreu e a Funtimod era na Ribeiro de Lima.

Isabella. Ribeiro de Lima. E o senhor lembra... o senhor trabalhou na Ribeiro de Lima? Trabalhou na Bandeirantes?

João. Não, não, eu não cheguei a trabalhar na Bandeirantes.

Isabella. Não, sempre na Ribeiro de Lima.

João. Eu trabalhava na Florêncio de Abreu e depois passei para Ribeiro de Lima.

Claudio. Florêncio de Abreu quando era a clicheria?

João. É. A clicheria depois tava Florêncio de Abreu, depois eles construíram um outro prédio na Rua Prates, e aí a clicheria foi para lá. Aí passou tudo, o cara da Bremensis, que era a Funtimod, passou tudo para a Rua Prates. Inclusive a clicheria. Eu não lembro o nome do dono. Aí no fim... Eu sei que o nome do primeiro era Antonio Carlos, ele queria que eu fosse trabalhar com ele.

Isabella. Na Manig?

João. Na Manig. Aí nessa época já quem mandava era o genro do senhor Hofmann.

Isabella. Seu Peter?

João. Seu Peter Papenburg. Eu falei com seu Peter, e ele disse: eu não posso lhe dar muito aumento. Ele começou a chorar as mágoas, disse: você já está trabalhando a tanto tempo aí. Se eu fechar, eu vou ficar te devendo não sei quanto, num sei que lá. Aí eu não posso te dar aumento. Posso te pagar uma indenização, por mês, para liquidar os anos atrás lá. Eu vou te pagando e vai compensando o aumento. Aí eu fiquei lá. Chamava Leite. Agora eu me lembrei do cara lá. Leite.

Claudio. Antonio Carlos Leite.

João. É. Antonio Carlos Leite. Aí quando eu falei com Leite, lá, a primeira vez. Vocês não vão fazer leilão. Não, não vou fazer leilão. Aí seu Peter me deu o aumento e eu falei com ele. Não, não vou entrar em leilão, não vou entrar em leilão agora. Aí ele ficou meio... Você tem razão. Vai ficar chato, né. Vou ficar: eu te dou tanto.

Claudio. Quem dá mais, né?

João. É, eu não quero entrar em leilão. Aí não deu certo, fiquei só eu. Nessa época o Reifkol já tinha se aposentado também, aí eu fiquei até a Funtimod dar o último espirro.

Isabella. Então o senhor também foi trabalhar na Rua Solon?

João. Fui trabalhar na Rua Solon, morreu na Rua Solon.

Isabella. Morreu lá, né? Em que ano, seu João? O senhor lembra?

João. Esse ano também eu não me lembro.

Isabella. Está certo. Mas não tem problema, não.

João. Eu sei que acabou lá a Funtimod.

Isabella. E lá na Rua Solon até o final eles continuaram fundindo tipos?

João. Continuaram fundindo tipos. Tipos e fios de latão, né.

Claudio. Seu João, fala um pouco do seu mestre, seu August Oksle.

João. Eu sei pouca coisa dele. Eu só trabalhava com ele lá, eu sei que ele era solteirão e tinha vindo da Alemanha em 40, 38. Antes de experimentar a guerra, ele veio para o Brasil. Só sei disso aí, aí ele ficou doente, faleceu também.

Claudio. Ele que ensinou o senhor a arte da gravação?

João. Foi ele mesmo. Com o buril na mão, foi ele.

Claudio. Aquele livro que o senhor mostrou foi ele que deu de presente pro senhor, não?

João. Não. Veio um alemãozinho, veio da Alemanha. Ele era gravador da Alemanha, mas ele era gaiato. Ele chegava, trabalhava um ano lá e depois viajava pelo mundo, aí ele veio trabalhar lá. Acabou o dinheiro dele, ele tinha um tio que trabalhava aqui em São Paulo. Não, trabalhava, não, estava estabelecido em São Paulo. Ele veio na casa do tio e veio trabalhar na Funtimod, aí ficou um ano na Funtimod. Aí foi quando eu conheci, passou um ano. Vou voltar para casa da minha mãe. O pai dele estava desaparecido.

Claudio. Na guerra?

João. Não estava morto, mas estava desaparecido. Eu vou com a minha mãe, e vou tocar lá.

Claudio. Aí ele deu o livro pro senhor de presente?

João. Ele me deu o livro, eu tenho lembrança dele. É isso aí.

Isabella. Seu João, o senhor pode contar um pouquinho para gente como era seu trabalho na Funtimod.

João. Eu posso contar. Eu fazia a matriz, já época lá, que ele pegou o Reifkol de volta, ele queria quebrar a Manig, tinha uns 20 tipos que nós não tínhamos, aí vocês vão fazer a matriz para os tipos que na Alemanha fundiam bem. Fundiam bem, aí eles começaram fabricar a matriz. Esse Reifkol veio para lá para nós em conjunto fazer todas essas matrizes daí.

Claudio. Quando o Reifkol voltou? O senhor lembra a época?

João. 76 mais ou menos. 76 mais ou menos. É isso aí.

Isabella. Oh, Seu João. Então, esses tipos que fundiam bem lá na Alemanha, como que vocês tiveram acesso aos desenhos? A diretoria mostrou para vocês. Oh, queria que vocês fizessem...

João. Não, eles compraram as fontes de cada tipo e nós fizemos...

Isabella. Ah, entendi. Já tinha lá...

João. Mas eles pagavam os royalties sobre o que vendia. Todos esses tipos que estão no catálogo, os que já não estavam vencido ainda, a Funtimod recolhia os royalties para eles.

Isabella. Não estava vencido como? O direito?

João. Não, porque o tipo tinha um certo direito sobre o desenho, né, por um certo período. Depois que passou o período, eles não pagavam mais.

Isabella. Ah, está certo.

Claudio. Esses tipos foram comprados, vocês tiravam o molde como? Por galvanoplastia?

João. É. Por galvanoplastia, porque o tipo era todo recortado, né. Você enchia, soldava em volta, a saída do material, porque se fosse direto no banho não ia sair, né. Você precisava soldar em volta do tipo, retocar, dá uma pulidinha na coisa. Retocar ele diretinho, e fazia na galvanoplastia.

Claudio. E ia pro banho?

João. É, ia pro banho. A maioria dos tipos na Alemanha era feito assim, primeira coisa que eles faziam, gravaram direto no chumbo, porque o chumbo é bem mais mole. Mas eu vou ser franco, eu não me acostumava gravar direto no chumbo, não.

Isabella. Não. O senhor preferia gravar em que material?

João. Em aço mesmo, eu preferia.

Claudio. Aço pré cozido?

João. É, deixava ele, mas também não ajuda muito, viu. Essa coisa de pré cozer o aço, não adere valor nenhum. Eu acho que não resolve. Só se tiver um forno muito especial, que eles falam, que não tem tanto de atmosfera, não sei que lá. Eles deixavam 70 e poucas horas lá. E nós não tínhamos isso, aí era o aço mesmo. No fim, nós tínhamos banho de galvanoplastia, mas no fim já não compensava ligar o banho, as matrizes que estragavam eu fazia no aço e prensava lá. Por sorte eles tinham afiação de facas também, tinha uma prensa para endireitar as facas, né, aí eu prensava lá, e já saía a matriz, eu ajustava ela.

Isabella. E ela ia pra máquina?

João. Aí ia pra máquina.

Claudio. Eram prensadas em latão ou em níquel? O senhor havia comentado comigo.

João. Não, fazia em aço mesmo.

Claudio. Não, a que o senhor fazia. Mas prensava...

João. Eu sei, mas fazia num aço especial. Eles tinham muito... No começo vieram matrizes junto com as máquinas, mas depois eles compraram e eram em aço. O pessoal lá. O pessoal não respeitava, não punha óleo, nada, aí estragava. Quer dizer, tinha todo aquele aço lá que estragava, eu tinha lá jogado, eu aproveitava e, nas costas, fazia naquele aço lá. Já tava tudo na medida certa, era só prensar e já estava na altura.

Isabella. Trabalhava o senhor, por um momento trabalhou com outro gravador, né, seu Paulo. Tinha ajudantes? Ou era só vocês?

João. Não, era só eu.

Isabella. Só vocês dois?

João. Tinha os outros lá, faziam também cantos de latão e tipos de madeira no começo da Funtimod, fazia tipos de madeira para fornecer para propaganda, tudo, depois eles fecharam, num sei, dava muito... uma mão de obra desgraçada. A madeira entortava, aí fazia o tipo numa medida e chegava no fim já não era mais aquela medida lá. Uma dor de cabeça desgraçada, aí pararam de fazer tipos de madeira.

Isabella. Certo. Mas era outro departamento?

João. Era outro departamento. Não, fazia parte da gravação.

Isabella. Da gravação também?

João. Trabalhavam com nós.

Isabella. Na mesma sessão.

Claudio. Mas o senhor não fazia os moldes para ir pro pantógrafo?

João. Não. Eu fiz uma vez, nós tínhamos o molde já. Ficou e outro foi embora, eu fiz uma chapa em madeira e fiz até em zinco.

Claudio. Os moldes, né. Os moldes que iam pro pantógrafo?

João. Fazia tipos de madeira, o senhor Hofmann comprou um tipo lá que achava que ia fazer sucesso, tipo de madeira. Eu quero assim, para não pagar royalty sobre isso aí o senhor modifica um pouco. Aí modifiquei e foi um fracasso, ninguém queria.

Isabella. O senhor lembra qual foi? É porque tem poucos tipos de madeira no catálogo mesmo, né.

Claudio. Mostra pra ele.

Isabella. Depois a gente mostra, né. Depois eu queria olhar o catálogo com o senhor, pra ver se o senhor lembra de alguma

APÊNDICE D - Transcrição das entrevistas

coisa que o senhor fez... mas depois a gente olha.

João. Acho que nesse catálogo já tem.

Isabella. Já tem, né. Mas depois a gente olha, depois a gente olha para gente não parar essa parte. Seu João, em relação a qual era escolha realmente, de qual tipo o senhor criava, qual tipo a Funtimod ia vender. O senhor falou dessa relação dos royalties, né, então, eles compravam os desenhos e em algum momento paravam. Deixava de pagar e então parava de fundir. Mas tinha alguma outra forma? Assim, de escolha... todos os tipos que pararam de ser fundidos foi por causa disso ou o senhor sabe de algum outro motivo?

João. Não, não sei.

Isabella. Não, né. Alguma de aceitação de mercado.

João. Era de aceitação, de aceitação.

Isabella. Do mercado, né.

João. Eles substituíram. Muitos tipos... E puseram esse tipos novos que vieram, tudo novo, todo tipo que começa com F era moderno.

Isabella. É novo. É, eu sei, Festival.

João. É. Era da época moderna, mas também não chegou a ser feito todas elas. As matrizes estavam feitas, mas não chegaram a fundir.

Isabella. Eu vi, eu consegui achar esses tipos. Então, eles importaram um monte de matrizes, mas nem todas foram produzidas?

João. Não, matriz, não.

Isabella. Os tipos mesmo, a fonte?

João. A fonte.

Isabella. Seu João, fora a fundição eles compravam tipos prontos para vender?

João. Não.

Isabella. Tudo que era vendido era fundido?

João. Era fundido, era produção da Funtimod.

Isabella. Não vinha nada do exterior para ser vendido pela Funtimod?

João. Não.

Isabella. Que mais... o senhor produzia as matrizes para serem fundidas na máquina, né?

João. Certo.

Isabella. E tinha alguma outra pessoa que fazia o desenho?

João. Não, não tinha, não.

Isabella. Tudo eram os gravadores. Lá o nome do trabalho do senhor era gravador de letra?

João. Era.

Isabella. Era assim que o senhor era chamado lá dentro? Gravador de letra?

João. Era.

Isabella. Eu fui conversar com o senhor Geraldo. O senhor lembra de seu Geraldo de Recife?

João. Acho que lembro, sim.

Isabella. Ele lembrou do senhor e disse que ele muito respeitado dentro da fábrica [para Claudio], que o senhor era. Ele era muito respeitado dentro da fábrica [como se fosse

Geraldo falando].

João. Geraldo, ele vinha, ele era representante da Funtimod em Recife.

Isabella. Lá em Recife. Então, todas as fontes que o senhor produziu, todas as matrizes, o desenho delas eram desenhos que já existiam?

João. Era.

Isabella. Todos?

João. Não, foi nenhum criado aqui.

Isabella. Nenhum criado aqui?

João. Nenhum foi criado.

Isabella. E se a gente for pensar assim a maioria do tempo que o senhor trabalhava lá, vocês ficavam produzindo as matrizes, mas vocês também ficavam ajeitando as matrizes que estavam...

João. Nos precisávamos repor, porque a matriz estraga muito.

Isabella. Estragava muito?

João. É, porque o pessoal... tinha gente lá que não imaginava a mão de obra que dava aquilo lá, eles pegavam e esqueciam o fogo aceso lá na máquina, lá, o material era queimado dentro da matriz, aí estragavam elas. Estragavam muitas, muitas matrizes.

Isabella. Muito rápido. Mais ou menos durava quanto tempo uma matriz?

João. Olhe, eu vou dizer uma coisa para senhora, eu fiz uma vez uma matriz no banho.

Isabella. No banho é como?

João. No banho galvanoplástico, né.

Isabella. Ah, certo!

João. Fiz ela, dei ela pro fundidor, o fundidor fundiu, nem colocou no componedor e queimou também.

Isabella. Na mesma hora?

João. Não chegou a fundir a produção que devia ser fundida. Não chegou a ser... Aí eu fiz outra, fiz quatro matrizes para ele. Ele punha as quatro e ele estragava elas.

Isabella. Danado!

João. Aí eu falava, a matriz quando é nova, não tendo cuidado, ela estraga mesmo, porque ela cria, se oxida um pouco e aquilo vai ser uma proteção. Mas não dava tempo para pegar, fundir, tirar. Porque a máquina de fundir tem lugar que regula mais ou menos, vai tantas gramas no tipo e regula a máquina, tá, e aquele pistão joga só aquela quantidade na matriz. Eles não, eles punham da letra duplo v para fazer o i, aí a matriz ia pro brejo. Eles não se davam o trabalho de regular a máquina para diminuir a quantidade de chumbo que tem que ir lá. Porque é o pistão que vai injetando, né. Aí, estragava muita matriz, tinha cara que era... Era o campeão. Você vai ganhar uma taça.

Isabella. Era o que lhe dava mais trabalho, o que fazia o senhor trabalhar mais.

João. É, ele era o campeão. Estragava muita matriz, estragava mesmo.

Isabella. E eram mais ou menos quantos operários dessas máquinas de fundição? O senhor lembra? A gente tem uma foto que a gente via várias máquinas.

João. Era que eram 15 mais ou menos.

Isabella. 15?

APÊNDICE D - Transcrição das entrevistas

João. Umas 15 fundidoras, 15 máquinas funcionando.

Isabella. Era grande, né, seu João?

Claudio. A gente está tentando falar com o Erasmo. O Mario deve colocar a gente em contato.

João. Se ele chegar aí... você me deixa o numero do telefone do Mário? Eu preciso conversar com ele também.

Claudio. Sim.

João. Ele só chama de Mario, Mario da Maia, é?

Claudio. É. Mas o nome dele mesmo era Mario Picado da Maia. Eu sei porque no fim ele era vendedor lá, eu fazia o cartão de visitas pra ele, já não tinha mais serviço, quase. E eu fazia o cartão de visita e era Mario Picado da Maia. Acho que ele tirou o Picado.

Claudio. Por gozação, né.

João. Portugêus muito simpático.

Isabella. Ele é muito.

João. Conhece ele também?

Isabella. Conheci, eu conheci ele com Claudio. Foi ótima a entrevista.

João. Para contar piada... Era bom vendedor, foi bom vendedor.

Claudio. Ele está na ativa ainda.

Isabella. Seu João, só mais uma pergunta em relação aos tipos. Então o senhor fazia uma matriz, e como é que se produzia os outros corpos? Porque eram vários corpos do mesmo desenho.

João. Mesmo desenho.

Isabella. Como era esse processo de ajustar o desenho para todos aqueles tamanhos. Desde o pequenininho...

João. Vinha tudo.

Isabella. Ah, já vinha tudo. Quando o senhor quiser dar uma pausa... O senhor quer água? [seu João saiu da sala] Então ele usava o pantógrafo para que? [para Claudio]

Claudio. Vamos perguntar para ele.

[João se levanta para beber água]

João. Vinham todos os corpos, não se fazia o desenho, vinha o desenho pronto.

Isabella. Mas como o senhor usava o pantógrafo? O senhor tem um pantógrafo, né?

João. O pantógrafo, tenho. O pantógrafo quando o freguês queria uma coisa especial, fazia também.

Isabella. Ah, tinha isso?

João. O logotipo das firmas.

Isabella. Ah!

João. Aí ele fornecia, desenhava, fazia a chaplona e gravava no pantógrafo.

Isabella. Aí fazia o clichê? Isso seria na clicheria?

João. Não. Não.

Isabella. Em tipo mesmo?

João. Na clicheria já não lembrava mais. Não, minto, eu fiz uma vez uma fonte, aliás, duas. Até eu dei os tipos para ele, eu peguei, eu tinha o impresso, mandei fazer o clichê. Aí eu passava fumaça nela, uma gelatina, para esse papel de filme e tirava o revelador, a goma, a goma revelada, né. Lavava ela e ficava

transparente. Então eu passava fumava, passava a canetinha e passava para o material o desenho.

Claudio. Essa fonte que o senhor falou era a lírico, né?

João. Era a lírico.

Claudio. O senhor fez para o Daniel lá de Osasco?

João. De Osasco. Lembrou do Daniel? Ele tem fundição?

Claudio. Tem, eu falei com ele essa semana.

João. Ele se lembrou de mim?

Claudio. Lembrou, eu vou até lá e a minha intenção é comprar o tipo fundido e eu quero usar na matéria.

João. Sei, então, ele está fundindo?

Claudio. Está fundindo. Depois eu conto pro senhor.

João. Certo

Isabella. Seu João, o senhor chegou a trabalhar para a Manig? Fez alguma matriz para Manig? Ou não, nunca trabalhou?

João. Olha, para Manig, não fiz, o seu Peter uma vez, aí já estava no último suspiro. Ele me pediu umas três matrizes. Acho que era da antiga oficial. Eu fiz a matriz, aí não vieram buscar mais, já tinham dado o último suspiro. Já não fundiam mais.

Claudio. Aí o senhor comentou comigo que o senhor fez matriz para linotipo uma vez.

João. Fiz, fiz.

Claudio. Para melhoramentos, né?

João. Para melhoramentos foi linotipo. Era linotipo. Era linotipo, mas era aquela chapinha. Tinha linotipo e Monotype, eu fazia para linotipo e para Monotype. As matrizes.

Claudio. Para linotipo eram símbolos matemáticos, não eram?

João. Isso, era. Eu levei lá. Diversas vezes eu fiz, fiz pro Daniel. Daniel era Monotype. Fiz pra um outro, eu acho. Como é que era o nome daquele pastor daquela Igreja Universal?

Isabella. Bem conhecido.

Claudio. Edir Macedo?

João. Não, não era Edir Macedo, não, que tem a igreja lá no Cambuci. O sobrenome era Hernandes. Não sei que lá Hernandes. Fiz matriz para ele. Para ele também fiz duas caixas.

Claudio. De linotipo ou?

João. Não, não, de monotype. Eu fiz para ele. E quando estragava a matriz dele lá eu fazia, não a caixa toda, mas substituía as que ele tinha.

Isabella. Quanto tempo o senhor demorava para fazer a matriz? Todas as matrizes de um corpo de uma fonte? O senhor lembra?

João. Era um mês, um mês e pouco.

Isabella. Isso de um corpo só ou de todos os corpos?

João. De um corpo só.

Isabella. Era trabalhoso, num era, seu João?

João. Era trabalhoso, era trabalhoso mesmo. Porque a matriz não era só gravar ela, precisa pegar e prensar ela, depois por na altura, achar a linha dela. E o pessoal que funde eles acham que não tem que fazer a linha, eles querem por na máquina e sair certo. Tá certo, eu posso fazer isso. Mas eu precisava que eles me fundissem. Eu fazia a matriz, fazia ela mais ou menos na linha, eles punham na maquina, fundiam ela na linha certa. Aí eu enfiava o tipo dentro da matriz, aí eu podia por a linha exata

APÊNDICE D - Transcrição das entrevistas

que ele queria. Eles achavam que era impossível para eles.

Isabella. A linha que o senhor diz é a linha de base?

João. É a linha de base. Porque os tipos são todos alinhados, e a espessura também. Eles precisavam fazer o tipo certo para aquela matriz grossa, eles precisavam perder o tempo dele para engrossar, até para achar o tamanho. Quando estava certo para ir na composição para imprimir, eu punha na máquina e acertava. Certo. Mas eles não queriam se dar esse trabalho.

Isabella. O senhor que tinha que ajustar a matriz? Eles não queriam fazer nada?

João. Porque a matriz é o seguinte. Como eu vou saber onde está aquela linha lá, exata, lá no fundo. Onde é que está a medida certa.

Claudio. Quem define a base da letra, se estava mais para cima, mais para baixo. E a largura do tipo também?

Isabella. Então o senhor entregava para os fundidores a matriz certinha?

João. Mais ou menos, eles tinham que fundir ela certinha. Eu usava a minha fresa, usava o tipo como base, para medir tantos milímetros, exato. Mas ninguém queria se dar esse trabalho. Ai vem esse aí. Não sei quê Hernandez, ele fundia e saía uma barbaridade, de torto. Eu fui uma vez numa tipografia aí... aí na zona oeste mesmo. Eu fui lá, ele tinha comprado uma fonte, um tipo estava lá embaixo, outro lá em cima, no impresso, né. E eles não se davam o trabalho de querer acertar. Porque tem jeito. A máquina desce e sobe.

Isabella. Então, depois que os tipos saíam da máquina de fundir, ela ainda ia para outro processo para ser ajustado?

João. Tinha máquina que já completava tudo pronto, saía certinho.

Isabella. Certo, já saía certinho. Não precisava...

João. Só precisava fazer a altura, por na altura certa. Era corpo 60 pra cima, 60, 72. Não, acho que 48 também. Já faziam eles maior e mais alto, aí passava na máquina e fundia. Mas daí pra baixo aí saía certinho da máquina, na altura.

Isabella. Para fazer esses tipos muito pequenos. Tem tipo na Funtimod não sei que tamanho, tem 6 com certeza, né.

João. 4 sobre 6. 5 sobre 6.

Isabella. É, 4 sobre 6. O que significa isso, seu João? 4 sobre 6, 5 sobre 6.

João. É, o corpo mesmo é o que vai a letra em cima, que vai repousando a letra em cima, né. E o menor corpo que funde na máquina era 6. Quer dizer, fazer a medida na seis, e o outro medida na seis em cima também. E quatro...

Claudio. É o olho da letra.

João. O olho da letra.

Isabella. E como o senhor conseguia fazer esses tipos tão pequeninhos?

João. Ah, usa lente. Usa lente.

Isabella. Era um óculos ou lupa comum?

João. Lupa comum. Eu acho gozado, quando fui trabalhar na Funtimod e eu era molecão. Eu me lembro, era safadeza dos caras. O cara lá, o chefe foi me comprar uma lupa, e me comprou uma lupa 2,5. Eu enxergava bem e me virava com ele. Um dia ele não estava lá e eu fui ver a lupa dele, e ele usava uma 15.

Isabella. Que safado, seu João.

João. E eu tinha que me arrumar com 2,5.

Isabella. O senhor fazendo o maior esforço.

João. Não, eu enxergava bem, mas depois eu pensei. O cara poe defeito aqui, poe defeito lá. Ai, lógico, com isso aí.

Isabella. Então, depois que o senhor acabava de fazer as matrizes, o senhor falou agora, ele botava defeito. Tinha alguém que aprovava? Que olhava?

João. Não.

Isabella. Não. Quem botava defeito então?

João. Quando gravava a matriz, dava o banho, ele via se estava boa, já para completar ela. O tipo tem controle, depois se está no centro, né. E na linha. E no fim eu fazia esse controle mesmo.

Isabella. O senhor mesmo?

João. Saía das máquinas de fundir, a esmo mesmo. Eu chegava e pegava uma letra de cada e fazia a composição e tirava uma prova, aí ia ver se estava na linha certa, se estava no centro. Ai eu fazia isso aí.

Isabella. O senhor lembra mais ou menos esse o tempo que o senhor trabalhou lá... será que o senhor consegue lembrar qual foi o auge da Funtimod? Mais ou menos os anos que o senhor considerou. Essa época foi o auge!

João. Da época de ouro?

Isabella. É.

João. Eu ia dizer uma coisa, até não aparecer o computador era época de ouro, sim. Funtimod vendia bem os tipos.

Claudio. Os anos 70 talvez?

Isabella. 70...

João. Mais ou menos. Até aparecer o computador, aí começou. Não só o computador, como a...

Claudio. A fotocomposição.

João. A fotocomposição.

Isabella. A gente viu, seu Mario também falou pra gente que o seu Peter, acho que, não sei se foi na década de 70, ele abriu uma outra empresa que se chamava Funtigraf. O senhor lembra?

João. Funtigraf.

Isabella. Num foi? E eu acho que era para vender os produtos da Funtimod. O senhor lembra alguma coisa? Por que isso aconteceu?

João. Eu não sei porque ele inventou isso aí. O sujeito que inventou aquilo lá, teve uma vez, uma frase: o senhor não pode fracassar agora com a Funtigraf. A funtimod fundia os tipos e a Funtigraf vendia. Não sei porque, isso foi tudo uma manobra. Tinha a Funtigraf, Funtimaq, Funtimod, Funtimaq. A fábrica de máquinas era na Lapa, na Rua Tito, né. Ai onde eles fundiam aquelas máquinas, aqueles prelinhos lá e faziam outras máquinas maiores também.

Claudio. O senhor comentou que no final a Funtimod produzia também as fundidoras? Chegou a fabricar?

João. Três fundidoras a Funtimod fabricou.

Claudio. Baseada nas que possuíam?

João. Exato.

Isabella. O senhor sabe de onde vinham essas máquinas fundidoras?

João. Vinham da Alemanha.

Isabella. Da Alemanha, né.

João. Depois eles tiraram uma, desmontaram ela. E copiaram

APÊNDICE D - Transcrição das entrevistas

uma exatamente como era. Acho que tinha umas quatro fundidoras da Funtimod na Funtimod.

Claudio. Eles fizeram isso para aumentar a produção?

João. É. Não e também tinha uma já que não dava quase mais.

Claudio. Era mais barato fabricar aqui do que importar novas?

João. É.

Claudio. E talvez eles não fabricassem mais na Alemanha? Essa fundidoras?

João. Eu acho que não fabricava mais, porque esses pantógrafos aí também foram feito especialmente. Eles fizeram uma porção dela e ninguém comprava mais outra. [...] O mecanismo que fazia essa máquina era bom.

Isabella. Em relação aos catálogos, seu João. Essa pergunta vai ser difícil. Porque os catálogos eles não tem datas e eu vou estudar os tipos olhando esses catálogos. O senhor lembra nessa época toda que o senhor trabalhou quantos catálogos foram produzidos. Eu já consegui levantar seis catálogos diferentes. O senhor lembra mais ou menos se era essa quantidade? De quanto em quanto tempo eram impressos os catálogos? Difícil, né.

João. Difícil, a cada quatro anos mais ou menos era feita uma edição do catálogo. Mais ou menos isso aí.

Isabella. E eram produzidos lá os catálogos?

João. Era produzido lá, mas a última edição foi produzido na Funtimod na Rua Solon ainda. Já era na Rua Solon

Isabella. Seu Mario falou pra gente que ele ajudou o senhor. Não sei se foi ele com o senhor que fizeram.

João. Quando chegou na época de grampear e paginar ele. Acho que ele ajudou a grampear ele. Aquele... Esse seu aqui foi feito fora [laranja].

Isabella. Esse não foi impresso na Funtimod?

João. Não.

Isabella. O senhor conhece esse daqui também?

João. Essa é uma edição especial, encadernada.

Isabella. Em geral eles não tinham capa dura, né?

João. Não, era tudo capa assim [apontando para o laranja].

Claudio. Brochura, né.

João. Esse daqui foi feito mais ou menos. Antiga oficial, antiga medioeval. Acho que ultimamente a Funtimod nem fundia mais esses tipos aí, medioeval. Esses aí...

Isabella. Parou, né?

João. Pararam. Eles pararam.

Isabella. Tem um tipo aqui especificamente que eu queria perguntar ao senhor. Para ver se o senhor lembra de alguma coisa. Sim, uma dúvida que eu tinha em relação aos tipos aqui, seu João. Tinha essa família, por exemplo, Kabel. O senhor lembra da Kabel?

João. Lembro.

Isabella. E aí a gente tinha várias versões dela. Tinha essa versão grifo, tinha a magra. Essas versões grifos também existiam as matrizes?

João. existiam.

Isabella. De todas esses tipos, né?

João. É.

Isabella. Eles compravam... Nenhuma dessas vocês adaptaram? E os nomes, seu João? Eu acho tão interessante esses nomes. O senhor lembra quem dava?

João. Já vinha... o desenhista acho que dava esse nome.

Isabella. Tinha um desenhista lá?

João. Aquele livro lá que eu te mostrei que você tirou a fotografia. Uma página traz o nome dos artistas que faziam os desenhos.

Isabella. Tem esse tipo aqui, não sei se o senhor lembra, esse vitória.

João. Esse não fundi.

Isabella. Não foi, não.

João. Esse daqui também não fundia mais [bravour]...

Isabella. Esse daqui também não. Rio branco?

João. Também não fundia.

Isabella. Esse daqui então já tinha lá as matrizes.

João. Esse também não fundia [páginas 96 a 99 do catálogo de capa dura].

Isabella. Esses daqui eram bem fantasia, né.

João. É, não fundia. Esses daqui não fazia mais.

Isabella. Então o senhor trabalhou mais com esses [tipos comuns]? Essa Garamond o senhor lembra?

João. Essa. Fazia

Isabella. Fazia, né. Antiga oficial.

João. Antiga oficial fundia mais. E a Kabel, não, a Grotesca reforma gorda apertada.

Isabella. Eita, essa daí eu adoro. Aqui tem.

João. A que fundia mais era Antiga oficial e esse aí, as matrizes não saíam das máquinas.

Isabella. Por que vendia muito, né?

João. Vendia muito.

Isabella. Essa grotesca. A grotesca ela é a maior família da Funtimod. Tem muitas, tem muitas variações. Deixa ver se eu acho.

Claudio. A Kabel também, né.

João. A kabel também. Só que no kabel tem o seguinte, tem a kabel especial e

Isabella. Sim. Eu vi.

João. Sabe qual é a diferença?

Isabella. Por que isso? O senhor sabe?

João. A diferença é que no kabel especial o l é de um jeito e no outro é diferente, o i é de um jeito e no outro é outro.

Claudio. O a também

João. O j também, o a também é redondinho, o j, i, o t. O t tem aquele rabinho e o outro não tem, é uma cruz só.

Isabella. Mas isso as matrizes vieram desse jeito?

João. Vieram desse jeito.

Isabella. Tinham duas fontes diferentes? Uma kabel e uma kabel especial?

João. Mas era a mesma coisa.

Isabella. É muito parecido.

João. Eram so essas letras, o t, o j, o j também. O t, o j, o a, o e. O e era redondinho e no outro era inclinado. A diferença era essa aí.

Isabella. Aqui no catálogo, seu João, tem alguns textos em espanhol. A Funtimod vendia fonte para outros países?

João. Vendia, vendia.

Isabella. Aqui na América do sul, né?

João. Na América do Sul. Mas isso aí foi só, acho que até 60, por aí. Eles vendiam para... Aí já tinha a fundição da Argentina também e na Colômbia.

Isabella. Mas não a fundição da Funtimod, outra fundição, né?

João. A mesma fundição.

Isabella. Ah, a Funtimod abriu.

João. Não, mandava daqui pra lá.

Isabella. Ah, está certo. Mas fundia lá ou fundia aqui?

João. Fazia aqui.

Isabella. Fazia aqui e mandava lá para vender. Olha a foto da fábrica que tem aqui nesse catálogo.

João. É isso aí, é isso aí, tinha mais de 15, 1, 2, 3.

Claudio. Isso já era na Rua Solon ou ainda era na Ribeiro?

João. Isso era na Ribeiro de Lima.

Isabella. O senhor ficava em algum lugar aqui?

João. Não, não. A minha seção era aqui. [no alto]

Isabella. Aqui?

João. Aqui em cima.

Isabella. Aqui em cima.

João. Aqui em cima, era.

Isabella. Deixa eu ver, tem mais duas fotos aqui. Oh, tem alguns tipos de madeira. Ate esse Vitoria foi feito em tipo de madeira. Foi o senhor que passou para o pantógrafo?

João. Esse daí eu fiz a chaplona lá.

Claudio. Esse daí a gente tem lá na oficina.

Isabella. Tem?

Claudio. Tem

Isabella. Em madeira?

Claudio. Em madeira.

Isabella. Eita, que massa.

João. Mas a madeira, precisava pegar ele e precisava comprar a madeira e deixar ela no mínimo um ano, um ano em estoque. Cortar ela já em pedaço todo. Deixar ela descansar uma ano mais ou menos. Precisava fazer um tipo, já fazia. Dava uma diferença.

Isabella. Essa seção aqui era...

João. Latão.

Isabella. Latão, né. Era fundido e ajestado tudo aqui.

João. Não, não. Isso tudo era comprado a fita de latão e fazia em cima, a figura em cima. Essas ferramentas era para cortar, para fazer os azurées. Tudo eu fiz para...

Claudio. Os fios fantasiam também que tinham.

João. É.

Isabella. Esses desenhos, desses emblemas aqui do Brasil.

João. Esse aí era clichê.

Isabella. Clichê, né.

João. Já era clichê.

Isabella. E Esses desenhinhos daqui, deixa eu ver [figuras, paginas 132 e 133].

João. Isso era fundido.

Isabella. Como era fundido? Já vinha os desenhos? Tinha alguém desenhava?

João. Não, já tinha tudo.

Isabella. Já tinha, né?

João. Acho que as primeiras máquinas vieram do liceu, essas matrizes vieram do liceu. Essas matrizes aí. Não foram feitas matrizes novas. Foram tudo matrizes originais do liceu. O Liceu Coração de Jesus.

Isabella. O senhor trabalhou só com letras? E com fios?

João. Não, fazia logotipo também.

Isabella. Mas o logotipo, eu não entendi direto, seu João. Eles eram fundidos nas mesmas máquinas?

João. Era, na mesma máquina.

Isabella. Ah, entendi, então, o senhor fazia as matrizes dos logotipos. E aí uma empresa tinha vários tipos do seu logotipo?

João. Era.

Isabella. Interessante. Em metal?

João. Em metal, não, era tudo em chumbo.

Isabella. Não, o logotipo que era vendido para a empresa era fundido com a mesma liga que fundia os tipos?

João. A mesma coisa. A mesma liga.

Isabella. Que interessante, eu não sabia disso. Quem foi que me falou, não sei se foi seu Geraldo que me falou, que ele já viu uma fonte que tinha umas palavras fundidas, por exemplo, fundia o que, o que, aí era um tipo só. Aconteceu isso? Era como se uma fonte tivesse várias palavrinhas num tipo só. Não, né? Quando a gente pega um tipo...

João. Eu sei.

Isabella. O senhor entendeu, né?

João. Isso aí eu me lembro agora, eu tinha esquecido isso aí.

Isabella. O que foi isso?

João. Um sujeito lá de Minas, ele pegou e achou que o tipógrafo quando ele fazia a coisa [composição], ele perdia muito tempo, então se já vinha fundido tudo junto. O q, o u. O q nunca vai sozinho, sempre tem o u junto. Nós fundimos o q e o u junto. Depois tinha outra coisa, mentos. O cara ia escrever monumentos. Ele já tinha a palavra mentos já pronta. Era isso que ele queria. Mas isso foi um fracasso.

Isabella. Não deu certo?

João. Não deu certo.

Isabella. Isso daí foi vendido para esse cara específico ou a Funtimod?

João. Não, não.

Isabella. Para todo mundo?

João. Ele veio para uma exposição aí, para fazer força lá na coisa, mas não foi aceito.

Isabella. Mas isso foi feito em muitas fontes? Ou foi num desenho específico?

João. Foi pouca coisa. A produção foi pouca.

Isabella. Mas o senhor lembra se foi na Grotesca? Foi pouco, né?

João. Antiga oficial. Antiga oficial foi feito.

Isabella. Interessante isso, né, seu João, mas não vendeu?

João. Não vendeu. Nem sei, os tipógrafos... são a mesma coisa dos maestros, eles só conhecem a música lá, com aquela... Se o cara inventar outro jeito mais simples, não aceita. Eu tinha esquecido esse sujeito aí. Ele pegou e encheu a cabeça do seu Peter. Ele já queria uma vez fazer com seu Hofmann, seu Hofmann não aceitou. O senhor Peter era um pedaço de pão.

Isabella. O que é um pedaço de pão?

João. Peter. Ele era um sujeito muito [...]

Isabella. Brincalhão?

João. Não, ele não era brincalhão. Ele não sabia dizer não.

Isabella. Hum. Coração bom?

João. É, o que levou ele para ir pro brejo. Ele deu muita liberdade para pessoas lá que andaram [...].

Isabella. Esse cara trabalhava na Funtimod, então?

João. Não. Ele era de Minas, não me lembro mais o nome da cidade. Uma cidade perto do Rio de Janeiro. Muriaé.

Isabella. Muriaé?

João. Era mineiro de Muriaé.

Isabella. Seu João, eu também trabalhei com tipo, sou novinha assim, mas... Eu e Claudio a gente gosta, né, de composição, não na parte de fundição, que é o que eu estou estudando agora. Mas já trabalhei... Lá na Universidade de Pernambuco, né, que eu sou professora, a Editora de lá... Eles trabalharam muito tempo com tipografia e eles tem vários tipos. Aí quando eu cheguei lá para usar esses tipos com meus alunos, não tinham nomes, aí eu fui fazer. Essa pesquisa que eu estou fazendo agora para o meu doutorado começou aí, eu tive que atrás, por isso que eu tenho os catálogos, para descobrir quais eram os nomes dos tipos, para poder ensinar. E aprender também o ofício de composição, né, nem me considero, mas tinham algumas pessoas para me auxiliar que foram meus mestres compositores. E lá, na federal, e acho que aqui também em São Paulo, pelas pesquisas que a gente já fez, basicamente só existiam tipos da Funtimod ou da Manig. Quer dizer, era MANIG ou maNIG?

João. Era a abreviatura de Manoel Ignácio.

Isabella. Mas o senhor pronuncia MANIG ou maNIG?

João. maNIG.

Isabella. MaNIG, né. E se a gente pudesse comparar um pouco os tipos da Manig e da Funtimod, o senhor...

João. Não tinha diferença.

Isabella. Não?

João. A Manig fazia os mesmos tipos que a Funtimod fazia.

Isabella. Mas ela copiava? Ou não?

João. O outro também copiava.

Isabella. É, um copiava do outro.

João. Mas depois outra, a Manig foi criada, o tio do dono, o Klingspor tinha a fundição na Alemanha. A maioria dos tipos que vieram para Funtimod, para São Paulo, era da Manig, era dos irmãos Klingspor, da Alemanha. Inclusive, o senhor que veio junto, esse Reifkol, aí, ele veio junto e ele trabalhava lá.

Isabella. Na Klingspor? Mas em relação a liga, a liga metálica de fundição, era a mesma? Da Funtimod e da Manig?

João. Era a mesma.

Isabella. Era a mesma liga?

João. Era a mesma.

Isabella. Certo.

João. Parece que era 6 de estanho, 4 de antimônio e o resto era chumbo.

Isabella. Isso não era segredo, não, né.

João. Não, não.

Isabella. Todo mundo sabia.

João. Todo mundo sabia. Até tinha fornecedor que já mandava pronto.

Isabella. A própria liga já estava misturada?

João. Já vinha do fornecedor do material.

Isabella. Era comprado aqui no Brasil?

João. Era comprado aqui.

Isabella. Certo. Então aqui no Brasil já tinha esses fornecedores desses metais, né. Fios de latão era outro material, né?

João. Era outro material, mas era problema achar essa.

Isabella. Era?

João. A liga mesmo... Porque a liga de latão comum parece que era uma coisa, mas ela... não tinha ferramenta que agüentava.

Isabella. É mesmo?

João. É, aí eles achavam... Forneciam uma liga mais ou menos lá pert, para fazer aquilo lá.

Isabella. Dentro da Funtimod a fundição era a parte mais importante da empresa?

João. Era a mais importante,

Isabella. Sempre foi, né?

João. É, podia ter os que davam as máquinas lá. As máquinas vendiam bastante também. Tinha exposição no Anhembi, a Funtimod era muito visitada.

Isabella. Ela sempre participava dessas feiras, né?

João. Os últimos tipos que eu fiz matriz mesmo, foi o manuscrito.

Isabella. Sei. Esse manuscrito daqui? Cadê? [procurando no catálogo] O que se chamava manuscrito mesmo? Será que tem aqui? [folheando os catálogos]

João. Esse nem tem manuscrito.

Isabella. Esse não tem, eu achava... Esse daqui? [apontando o cartão da página da Antiga salão do catálogo laranja]. Não!

APÊNDICE D - Transcrição das entrevistas

Essa é Eldorado, né?

João. Essa é Eldorado. O manuscrito que foi feito...

Claudio. Também não estou achando.

Isabella. Também não estou achando.

João. Foi feito no corpo... Espera um pouco. Não me lembro mais que corpo era, eram só três corpos. Não tem nesse catálogo.

Isabella. É, não tem nesse catálogo. Não tem não mesmo, pelo o que eu estou vendo.

João. Não tem, não.

Isabella. Eu acho que tem no azul.

João. No azul. No ultimo catalogo ele está.

Isabella. Aquele foi o último tipo que o senhor fez.

João. É, foi o último tipo, manuscrito.

Claudio. É, aqui não tem.

Isabella. Não sei se o senhor vai saber isso, nem é da sua parte, que é da parte de vendas. Eu sei que os tipos, eles eram vendidos, o preço era pelo quilo, né?

João. Era por quilo.

Isabella. Mas existia diferença de valor, por exemplo, a manuscrita que era muito mais trabalhosa do que esse daí. Era mais cara?

João. Era.

Isabella. Era mais cara?

João. Era bem mais cara sim, era bem mais cara. Ela dava mais trabalho.

Isabella. Na maquina também dava? demorava mais? Ou não?

João. Na máquina também. Precisava ter cuidado.

Claudio. Até o material em branco era especial, né, ele era chanfrado. Porque tinha a crenagem, né.

João. Para poder encostar...

Claudio. Para encostar um tipo no outro, e dá o ajuste certo, né. Era bem mais trabalhoso de produzir.

Isabella. Seu João, fazer esses detalhezinhos aqui, devia ser bem complicado, né, pro senhor fazer? Umas serifas bem fininhas.

João. Era.

Claudio. E as vinhetas, o senhor fazia as vinhetas também?

João. Não. Vinhetas eles fundiam uma vez e ficava no estoque lá. Era difícil.

Claudio. E Faziam provavelmente com banho, né?

João. É. Fazia sempre que tinha uns quilos a mais no estoque.

Claudio. Essas daqui, né?

João. É, isso era fundido.

Isabella. Que mais? Tem mais alguma coisa que o senhor lembra, que gostaria de falar para gente sobre essa parte do seu trabalho. Eu sei que teve um momento, acho que foi em 72, que eles decidiram fechar a seção de máquinas de tipografia. O senhor lembra disso?

João. Certo. Lembro não.

Isabella. Então não teve nenhuma influencia no seu trabalho? Fecharam as máquinas, mas vocês continuaram trabalhando direitinho?

João. A única coisa que eu fazia para aquelas máquinas lá era a palavra Funtimod recortada.

Claudio. As placas?

João. É, e ele fazia questão do tipo, agora eu não me lembro mais.

Isabella. Acho que era a Memphis.

João. Hein?

Isabella. Será que era a Memphis? Num era?

João. Era o Memphis, que tinha aquela perna quadrada embaixo e em cima. Ele fazia questão.

Isabella. Ele gostava daquele tipo, né?

João. Depois, eu fiz, não sei porque aquilo lá, o n, eles viraram. Se você vê na sua máquina lá, o n da Funtimod, eles pegaram e viraram de cabeça para baixo. Ele está fundido de cabeça para baixo. De cabeça para baixo.

Claudio. Eu vou reparar.

João. Ninguém reparou, mas eles fizeram isso aí. Acho que descolou uma coisa e eles fizeram daquele jeito.

Isabella. Seu João, minha relíquia é essa daqui. Que é o primeiro catálogo que eu consegui. Não sei se o senhor lembra dele? O senhor lembra?

João. Lembro.

Isabella. Lembra? Você acha que esse daqui é o primeiro?

João. Não. Não. Eu vou te dar, mas é o resto do primeiro. Eu vou te dar, mas é esse.

Isabella. Eita! O senhor tem ele?

João. Tenho, vou ver se eu acho ele.

Isabella. Essa marca daqui?

João. É. O macaquinho. Eles falavam macaquinho.

Isabella. Foi feita lá dentro?

João. Foi feita na Funtimod, quem fez essa matriz aí foi aquele Paulo que saiu e eu substitui ele. Era o macaquinho

Isabella. Mas o desenho o senhor não lembra quem fez? Foi lá dentro, né?

João. Não, foi lá dentro. No começo quando tinha seu Klingspor lá, tinha uma desenhista, ela era famosa, uma tal de Dorka.

Isabella. Dorka?

João. É. Pode por no coisa. A Dorka era ela fazia as folhinhas da Funtimod, as folhinhas no tempo do seu Klingspor eram um espetáculo. Pena que na hora de acabar a coisa, eu ficava fuçando para ver se achava uma, mas era uma coisa espetacular. Tinha época de ter quadros dela. Depois teve um ano lá que foram as flores brasileiras. Mas era uma coisa artística. Durante cinco ou seis anos ela que idealizou o catálogo, a folhinha da Funtimod.

Isabella. Eu vi isso, era o calendário anual? Eles faziam lá?

João. Era, eles faziam. É, Dorka, é, Dorka...

Isabella. Então era bem bonito?

João. Não sei, Dorka era a abreviação do nome dela. Dorka, não me lembro mais o nome dela como era, mas era abreviação. Ela era conhecida como Dorka. Ela era a desenhista da Funtimod.

Isabella. Era D O R K A?

João. Era, ela fazia as coisas de arte. Organizava as folhinhas, quando fazia propaganda.... De vez em quando saía um folheto especial de propaganda da Funtimod, era ela que fazia.

Isabella. E o senhor gostava de trabalhar na Funtimod?

João. Gostava, gostei. Tive oportunidade de sair e não fui.

Isabella. Porque o senhor gostava, né. Que bom!

João. Entrei, eu tinha 14 anos.

Isabella. 14 anos o senhor entrou?

João. Acabei saindo de lá com barba branca.

Isabella. Praticamente passou a vida trabalhando lá, num foi, seu João.

João. Passei a vida lá.

Isabella. Que bom! Pelo menos, as pessoas que eu conversei, acho que Claudio também. Todo mundo falou que era uma empresa boa de trabalhar, né?

João. Era boa, sim. Era boa.

Isabella. Eu acho que é isso.

[Pausa para o chá com a mulher dele, dona Luiza. Retirada partes de outros assuntos]

João. É. A Dorka...

Claudio. Era ela alemã?

João. Não, não. acho que ela trabalhou só de 45 a 48.

Claudio. Foi a época que estava seu Klingspor?

João. É, seu klingspor foi de 48, o seu klingspor separou da Funtimod em 48. Eu fui pro exército e quando voltei ele já não era mais.

Claudio. Sabe que eu visitei o museu da fundição Klingspor. Tem um museu lá na cidade alemã. Na Alemanha, chamada Offenbach.

João. Offenbach. É?

Claudio. Eu visitei o museu lá. Conheço um diretor da Linotype, que é filho de um antigo desenhista de tipos, chamado Otmar Hoefler, e que o pai era um calígrafo, que trabalhou para a Klingspor, os tipos dele era produzido pela Klingspor.

João. Inclusive, o seu Klingspor depois que ele falou para Alemanha. Parece que ele foi senador lá na Alemanha. Falaram que ele foi senador.

João. Eu quando comecei a trabalhar lá, na Rua Florêncio de Abreu, na Bremensis. O primeiro dele lá, o senhor me deu um copo e falou: olha, você vai lá e traz café. Tinha um copo especial lá. Ai eu fui lá e o cara já sabia, acho que todo dia de tarde, ele ia matar umas lá. O cara pos o leite, pos o café. Me deu pra ir lá. Ai quando eu cheguei, era uma esquina da Rua Mauá, esse bar, aí. Aí a Funtimod, onde eu trabalhava, era uma agência do Banco do Brasil agora. Era um prédio. Eu cheguei lá e o cara me deu o café e não pos açúcar. Eu levei assim mesmo. Ele tomou amargo e não tomou nada. Uma vez ele chegou... ele gostava de tomar uma. Ele pegou, aí eu já estava a mais tempo. Ele falou: Vai lá e me traz um pouco de grapa. Ai eu fui lá no português lá e peguei grapa para ele, ele me deu a grapa, aí eu cheguei lá. Ele pegou: isso não é grapa, vira e mixa ele estava falando: isso não é grapa, vai lá e pede para ele por grapa mesmo. Eu já estava de saco cheio. - Me enche isso de pinga aí. O cara pos pinga. - Está vendo que ele te enganou aquela vez!

Isabella. Seu João, na Rua Bandeirantes ficava o que? era a seção de máquinas?

João. Na Bandeirantes ficava a clicheria e o escritório de vendas. E tinha uma seção de máquinas também. Mas aí nem sei qual era a jogada dele, ela não tinha nome de Bremensis, não tinha nome de Funtimod, chamava de Cometa.

Isabella. Cometa?

João. Cometa, eles afiavam facas gráficas. Tinha lá na Rua Prates.

[no local de trabalho – muito barulho de máquinas funcionando]

Claudio. Nossa! Quanto buril, Seu João?

João. É. **[procurando o catálogo]**

Claudio. Oh, esse aqui é o pantógrafo.

Isabella. Esse é o que?

Claudio. O pantógrafo.

Isabella. O senhor está procurando o catálogo?

Claudio. Aquele prateado está lá em cima, Seu João?

João. Hum?

Claudio. Tem o prateado ali.

Isabella. É esse?

João. Não.

Isabella. Não é esse, né. Será que não está ali daquele lado? Tem uns papéis.

Claudio. Ali ele guardava o livro que eu queria te mostrar.

Isabella. É pequenininho o que o senhor está procurando? [vi um volume pequeno]

João. Não, era grande assim.

Isabella. Grandão.

Claudio. Nas gavetas do outro lado lá não está? Ah, seu João, ali embaixo, tem uns catálogos ali.

Isabella. Eita!

Claudio. Ainda bem que você viu isso aí.

Isabella. Esse o senhor acha que foi o primeiro? [catálogo que me deu]

João. Esse foi um dos primeiros. Acho que foi o primeiro, eu nem trabalhava lá ainda.

Isabella. Esse foi o que o senhor fez?

João. No fim.

Isabella. No fim, né. [...]

Isabella. Então quando o senhor chegou esse catálogo já existia?

João. Já existia. Esse foi um dos primeiros catálogos da Funtimod. [...] Ela foi fundada em 32.

Isabella. Foi, deve ter sido bem no começo mesmo, né.

João. Foi um dos primeiros.

Isabella. Ai, que relíquia, seu João! Que ótimo! Isso daqui foi o senhor que fez?

João. Não, é a capa.

Claudio. Olha, a Funtimod com y.

Isabella. É, não me lembrava disso. Quer que eu ponha lá, seu

APÊNDICE D - Transcrição das entrevistas

João? [embaixo da mesa]

Isabella. Então entre esse daqui e aquele verde que eu mostrei ao senhor teve algum outro?

João. Ah, teve bastante. Teve bastante.

Isabella. Teve vários, né!

Claudio. Aquele verde estava escrito 1977, alguém que assinou.

Isabella. O senhor pode mostrar pra mim. Fazer uma simulação.

João. Agora eu estou fazendo uma jóia.

Isabella. Ah, é uma jóia, né.

João. Deixa eu fechar aqui.

Isabella. Posso ficar aqui? É parecido, seu João, com jóia?

João. É, isso é gravado, né. Esse é manuscrito.

Isabella. Hum. Entendi

João. Fiz para usar numas alianças. **[mostrando uma gravação]**

Isabella. Certo.

João. Está enxergando?

Isabella. Não. Seu João, sua vista é muito boa, viu.

João. [...]

Isabella. Eita, o senhor está fazendo com a letra manuscrita, é? Está fazendo com a letra manuscrita da Funtimod?

João. É, com a manuscrita.

Isabella. Tô vendo.

João. Isso aí é um trabalho desgraçado.

Isabella. Imagino!

João. [...]

Isabella. E quando o senhor trabalhava lá usava esse? Esse? **[apontando o buril]**

João. É

Isabella. Chama como?

João. Buril.

Isabella. Buril, né. Todas essas?

João. Todas elas. Uma diferente da outra.

Isabella. Certo. Cada um, dependendo lá daquele desenho da letra, o senhor pegava para...

João. Não, dependendo do lugar que vai. [...] detalhe [...]

Isabella. Ai depois que o senhor fazia... fazia alguma coisa assim?

João. Prensava, prensava assim. Você viu aqueles tipos lá que eu dei?

Isabella. Sim.

Claudio. Aquilo serim as punções, né?

João. A punção.

Claudio. Oh, seu João, vou deixar aqui em cima, tá, a aliança.

João. Tá

João. Esse aqui era para gravar num pantógrafo. [...]

Isabella. Esse daqui o senhor pegava o desenho e botava o pantógrafo aqui, né? [placa com logo gravada]

João. É, isso aí foi lá pro norte do ceará. [...]

Isabella. Certo.

Claudio. Vou tirar umas fotinhas aqui dos buris. Tão bonitos!

Isabella. Sim, então quando o senhor fazia a punção era parecido com isso daqui? Pra depois bater no? **[punções de números]**

João. É. É.

Isabella. Isso daqui é o que o senhor está gravando aí de novo. **[o mesmo layout do anel numa barra reta]**

João. [...]

Isabella. Então depois o senhor vem e bate aqui? Era o senhor que fazia isso lá?

João. Não, lá fazia na matriz.

Isabella. Mas fazia como? [...]**[bate numa barra metálica]**

Isabella. Hum. Então esse era o processo? Mas quem fazia essa batida era o senhor?

João. Também.

Isabella. O senhor também.

João. So que ela faz numa prensa que afundava.

Isabella. Não era com martelinho, né?

João. Não, não.

João. Vamos lá prensa, para prensar na prensadeira.

[vai prensar num máquina]

João. Isso pode ser uma matriz.

Isabella. Ai já poderia ir para a máquina.

João. Poderia ir.

Isabella. [pergunto se essa máquina era da Funtimod]

João. Lá tinha uma lá que eu prensava parecida.

Isabella. Seu João, deixa eu te perguntar uma coisa: nos catálogos tem uma frase embaixo de algumas fontes que diz: essa fonte foi fundida na base.

João. [...] deixa eu explicar lá.

[voltamos para a mesa]

Isabella. Me explique que isso aí eu não tenho a mínima idéia do que significa.

João. Vou explicar. Fundida na base. É o seguinte... [faz o desenho] Aqui é o tipo.

Isabella. Certo.

João. Por exemplo, o que é fundido aqui em cima está na base, né.

Isabella. Certo.

João. Agora tem uns manuscritos...

Isabella. Que saem.

João. Que saem para fora.

APÊNDICE D - Transcrição das entrevistas

Isabella. Hum!

João. [...] essa perna do a sai para fora.

Claudio. Sai da base

João. Justamente para encostar no tipo do vizinho.

Isabella. Entendi.

João. Entende?

Isabella. Entendi.

Claudio. É para fazer a... Chama de crenagem, né.

João. É, o tipo manuscrito, ele é crenado.

Isabella. Então, esses daí, eles não foram fundido na base? [apontando o desenho]

João. Não, não. Tinha uns... tem uns outros tipos também, por exemplo, o v, o w, o t. Eles são crenados, eles são fundidos e sai pra fora da...

Claudio. A parte da letra...

João. As duas pontas ficam assim. Para não ficar, quando encostar um tipo no outro. Esse tipo aqui, ele não está fundido. Esse está. Esse também não está. Está na base, fica fora...

Isabella. Sim.

João. O tipo fundido na base é isso aqui.

Isabella. Entendi.

João. [...] é geralmente o t. O i, o v. Todas essas letras...

Claudio. Ele sai da base. A base seria o espaço...

Isabella. É a parte...

João. Para quando fizer a composição, para ele não ficar longe demais do vizinho dele.

Isabella. Entendi. Esse ajuste quem fazia era o senhor?

João. Não, isso já era fundido.

Isabella. Já fundido?

João. [...] Eles fundiam mais estreitos e aquela parte sai pra fora, aí eles faziam uma crenada nela para ela poder encostar direito. Isso quer dizer que está fundido na base.

Isabella. Entendi. Isso daqui o senhor está olhando para [fazer]? [palavras O ourives e Reis Man]

João. Isso daqui eu fiz, né. Eu fiz esse daqui.

Isabella. Foi o senhor que fez?

João. O desenho foi eu que fez. Eu tenho do dono da joalheria, né, esse aí é de outra joalheria.

Isabella. Foi o senhor que fez? Fez Nesse processo aí?

João. [...]

Isabella. Eu vou tirar uma foto também. Posso?

João. [...]

Isabella. Eu acho que agora vai ficar...

João. [...]

Isabella. [...] Eu acho que eu nunca vi um pantógrafo funcionando. [...] a tua grava, Claudio?

Claudio. A minha, deixa eu ver...

Isabella. Não sei se a minha grava, acho que não.

Claudio. Talvez eu consiga aqui.

[seu João usando o pantógrafo]

Isabella. E o senhor... aí nessa parte de baixo tem que ser nesse material?

João. [...] um logotipo dessa que é muito trabalhoso, a gente faz aqui.

Isabella. Mas poderia... tinha que ser uma coisa que tinha baixo relevo para poder passar essa fresinha, né?

João. Isso, até gravar, isso gravava.

Claudio. E aí, aqui em cima, ele vai fazer a... diminuir ou ampliar, né?

João. Ele só diminui.

Claudio. Só diminui?

João. [...]

Claudio. Ah, Entendi.

Isabella. Esse daqui. Esse era da Funtimod?

João. Era da Funtimod. Foi um presente que eu recebi.

Isabella. Do seu Peter?

João. Foi. [...]

Isabella. Se, me contaram que no final seu Peter foi embora e deixou seu Rafael Rodrigues? Lá tomando conta da fábrica. É verdade isso?

João. É.

Isabella. Ele foi embora e Seu Rafael que assumiu? Lá na Funtimod, no finalzinho mesmo.

João. Não sei.

Isabella. Não, né.

João. Não. Ele ficou lá.

Isabella. Ele ficou até o fim lá?

João. É, ficou.

Isabella. Junto com Seu Rafael. Os dois eram os principais, né?

João. Era, o Rafael era o gerente.

Isabella. Era o gerente?

João. era

Isabella. E esse pantógrafo, então, o senhor usava para fazer os logos?

João. Os logotipos

Isabella. Os logotipos, né. Certo.

João. [...]

Isabella. Aí como restituição deram pro senhor. Deram, não, né.

João. Precisa acender a luz?

Isabella. Não, não. Certo. Posso pegar uns buris aqui para tirar uma fotos? Então, a diferença está. Deixa eu ver se eu entendo a diferença deles. É no finalzinho, né, Seu João.

João. É, na ponta.

Isabella. Tem uns mais fininhos do que os outros, né. Isso daqui também era comprado aqui?

João. [...]

Isabella. O senhor faz os buris também?

João. Faço

Isabella. Esse martelinho também era de lá?

João. Eu usava um de madeira, mas era outro.

Claudio. Deixa tirar esse papel branco, dá uma foto bonita.

Isabella. Quer tirar?

Claudio. Pegar a luz certa.

Isabella. Tem algum papel em branco? Posso pegar esse? Então basicamente os instrumentos que o senhor trabalhava era o buril, o martelo, como chama isso daqui?

João. É a mocinha.

Isabella. Mocinha?

Claudio. Isabella, cuidado com a luz.

João. [...]

Isabella. Mas em chumbo o senhor gravava o que? Gravava as matrizes também?

João. Não, fazia o original para fazer a matriz.

Isabella. E o níquel e o outro que o senhor disse que gostava de trabalhar?

Claudio. Vira para cá, se não pega sombra.

João. O níquel é o banho galvanoplástico, era níquel. [...]

Isabella. Mas as punções o senhor fazia em aço ou em chumbo, era isso?

João. Era.

Isabella. As punções, né.

João. As punções eram em aço.

Isabella. Em aço.

João. Era. A coisa era em chumbo. [...] Você conhece?

Isabella. Conheço.

João. Usava ele, e fazia a matriz. [...] aparador, e ajustava [...]

Isabella. A matriz, né. [...] mocinho, é?

João. Mocinho.

Isabella. Então lá o senhor trabalhava... Essa mesa era de lá?

João. Essa mesa era de lá.

Isabella. É?

João. Era essa mesa.

Isabella. O senhor poderia sentar para eu tirar uma foto como o senhor estivesse trabalhando lá?

Claudio. Quantos anos tem essa mesa, Seu João? 80 anos, 70 anos, essa mesa?

João. 1970, porque nós mudamos, na Ribeiro de Lima, ele aumentou o prédio, ele deu uma seção nova pra nós, aí foi feita essa mesa.

[posando para foto trabalhando]

Isabella. Aí o senhor fazia letreirinha por letreirinha?

João. É. Essa aí eu entrei a prova da...

Isabella. Ah, essa daí. Esse tipinho...

João. [...] eu fiz a punção de aço.

Isabella. Que foi a que Claudio levou, né.

João. É

Isabella. Aí esse daqui eles deram de volta pro senhor?

João. [...]

Isabella. Ah, tá certo.

Claudio. Chama prova de fumaça.

Isabella. Sim, prova de fumaça. Como era?

João. É isso aí.

Isabella. O senhor acende? Pra que isso, seu João?

João. Para conferir o desenho do material, né.

Isabella. Ah. Anhan. Transferiu? Entendi, aí depois disso o senhor...

João. Aí, pega uma peça que vai, passa [...] goma laca e transfere ele. Se passar goma laca lá, não vai ficar. Aí fica aqui.

Isabella. Aí transfere pro.

João. Aí fica aqui.

Isabella. Hum.

João. Esse borrou um pouquinho. Com a goma laca ela fica bem visível.

Isabella. Hum, entendi, agora entendi o que o senhor me explicou lá dentro. Aí o senhor passa já para o metal que vai ser.

João. Pro metal que eu vou gravar.

Isabella. E pega o buril.

João. E vou descascando até chegar a... isso aí.

Isabella. E na Funtimod também era assim?

João. Era assim.

Isabella. Com esse material aqui? É um acetato?

João. É, acetato.

Isabella. Entendi, seu João. Seu João, eu queria ter passado um dia com você na Funtimod. Se eu pudesse voltar no tempo. Eu ia ser sua ajudante na Funtimod.

João. [...]

Isabella. Não. Ajudante, né, Claudio, eu não teria essa habilidade.

João. Tudo isso aí.

Isabella. O senhor aprendeu, não foi?

João. Foi.

Isabella. O senhor chegou a fazer algum curso?

João. Não, nenhum.

APÊNDICE D - Transcrição das entrevistas

Isabella. Nenhum. Só o que o seu... Como era o nome dele? Augusto?

João. August, ele me ensinava.

Isabella. Ele era bom então?

João. Era, ele era legal. Mas não era isso aí que eu fazia, né. Eu pegava, era clichê, isso aqui e isso aí, eu aprendi com ele, que era para passar no pantógrafo.

Isabella. Certo. O senhor fazia mais isso lá, então? [clichê]

João. Era isso aí.

Claudio. No começo quando estava lá na clicheria?

Isabella. Quando foi para Funtimod ai...

João. [...]

Isabella. Fazia negócio de medicina.

João. Direito, para Fortaleza eu fiz todos os emblemas, deixa eu ver... mas ai já não é tipo, né.

Isabella. Não, já não é.

João. Ai, onde ele pensou o anel de agente de saúde. Um anel de agente de saúde. É a mesma coisa, entre fundir e prensar anel... o inventor dos tipos era um ourives, né.

Isabella. É, exatamente.

João. Eu virei ourives.

Claudio. Eu fiz o contrário, o caminho de volta.

Isabella. Que ótimo!

Claudio. Legal.

João. O Gutenberg era ourives

Isabella. É. O senhor agora...

João. Eu inverte, de gravador de tipos eu voltei para ourives.

Isabella. Seu João, isso aqui é o que?

João. São tipos para marcar... isso ai, me pediram para fazer...

Isabella. Ah, são números, né.

João. São número, me pediram para marcar documento cirúrgico, e no fim me deixou na mão.

Isabella. O senhor fez e não levaram?

João. É, não levaram.

Isabella. Mas se o senhor fosse fundir o tipo, seria nesse material?

João. É a mesma coisa.

Isabella. Mesma coisa?

João. Mesma coisa, isso aí seria um tipo lá, e eu [...]

Claudio. Deixa eu tirar uma foto, Seu João?

João. Eu fazia mais curtinho, né.

Isabella. Curtinho na altura, né?

João. É.

Claudio. [...]

João. Aproveitava material, se for [...], se por aquela cortinha é outra. E tinha tudo que ser feito no esquadro.

Isabella. A gente já está abusando do senhor?

João. É.

Isabella. A gente está abusando do senhor?

João. Hein.

Isabella. Está abusando do senhor, a gente?

João. Não, não.

Isabella. O senhor é do Corinthias?

João. Ele cortou naquela máquina em corte...

Claudio. Laser.

João. Laser, é.

Isabella. Ai lhe deu. Se ele soubesse que o senhor sabia fazer a mão, hein.

João. Ele sabe, ele sabe. Ele sabe. Eu fiz uma matriz do São Paulo, Corinthias, Palmeiras.

Claudio. Olha quem está aqui.

Isabella. Eita. Que bonitinho! Que pequeno. E quando acabou lá a Funtimod... não tem nenhuma letrinha aqui não, né. Eles ficaram com tudo que o senhor produziu?

João. Ficaram. Venderam tudo pro ferro velho.

Isabella. A Funtimod vendeu pro ferro velho? Foi mesmo?

João. As matrizes foram tudo pro Ferro velho.

Isabella. Foi mesmo, Seu João?

João. É de cortar o coração.

Isabella. É de cortar.

Claudio. As punções, né? As punções, porque as matrizes mesmo ficaram com a Júlia e o Ernesto.

João. Não, não.

Claudio. Para fundir novos tipos.

João. Só os Antiga oficial, Reforma gorda apertada, o resto foi tudo pro lixo. Esse manuscrito, foi tudo pro filho.

Isabella. Tudo pro lixo?

João. Foi pro ferro velho.

Isabella. Dá uma dor, né, Seu João.

Claudio. Então, poucas matrizes eles ficaram?

João. Ficaram com poucas matrizes.

Claudio. Poxa, vida. Porque será, né?

João. Esses barris de óleo, nesses grandões, e foi tudo pro ferro velho.

Isabella. Ai, meu deus, e era muita coisa?

João. Era.

Isabella. Era, né.

João. Encheram umas duas ou três barricas de metal.

Claudio. Que pena, né.

João. Não volta mais.

Isabella. É, não.

APÊNDICE D - Transcrição das entrevistas

João. Seu Peter sumiu. Ninguém vê mais ele.

Isabella. Ninguém tem notícia?

João. Ninguém.

Claudio. Parece que ele está em Lisboa.

João. Suponha-se que esteja em Lisboa, mas não sei se... a família toda, acho que está lá. Você tem o número do Mário?

Claudio. Eu não tenho aqui, mas ligo e passo pro senhor.

João. Mais alguma coisa?

Isabella. Não, eu ficaria aqui o dia inteiro com o senhor. Não, o senhor tem contato com mais alguém que trabalhou na Funtimod?

João. Não, esse Erasmo.

Isabella. Só seu Erasmo, né. Não tem com nenhum desses fundidores, todo mundo sumiu?

João. Todo mundo sumiu, eu acho até que morreram.

Isabella. Alguns, né.

João. O Erasmo e a Júlia. A Júlia trabalhava no escritório.

Claudio. A gente vai entrar em contato com ele.

Isabella. Eu acho que é isso.

João Mosz (Johan Mosz)

Ex-gravador de tipos da Funtimod (1940–1997)

Entrevista realizada em 26 de julho de 2013, em São Paulo, SP

Tempo de duração: 1:13:09

Obs. A entrevista foi realizada em presença da mulher de João Mosz, Luiza.

Isabella. A galvanoplastia?

João. A galvanoplastia era usada para fazer matrizes, né. Quando eu já tinha o tipo, né, e ele queimava, ele era retificado, era retocado, juntava uma porção delas em tira, né, isolava em volta e deixava só o olho do tipo para fora, e pendurava no banho galvanoplástico e deixava lá pendurado uma semana. Dia e noite, aí ficava um pedaço e tinha chapinha da matriz, vinha e embutia em zinco, derretia em zinco, punha ela, assim, embutia ela, aí precisava ajustar ela, precisava ter a mesma profundidade, direitinho, na linha, e tudo, para por na máquina.

Isabella. Entendi. O resultado da galvanoplastia já era a matriz?

João. O resultado da galvanoplastia já era a matriz.

Isabella. Esta foi minha maior dúvida realmente, então, depois que saía do banho, né, que o senhor fala.

João. Sabe o que eu fiz, o outro saiu e eu fiquei no lugar dele.

Isabella. O Bartz?

João. Eu fiz tudo, aprontei, pus no banho e não é que me pegou fogo nas coisas. O banho era aquecido com gás, e eu sempre falava para o que mantinha, está cheirando gás aí, está cheirando gás. E ele, o que?, não está nada. E de manhã, quando eu saía, na segunda-feira, era para por as peças lá, eu testei o banho para ver se estava funcionando, pendurava um pedaço de metal qualquer lá para ver se estava dando contato, eu cheguei, eu liquei tudo lá, assim que eu pus a peça dentro, eu já vi a faísca saindo na minha cara, assim, e lá para cima estava acumulado de gás. Aí, só deu tempo de sair para fora e as telhas já estavam caindo na minha cabeça.

Isabella. Que perigo! Poderia ter acontecido alguma coisa pior, né.

João. Podia, e lá embaixo não queimou nada, queimou tudo lá em cima, no telhado. O gás estava acumulado lá em cima.

Isabella. Entendi. E a galvanoplastia era uma máquina? Era um recipiente, né?

João. É um líquido. Água com sulfato de níquel e acidificado com ácido acético. Punha níquel de um lado, do outro lado a peça, né, eu acho que isso você viu, e aí vai depositando.
[Intervenção de Dona Luiza]

Isabella. Seu

João, teve uma coisa que o senhor falou para mim, que no fim não compensava mais ligar o banho.

João. No fim, quando eu já não tinha, não estragava tanta matriz, depois outra, estava difícil, para o banho precisava comprar água destilada, e sempre tinha problema com os produtos químicos, aí eu comecei a gravar já direto no aço lá e prensava eles. Originalmente, a matriz era feita assim, quando o desenhista desenhava, era feito em punção, né, não era feito em chumbo, não, era direto no metal. E essas indústrias aqui, a Monotype, tudo, que vendia matriz, acho que eles tinham as punções lá tudo, eles só faziam, punçava elas e a matriz estava pronta. Aí vendiam para o mundo, né, a Linotype também era a mesma coisa, eles tinham as punções, e se guardar, se não deixar enferrujar, dura toda a vida.

Isabella. É verdade. Mas o senhor lá chegou a fazer alguma punção com buril?

João. Cheguei, aqueles que eu dei pro Claudio. Eu fiz, mas não era para a Funtimod, era para um sujeito de Osasco.

Isabella. Daniel, né?

João. Daniel, o Claudio foi falar com ele, né.

Isabella. Mas aquela manuscrita, aquela última, foi no banho também?

João. Foi em punção também.

Isabella. Foi punção? O senhor fez com buril?

João. Para a Funtimod?

Isabella. É

João. Para a Funtimod foi no banho.

Isabella. Foi no banho. Então, para a Funtimod o senhor fazia mais no banho?

João. No começo, sim, nos primeiros 10, 15 anos, foi no banho, depois, no fim, foi com punção. Aí diminuiu, tiravam uma porção de tipos da linha de produção, só ficou, acho que uns 5 ou 6, aí já diminuiu bastante.

Isabella. Agora já está clareando mais. Só para eu confirmar aqui. O material da punção, o senhor fazia em aço?

João. Em aço.

Isabella. A matriz era em aço também.

João. Era um aço especial, hoje em dia, eles falam aço [], mas eu não atrás disso aí, como eu te falei, quando eu recebia as matrizes, quando estragava, enferrujava, eu aproveitava e fazia nas costas.

Isabella. Mas essas matrizes que o senhor aproveitava, num já tinha lá o tipo marcado, não? O senhor cobria?

João. Não, eu fazia do outro lado. Porque é um quadradinho, né, é uma peça quadradinha, assim. Era um quadradinho de mais ou menos 1,5 x 1,5 mm, com três centímetros de comprimento. Eu virava ela e se eu achasse a medida, eu já procurava a medida que precisava, na largura, a gente deixava conforme a largura da letra, a gente deixava uma certa margem, aí chegava mais ou menos na mesma medida, né. Às vezes, não tinha e eu fazia do lado, sempre tinha um lado, a gente pegava e passava uma lima em cima daquela velha lá. Tinha quatro lados para fazer.

Isabella. Entendi. Outra dúvida que eu tive, eu fui lá na Junta Comercial daqui de São Paulo, e peguei as atas das assembléias, as atas das reuniões da Funtimod, por isso que eu sabia aquelas coisas que eu perguntei pro senhor. Aí teve um ano, deixa eu mostrar, eu cheguei a falar isso pro senhor também naquele dia. Tem esse ano daqui, em 1965, que o Sr. Theodor Hofmann comprou um monte de coisas e trouxe para incorporar na empresa, umas máquinas, aí diz: Conjunto de 280 desenhos originais de usinagem, e 65 modelos, para fabricação de máquinas para fundir tipos de impressão tipográfica; - E – 12.000 matrizes originais para fabricação de tipos para impressão, correspondente a 41 famílias de tipos de corpos variável de 6 a 72 pontos, assim classificados. Aí se o senhor olhar aqui. O senhor consegue ler as fontes?

João. Isso não era matriz, era tipo.

Isabella. Pois é, o senhor me falou. Isso não é matriz, então?

João. Isso não é matriz, isso eram os tipos, depois foram feitas matrizes por esses tipos aí, já vinha pronto para imprimir, né, aí precisávamos pegar e soldar em volta delas, porque senão saía fora, né, precisava soldar direito aquilo lá tudo para recompor o tipo igual ao que tem que ser na matriz. Aí fazia isso aí, esse número não é matriz, não. Depois outra, essas reuniões do Seu Hofmann, era ele, e mais ele e mais ele. Não tinha nada de isso aí, não tinha ninguém, não tinha acionista, nada, era ele e a filha dele. Durante a guerra, ele pegou dois brasileiros lá e puseram lá

APÊNDICE D - Transcrição das entrevistas

como sócio, porque precisava ter, porque ele era súdito alemão, não podia ter sozinho uma indústria.

Isabella. Tinha uma época aqui também que diz que Betina foi diretora. Ela freqüentou a fábrica em algum momento?

João. Não, nunca, ela casou com seu Peter, mas ela ia lá para fazer alguma coisa. Às vezes, a Betina comprava uma peça em prata e eu precisava decorar aquilo lá para ela. Era isso que ela fazia, inclusive a mãe dela também.

Isabella. O senhor sabe o nome da mãe, da mulher do senhor Hofmann? O senhor lembra?

João. Agora não me lembro mais.

Isabella. Não se apegue, não.

Luiza. A Betina era filha dele?

João. A Betina era filha dele. Ele era meio gaiato, ele era pai da Betina e ela tinha uma irmã que ele não era pai dela. Ele tinha outra mulher. Ele casou com uma das filhas dos donos, do cabeça, do conglomerado que era Funtimod e Bremensis, teve uma filha com ela, mas depois ele se separou dela. Aí ele casou com essa Hildelgard, o nome dela era Hildelgard, que era a mãe da Betina.

Isabella. Outra dúvida, eu vou ler a frase, porque eu vou perguntar uma palavra dessa frase que o senhor falou. Certo? "Porque a matriz não era só gravar ela, precisa pegar e prensar ela, depois por na altura, achar a linha dela." A altura que o senhor diz é o corpo do tipo?

João. Não, é o pedaço daquele olho lá. O tipo é aquilo lá, pra cima é o tipo, a profundidade da matriz tinha que ser exata. Precisava ajustar ela.

Isabella. A profundidade da altura, para poder entrar o...

João. O resto do que é fundido, da altura para fazer o material. A profundidade é o olho do tipo, era o que ia imprimir, o resto é...

Isabella. Não precisava, né.

João. Precisa, sim, eu vou trazer um livro.
[João se levanta e vai pegar o Die Buchdruckletter]

João. Um tipo você nunca viu?

Isabella. Já, já vi.
[Conversa com Dona Luiza]

João. Aqui está o desenho como sai da máquina. O olho é isso aqui, esse pedaço aqui. Essa medida aqui também é exata.

Isabella. Esse pedaço daqui, que é o desenho da letra, o senhor definia na matriz, não era?

João. Isso saía da matriz. E esse pedaço daqui tem que ser exato, senão, quando não estava exato, tinha uma máquina que punha eles e tirava aqui atrás para completar esse tamanho, tinha que ser no tamanho certo, né.

Isabella. O senhor falou que tinha uns tipos que quando colocava na máquina para ajustar a linha de base, né. Algumas momentos quando o senhor pegava para ver a linha de base, às vezes não estava, né.

João. Não, mas na máquina dava para ajustar. Tem matriz que você põe na máquina e já estava certo, mesmo assim, nunca estava certo, sempre tinha uma coisinha, aí era um pedacinho só que estava fora, aí já estava reprovado.

Isabella. Mas se o tipo estivesse fundido, se a linha de base não estivesse certa, tinha que derreter, né. Não podia usar.

João. Aí, bota na máquina, mas aí os tipos que saíram novos, não tem nada mais a ver com as matrizes. Quando um tipo saía da máquina, tinha um controlador, o serviço dele era ir de máquina em máquina e tirava um tipo de cada um. Quando chegava no fim, na última letra, ele ia na tipografia fazer a composição, aí era controlada se a linha estava certa. Se não

estivesse certo, reprovava, e precisava fazer de novo, fundir aquilo de novo.

Isabella. Tudo de novo?

João. Só aquela letra lá, né. Aquela letra, ele tirava uma por uma e juntava e...

Isabella. Entendi, estou entendendo. Então, seu João, quando Seu Reifkol voltou para a Funtimod. O senhor falou que ele voltou e tinha umas 20 matrizes que os senhores tiveram que fazer. Foram esse tipos aí?

João. Esses que seu Hofmann disse que trouxe as matrizes, não eram matrizes, eram tipos. O velho lá era uma raposa.

Isabella. Hã?

João. Aquele lá era uma raposa velha.

Isabella. O Reifkol?

João. Não, Seu Hofmann. Ele era uma raposa mesmo. Ele levou aquele general... Ele pegou a Funtimod por preço de banana, quase. Ele descobriu que o cara era... Ele era interventor das duas [Funtimod e Bremensis], né. Ele pegou um podre dele, aí o cara foi obrigado a vender a firma para ele, era do governo, o governo tinha confiscado aquilo lá. O velho [Theodor Hofmann] fazia chantagem com ele, aí ele precisou vender aquilo lá. Ele deixou todos os outros sócios da Bremensis na mão. Ele ficou com tudo, aquele negócio lá não foi muito honesto, não.

Isabella. Entendi. O senhor falou também que quando saíam os tipos no tamanho acima de 48, eu acho, 48, 60 e 72, ainda precisava ajustar. Todos eles?

João. Também, a mesma coisa. É a linha que você diz?

Isabella. Não, teve uma hora que o senhor falou, eu tinha entendido como se fosse a altura do corpo. O corpo mesmo, como se saísse um pouquinho maior e precisasse ajustar. Não, né?

João. Não, não.

Isabella. Quando os tipos saíam da máquina, eles já saíam no corpo certo?

João. Saíam no corpo certo. Aí, precisava ver, o 48, tudo, a altura não estava certa ainda, era fresado atrás, atrás do tipo, embaixo, né. Era cortado aqui embaixo.

Isabella. Entendi. A dúvida que eu fiquei, é que, hoje em dia, não sei se naquela época era assim, a gente chama isso daqui, que é o corpo, de altura. E isso daqui também é altura, né.

João. Altura mesmo é isso aqui [altura da peça], altura é daqui até aqui, o tipo inteiro é altura. Aquele material em branco, o resto a gente chama de material em branco, porque tem aqueles espaços, em cima daquele material em branco iam as letras.

Isabella. Certo. Uma outra coisa que eu fiquei em dúvida da produção. Esse pantógrafo que o senhor tem, foi fabricado na Funtimod?

João. Não, não, esse foi comprado, em 1954 já.

Isabella. A Funtimod chegou a fabricar pantógrafo?

João. Eles iam fabricar uns pantógrafos, mas não deu certo. Eles queriam fazer isso aqui em latão, para fazer douração. Eles fizeram uns pantógrafos pequenos, mas o cara encarregado, sempre aparece um que quer saber mais, né. Ele apareceu lá e encheu a cabeça do dono, era Seu Klingspor, naquele época, ele encheu a cabeça, vamos fazer isso, tal, ele foi na conversa, fizeram os pantógrafos, para marcar caneta, essas coisas, mas para gravar letra mesma, não deu certo.

Isabella. Esse pantógrafo que o senhor tem, ele grava a letra, né? Ele grava material?

APÊNDICE D - Transcrição das entrevistas

João. Ele grava material, qualquer coisa, faz matriz ou letra, ele grava. Tem que fazer a chaplona.

Isabella. Pronto, isso é outra coisa. Eu realmente não sei. A chaplona é aquilo que o senhor me mostrou?

João. É Águila chapa quadrado lá, onde é gravado as letras, onde a agulha do pantógrafo corre dentro. Aquilo é chamado de chaplona.

Isabella. Chaplona. E como é que o senhor fazia a chaplona?

João. Eu desenhava, desenhava mesmo e fazia o contorno dela.

Isabella. Fazia o contorno com buril?

João. Fazia com buril, o contorno, aí ia na coisa e agulha gravava lá. Você lembra da chaplona como era?

Isabella. Lembro, são aquelas douradas que o senhor mostrou.

João. É.

Isabella. Então, quando saía do pantógrafo, a matriz já estava na altura certa para fundir?

João. Já fazia certo. Inclusive eu fiz a pouco tempo, a Funtimod já tinha fechado, tinha aquele resto. Eu fiz três famílias de tipo gótico desse jeito. Eu gravei elas. O pantógrafo tinha um micrômetro e eu sabia, eu gravei, por exemplo, 1 milímetro e três, a matriz tem que ser 1 milímetro. Aí eu podia afundar quando queria, no fim, eu tirava por cima o resto que foi de mais. Aí saía na altura certa. A linha também saía certa, porque a chaplona mesmo quando encosta no gabarito, aí não mexia na máquina, era só pegar e enfiar a chaplona e gravava, e o tipo tinha que sair certo também.

Isabella. Já saía todas as matrizes com a linha de base tudo certinho. Mas o senhor fazia ela com uma escala maior e diminuía? Fazia a chaplona com escala maior e o pantógrafo que diminuía?

João. Fazia com escala maior. A chaplona sempre era 8 vezes maior. 8 vezes, se tinha um defeitinho, quando chegava lá, era 8 vezes menos defeito.

Isabella. Entendi. Os logotipos também eram feitos assim, né?

João. Mesmo coisa, o logotipo era assim, gravava a chaplona e saía.

Isabella. Essa matriz do pantógrafo também era em aço? Ou era diferente?

João. Era uma qualidade de aço, era um aço bom que não enferrujava. Era difícil achar. Por isso mesmo, sempre tinha aquelas matrizes lá que vieram e tinha uma caixa desse tamanho mais ou menos cheia daquele refugo que tinha estragado. Usava a matriz velha que tinha estragado. No começo tinha bastante material, mas foi fazendo, acabou e ficou só aqueles velhos.

Isabella. Tem uma coisa aqui que eu quero mostrar pro senhor. Mas, como foi que o senhor foi trabalhar na Bremensis? Como o senhor escolheu trabalhar nisso?

João. Como eu escolhi?

Isabella. É, o senhor disse que com 14 anos foi trabalhar na Bremensis.

João. Eu não sei como eu fui cair nisso, eu era garoto e estava na escola, aí meu pai arrumou um serviço na Bremensis, na clichéria. Eu tinha um tio que trabalhava na Bremensis, mas ele trabalhava na Mooca, e tinha uns amigos do meu pai, que era amigo de uns caras lá na Bremensis. Aí eles me arrumaram, me puseram lá. Eu era um garoto, no primeiro dia lá, eu estava meio atropalhado.

Isabella. O senhor me contou. Os seus pais são alemães, né, e vieram aqui para o Brasil?

João. São, e vieram para aqui.

Isabella. Quando o senhor fez 18 anos, estava na Bremensis ou na Funtimod?

João. Naquela época lá, eu acho que a Funtimod já tinha sido comprada. A Bremensis vendeu para Funtimod. Vendeu?? Passou a mão naquilo lá. Todos os negócios lá eram meio escuso.

Isabella. Entendi. Mas o senhor foi pro exército e voltou pra Funtimod?

João. Voltei para a Funtimod.

Isabella. Eu tenho duas coisas que eu queria mostrar pro senhor. Eu fui conversar com o dono da Maqtinpel. O senhor conhece essa loja?

João. Não conheço.

Isabella. É uma empresa que vende material gráfico.

João. Vende material gráfico, no Brás.

Isabella. Isso.

João. Não sei se é lá que trabalha o Mario.

Isabella. O Mario trabalha na Sicoli.

João. Ah, Sicoli.

Isabella. Isso daqui é um catalogo que ele tinha, achei umas notas da Funtimod. Agora, era um folheto quando saiu as últimas Manuscritas, que eu queria mostrar pro senhor. Mas eu não estou achando. Acredita? Ah, está aqui. Desculpa, mas vai estar assim, era um suplemento do catálogo geral de tipos, está escrito, aí tem a Manuscrita, que o senhor falou, eu acho que essas foram as últimas, não foi?

João. Foi. É isso aí.

Isabella. Aí saiu esses três, aí tinha Helvetica.

João. Helvetica.

Isabella. Eles ainda tinham os tipos? Helvetica o senhor também fez no banho ou já tinha a matriz?

João. Helvetica? Helvetica tinha a matriz, eu só repunha conforme ia estragando.

Isabella. E tem essa aqui.

João. Caramba! Onde você pegou isso aí?

Isabella. Seu Geraldo que me deu. Vem ver Dona Luiza.

João. Nem lembro onde eu estou aqui.

Isabella. Será que o senhor está? Eu não achei.

João. Devo estar, sim.
Luiza. Você foi buscar as fotos?

Isabella. Eu ia perguntar pro senhor, se o senhor tinha alguma foto. Seu Geraldo me disse que eram só os vendedores. Olha quem está aqui.

João. É o
Geraldo, não, o
Mario,
Mario Picado da Maia, e o irmão dele.

Isabella. Qual?

João. Esse aí do lado é o irmão dele.

Isabella. Hum. Esse é Rafael e esse Seu Peter?

APÊNDICE D - Transcrição das entrevistas

João. Esse é Seu Peter, e esse é Rafael.

Luiza. E você não está aí.

Isabella. Não está. Só tem os vendedores, né.

João. Não, só os vendedores.

Isabella. Não foi tirada nenhuma foto de vocês de dentro da fábrica?

João. De dentro da fábrica, eu tenho umas... é muito pequena essa fotografia, foi numa festa de fim de ano.

Isabella. O senhor está aqui?

João. Eu não estou em nenhuma aí também.

Isabella. O senhor não tem nenhuma foto, né?

João. Não sei está aqui [folheando o livro], aqui tem o tamanho do pantógrafo (p.161), o gravador gravando (p.163).

Isabella. Esse foi o livro que o alemãozinho lhe deu?

João. É, me deu. Isso é uma máquina de fundir.

Isabella. Era parecido, o galvano?

João. Esse era o galvano, aí está pondo o tipo de níquel, e embutindo no zinco. Aí está sendo ajustada, a máquina, o depósito, aí a máquina fundida à mão. Antigamente, era assim, fundia à mão.

Isabella. Era assim, derramava, né?

João. Era assim, essa fundia o 72, era uma máquina grande.

Isabella. Lá na Funtimod também era diferente?

João. Era mais ou menos assim, era assim as máquinas. Então, é isso aí.

Isabella. Eu vou anotar o nome desse livro.

João. Será que você acha ele lá?

Isabella. Eu anoto e procuro. É tudo sobre fundição, né, Seu João?

João. Esse livro é tudo sobre tipos, né.

Isabella. Isso daqui [título] significa o que? O senhor sabe?

João. As letras de imprimir livros. Druck Letter. Druck é impressão de livro, mas eles usam esse termo, mas aí é tipo gráfico, né.

Isabella. É, tipo, tipografia, né. Isso significa tipografia e esse é o nome do autor. Essa deve ser a Editora.

João. A Editora.

Isabella. Foi em 1954. Olha as empresas. Sim, o Klingspor, ele trabalhou na...

João. O Klingspor era o chefe da Funtimod.

Isabella. Da Funtimod. Mas ele veio da Bremensis?

João. Não, não, a Bremensis tinha uma porção de seções. Inclusive a seção de material gráfico, que era o Seu Klingspor, depois tinha a seção de locomotiva, a seção de material elétrico. E que mais? Eles tinham de tudo. Material elétrico, material ferroviário. Meu tio trabalhava no material ferroviário, lá na Mooca. Esses são moldes de material em branco.

Isabella. Depois encaixava na máquina?

João. Depois encaixava na máquina.

Isabella. Eita, tem várias letras, né. Esse são tipos da Funtimod, né.

João. Não, da Alemanha toda, eu acho. Aí tem os tipos da...

Isabella. Será que posso tirar foto desses tipos?

João. Pode tirar, aí tem o nome do tipo, tem a fundição que faz, e o desenhista que desenhou as letras.

Isabella. Então, provavelmente, alguns tipos da Funtimod tem aqui, né?

João. Tem aí. Tem tipo de montão.

Isabella. Tem um monte de tipo. O senhor ainda tem sua carteira de trabalho?

João. Tenho. Deixa eu pegar ela.
[João se retirou para pegar a carteira de trabalho, fiquei fotografando o livro e conversando com Dona Luiza]

João. Os nomes das fundições lá na Alemanha.

Isabella. Eu vou tirar as fotos [do livro] porque me ajuda. Eu vou trazer esse DVD pro senhor.

João. O que?

Isabella. É um DVD, Seu João. Eu tenho só em inglês. O senhor entende inglês?

João. Não.

Isabella. Mas alemão entende, né?

João. Entendo.

Isabella. É um dos últimos gravadores também lá dos EUA, explicando o processo dele, mas como eu só tinha em inglês, eu não trouxe, mas eu vou tentar achar ele em alemão. O senhor gostaria de ver?

João. Posso ver.

Isabella. Como é a mesma profissão, eu achei que o senhor ia gostar de assistir, é um vídeo que explica todo o processo dele, como ele fazia.

João. O que?

Isabella. Os tipos. A chaplona dele, na verdade, ele produziu um tipo que foi gravado em metal e feito em digital também, aí ele tem uns instrumentos, e a chaplona ele fez com papel, achei tão interessante, ele fazia a letra, imprimia, aí recortava ela, botava num material um pouquinho mais grosso. O que o senhor grava com buril, é a diferença desses papéis, né. Aí ele colocava no pantógrafo, e ia traçando essa diferença, e vai saindo lá no pantógrafo. Bem interessante.

João. Sei, sei, imagino como era.

Isabella. Imagina, né.

João. Eu não usava papel, eu usava madeira compensada e fazia a chaplona grande nos fiapos de madeira. Eu pegava e cortava ela na serraria. Eu pegava madeira compensada, nem usava madeira compensada, usava eucatex e colocava na madeira.

Isabella. Olha a carteira.

Luiza. Eu tenho uma também.

Isabella. A senhora tem?

Luiza. Tenho.

[conversa amenidades com Luiza, enquanto Seu João vai pegar uma chaplona]

Isabella. Hum. Essa daqui foi de lá? É a Grotasca?

João. Não, essa eu fiz aqui. É a grotasca, essa aqui era para essas letras que marcam em laboratório, nas bisnagas, marca

APÊNDICE D - Transcrição das entrevistas

data. Eu fiz para um laboratório, isso aí. É um tipo especial para eles, tinha um encaixe lá que colocava na máquina, depois conforme ia saindo da máquina que cortava aquilo lá, já marcava.

Isabella. E a agulha do pantógrafo vinha aqui, então?

João. Vinha aqui.

Isabella. O do vídeo é ao contrário. O vídeo é em baixo relevo. Mas é a mesma coisa, tanto faz, né.

João. Acho que é a mesma coisa.

Isabella. Também acho. É só o processo da pessoa que está fazendo, é uma escolha do gravador, né.

João. De fato, é mais simples fazer com estilete e ficar cortando, joga fora, e aí não tem perigo de escapar a agulha. Bom, esse também não tem, é a mesma coisa, só ao contrário.

Isabella. É, Seu João, o senhor está bem novinho aqui [na carteira de trabalho]. Tem uma foto aqui na sua carteira. Isso daqui é em que ano? Aqui, ah, não, o senhor nasceu em 1926, né.

João. Isso

Isabella. E tem aqui o registro da Funtimod. Posso fotografar?

João. Pode.

Isabella. Será que era em 1973 aqui? Aposentadoria. O senhor se aposentou lá, né?

João. Aposentei.

Isabella. Aposentou, mas continuou trabalhando?

João. Continuei trabalhando.

Isabella. Em 1973, então, num foi? Chefe da gravação, o senhor depois foi chefe da gravação?

João. Foi.

Isabella. Em 1978. Aqui são as férias. O senhor tirava férias direitinho?

João. Eu quase não tirava férias.

Isabella. Tem dizendo aqui, gozou férias no período de...

João. Eu tirei uma outra e não sei onde está. Depois dessa e a antes dessa eu não sei onde anda.

Isabella. Esta já está ótima. Tem que guardar, né, é uma relíquia. [Conversa com Luiza]

João. Essa era ainda na Ribeiro de Lima, não era na Rua Solon, não. Ela morreu na Rua Solon. Na Ribeiro de Lima começou. Antigamente, eu não estava lá ainda, era na Washinton Luis. A Funtimod quando começou era na Washinton Luis, mas eu não estava lá, depois passou para a Ribeiro de Lima.

Isabella. Quando o senhor entrou já foi na Ribeiro de Lima, né?

João. Na Ribeiro de Lima.

Isabella. Da Ribeiro de Lima foi direto para a Rua Solon?

João. Rua Solon.

Isabella. Bandeirantes era só o escritório?

João. Lá era o escritório, seção de vendas, tinha a clícheria também. Essa outra firma Cometa, que fazia faca para cortar papel, e fazia umas outras maquininhas também, mas o grosso das máquinas era na Rua Tito. Era grande, tinha bastante empregados lá.

[conversa amenidades com João e Luiza]

José Marinho Nascimento

Ex-auxiliar de escritório da Funtimod (1976–1979)

Entrevista realizada em 27 de setembro de 2013, em Santo André, SP

Tempo de duração: 1:28:34

Obs. A seção de importação de máquinas, cuja localização achávamos que era na Rua Tito, ficava na Rua dos Bandeirantes. O entrevistado confirmou a informação por email após verificar o mapa dos arredores da Rua Ribeiro de Lima.

Isabella. Eu entrevistei Seu João Mosz.

José Marinho. João Mosz. Nossa!

Isabella. Lembra?

José Marinho. Lembro. Lembro-me dele, sim.

Isabella. Está vivo ainda.

José Marinho. Deve estar bem velhinho.

Isabella. Está bem velhinho, 87 anos. Mas está lúcido, me contou tudo.

José Marinho. Com certeza, ele tem uma memória muito mais ligada a questão dos tipos.

Isabella. Exatamente.

José Marinho. Porque quando eu entrei lá, eu tinha 14 anos de idade e trabalhei, digamos, na parte mais administrativa mesmo. Então, de alguns nomes eu ainda me lembro. Pelo contato, porque era tudo mundo próximo ali, era pequeno. Nós estávamos na Rua Ribeiro de Lima. Depois eles abriram um outro, ou talvez uma outra fábrica. Não era fábrica, era uma importação de máquinas. A Ribeiro de Lima só produzia os tipos, e tinha uma outra empresa deles também, umas quatro ou cinco quadras abaixo, e ali eles trabalhavam com a importação de máquinas. E eu trabalhava ali na fábrica mesmo.

Isabella. Na Ribeiro de Lima?

José Marinho. Na Ribeiro de Lima, 282. Trouxe a carteira profissional.

Isabella. Ai, que ótimo! Eu estou tirando foto de tudo.

José Marinho. É, então, pensei, pode ser que ela queira.

Isabella. Como foi que você chegou na Funtimod?

José Marinho. Eu cheguei na Funtimod porque havia lá um conhecido de meu pai e esse conhecido do meu pai conversou com o gerente industrial, porque eles estavam precisando de alguém para trabalhar no setor de expedição. Eu não me lembro exatamente em que... eu devia estar no colegial provavelmente e entrei lá em fevereiro de 1976. Começando no setor de expedição, foi dessa forma que eu cheguei até eles, não sabia, né, exatamente o que se fazia lá, sabia porque eu via meu pai conversar com este amigo dele. Este amigo dele já é falecido também. O nome dele era Alberto. Acho que o nome dele era Alberto Ribeiro Soares, ele já faleceu.

Isabella. E ele trabalhava na Funtimod?

José Marinho. Ele trabalhava, trabalhava no setor de produção mesmo. Ele trabalhava nas máquinas de fabricação dos tipos. Disto eu me lembro bem porque eu passava muito por dentro dessa fábrica. Hoje em dia, eu diria assim, eu nem deveria passar tanto por dentro desta fábrica, se eu tivesse consciência, né, do grau de periculosidade que aquilo representava. Eu até convivi com o Alberto e um outro amigo do meu pai, depois que eles saíram de lá, e eles tiveram seqüelas muito graves, fisicamente falando, por causa do chumbo, amônia... Que são os elementos que mais me vêm a mente neste momento. Então, a gente passava por lá e via aquele chumbo e aquela amônia pingando dentro de formas mesmo para fazer os tipos gráficos. Ai, eu fiquei na expedição durante um tempo, e porque eu sempre fui uma pessoa que estudava bastante, acabei indo

pro setor de faturamento, e foi um momento muito interessante porque havia, então, os primeiros computadores no Brasil. E eles tinham um grande computador, era uma coisa enorme, era muito maior do que isso [apontando pro ipad], e era feito tudo em fichinhas e depois você perfurava aquilo, numa furadora de cartões. E eles liam os cartões, então, os faturamentos e as notas fiscais já eram feitas nesse processo. Eu entrei lá em 1976 e sai de lá em 1979.

Isabella. Eu vi isso.

José Marinho. Como eu estou dizendo para você, eu sempre fui alguém que gostava muito de estudar, então, quando foi por volta de 1977, 1978, eu falei com um dos donos, eu não me lembro agora, talvez o sobrenome dele fosse Papenburg.

Isabella. É, Peter.

José Marinho. Peter Papenburg, né, disse a ele que eu gostaria de estudar alemão. E foi então que a Funtimod pagou uma bolsa numa escola de alemão, e eu fiquei cursando talvez lá 1 ano, 2 anos, de alemão, até que eu saí da empresa. Então, eles ficaram interessados de certa forma, em ajudar alguém que estava interessado na língua alemã. Todos eles falavam alemão, e havia muitas pessoas lá dentro que só se comunicavam desta maneira. Mas havia também brasileiros, mas aqueles que mais conheciam da fabricação dos tipos gráficos, eles eram alemães. Você deve lembrar de alguns nomes, eu me lembro de Peter Papenburg justamente porque foi com quem eu conversei, com quem eu consegui a bolsa.

Isabella. E ele era o diretor presidente da empresa, né?

José Marinho. Era.

Isabella. Você lembra da diretoria?

José Marinho. Então, havia um outro também, que eu não sei se era Peter. Eu não lembro agora.

Isabella. Deixa eu dar uma olhada, eu já li todas as atas de assembléia.

José Marinho. Ah, tá, um era mais acessível, e o outro era menos acessível.

Isabella. Certo, então, deixa eu ver, em 1976, Rafael Morales, Rafael Rodrigues Morales.

José Marinho. Eu me lembro do nome, mas não consigo associar e este não era alemão, com certeza.

Isabella. É de origem latina. Peter Gehrold. É este?

José Marinho. Gehrold. Eram dois, realmente eram dois Peters. O Papenburg e o Gehrold. O Papenburg era um pouco mais acessível, com quem eu conversava mais. Havia uma secretária que também era alemã. Não é?

Isabella. Secretária, eu não cheguei ainda. Da diretoria, talvez.

José Marinho. Da diretoria.

Isabella. Eu sei que tem uma que depois que a Funtimod fechou, continuou com algumas máquinas, se chama Júlia. E me disseram que ela era do administrativo.

José Marinho. Pode ser. É possível. Esta secretária, ela deve estar mais velha, ela já era uma senhora.

Isabella. A sua formação é em Letras, né. Achei tão interessante, saiu da Funtimod e foi fazer letras.

José Marinho. Quando eu estava na Funtimod, eu me lembro que prestei vestibular para Letras, já para experimentar. Eu estava no 2 ano do ensino médio, no segundo colegial naquele momento. E acabei até passando mesmo na faculdade, então, eu já sabia que eu queria letras, nem foi por causa da Funtimod. Eu sempre fui um leitor. Fabricação de letras, foi fazer letras, é uma coincidência.

Isabella. Então, nesta metodologia, eu vou colhendo os relatos e vou cruzando eles, principalmente essas pessoas mais velhas,

APÊNDICE D - Transcrição das entrevistas

eles não conseguem chegar com tanta precisão em datas e até já vi coisas que eu li de uma forma e eles me dizem de outra... então, vou perguntar algumas coisas, só para ver se você também consegue me informar, e aí eu vou checando. Você lembra das seções dentro da empresa, como ela era separada? Você falou que era do setor de expedição.

José Marinho. Eu trabalhava no setor de expedição. Em princípio, era no setor de expedição.

Isabella. A empresa era separada como? Os setores.

José Marinho. O setor de expedição, ele recebia as caixas fechadas, que eram preparadas no departamento que ficava logo em frente, era o departamento de separação mesmo dos pedidos. Então, os pedidos eram feitos do Brasil inteiro, aí esses pedidos chegavam até esse setor de programação, eles programavam, então, a feitura do material, e depois acompanhavam a feitura deste material, e depois faziam a embalagem deste material. Aí eles passavam pro setor de expedição. Então, havia este setor que encomendava para fábrica, e depois encaminhava para a expedição, e nós, então, despachávamos pelas transportadoras. Eles tinham também pessoas que entregavam, quando era perto, mas normalmente era feito por transportadoras, terceiros mesmo. Além desse setor, dentro da fábrica, havia todas essas máquinas, havia um setor separado das máquinas, se eu não me engano, eles chamavam de paginação.

Isabella. É isso.

José Marinho. É isso mesmo? Então, nesse setor de paginação, trabalhavam pessoas que montavam, eu não sei como é que chamava, eles compravam uma fonte.

Isabella. Era um fonte. Isso.

José Marinho. Então, eles compravam uma fonte de Garamond, por exemplo, no corpo 12 ou no corpo 14, então, eles tinham lá uma espécie de régua, e essa pessoa tinha todos esses tipos na sua frente, aí ele ia pegando e colocava lá 15 A, pegava não sei quantos... existia uma quantidade para as letras. Aquelas que apareciam mais como o A, iam uma quantidade maior de letras. Então, eles compunham uma espécie de pacote, e essa pessoa fechava o pacote, anotava, colocava uma etiqueta, e depois isso ia pro setor que fazia a separação, embalava e mandava para expedição. Me lembro bem da paginação, e me lembro desse setor da produção, cada uma dessas máquinas tinham equipamentos, porque você precisava primeiro preparar a máquina para fazer aquilo que era necessário, não eram todos os funcionários que faziam todas as letras, porque isso ia demandar quase sempre, digamos assim, uma re-elaboração da máquina, então, alguns ficavam especialistas em fazer determinadas fontes, digamos assim. Existiam outros setores, eu me lembro, não sei se era esse Mosz, mas acho que não era Mosz, era um outro senhor, um alemão, de vez quando ele ia para Alemanha e voltava, uma vez ele me trouxe uma lembrança, eu conversava muito com ele, que era quem desenhava os tipos. Eu acho que o nome dele também é alemão. Ele era alemão, com certeza. Mas não deve ser Mosz. Será que era Mosz?

Isabella. Caramba, eu acho que sim.

José Marinho. Será que é o Mosz?

Isabella. Eu tenho foto dele, eu tenho a carteira profissional dele.

José Marinho. Mas ele não pode ter somente 87.

Isabella. Não, ele entrou com 14 anos na Funtimod nos anos 1940. Tem outros gravadores. É, eu não sei realmente se foi.

José Marinho. Eu me lembro dele com lupa, fazendo desenho com moldes, então, eu não sei se ele criava o molde de uma letra que já existia ou se ele criava as letras, porque na minha cabeça o serviço dele era criar letras, era desenhar letras.

Isabella. Está certo, essa é a grande questão da minha pesquisa. A hipótese da minha pesquisa é se a Funtimod desenhou algum tipo nacional. E segundo Seu João Mosz, ele não fez nenhum desenho.

José Marinho. Tudo que já havia da impressa, sobretudo, européia.

Isabella. É, segundo ele, a Funtimod importava os tipos ou matrizes, isso também é uma coisa a se descobrir.

José Marinho. Acho que o nome é matriz.

Isabella. É matriz, o que entrava na máquina de fundição se chama matriz. E aí, ele lá gerava essas matrizes, se importa matriz, não precisa fabricar nada dentro da empresa, porque aí já vinham os desenhos, já vinham as matrizes, só precisa encaixar nas máquinas, mas se você faz o desenho, ou você precisa de alguma forma reproduzir as matrizes, você pode fazer isso através dos tipos, com um processo que se chama galvanoplastia. O senhor já ouviu falar disso?

José Marinho. Sim.

Isabella. É um banho, em água, tem um produtos químicos. Provavelmente, no setor de gravação de tipos, é assim que está gravado na carteira de Seu João Mosz, gravação de tipos, ele chegou a ser chefe da seção de gravação de tipos na década de 70. Eu acho que era ele realmente.

José Marinho. Pode ser, pode ser. João Mosz.

Isabella. É Johan, na verdade, mas ele se chama de João, e diz que todo mundo chama ele de João. Ele só descobriu que o nome dele era Johan quando teve que ir pro exército.

José Marinho. Pode ser que seja esse mesmo, Johan. E tem algum nome no meio também.

Isabella. Tem? Sim, aí tem outros, deixa eu falar os nomes dos outros que ele conseguiu lembrar, tem um que não chegou até 76 que se chamava Antonio Baki, esse era da Iugoslávia.

José Marinho. Não.

Isabella. Tinha outro que era Paulo Bartz, acho que não chegou até 1976.

José Marinho. Também não me lembro.

Isabella. E tinha Joseph Reifkol, eu acho que também não chegou, segundo ele. Então, foi João Mosz.

José Marinho. Desse eu me lembro, o nome eu me lembro.

Isabella. O nome lembra. Mas não lembra se é esse que você está falando?

José Marinho. Não me lembro.

Isabella. Certo.

José Marinho. Eu me lembro do nome de um paginador. Acredita? O nome dele era Odair Pereira Ruas. E eu me lembro por causa do Ruas, que é um sobrenome diferente.

Isabella. E ele era daqui do Brasil?

José Marinho. Sim, ele é do Brasil, ele era um desses paginadores. Eu me lembro bem dele.

Isabella. Depois eu procuro, mas você estava me contando dessa parte da gravação.

José Marinho. Então, eu me lembro dele ficar nesse outro setor, um outro departamento. Para mim, ele ficava desenhando as letras, não sabia exatamente o que era aquilo, ficava com lupas, já usava os óculos, mas também usava lupa, né, e ele ficava fazendo o desenho da letra. Será que ele não fazia matriz?

Isabella. Fazia

José Marinho. Fazia matriz, é isso? Então, o que eles importavam?

Isabella. Pois é, então, dentro de uma fundição, você precisa

APÊNDICE D - Transcrição das entrevistas

produzir as matrizes para gerar essas fontes, que são várias letras, então, cada letra é uma matriz.

José Marinho. Ah, tá, por isso que demorava tanto, cada uma das letras.

Isabella. Exatamente, então, ele me falou o seguinte, esse processo de você gerar a matriz, você precisa desenhar a letra e depois você funde, como um ourives. Provavelmente, quando ele estava com esses óculos, ele estava fundindo uma peça de bronze ou de aço, então, ele estava lá gravando, para depois bater no aço e fazer a matriz. Esse é o processo antigo de se fazer tipos, começou lá com Gutenberg, em 1450, por aí, e existe esse outro processo mais novo, que se chama galvanoplastia, mas você só faz isso, se existe tipos. Então, pelo o que eu consegui achar de registro, eu só achei uma ata de assembléia, mais ou menos de 1966, eu acho, onde tem lá, Theodor Hofmann, Peter era genro de Theodor Hofmann, que é o presidente fundador, aí tem essa ata de assembléia, ele dizendo que vai aumentar o capital da empresa trazendo algumas máquinas e algumas matrizes de tipos. Então, por essa ata, provavelmente, ele importa as matrizes e aí ele não precisa gerar novas matrizes dentro da empresa, isso só acontece, se, de repente, alguma quebra, e isso acho que acontecia com uma certa frequência, pelo chumbo, devia ter algum processo ali que elas não conseguiam mais serem utilizadas. Então, segundo seu João, ele chegou a fazer algumas punções, essa primeira gravação se chama punção, nesse processo. Mas ele disse que não fez nenhuma fonte inteira nesse processo. Então, ele até desmente essa ata de assembléia dizendo que Theodor não importou matriz, que importou os tipos. E chegando lá, ele gerou as matrizes através desses tipos. Em alguns momentos, acho que a maioria do tempo lá, ele ficava retificando, assim que a gente chama, só uma letra, só um caractere estava defeituoso, aí ele ia lá e produzia.

José Marinho. Eu não consigo nem te ajudar neste setor, eu me lembro desse processo, era uma coisa que me interessava, porque era uma miudeza, aquele trabalho de ourives, como você está dizendo. Era bastante interessante, então, isso marcou a minha memória, mas essas informações realmente me passam ao largo.

Isabella. Só ele realmente está vivo, os outros já faleceram. Os outros gravadores que existiram na empresa anterior a ele. Tem algumas coisas que ainda ficam no ar.

José Marinho. Você chegou a um gerente da minha época chamado Luiz Antonio Mens?

Isabella. Só no nome, não cheguei a ele.

José Marinho. Porque ele conhecia todo este setor, ele transitava por todos estes setores, conhecia tudo.

Isabella. Será que ele está vivo ainda?

José Marinho. Se você entrevistou alguém que tem com 87, com certeza, o Menz na época, era mais jovem do que esse que você entrevistou com 87. Eu tenho 51, tinha 14, temos aí 36 anos, né. Se ele tivesse 40 na época, estaria hoje com 76. Luiz Antonio Mens, me lembro muito bem e ele fez a minha contratação. Ele era o gerente da Ribeiro de Lima. Como ele era fumante, eu não sei.

Isabella. Está sendo super difícil de chegar na diretoria e na gerência. Primeiro que a empresa está cheia de ação trabalhista, a família não quer contato de jeito nenhum. Encontrei um filho, e ele negou. E agora escrevi uma carta de apelo e nenhuma resposta. Como eu te encontrei no LinkedIn, encontrei um irmão e uma neta.

José Marinho. Será que eles vão conhecer esse processo?

Isabella. Acho que não, mas pode ser que eles tenham alguma coisa da empresa, né.

[pausa para José Marinho atender o telefone]

Isabella. Achei Seu João. Esse [Antonio Baki] foi um que eu encontrei numa revista, mas da década de 50. Aqui é Seu João, mas tem ele mais velho. Aqui em 1973, ele foi chefe de gravação, e ficou até a Funtimod fechar. Trabalhou a vida inteira

na Funtimod, por isso que eu acho que é ele.

José Marinho. Nossa. É ele.

Isabella. É ele? Ele me explicando, ele ficou com o birô que ele trabalhava, com todo o material, está lá na casa dele. Eu pedi, Seu João, me mostra como o senhor trabalhava, aí ele colocou os óculos, ele pegou o buril, é buril que chama.

José Marinho. A Funtimod depois que saiu da Ribeiro de Lima ficou no Bom Retiro, num foi? Foi para um outro espaço ali?

Isabella. Foi para a Rua Solon.

José Marinho. Já ficaram mais pro lado de lá. Você chegou a ir até lá?

Isabella. Eu fui na Ribeiro de Lima, mas é um prédio, né. Não tem mais nada.

José Marinho. E na Rua Solon?

Isabella. Na Rua Solon também, existe um galpão, mas já está habitada por outra empresa que não tem nem notícia da Funtimod.

José Marinho. Que rua era aquela que ficava paralela a Ribeiro de Lima?

Isabella. Será que era a Rua Tito? Onde ficava a fabricação de máquinas.

José Marinho. Tito, ah, tá, então, você está falando da Rua Solon.

Isabella. Era uma outra, a Tito e a Ribeiro de Lima, agora, eles tinham também alguma coisa na Bandeirantes, mas talvez tenha sido antes.

José Marinho. Já não era mais da minha época, não.

Isabella. Bora ver então se você pode me ajudar com outras coisas. Você lembra mais ou menos quantos profissionais tinham lá na Ribeiro de Lima? É difícil.

José Marinho. Que número você acha mais ou menos?

Isabella. Já me disseram, o meu interesse é saber, de repente, o máximo, no auge quanto é que teve. E aí, conversando com um gerente lá da filial de Recife, ele me disse que chegou a ter 400 funcionários.

José Marinho. Não.

Isabella. Menos? Já me disseram 100 ou 200.

José Marinho. Não acredito em 200, talvez 100, sim.

Isabella. 100, né.

José Marinho. Contando as duas.

Isabella. Tipos e fabricação de máquinas.

José Marinho. É, porque, pensando na Ribeiro de Lima, nós tínhamos algumas pessoas que trabalhavam no setor da fabricação dos móveis, os gabinetes que iam para as gráficas, todas aquelas gavetinhas, então, tínhamos lá alguns marceneiros, talvez uma meia dúzia, tinha algum no setor de almoxarifado, um funcionário ou dois, tinha no setor que trabalhava com as gravações, uns 10, talvez. Aí já estou pensando na fábrica, aí na fábrica talvez uns 25, mais uns 10, havia um outro setor aqui, que eu não me lembro exatamente o que era, uns 5. 100.

Isabella. 100. E na parte administrativa, a sua área poderíamos chamar de parte administrativa.

José Marinho. Isso, por exemplo, na expedição, 1, 2, 3, 4, mais dois, era eu e mais um encarregado. Duas pessoas na expedição. Acho que isso dá mais ou menos uma idéia de quantas pessoas estavam produzindo porque duas pessoas era suficiente para

APÊNDICE D - Transcrição das entrevistas

fazer a expedição de tudo isso. No faturamento, duas pessoas, três pessoas no faturamento.

Isabella. Então, deve ser isso mesmo. Na década de 50, que eu acho que era o auge. Depois eu mostra umas fotos. Eu encontrei várias propagandas em revistas especializadas na área de artes gráficas, em que a Funtimod dizia que era a maior empresa de materiais gráficos da América Latina. Falando isso, na década de 70, tinha uma área de exportação para América do sul? Eles vendiam para a América do sul ainda?

José Marinho. Eu só me lembro do Brasil, dizer a você... pode ter acontecido uma ou duas vezes, mas eu me lembro de Brasil. Esses anos de 1976 e 1979.

Isabella. Então, não se falava em exportar? Era produção nacional?

José Marinho. Não, produção nacional. Veja, as transportadoras eram todas conhecidas, eu fazia a emissão, daquilo que a gente chamava de minuta, não me lembro o nome exatamente agora, que era o impresso que eu preenchia a partir da nota fiscal. O que era o setor de expedição, eu recebia o pedido com a anotação de quem fazia a separação.

Isabella. Isso não dos vendedores?

José Marinho. Eu não recebia dos vendedores, eu recebia internamente. Depois de chegar o pedido, ele entrava no meu setor, aí eu registrava a entrada dele, assim que registrava, esse pedido ia lá para a separação, aí lá eles separavam. Então, vamos supor que a empresa lá tivesse comprado 5 fontes X, nem sempre eles atendiam na totalidade, mas despachavam aquilo que podiam, eles conseguiam montar 2 daquele pedido, aí eles faziam até uma anotaçãozinha assim na frente, não preenchendo... como se a gente passasse um traçozinho. Se passasse um traço inteiro na linha, é porque foi todo separado. Mas se eu passasse metade mais ou menos, é porque metade foi separado, aí ia trabalhando com uma coisa manual mesmo, como você está percebendo. Quando ele separava, o pedido voltava para mim, na hora que ele voltava, eu pegava este livro, em que havia o registro da entrada, eu registrei a entrada do pedido no dia tal, que veio do vendedor, aí eu coloquei a data que eu enviei pro departamento lá de separação. Eles separam, pedem a produção, ele devolve o pedido para mim, eu anoto quando recebi, como já estava também em separação, eu anotava quando estou enviando para o faturamento, anotava neste livro. O pedido ia para o faturamento, eles faturavam e a nota chegava. Quando a nota chegava, eu estava de posse da nota, assim que eles traziam as caixas com as anotações, eu conseguia identificar pelas notas as caixas todas. Era assim que funcionava. Então, nos anotávamos, fazíamos uma expedição, para nota, pegava a nota fiscal e fazia um documento para a transportadora, eu fazia isso, e eu não me lembro de ter feito para uma empresa que fosse fora do país.

Isabella. Eu achei uma empresa que tem algumas notas, eu estou dando uma olhada nelas, está sendo bem interessante. Isso daqui então são notas?

José Marinho. Essa nota fiscal, é nota fiscal de quem comprou diretamente na empresa. Provavelmente, deve ter sido feita uma nota lá na hora que ele foi buscar. De que ano que é isso? 1980? Então, em 1980 já estava informatizado, então, a nota fiscal já saía...

Isabella. Tenho outras.

José Marinho. Ah, tem outras. Isto, era esta.

Isabella. Essa era da década de 90 já.

José Marinho. Eu trabalhei com essa, porque quando eu fui pro setor de faturamento, eu fui justamente por causa dos computadores, né, aí a gente usava essas.

Isabella. Essa daqui talvez fosse uma que, de repente, alguém chegava lá direto na Funtimod e fazia uma coisa mais rápida.

José Marinho. Tanto é que tem um carimbo, olha, de que ela recebeu também ali.

Isabella. Comprou e recebeu?

José Marinho. Comprou e recebeu. Ou é o carimbo que recebeu o pagamento? É de pagamento, está parecendo que é de pagamento. Então, está vendo, eles foram lá buscar. Por isso que a transportadora é ele mesmo.

Isabella. Até Peter, fiquei achando que foi direto com Peter, pode até ter sido Gehrold, de repente, nem era Papenburg.

José Marinho. Mas será que era ele?

Isabella. Estranho, né.

José Marinho. Então, eles tinham venda em balcão.

Isabella. Lá mesmo?

José Marinho. Não na Ribeiro de Lima, lá onde estavam as máquinas.

Isabella. Na Tito?

José Marinho. Na Tito. Na Tito eles tinham, na Ribeiro de Lima, não.

Isabella. Não saía nada da Ribeiro de Lima?

José Marinho. Não havia vendedores lá.

Isabella. Era só fabricação? E os vendedores ficavam na Tito?

José Marinho. Ficavam, me lembro inclusive de um vendedor que ficava sentado à esquerda e tinha uma letra lindíssima, toda desenhada. Ele tinha feito caligrafia, eu admirava muito a letra dele, não me lembro o nome. Aí depois havia, então, o caixa, tinha caixa lá, e depois um balcão muito grande, um balcão bem grande, talvez quase a extensão aqui desse corredor, onde ficavam alguns vendedores.

Isabella. Esperando que as pessoas chegassem?

José Marinho. É. Então, os pedidos podiam subir da Tito para Ribeiro de Lima, e daqui a pouco a Ribeiro de Lima ao fazer enviava para Tito e os interessados pegavam lá na Tito.

Isabella. Se a gente fosse pensar da importância da fundição de tipos dentro da empresa... Será que você tem noção? Se a gente for dividir a empresa em fabricação de tipos e, nessa época, era a importação das máquinas, esses dois pilares eram equivalentes, economicamente falando para empresa? Ou, de repente, a fundição de tipos ou a fabricação de máquinas era mais importante para a empresa.

José Marinho. Eu não tenho essa informação. Eu era pouco ligado aquilo que acontecia na Rua Tito. Eu passei a ficar mais ligado porque eu pegava esta pasta com os pedidos todos que precisavam de faturamento, saía da Ribeiro de Lima e levava isso andando na Tito. Chegando lá, entregava exatamente no setor de faturamento.

Isabella. Então, o setor de faturamento era todo na Tito?

José Marinho. Era na Tito, depois ele passa para Ribeiro de Lima.

Isabella. Enquanto você estava lá? O faturamento das máquinas ficava tudo na Tito?

José Marinho. Só na Tito.

Isabella. Você trabalhava então só com os tipos? Não faturava pedido de importação de máquinas?

José Marinho. Não.

Isabella. Era separado?

José Marinho. Era separado, ali na Ribeiro de Lima, eu trabalhei no setor de faturamento, eles montaram o setor de faturamento na Ribeiro de Lima, foi quando eu comecei a trabalhar. Não trabalhei no faturamento da Tito.

Isabella. E eles fizeram isso por que? Tem alguma idéia?

APÊNDICE D - Transcrição das entrevistas

José Marinho. Eu acredito que deve ter sido uma crise mesmo na Tito.

Isabella. Porque você entrou logo depois que eles fecharam uma sessão, logo depois, não, foi em 1973. Eles fecharam uma seção de fabricação de máquinas e de clicheria.

José Marinho. É possíel mesmo.

Isabella. E aí abriram uma empresa que se chamava Funtigraph, que eles incorporaram em 1975, a Funitmod, isso eu estou falando de registro oficial. Então, em 1976 a Funtigraph ainda existia?

José Marinho. Sim, me lembro dessa Funtigraph, mas eu só lidei com a Funtimod. Me lembro do nome, mas eu não porque eu me lembro do nome, pode ser que tenha visto placa, deles falarem, de documentos antigos...

Isabella. Durante algum tempo, acredito que a abertura dessa empresa foi por alguma jogada econômica, e aí nessa época, a Funtigraph era quem vendia a fabricação da Funtimod. E aí, provavelmente, durante alguns anos, acho que eles expediram através da Funtigraph, mas era tudo a mesma coisa. Então, em 1976 já estava tudo incorporado, não existia mais vestígio da Funtigraph? Só de nome?

José Marinho. Eu me lembrava de nome, de ouvir falar, talvez tenha visto alguma placa, algum documento rolando por lá em algum lugar, em arquivo morto, por exemplo, alguma coisa.

Isabella. Tem algumas coisas específicas que eu vi durante esse período que eu vi e vou te perguntar, mas não necessariamente você vai saber. Durante vários anos, Peter, que era o diretor, ele viajava a Europa, aí aqui tem dizendo, para tratar de assunto relacionados com o departamento de importação e exportação. Isso em 1976.

José Marinho. Então, mas isso ficava na Tito. Se existia na Ribeiro de Lima, eu nunca entrei lá, mas, veja, que eu transitava bem por todos aqueles cantos dali.

Isabella. Em 1977 ele vai de novo. Em 1977, eles incorporam uma outra firma que se chamava Funtimaq...

José Marinho. Sim, me lembro.

Isabella. que tinha sede na Rua Tito, de Peter Papenburg. Enfim, não deve causar nenhum efeito na sua memória. E aumento de capital, eles iam aumentando de capital, crescia muito.

José Marinho. Olha, na Ribeiro de Lima era um espaço muito grande, mas muito ocioso, tinham espaços ociosos muito grandes.

Isabella. Eu estou tentando achar começo, auge e declínio, principalmente relacionado com tipografia e tipos móveis, né, que começou a cair no Brasil com a entrada do offset, e eu acho que década de 70 é, com certeza, o começo.

José Marinho. Eu não posso dizer, assim, que eu tenha vivido alguma crise lá. Se foi, foi só um pouquinho, e tal, mas durante esse período que eu fiquei na expedição, ela foi mais ou menos regular.

Isabella. Mas quando você fala em ocioso, era o que? As máquinas não estavam trabalhando?

José Marinho. Não, não, espaço, espaços vazios dentro do prédio. Não havia uma ocupação total, ali na fábrica estava tudo ocupado, mas na parte de traz, assim, eu me lembro de haver um espaço muito longo sem nada.

Isabella. Mas que algum dia já tinha sido habitado?

José Marinho. Não sei. Eu estou achando que não. Ficaria muito difícil, até porque muito do que se fabricava era chumbo e era pesado, então, o transporte disso, às vezes, nas caixas fechadas precisava ter um lugar bem plano mesmo para você transitar com eles. Era difícil, então, havia muitas escadas, não me lembro de haver elevadores naqueles espaços onde eles estavam.

Isabella. E em 1978, eu encontrei uma carta de demissão de Peter Gehrold, encontrei, não, está registrado em ata de assembléia, e diz que foi por motivos de ordens estritamente particulares. Não teve nenhuma notícia na fábrica?

José Marinho. Não, pode até ter tido, mas, com certeza, minha cabeça estava voltada para outras coisas naquele momento, eu saí de lá, estava com 17 anos.

Isabella. De 1976 até 1979, é isso, eles iam fazendo a reeleição da diretoria, e depois que Peter Gehrold sai, ele era o diretor administrativo, eles não ocupam esse cargo.

José Marinho. Eu acho que por uma questão econômica mesmo.

Isabella. As reuniões da diretoria, se eu não me engano, eu acho que eram lá na empresa. Vocês sabiam de alguma coisa? Se estava acontecendo alguma reunião?

José Marinho. Não.

Isabella. Esse fato, que Seu João me falou, é importantíssimo, ele está negando um registro oficial da empresa, ele falou, na verdade, que essas reuniões eram forjadas, que realmente não aconteciam.

José Marinho. Eu realmente não me lembro de vê-los entrarem, fazerem uma reunião.

Isabella. E a diretoria era próxima?

José Marinho. Ali na Ribeiro de Lima?

Isabella. Sim.

José Marinho. Eu transitava por todos os ambientes?

Isabella. Mas nessa parte administrativa existiam salas separadas ou era um vão?

José Marinho. Havia salas separadas, havia a sala do Peter Gehrold. Eu acho que o Peter Gehrold ficava menos do que o Papenburg. O Papenburg ficava mais, era mais presente. Então, me lembro da sala do Peter, tinham pessoas que trabalhavam na administração, pessoas comuns, eu não me lembro exatamente o que eles faziam, talvez lidassem com faturamento também, notas manuais, me lembro das secretárias, me lembro do restaurante também, que as pessoas levavam comida, das salas da diretoria.

Isabella. Tinha restaurante também?

José Marinho. Restaurante, não, as pessoas levavam comida. Um refeitório.

Isabella. Outra coisa também, isso é mais curiosidade, entrevistei também um vendedor, mas era mais nos anos 1980, e ele me falou que existia lá uma brincadeira sobre uma tal de Funtitour, e depois eu achei uns jornalzinhos da década de 50 no Instituto alemão, Martius Staden, num tom muito engraçado, sabe, uma coisa para circular internamente. Aí tinha essa história, a Funtimod vai fazer turismo, quem vai viajar... mas esse vendedor, ele me falou, de uma forma, que os grandões se reuniam e fechavam boates e viajavam...

José Marinho. Não presenciei nada disso. Me lembro deles, sim, ali, mas muito sérios.

Isabella. E esse Inoncencio Bathorlomeu Belo? Em 1975 ele era diretor administrativo. É, é bem no período, em 1975, e talvez em 1976 ele também tivesse.

José Marinho. Eu me lembro desse nome, Inoncencio.

Isabella. E depois entrou Peter Gehrold. Nesse período, não se falava nas matrizes dos tipos? Você tem lembrança que os tipos eram produzidos lá, com Seu João?

José Marinho. A matriz?

Isabella. Sim

APÊNDICE D - Transcrição das entrevistas

José Marinho. Na minha lembrança, ele ficava lá desenhando o molde, aí depois esse molde ia para a máquina, e eles colocavam lá o chumbo e saía a letra, que depois ia para um outro setor que, provavelmente, tirava as rebarbas. Esse setor eu não me recordando onde ele ficava, mas acho que ele ficava para cá e depois passava para o pessoal da paginação.

Isabella. Deixa eu mostrar, então, a foto da empresa. Encontrei algumas fotos também. Eu acho interessante chegar nos familiares, porque ele devem ter algum arquivo, né. Será que jogaram tudo fora? A empresa não fechou, ainda está aberta na Jucesp, eu fico imaginando que os familiares devem ter bastante coisa da empresa, estes livros para mim seriam interessantes para saber que tipo era mais vendido. Isso eu acho que você não tem lembrança, né, é muito específico. A Funtimod foi a maior fundidora de tipos.

José Marinho. Sim, sim, foi.

Isabella. E ela fabricava esses tipos que não eram brasileiros, então, o que entrava aqui no Brasil, de desenho de tipos, então, o que também era mais utilizado, o que era mais vendido. Também tenho a intenção de saber isso.

José Marinho. Naquelas notas, por exemplo, eu posso dizer para você aquilo que saía mais, não sei se Arial... Essas coisas.

Isabella. Eu achei um calendário, super bonito, Seu João já tinha comentado. Na década de 70, eles também faziam calendário?

José Marinho. Eu acho que sim. Para dar para os clientes.

Isabella. Aqui são funcionários da empresa, mas isso é 50. Aqui o escritório, em 1954, da Ribeiro de Lima. Parecida?

José Marinho. Parecido, mas depois eles colocam divisórias. Vai haver modificações.

Isabella. Aqui é na fábrica, está dizendo aqui que é inauguração de fundidoras alemães, mas isso em 1950 também.

José Marinho. Eu me lembro de algumas peças aqui, mexendo, aqui, então, eles vão colocar várias máquinas, do lado de cá fica a paginação.

Isabella. Aqui é a Ribeiro de Lima, né? A fachada?

José Marinho. É, nós entrávamos por aqui, a expedição ficava desse lado, e essa parte toda aqui era a parte do escritório [de cima]. Então, o refeitório ficava aqui no fundo disso aqui. Dessa parte de cima.

Isabella. Essa daqui são os primeiros sócios. Deixa eu mostrar uma da fundição, com várias máquinas.

José Marinho. Há quanto tempo você está fazendo?

Isabella. 1 ano e meio.

José Marinho. É isto, aqui as máquinas, aqui a paginação, são os paginadores, eles estão colocando as letras para depois envelopar, embrulhar, e existia daquele lado de lá, a seção que eu realmente não me lembro, não sei se eles faziam a limpeza, lixavam.

Isabella. Em 1970, continuava mais ou menos essa mesma quantidade de máquinas daqui?

José Marinho. Estou achando muito.

Isabella. Muito, né. Quando você me falou do espaço vazio... eles já estavam diminuindo.

José Marinho. Eu estou achando muito isso aqui.

Isabella. Está bem preenchido.

José Marinho. As máquinas poderiam estar aqui, mas não havia tudo isso de pessoa, porque, o refeitório. Você tirou foto do refeitório?

Isabella. Eu não tirei, né, isso daqui tudo eu encontrei, não existe

mais.

José Marinho. É verdade.

Isabella. Isso daqui eu achei, e já é raridade.

José Marinho. Verdade. Isso daqui é de 1950? Você disse.

Isabella. Eu acho que é de 1950, eu não tinha datado ainda, por causa dessas outras fotos que eu encontrei no instituto e eles estão datando de 1950, mas eu não tenho certeza, acredito que seja entre 1950 e 1960.

José Marinho. 1970 não é, não acredito que houvesse tudo isso de funcionário.

Isabella. Certo. Outra coisa que a gente também pode pensar é que isso daqui foi algo montado, porque são fotos oficiais, estavam nos catálogos. Sim, é de 1950. Tenho certeza agora, porque tem uma publicação no BIG.

Marinho. Então, veja só, está faltando uma coisa aqui.

Isabella. O que?

José Marinho. Fumaça.

Isabella. É, foi montada, então, essas máquinas...

José Marinho. Tem fumaça, né, de vez em quando saía fumacinha desse negócio.

Isabella. Isso é encenação?

José Marinho. Eu estou achando que sim.

Isabella. Eu também.

José Marinho. Então, eles quase todos estão na mesma posição. Está vendo? E isso aqui era um movimento constante, né, de olhar a máquina, de acertar... Esse perfilamento aqui é de uma montagem mesmo.

Isabella. É montagem, isso eu imaginei, vamos tirar foto oficial da fábrica. Tem essa e tem da marcenaria. A marcenaria ainda era assim nessa loucura?

José Marinho. Era isso aí, aqui eles estão fazendo os gabinetes.

Isabella. Tem uma outra que eles estão chamando de seção de fios de latão. Imaginei que fosse essa seção.

José Marinho. Eu estou achando que essa é a que eu não me lembro.

Isabella. É, eles separavam as fundições. Tinha a fundição dos tipos e a fundição de fios de latão, que eram os fios, as linhas.

José Marinho. Isso mesmo, ela ficava ali do lado, que eu disse a você. Eles faziam umas barras, né?

Isabella. É, exatamente. Será que é essa?

José Marinho. Isso, aqui, então, de fios de latão, né. Aqui na frente estava a paginação, e aqui desse lado estavam as máquinas. Eu estou achando que é isso aí.

Isabella. Aqui a paginação, fios de latão e aqui no fundo os tipos.

José Marinho. Isso

Isabella. Essas caixas aqui será que eram do estoque? Eles tinham alguns tipos feitos, né, para pronta-entrega?

José Marinho. Aqueles que saíam mais já havia à disposição.

Isabella. Nem sempre quando chegava o pedido eles iam lá fabricar, né, por isso, que alguns pedidos saíam e outros ficavam.

José Marinho. Isso mesmo, na verdade, eles enviavam parte de um pedido, aquilo que já tinha à disposição.

APÊNDICE D - Transcrição das entrevistas

Isabella. Essa parte dos tipos, tem várias notas. A gente pode dar uma olhada, mas talvez... é porque, às vezes, tem só o código.

José Marinho. Ah, mas aquelas lá tem.

José Marinho. Espaços.

Isabella. Eldorado.

José Marinho. Lingões, está vendo. É, realmente.

Isabella. Kabel.

José Marinho. Esse daqui não comprou tipo, praticamente.

Isabella. Eles não estavam deixando eu fotografar, aí sai anotando. Eu tenho uma lista. Tirei fotos só de algumas. Grotesca.

José Marinho. Grotesca saía bastante.

Isabella. Essa Eldorado tem lembrança?

José Marinho. Não.

Isabella. Aqui tem alguns tipos: Fluente, Florete, Lingões, Antiga Oficial.

José Marinho. Essa Antiga Oficial tinha haver com a imprensa?

Isabella. Antiga oficial era tipo de texto.

José Marinho. É, saía bastante.

Isabella. Antiga Oficial, Grotesca, existiam várias Grotescas, era a maior família.

José Marinho. Acho que é isso mesmo.

Isabella. Aí tinha essa outra nota que achei bem interessante, essa empresa Maqtinpel, que ainda existe hoje em dia, vendendo para Funtimod uma bolandeira, que é um recipiente em que você transporte os tipos. Segundo eles, a Funtimod não tinha o material e solicita para um representante. Aí é a Maqtinpel vendendo para Funtimod essa bolandeira, mas isso também em 1980.

José Marinho. É, em 1988. E ela fica na Bresser?

Isabella. Fica, e ainda existe. Essa pasta é todinha da Funtimod, mas é da década de 80, e eles estão tentando encontrar outra da década de 1970 para eu dar uma olhada.

José Marinho. E você acha que essa daqui é um desdobramento da Funtimod?

Isabella. Não, essa empresa não tem nada a ver, ela é uma empresa de venda de materiais gráficos, aí isso aconteceu, pelo menos, na década de 1980. Existiam algumas empresas, que, além da Funtimod, também vendiam tipos.

José Marinho. Elas compravam da Funtimod e revendiam.

Isabella. Na década de 1970, isso acontecia? Vocês vendiam para empresas revenderem?

José Marinho. Eu me lembro que muitas gráficas compravam.

Isabella. Gráficas? Direto da Funtimod?

José Marinho. Isto.

Isabella. Isso eu também fiquei em dúvida, muitas pessoas vendiam os tipos, a Funtimod vendia, ela tinha as filiais.

José Marinho. Então, eram representantes?

Isabella. Tinha filiais mesmo, que nem eram representantes. Representante era outra empresa que não tinha relação com a Funtimod e também vendia.

José Marinho. Era uma ramificação.

Isabella. Era uma ramificação grande, concorria com ela mesma, mas acho que o preço era igual, então, era muito mais para ter facilidade de venda do que concorrer.

José Marinho. Sim, se aqui a gente enviava para o Brasil todo, então, as filiais era só um posto avançado para vender, né. As filiais mesmo não fabricavam nada?

Isabella. Não, não fabricavam. Filial era só revenda. Em Recife mesmo, tem uma empresa Funtimod aberta, tinha escritório, sede própria da Funtimod, tinha gerência, vários funcionários, vendedores, e vendia para o nordeste todo. Você lembra de vender para o Brasil inteiro?

José Marinho. Sim, para o Brasil inteiro.

Isabella. E outra coisa nessas notas que eu achei peculiar, e como você faturava as notas, talvez lembre. A partir de uma certa data, começa a aparecer um monte de desconto, isso em 1996, todas as notas com 30%, 20%, 15% de desconto. Você lembra de existir algum desconto na época, na década de 1970?

José Marinho. Não, não me lembro. Essa época aqui já não era época de uma inflação galopante?

Isabella. Eu não sei, 1996 já era real, né. Ainda tem isso, a Funtimod passou por todas as moedas.

José Marinho. Todas as moedas.

Isabella. Tem época que era milhão, na época da inflação. Aqui eu estou achando que já era a decadência. Ela fechou em 1997.

José Marinho. 1997?

Isabella. A fábrica fecha em 1997, então, muito perto de 1997 começa a ter um monte de desconto, e se realmente não existiu na década de 1970, eu estou achando que já era alguma coisa do fim de fabricação.

José Marinho. Pode até acontecer desconto para quem fosse na Tito comprar no balcão, que não dependesse de transporte.

Isabella. Mas um desconto grande assim, tem de 44%. É grande, né?

José Marinho. Muito.

Isabella. Quase 50% de desconto. Quem determinava quanto custava cada fonte?

José Marinho. Eu não sei.

Isabella. Já era pré-determinado.

José Marinho. Já era, devia ter num catálogo lá. Havia uma pasta com os nomes e os preços, eu me lembro disso um pouco só porque na Tito tinha um vendedor que ocupava uma mesa toda especial, e tinha lá uma pasta muito grande e ali devia estar o preço.

Isabella. Ai, meu Deus, meu sonho é encontrar essa pasta. E eu estou estudando os tipos através dos catálogos, enfim, ainda existe bastante tipo da Funtimod por aí.

José Marinho. Gráficas, né.

Isabella. Tem até fechado, essa Maqtinpel tem até fechado para vender. Mas várias gráficas ainda tem. Enfim, fica mais fácil analisar esses desenhos pelos catálogos, eu tenho alguns catálogos só, aí eu vou entrar nesse tipo de publicação, que é uma publicação efêmera, eu não consigo encontrar em biblioteca, em lugar nenhum, Seu João também me deu um, que ele está achando que é um dos primeiros... Eu gostaria de tentar saber, até para eu puder estimar, mais ou menos, se o que eu estou estudando era representativo da empresa, qual era a periodicidade de publicação desses catálogos. Catálogo de tipos que os vendedores levavam, que eles davam para as gráficas, que era realmente o mostruário do que a fábrica produzia. Nessa época você lembra de ter sido produzido algum catálogo, entre 1976 e 1979?

José Marinho. Não

Isabella. Você tem memória de ter visto alguns catálogos de tipos?

José Marinho. Devo ter visto, sim, viu. Até devia ter catálogo que ficava a esse setor próximo da expedição porque também era pouco provável que alguém conhecesse tudo. Então, na hora que chegava o pedido, como é que ele ia fazer isso se não tivesse um catálogo. Então, às vezes ele procurava para saber o que era, para fazer uma conferência, digamos assim. Mas circulava por lá, para nós, o catálogo não tinha nenhuma serventia. Eu recebia o pedido, jogo pro outro que vai lidar com a produção lá, aí depois as caixas vem numeradas, né, com os códigos. Os códigos estão no pedido, eu envio pro faturamento, vem a nota, com a nota eu pego a caixa e passo para a transportadora.

Isabella. Não importava o desenho das letras.

José Marinho. Não, para nós, não. Se chegasse alguma coisa de forma equivocada, só seria visto lá na gráfica quando eles fossem conferir, mas aí nem era com a expedição, era com quem separou e colocou dentro da caixa.

Isabella. Vou ver se eu consigo mostrar algumas capas só para ver se, de repente, algum desses era o que estava vigente na época. Acho que só vou ter um aqui. Lembra? [catálogo azul]

José Marinho. Eu digo que eu me lembro porque o azul era predominante lá.

Isabella. Esse e esse [prata] eram contemporâneos.

José Marinho. Eu me lembro mais daquele, do azul. Tem os outros endereços aqui, né.

Isabella. Esses são os endereços das filiais. Esse daqui também não.

José Marinho. Não, seria mais o azul. O azul, então, não coloca mais os endereços?

Isabella. Coloca na folha de rosto. Tem endereço, nesse azul já tem, tem telefone e tudo.

José Marinho. É possível que esses pedidos chegassem e esses pedidos tivessem sido feitos nessas filiais por aí, é possível.

Isabella. Com certeza, acho que eles mandavam para vocês, né.

José Marinho. Isso, aí os pedidos chegavam lá e a gente fazia a distribuição.

Isabella. Está certo. E você ainda tem algum contato com alguém que trabalhou na Funtimod?

José Marinho. Pois então, as duas pessoas com que eu mantive contato faleceram, infelizmente. Aí depois eu não tive contato mais nenhum. A pessoa que havia me arrumado o emprego, tinha feito o contato para eu entrar lá, que é o Alberto, que eu falei para você. E o amigo desse Alberto, porque meu pai acabou comprando um terreno lá perto de onde eles tinham também a residência deles. E não tive contatos posteriores, esse Odair Pereira Ruas, aquele que ficou de forma mais evidente na lembrança. E mais ninguém. Nem o Luiz Antonio Mens, o encarregado do faturamento se chamava Luis Antonio Gomes, me lembro do nome porque ele era o encarregado do setor de faturamento. Éramos três ali na Ribeiro de Lima, no setor de faturamento e mais ninguém, não mantive mais contato.

Isabella. Acho que é isso. Na empresa se conversava sobre concorrência?

José Marinho. A minha impressão era de que não havia concorrência.

Isabella. Não havia, interessante. Porque só tem uma, a Manig.

José Marinho. Manig, lembro desse nome.

Isabella. Lembra?

José Marinho. Lembro desse nome.

Isabella. Mas lembra da fábrica?

José Marinho. Não, lembro do encarregado falar. O gerente industrial falar Manig, mas era uma coisa que não me interessava.

Isabella. Eu ainda vou fazer uma comparação entre elas, mas já ouvi falar que a concorrência era quase desleal. Ela era muito inferior à Funtimod.

José Marinho. Eu me lembro que havia esse padrão da Funtimod, né. Era uma coisa que eu sentia, pela fala dos vendedores, dos funcionários que estavam trabalhando lá, enfim, dava para perceber isso.

Isabella. Que era uma empresa importante?

José Marinho. Uma empresa importante, isso, nesse sentido, que era uma empresa importante, sólida, né, aquele tempo que eu estava ali, era uma empresa sólida, então, por exemplo, se não fosse, eu teria sentido um atraso de pagamento, nessas coisas, não houve isso. Eu me lembro de festas realizadas ali na Ribeiro de Lima com os funcionários, tinha essa relação de convivência interessante. Basicamente isso.

Isabella. Também foi um adolescente trabalhando, né?

José Marinho. É, eu entrei lá assim que eu poderia registrar minha carteira, eu entrei. Isso aqui [mancha na carteira profissional], provavelmente, deve ser feijão da marmita que eu tinha que levar.

Isabella. Mas você andava com ela?

José Marinho. Em algum momento, deve ter acontecido isso, justamente quando não poderia. Então, era um adolescente, com fotógrafos ruins ainda, que deixava uma sombra. Não é verdade?

Isabella. Meu Deus, era um menino. Essa carteira foi tirada para entrar na Funtimod?

José Marinho. Foi, então, eu tirei a carteira em novembro de 1975, porque eu completaria 14 anos no ano seguinte, a partir de então, a legislação já permitia o registro. Está vendo?

Isabella. Estou.

José Marinho. Tinha convênio, cancelou o convênio. Alguma coisa que pode ser interessante.

Isabella. É, pode ser interessante.

José Marinho. Durante esse período que eles vão cortando algumas incumbências da empresa, reduzindo os custos, quem sabe...

Isabella. E aqui encerrou?

José Marinho. Não, aqui eu saí.

Isabella. Três anos certinhos.

José Marinho. Assim que eu consegui este. Está vendo?

Isabella. Que era bem melhor.

José Marinho. Eu saí no dia 13 de janeiro e entrei no dia 16. Eu já fiz esse trânsito assim.

Isabella. Nossa, mas mudou a moeda, né, por que está uma diferença tão grande de valor. Será que mudou? Cruzeiros.

José Marinho. Ah, sim, deve estar aqui, oh, deixa eu ver. Vamos ver se aqui eles colocam, o último da Funtimod foi 2.532. Está vendo? E eu entrei lá com 2.300. Era menos, no entanto, trabalhava-se menos também, e eu queria estudar, como eu disse pra você.

Isabella. Aí, logo depois entrou na faculdade, num foi?

APÊNDICE D - Transcrição das entrevistas

José Marinho. Não, entrei na faculdade a partir desta, ó, porque eu me lembro de trabalhar aqui e estudar aqui na fundação.

Isabella. Eu achei tão interessante a sua história, de ter começado lá.

José Marinho. É, foram três anos.

Isabella. E você gostou de trabalhar lá? O clima era bom?

José Marinho. Ah, sim.

Isabella. Pode falar a verdade.

José Marinho. Era, é a realidade mesmo, eu ganhava pouco, eu entrei lá com 600 reais, isso aqui era, talvez, um salário mínimo, um pouquinho mais do que um salário mínimo, mas eu me lembro que eu fazia tanta coisa, e podia ajudar em casa, então, era muito gostoso você puder contribuir em casa. Então, eu morava aqui no ABC, portanto, aqui em Mauá, e aqui eu tinha pouca penetração, não conseguia empregos. Apesar de haver muitas indústrias aqui, mas indústria não contrata menor, né, então, consegui chegar lá como auxiliar de escritório, aí, a partir dali, eu comecei vir mais para o ABC, então, eu vim um pouco mais para Mooca, aí depois eu fui para Ribeirão Pires, fui morar em Mauá e entrei em Ribeirão Pires, só saí de lá, na verdade, para ir a uma outra empresa, apenas, que foi um pouquinho de tempo, aí eu já me formei e já comecei a dar aula. Em 1989, eu já estava formado e trabalhando lá em Ribeirão Pires, e já dava aula. Eu fui muito ousado e acabei de fazer o curso da graduação em 1985, e em abril de 1986 já estava dando aula pro ensino superior.

Isabella. Que ótimo! E continua até hoje? Aí, fez mestrado, fez doutorado.

José Marinho. Eu fiz o mestrado no Mackenzie e o doutorado lá na Universidade de São Paulo.

Isabella. E ia todo dia lá para trabalhar na Funtimod?

José Marinho. Isto, eu entrava às 8:00 e largava às 17:00. Naquela época, o intervalo entre um trem e outro era uma coisa medonha, meia hora, quarenta minutos. E quando a chuva estava lá em Porto Alegre, os trens daqui já queriam se atrasar. Praticamente, os trens atrasavam todos os dias, era um sufoco, tinha que sair muito cedo. Trabalhei três anos lá, aliás, trabalhei de 1976 até agora, eu não tenho nenhuma lacuna, sequer de 15 dias na carteira. A minha aposentadoria só tem mais um ano apenas.

Isabella. Que ótimo! Fica mais tranquilo, né.

José Marinho. Fica um pouco mais tranquilo e a gente começa a dar aula só das coisas que a gente gosta.

[conversa sobre o trabalho atual]

Isabella. Tem alguma informação importante que a gente não abordou e você acha interessante eu saber?

José Marinho. Basicamente é isso mesmo.

Roberto Rossini

Proprietário da Tipografia Rossini (aberta em 1968) e antigo cliente da Funtimod

Entrevista realizada em 05 de fevereiro de 2014, em São Paulo, SP

Tempo de duração: 1:03:09

Obs. A entrevista foi realizada na presença do filho Renato e da nora.

Isabella. Deixa eu explicar pro senhor, eu estou estudando os tipos da Funtimod, eu tinha falado pro senhor no telefone, né, eu vim aqui para que o senhor pudesse falar um pouquinho dos tipos, se todos eles são da Funtimod, falar um pouco da Funtimod, se o senhor souber, ou das empresas que trabalhavam também vendendo tipos na época, mas antes eu queria fazer uma pergunta específica para o senhor. Eu entrevistei um fundidor de tipos da empresa, consegui ainda conversar com a pessoa que fabricava os tipos, e ele me contou, apesar de não ter trabalhado na Funtimod no começo, ele escutou lá dentro da empresa que as primeiras máquinas da Funtimod, elas tinham sido do Liceu. Aí, eu queria perguntar ao senhor, se o senhor lembra da existência de máquinas de fundição de tipos, quando estudava lá.

Roberto. A primeira máquina de fundição de tipos foi do Liceu Coração de Jesus.

Isabella. Da Funtimod?

Roberto. Mas não foi vendido para Funtimod porque todos os tipos que eram feitos lá, todos os livros eram compostos a mão pelos alunos, né, então, não tinha linotipo há um tempo atrás. Era composto tudo a mão com os tipos, mas a primeira máquina que veio para o Brasil foi do Liceu Coração de Jesus que fazia os tipos para uso próprio, não para vender. Agora, essa máquina que está no Liceu não era da Funtimod.

Isabella. Não era, né. E quando o senhor foi estudar lá, essa máquina ainda estava lá no Liceu?

Roberto. Ela estava no Liceu. O Liceu Coração de Jesus tem quase mais de cem anos de escola profissional. Já existia essa máquina, que foi a primeira máquina que veio para o Brasil. Então, não era da Funtimod, a máquina.

Isabella. Não era, nem o senhor sabe se eles venderam essa máquina para Funtimod?

Roberto. Não, eles não venderam, a empresa Funtimod começou como venda...

[Roberto me entrega um papel com um resumo]

Roberto. É para você ler?

Isabella. Eu posso ler?

Roberto. Pode.

Isabella. Então, a Funtimod, vieram para o Brasil mais ou menos em 1948, era representante no Brasil das máquinas impressoras Heidelberg, de leque e offset, né.

Roberto. É, de leque e offset, depois...

Isabella. Posso continuar?

Roberto. Pode.

Isabella. Quase todas as gráficas tinham essa máquina, pois eram de boa qualidade e de boa produção, a Funtimod se instalou no bairro da Estação da Luz e no Bom Retiro, onde era a revenda de tipos gráficos e máquinas.

Roberto. Mas era nessa rua aqui, General Flores, a revenda de tipos era na General Flores, agora, a fundição de tipos era no largo...

Isabella. Na Ribeiro de Lima, o senhor lembra?

Roberto. Na Ribeiro de Lima. Era do outro lado do jardim da Estação.

Isabella. Deixa eu continuar, a Funtimod também fabricava

máquinas de cortar papel. Igual a essa do senhor [aponto para uma guilhotina].

Roberto. Essa foi uma das primeiras máquinas que ela fabricou, ela começou a fabricar máquinas a alavanca. As primeiras máquinas a mão, depois começou a fabricar essas máquinas aqui, com 70 de boca, depois de 70 de boca, eles começaram a fabricar máquina de 82 de boca, depois que eles começaram a vender bastante máquina de 82 de boca, eles aumentaram um pouco mais o tamanho da máquina de cortar. Pode ler aí?

Isabella. Posso. A primeira máquina de cortar era manual, com 70 cm de boca, né, depois fizeram elétrica, com 70 cm de boca, 82 cm de boca e ainda tem uma outra ainda maior. Deve ter sido uma das últimas, né?

Roberto. É, uma das últimas que eles fizeram.

Isabella. A máquina manual tinha 70 cm de boca, fabricava máquina minerva tamanho 1/4 e 1/8. Isso é impressora, né?

Roberto. Isso é impressora, eles fabricavam aquela máquina ali de furar papel. Agora eles tinham várias fábricas, cada uma fábrica, por exemplo, na Tito eles faziam essas máquinas aí, na Água Branca toda, eles tinham várias fábricas que faziam, um fazia máquina de cortar, outro fazia máquina de furar, outra fábrica fazia aqueles facões para encadernação, então, cada lugar eles faziam um tipo de máquina, né. Agora, todas as máquinas que eles faziam eram de boa qualidade. Como os tipos também eram de boa qualidade. A Monotype no Rio de Janeiro começou a fabricar tipos, esse tipo não era de boa qualidade, era bem mais barato do que a Funtimod. Mas o tipo amassava rápido, não era de boa qualidade. Agora, os tipos da Funtimod eram de boa qualidade.

Isabella. E o senhor lembra se tinha outra marca de tipo? Lembrou só da Monotype e da Funtimod. Lembra de alguma outra?

Roberto. Depois que começou a vir uma outra, a Manig era uma outra fábrica de tipos, mas a melhor que tinha de todas as fábricas de tipos era a Funtimod. Por exemplo, antes da Funtimod, existiam duas firmas que vendia papel, vendia tipos.

Isabella. Quais?

Roberto. Oscar Flues, que ficava no metrô Bresser, e a T. Janér, que vendiam não só tipo, eles também vendiam papel estrangeiro, né. Depois a Oscar Flues e a T. Janér tiveram representação aqui na Rua das Palmeiras. Eles vendiam na Rua das Palmeiras, né. Agora a indústria de papel Matarazzo foi a primeira fábrica a fazer papel celofane no Brasil.

Isabella. Foi mesmo?

Roberto. Agora, fábrica de envelope era Irmãos Spina, todas as pequenas indústrias iam comprar na Bresser lá, na Bresser, não, no Brás, envelope. Se queria 100 envelopes, não precisava comprar uma caixa, comprava 100 envelopes. Se queria 200 envelopes, eles vendiam. Papel sulfite, qualquer tipo de papel, eles também vendiam avulso. Agora...

Isabella. E o senhor, sobre essas máquinas aqui da Funtimod, o senhor que ia lá comprar ou vinha um vendedor?

Roberto. Não, eu mesmo ia comprar, eles vendiam tudo a prazo. Depois o senhor me mostra?

[Roberto vai até as máquinas]

Roberto. Essa máquina aqui era representação da Funtimod, máquina TG8, a japonesa.

Isabella. O senhor comprou dela?

Roberto. Comprei da Funtimod. Essa máquina foi uma das últimas máquinas que eles venderam.

Isabella. Essa é tipográfica? Tipográfica plana?

Roberto. É tipográfica plana, fazia muita nota fiscal aqui, porque a nota fiscal, por exemplo, bicarbonada ia bem, não colava no forro, ela pegava e rolava.

Isabella. Ela funciona ainda, Seu Roberto?

Roberto. Funciona, só que não tem serviço para ela. Nós fazíamos bastante serviços. Nós fazíamos bastante bula e rótulo para laboratório. Por exemplo, todos esses tipos daí eram tipos da Funtimod. A primeira máquina que eu comprei foi a Heidelberg, agora essa máquina aqui a Funtimod já estava no fim, parece que eles eram dois sócios, um morreu e depois o outro também morreu. Eu precisei pedir 8 mil reais emprestado no banco para tirar da alfândega de Santos, porque eles estavam meio na falência.

Isabella. A Funtimod. Isso foi em que ano?

Roberto. Agora eu não sei que ano eu comprei essa máquina. Renato. Isso deve ter sido em 70, por aí, né, 1970.

Isabella. Deve ser.

Renato. Quando que a Funtimod faliu?

Isabella. Vocês acreditam que a fábrica de tipos fechou em 1993, não, 1998. Acredita? Eu nem sabia, eu sei que em 1973 eles pararam de comercializar as máquinas de tipografia. Em 1973, então, o senhor deve ter comprado nesse período, né.

Renato. Mais ou menos 1970, por aí.

Isabella. Deve ter sido nesse finalzinho, em 1973, eles fecharam essa seção que era do maquinário de tipografia.

Roberto. Só sei que eles começaram a ficar meio ruim de situação financeira. Eu precisei pedir dinheiro emprestado no banco para tirar essa máquina da alfândega, aí eu continuei pagando no banco, a máquina.

Isabella. Não pagou para eles? O senhor pagou ao banco? O banco financiou, né?

Roberto. O banco que financiou, não paguei para a Funtimod, paguei para o banco. Foi duro para pagar, porque eu tinha serviço da Siemens, né, tinha serviço do laboratório. O laboratório não queria aumentar os preços das bulas e dos rótulos, né, eu ia desistir. Eu comprei essa máquina daqui por causa da Siemens, porque eles tinham um papel que nem manteiga e caía bem nessa máquina daqui, acontece que o alemão foi transferido para Alemanha. A máquina demorou 6 meses para chegar do Japão para cá, a essa altura o alemão foi transferido para Alemanha, eu fiquei sem serviço pra essa máquina, e sem serviço do laboratório. [...] Aí, o que foi que eu fiz, peguei uma pasta e fui vender em Santo Amaro, saía de madrugada para ir vender em Santo Amaro para conseguir pagar a prestação da máquina.

Isabella. Aí, o senhor começou a fazer nota para outros lugares?

Roberto. É, para Santo Amaro toda. Santo Amaro me deu bastante serviço, porque aqui na Lapa ninguém dava nada. Eu estou com uma situação pesada por causa dessa máquina, e sem serviço. Agora aquela máquina lá [Heidelberg] paguei fácil.

Isabella. Aquela outra de lá é de que marca?

Roberto. Essa é uma máquina minerva, né. Essa foi a primeira máquina que eu comprei.

Isabella. Aquela de lá?

Roberto. Eu estudava no Liceu Coração de Jesus, e eu fui comprando a prestação, mas não é da Funtimod, é da Consani. Essa aqui pode fazer corte e vinco também, põe a chapa aqui e pode fazer corte e vinco. Por exemplo, eu fazia muito serviço para Siemens com papel especial estrangeiro, então, eu ia comprar na Cia T. Janér papel especial para fazer envelope especial para os maiores da Siemens. Então, eu cortava aqui, tem um monte de faca aí que eu cortava aqui nessa máquina, os envelopes especiais.

Isabella. É grande ela, né, o formato?

Roberto. Tem os rolos ali e pode imprimir.

Isabella. Deixa eu fazer só mais uma pergunta antes do senhor continuar. O senhor lembrou que a Oscar Flues e a T. Janer vendiam os tipos estrangeiros, né. Mas o senhor lembra que

tipos eram esses? O senhor lembra quais eram os tipos da Oscar Flues e T. Janer?

Roberto. Era tipo manuscrito e tipo comum também eles vendiam, não só manuscrito. Mas os manuscritos da Cia T. Janer e da Oscar eram de boa qualidade.

Isabella. Também eram?

Renato. Você tem o manuscrito alemão?

Roberto. Tem esse daqui, eles têm um encaixe diferente.

Isabella. Cadê?

Roberto. Esses daqui são estrangeiros.

Isabella. Olha que interessante! [tipos manuscritos fundidos com base diagonal] Eu nunca tinha visto isso.

Renato. Era o manuscrito para fazer o encaixe como se fosse cursivo, ele tinha esse tipo de encaixe. Acho que a Funtimod não fazia, ele era importado.

Isabella. Não, eu trabalhei com tipografia também, seu Roberto.

Nora. Mas não aqui?

Isabella. Lá em Recife.

Nora. Lá é muito famoso pela literatura de cordel, né.

Isabella. É, exatamente.

Roberto. Esse tipo aqui é maior.

Isabella. Pronto. Ah, não, desses daqui eu nunca vi, depois eu vou tirar umas fotos.

Roberto. Esse daqui é estrangeiro.

Isabella. Esse daqui o senhor não comprou da Funtimod, né?

Roberto. Não, esse daqui era da Cia T. Janér ou da Cia. Oscar Flues.

Renato. Esse daqui era um manigão [cavelete] que o pessoal chamava, era da Manig. Eles tinham um outro aí, foi ficando velho e eles trocaram.

Isabella. Mas ainda está em bom estado, não está?

Renato. Está em bom estado.

Isabella. E o senhor ainda trabalha com composição manual?

Roberto. Eu só faço composição manual. [estou pegando nos tipos] Eles se encaixam aqui.

[A nora de Roberto pergunta meu nome]

Isabella. É tudo na diagonal, né. Achei super interessante. Eu já tinha visto um maiores, eu acho que a própria Funtimod. Eles saem da base, como eles chamam. Mas assim nunca tinha visto.

Roberto. Os tipos que eles vendiam, a T. Janér e a Oscar Flues, era o manuscrito e tinha todo tipo de letra. As pequenas indústrias antigamente, 1940, 1944, por aí, comprava papel para convite, bonito, comprava na Cia T. Janér e na Oscar Flues, porque eles vendiam papel estrangeiro, né. Então, se você queria convite com papel bonito, de formatura, a gente ia lá na Cia T. Janér e comprava, eles vendiam quantos folhas você quisesse. Agora, todas as pequenas indústrias que existiam antigamente, as pequenas gráficas, compravam no Irmãos Spina que ficava no Brás.

Isabella. Essa eu nunca ouvi falar, não.

Roberto. As primeiras fábricas de papel e caderno do estado de São Paulo e até do Brasil. Irmãos Spina, depois fizeram fábrica de papel na Marginal. [...] As primeiras fábricas de papel foram Indústria Francisco Matarazzo, foi papéis Simão, e depois o papel...

APÊNDICE D - Transcrição das entrevistas

Isabella. A melhoramentos também fazia papel, né.

Roberto. A melhoramentos também fazia cartão, mas eles não vendiam para fora, só vendia, sabe o quê, cartolina. A Melhoramentos quando eu me formei, os padres levaram a gente lá onde fazia papel, aí na Marginal, ali. Onde é que é lá mesmo?

Renato. Era Spina, né, ali.

Roberto. Não, Caieiras. Cia. Melhoramentos.

Isabella. Era lá em Caieiras, é verdade.

Roberto. Mas tinham a fábrica na Rua Tito, né.

Isabella. Do lado da Funtimod, eu soube. Não era?

Roberto. Era, do lado da Funtimod.

Isabella. Eu acho que uma das sedes da Funtimod era perto da Melhoramentos, e os dois eram alemães, né. As duas empresas eram comandadas por alemães.

Roberto. É?

Isabella. É, a Funtimod era uma empresa de alemães. A Funtimod, na verdade, era da Bremensis, o senhor também cita na sua entrevista. Ela foi fundada pela Bremensis, depois a Bremensis saiu e ela continuou até o finalzinho, em 1990.

Roberto. Eu sei que naquele tempo, a turma comprava cartão Melhoramentos, porque ninguém fabricava cartão Melhoramentos. O Matarazzo só fabricava papel sulfite, papel frostpost e a gente fazia nota fiscal. Eu fazia nessa máquina plana aqui e o papel ia bem nessa máquina.

Isabella. Aí, o senhor tinha que comprar dela?

Roberto. Em 1940, mais ou menos, todas as tintas eram estrangeiras, não tinha nenhuma tinta fabricada no Brasil. Depois de 1940, 1944, 1945, 1946, por aí, 1948, é que começou a fabricar as primeiras tintas no Brasil, porque antes as tintas vinham do exterior. Vinha tudo de exterior. Se você quisesse uma lata de tinta azul, era estrangeira, não era nacional.

Isabella. E comprava onde?

Roberto. Tinha uma representação na Rua Florêncio de Abreu. Ali perto do mercado também. Tinha uma representação das máquinas [...] e a gente comprava lá a tinta.

Isabella. Será que era na Bremensis? Era na Bremensis

Roberto. Não, era em outra companhia lá, outra empresa. Eu sei que os papéis, por exemplo, a pequena indústria não tinha dinheiro antigamente para comprar nada, então, a gente ia no Brás comprar nos Irmãos Spina. Eles que forneciam para pequena indústria, papel. Eu não tinha dinheiro para comprar em muita quantidade, sei lá, me dá 10 folhas de papel frostpost, me dá 10 folhas de cartolina, então, eles vendiam avulso, se precisasse 200 envelopes, eles vendiam. Se precisasse 100 envelopes, eles vendiam, se precisasse 200 envelopes, eles vendiam, não precisava comprar uma caixa, um pacote todo. Então, para quem estava começando, era bom por causa disso. Todos esse tipos aqui era da Funtimod.

Isabella. Como o senhor comprava? Comprava quando iam se desgastando?

Roberto. Todos esses tipos aqui, ô, comprava por quilo, né. Então, por exemplo... Onde está o catálogo da Funtimod?

Renato. Está aí em cima.

Roberto. Essa daqui que eu falei que é a Monotipo, do Rio de Janeiro. Olhe, todos os tipos [folheando os catálogos], se comprava todo e qualquer tipo daqui, você podia comprar a ½ fonte e podia comprar a fonte inteira, né. A maioria comprava a fonte inteira senão ia poucas letras em cada coisa. Então, tinha todos os corpos, corpo 6, corpo 8, corpo 10, 12...

[A nora de Roberto mostra os clichês]

Isabella. Esse catálogo o senhor pegou na própria Funtimod?

Roberto. É, na Funtimod. É deles.

Isabella. Aí, o senhor escolhia aqui?

Roberto. Por exemplo, se quisesse um tipo grande aqui. Antigamente, o tipo que mais saía era o tipo Grotesca, né. Por exemplo, se quisesse esse tipo aqui tinha ½ fonte e fonte inteira. Aí, você falava corpo 6, corpo 8, corpo 10, 12, 14, 16, 24.

Renato. Antigamente, a maioria das empresas a gente escolhia o tipo que usava, mas tinham umas empresas como a Siemens e o laboratório que ele trabalhava, que era americano, eles tinham um tipo que era obrigado a usar. Então, ele tinha que comprar o tipo de acordo com o que eles queriam.

Isabella. Eles que diziam qual era o tipo?

Roberto. É, a maioria das vezes que eles escolhiam era Grotesca, né.

Isabella. Eles escolhiam pelo catálogo? Como é que eles escolhiam?

Renato. Já vinha de fora, vinha da Alemanha.

Isabella. Ah, tá.

Roberto. O laboratório era americano, então, eles queriam um tipo igual ao que eles faziam no exterior.

Isabella. Aí, o senhor tinha que ter?

Roberto. Tinha que ter, aí eu comprava na Funtimod, ½ fonte ou fonte inteira. Como antigamente quase não tinha linotipo em São Paulo, você compunha à mão e fazia o clichê.

Isabella. Como assim? Fazia a composição?

Roberto. Fazia a composição da bula toda e depois tirava a prova, ia na clicheria e tirava clichê da composição manual.

Isabella. Mas por que, seu Roberto?

Roberto. Porque os tipos amassavam rápido. Se tirava em grande quantidade, aqui eu tinha uma máquina de gravar bula, que era uma das únicas que tinham no Brasil, meu outro filho ficou até meio surdo do teço teço teco, de dobrar a bula, né. Eles falavam, eu quero esse tipo Grotesca. Então, eu compunha tudo à mão, fazia o clichês, porque a quantidade que eles precisavam, 50.000, 100.000, de bula, amassava o tipo.

Isabella. Aí, o senhor fazia o clichê e rodava?

Roberto. Aí, por exemplo, como essa máquina não tinha mais serviço de nota fiscal, comecei a por um monte de bula.

Isabella. Nessa daqui? Na plana, né?

Roberto. É, porque todo dia, um ficava de noite e o outro ficava de dia.

Isabella. Ficava rodando 24h?

Renato. Ficava dia e noite.

Isabella. É mesmo?

Roberto. Ficava dia e noite rodando bula para laboratório.

Isabella. Caramba, é que a quantidade é muita grande, né, Seu Roberto?

Roberto. Todo dia tinha que rodar. Como o moço morava na Barra Funda, ele todo dia levava na perua dele lá na Barra Funda, para não levar lá no laboratório que era em Santo Amaro, né. Mas, às vezes, ele saía de férias, e eu tinha que levar lá em Santo Amaro. Nós fazíamos muito serviço também para o Hospital Samaritano, né. Minha mulher ia de Opala entregar serviço lá em Campinas, o hospital é lá em Campinas. Uma vez o guarda parou ela, ela falou, ô, seu guarda, eu estava na

APÊNDICE D - Transcrição das entrevistas

banguela. O senhor vai me multar. O guarda começou a dar risada e falou, assim, vá embora.

Nora. Você sabe o que é banguela?

Isabella. Não.

Nora. Minha sogra é super divertida, ela dirigia bastante, ela já tinha idade, uma vez ela passou com excesso de velocidade e o guarda parou. Ela falou, poxa, eu não estava correndo, eu estava na banguela. Banguela é ponto morto, é sem marcha. E não pode, você tem que estar engatado.

Isabella. Ah, sim. Ela que fazia as entregas pro senhor?

Roberto. Eu pagava bastante serviço, em Campinas, em Santo Amaro, levava bastante serviço. Ela que fazia. Na crise de papel, teve um tempo que não tinha papel.

Isabella. E era caro, né, Seu Roberto?

Roberto. Era um absurdo, tinha que buscar o papel nas fábricas de papel, de madrugada. Por isso, que eu comprei um Opala.

Isabella. É aquele carro bem grande, eu acho que meu avô teve um Opala também.

Roberto. Então, a gente ia nas fábricas de papel, e comprava o papel à vista para poder fazer bula e rótulo para laboratório. Comprava o papel à vista, mas tinha que ir de madrugada.

Isabella. Por que?

Roberto. Porque eles faziam metade com nota e metade sem nota.

Isabella. Aí, ficava mais barato?

Roberto. Mas tinha que pagar à vista, metade à vista e metade à prazo. Era câmbio negro.

Isabella. Aí, tinha que ir de madrugada para fazer isso.

Roberto. Tinha que ir de madrugada para comprar papel, eu tinha compromisso com o laboratório e com a Siemens, eles faziam em grande quantidade.

Isabella. Então, o senhor trabalhou durante muitos anos produzindo principalmente bula e nota fiscal, né?

Roberto. É, nota fiscal. Até há pouco tempo, a gráfica estava registrada para fazer nota fiscal da prefeitura e do estado. Então, nós gastamos R\$2600 no estado e certidão negativa desde o começo da gráfica e R\$2600 na prefeitura, R\$1000 para fazer o curso na Secretaria da Fazenda, na [Avenida] Rangel Pestana, e agora eles acabaram com a nota fiscal.

Isabella. É, não tem, agora é nota fiscal eletrônica, né.

Roberto. Agora é nota fiscal eletrônica, a nota fiscal do estado ao consumidor ainda tem e a nota fiscal modelo I, para pequena indústria, ainda pode fazer, até 5 talões.

Isabella. O senhor ainda faz aqui?

Roberto. Faça. Tem um modelo.

Isabella. E a gráfica sempre foi aqui?

Renato. Sempre foi aqui, meu pai quando ele começou, começou trabalhando dentro do laboratório, ele comprou a máquina e trabalhava dentro do laboratório, e ficou trabalhando lá durante vários anos, aí, chegou uma época. Por que eles quiseram tirar a gráfica de dentro do laboratório?

Roberto. Eu trabalhava no laboratório, que era nacional, eu ganhava ordenado e trabalhava dentro do laboratório, viu, como empregado.

Isabella. Mas imprimindo?

Roberto. Imprimindo com aquela máquina, eu cheguei a imprimir bula em papel frostpost com aquela máquina lá, do Liceu. As

primeiras máquinas impressoras que existiam no Liceu Coração de Jesus eram a pedal. Você pedalava, colocava e tirava, e pedalava, e tinham umas máquinas, igual aquela lá, e era a pedal também, era maior ainda, mas era a pedal.

Isabella. Era pesado de trabalhar?

Roberto. A máquina era leve.

Isabella. Era levinho?

Roberto. Porque a gente era criança, depois que você aprendia naquela máquina, uma máquina pequenina, assim, imprimia santinho, aqueles textos atrás dos santinhos de primeira comunhão. Aprendia na máquina a pedal, e em pequenas quantidades fazia naquela máquina, pedalava, e tirava e punha. Você pegava a prática e depois você passava para uma máquina, pequena também, mas já era elétrica, aí, o cara ligava e desligava até você pegar o manejo dela, ele ligava, você punha e tirava, ele ligava, você punha e tirava, até você pegar o molejo de por e tirar o papel. Você pegava primeiro numa máquina pequena, depois numa máquina média e depois numa máquina grandona. As coisas coloridas eram impressas numa máquina minerva, lá. Eles faziam para repartição de água e esgoto, no Liceu. Eles faziam muito serviço para fora.

Isabella. Eu vi. Eles eram uma gráfica também, né, Seu Roberto, o Liceu?

Roberto. O Liceu Coração de Jesus, a gráfica era grande para burro.

Isabella. E eles faziam serviços externos, né?

Roberto. Era externo, não fazia só bíblia e coisas, fazia externo para repartição de água e esgoto, um monte de serviço fora. E quem fazia eram os alunos. A capa colorida, aí, você aprendia, primeira cor era amarela, segunda cor era vermelha, a terceira cor era azul e a quarta cor era preto. E você tinha que margear certinho, senão saía tudo embaralhado, mas a gente aprendia bem lá.

Renato. Eles exploravam menores [em tom de brincadeira].

Roberto. O último ano que eu me formei lá no Liceu, peguei um padre ruim para burro, que eu fiz escola de oficiais da reserva, na Paulista, no exército, e já não assistia mais missa no último ano que eu ia me formar.

Isabella. Não precisava ou o senhor foi liberado?

Roberto. O padre falou assim: você vai para sala de aula? Assistir missa, você não vai? Queria me expulsar do Liceu.

Isabella. Por que o senhor não ia para a missa?

Roberto. Porque eu não ia assistir missa. E todo dia tinha missa das 7h às 8h, todo dia, inclusive aos domingos tinha missa cantada pelos alunos em duas horas. A missa começava às sete e ia até as duas, três horas da tarde. E enchia a igreja do Liceu Coração de Jesus.

Isabella. Ficava cheia? E vocês tinham que ficar lá sentados?

Roberto. Lotava, viu. O padre começou a invocar comigo, eu falei, ele vai me expulsar do Liceu, no último ano, porque eu estava fazendo exército e não assistia a missa nunca. Às vezes, largava no Bom Retiro, às vezes lá na Paulista, até chegar na Paulista, chegava oito, oito e tanto, o exército começava às quatro ou cinco horas da manhã, a gente ia de bonde até a Paulista, mas para assistir missa não dava, o padre começou a invocar, invocar, eu falei, vai me expulsar do Liceu. Para ele não me expulsar do Liceu, sabe o que eu fiz, eu fui no exército, na 2ª região militar, no Largo do Arouche, fui lá sem farda, porque só podia fazer essa escola de oficial da reserva, só quem era estudante, não precisava fazer o exército dia todo, só fazia três horas ou quatro por dia, aí fui lá no Largo do Arouche, pedir uma carta, eu não reconheço você como militar, suma daqui, os tenentes lá. Aí, no dia seguinte, fui lá de farda e tive que me apresentar aos guardas, soldado fulano de tal, escola de oficial da reserva, da Paulista, e tal. Ele olhou e falou, isso aqui não é comigo. O senhor vai se apresentar no quartel general na Conselheiro Crispiniano, eles que vão dar uma carta para você,

para os padres não te mandarem embora. Eu fui na Conselheiro Crispiniano e os caras disseram, você precisava nem vir fardado, os maiores do exército, é que eu fui um dia sem farda e eles mandaram vir fardado, aí, ele me deu a carta, eu levei para o padre e ele não podia me mandar embora, eu podia chegar atrasado no Liceu. Porque era ordem do exército, dos maiores do exército.

Isabella. Aí, o senhor não precisou mais assistir a missa?

Roberto. Não dava para assistir a missa, era todo dia, o domingo também. Eu tinha exército todo dia, às vezes, era das quatro às oito da manhã, a maioria era das cinco às oito, mas até chegar no Liceu era 9h, eu já entrava para sala de aula, não ia assistir missa.

Isabella. Foi bom, né? O senhor gostou?

Roberto. Eu gostei porque eu já estava enjoado.

Isabella. Imagino, todo dia, né.

Roberto. E era obrigatório, tudo o que é obrigatório, a gente não quer. O exército me deu a carta, eu fiz um ano de exército e me formei. Naquele ano que eu me formei.

Isabella. Foi em 1944, né?

Roberto. É, 1944.

Isabella. E a gráfica, o senhor abriu em que ano?

Roberto. A gráfica foi mais ou menos...

Isabella. Eu acho que tem na entrevista [concedida a Gilberto Tomé].

Renato. Na década de 40, não...

Roberto. Foi mais ou menos em 1948 e 1950.

Renato. 1948... Eu nasci em 1959 e já tinha a gráfica. Mas eu lembro que na época o senhor trabalhava no laboratório, então, a gráfica deve ser mais ou menos de 1962, por aí, 1964.

[A Tipografia Roberto Rossini foi aberta em 1968, segundo registro na Jucesp]

Roberto. Eu trabalhei um monte de tempo empregado no laboratório com a minha máquina. Mas depois eu saí do laboratório porque eles pagavam pouco.

Renato. E eles quiseram desativar também, né.

Roberto. Os americanos... a sorte é que eu tirei a máquina antes do americano entrar lá, e depois sabe o que aconteceu, eu tirei aquela máquina lá do laboratório, aí, os caras que eram chefes do laboratório falaram assim, eu quero a nota fiscal disso aí, enquanto não tiver a nota fiscal, você não vai sair daqui do laboratório. Eu tinha uns tipos e tudo, tipos que eu comprei e usava lá no laboratório, aí, eles começaram a encher muito, eu esperei o dono do laboratório, aquela máquina lá caiu do caminhão de tanto os caras... tinha uns caras que eram chefes de lá, você não sai daqui sem a nota fiscal. Eu esperei o dono do laboratório e falou assim: você não precisa de nada de nota fiscal, você é empregado de confiança, pode sair com a máquina a hora que você quiser.

Isabella. E a máquina era sua, né?

Roberto. A máquina era minha. E os tipos acabei deixando lá no laboratório, eu esqueci e não ia voltar lá porque eu engrossei com os caras lá.

Isabella. Aí, deixou os tipos?

Roberto. Aí, Deixei os tipos, tipos grandes, bonitos e bons. Deixei os tipos lá, foi a sorte, porque entrou o americano, e americano é uma raça desgraçada. Americano, na segunda guerra mundial, quando eu estava no exército, era segunda guerra mundial, em 1944, os americanos, eles colocaram os brasileiros em linha de frente na Itália. Quem ganhou a segunda guerra mundial, foram os brasileiros que morreram na Itália ou voltaram tudo lesados,

a maioria voltou sem perna. Eles não sabiam, tinha dinamite nos caminhos lá, os caras fizeram umas dinamites e ficaram sem perna. Um monte daqui da Lapa de baixo ficou tudo sem perna. Isso era instrução de guerra, né. Lá fora estava mais adiantado do que aqui no Brasil, e a maioria dos brasileiros morreram ou de frio na Itália ou eles que colocaram a bandeira no Monte Castelo. Se não acabasse a guerra naquele ano, eu estava frito. A escola de oficial da reserva ia. Eu estava sujeito a ir. Eu fiz um ano inteirinho, de janeiro a 16 de dezembro, quando eu jurei bandeira. O dia da minha formatura é o dia do juramento da bandeira, não sei nem se eu fui no juramento. Lá no exército, eles tinham que me dar o certificado de reservista, eu não fui porque eu tinha que ir no Liceu receber meu diploma.

Isabella. Foi no mesmo ano, então, que o senhor acabou no exército e acabou lá no Liceu, né, em 1994?

Roberto. Foi no mesmo ano.

Isabella. Deixa eu perguntar uma coisa aqui desse catálogo [laranja]? Esse X foi o senhor que fez? Tem umas marcações aqui? O senhor lembra?

Roberto. Por exemplo, essas marcações, você perguntava o preço na Funtimod. Então, a maioria que a turma escolhia, eu comprei um monte de tipo lá, mas a maioria que a turma escolhia era Grottesca, né.

Isabella. É, tinha muita Grottesca mesmo. Deixa ver se a gente acha aqui. Mas esse X foi o senhor que fez?

Roberto. É, por exemplo, se queria esse tipo aqui, você escolhia ½ fonte. Ô, a fonte tinha 4kg, ½ fonte tinha 2. Aqui também, tinha 4kg

Isabella. 5, né.

Roberto. E ½ fonte é 2,5kg. Então, se você não usasse muito o tipo, comprava ½ fonte. Se você usasse bastante, você comprava a fonte inteira, mas a maioria que saía era mais Grottesca.

Isabella. Era a Grottesca, né.

Roberto. Depois, conforme a turma queria, você comprava o tipo, uma vez os alemães da Siemens escolheram um tipo para pôr nos envelopes deles, aí, a gente comprou ½ fonte, né, porque não ia usar muito.

Isabella. No envelope você não escreve muito, né.

Roberto. Escrevia pouco e a gente comprava a ½ fonte ou a fonte inteira. Porque o alemão escolhia uma coisa depois no dia seguinte já escolhia outra.

Isabella. Ah, é. Eles ficavam trocando?

Roberto. Ficavam trocando.

Isabella. Deixa eu tirar uma foto desse catálogo. Eu tenho um catálogo deste.

Renato. O seu está em melhor estado?

Isabella. Está em melhor estado.

[A nora de Roberto me pergunta como escolhi estudar a Funtimod]

Isabella. Garamond também o senhor comprava? O senhor lembra desse tipo Garamond? Era mais Grottesca, né?

Roberto. O que saía mais era a Grottesca, porque eu fazia mais serviço comercial.

Isabella. Ah, certo.

Roberto. Nunca trabalhei ao consumidor, sempre com firma. Ao consumidor, nunca trabalhei.

Isabella. Certo. Se uma pessoa chegasse aqui e pedisse para o senhor fazer alguma coisa, era uma coisa rara, né? Era direto com empresa.

APÊNDICE D - Transcrição das entrevistas

Roberto. Era difícil, só com empresa. Porque eu só trabalhava com empresa, não trabalhava ao consumidor. Nunca trabalhei ao consumidor.

Renato. Tinha convite de casamento para fazer, mas era tudo gente conhecida.

Roberto. Às vezes tinha convite de casamento, mas a gente comprava da Probus, antigamente, tinha a Probus. Eles faziam o convite barato, e a gente, por exemplo, se for vender o convite por aqui, usava o que tem, agora, eles querem tudo, R\$400, R\$500. Ninguém quer fazer. A turma faz tudo no computador de graça, mas a Probus você escolhia e tinha convite de R\$50, R\$30, R\$20. A turma fazia convite barato. Agora, como a turma não tem muito dinheiro, a turma faz tudo em computador e envelope comum.

Isabella. Mas era mais bonito antigamente, né, Seu Roberto?

Roberto. Era mais bonito, bem mais bonito, a gente fazia a composição a mão, tem esse manuscrito, a gente fazia composição a mão, tem o maior e o menor. Era novo, saía bonita a impressão. Aí, depois começou...

Nora. Podia fazer clichê.

Isabella. Depois entrou esse outro processo de impressão, o offset, né, e o senhor continuou na tipografia?
Nora. Era complicado mudar, né.

Roberto. Antes de comprar essa máquina, eu tinha encomendado uma máquina offset, e o cara da Siemens, alemão, disse, vai dar muito serviço para você, não compra offset, offset não presta para nada, compra essa máquina. Eles tinham um papel que nem manteiga que eles usavam nas cabines telefônicas da Siemens, e nessa máquina ia bem, porque o papel era fininho.

Renato. Ele era o diretorzão da Siemens, porque a Siemens era só na Lapa, antigamente, aí, ele vinha toda hora aqui na gráfica e conversava com meu pai, só que ele, que era o manda-chuva da Siemens, foi chamado de volta para Alemanha, e pegou justo na época que ele já tinha comprado a máquina.

Isabella. Ele tinha pedido para o senhor comprar essa e voltou para Alemanha?

Roberto. Voltou para Alemanha, e eu fiquei sem serviço e com uma prestação pesada para pagar.

Isabella. Mas conseguiu, num foi?

Roberto. Sabe o que eu fiz, meu genro falou, assim, vai na Deca lá que eles te arrumam, que é dono do Itaú, o dono da Deca é o dono do Itaú. Aí, eu fui lá na Deca, o cara me deu um monte de orçamento, faz esses orçamentos aí, eu peguei, fiz os orçamentos, levei lá, vem a semana que vem saber se você ganhou ou não, ah, você não pegou nenhum. Fui na outra semana, você não pegou nenhum. Fui na outra semana, você não pegou nenhum. Aí, um dia eu estava lá, será que a turma está fazendo tão barato assim? Comecei a conversar com o cara, [...] o cara falou assim, ele está fazendo você de bobo, porque essa coisa que ele te pediu, faz tempo que a turma já fez esse serviço. Ele está fazendo você de bobo. No fim, eu fui lá e esculhambei o cara, eu peguei e falei, sabe de uma coisa, vou levantar de madrugada e vou para Santo Amaro vender. E dei sorte, comecei a vender tudo lá em Santo Amaro, um monte de firma, comecei a pegar um monte de nota fiscal e comecei a pagar a prestação, porque no começo eu eu pagava o imposto ou eu pagava a máquina. Se eu pagasse a máquina, não pagava o imposto. Aí, comecei a vender lá em Santo Amaro, saía de madrugada, comecei a vender um monte lá em Santo Amaro e comecei a equilibrar a situação.

Isabella. Aí, conseguiu liquidar ela?

Roberto. Aí, consegui liquidar, foi duro de pagar essa máquina. Agora, a Heidelberg lá foi fácil, e aquela máquina minerva lá eu era solteiro quando comprei.

Isabella. Deixa eu tirar umas fotos delas aqui que a minha bateria já está acabando.

[Eu vou tirar fotos das máquinas e dos tipos e conversamos todos]

Roberto. No Liceu Coração de Jesus, você aprendia a compor...

Isabella. Mas o senhor também aprendeu composição lá no Liceu?

Roberto. Primeiro você tinha que ficar um ano na tipografia para aprender os materiais, material em branco e material em tipo. Porque no Liceu Coração de Jesus, os catecismos eram tudo feito manual, as caixas de tipos eram, assim, fundas, então, essa caixa aqui era desse tamanho de fundura. Como você era criança, tinha um banco grande e você pegava dentro e compunha. Se você fosse impressor, tinha que ficar um ano aprendendo na tipografia, fazer chapa, depois que você aprendesse a fazer chapa, aí, que você ia para impressão.

Isabella. Ah, certo, por isso que o senhor sabe compor e imprimir, né, porque o senhor aprendeu lá no Liceu.

Roberto. É, aprendi, primeiro você ia compor, eles davam talão de pedido, você tinha que compor a mão, saber, por exemplo, contar 2, 4, 6, 8, 10, tinha sempre que acabar em ímpar, né, nunca podia acabar em par, o material. Para não cair a chapa, né. No Liceu, você aprendia bem o material em branco, os espaços você aprendia tudo, depois que você aprendia os espaços, aí, você aprendia a compor. Eles falavam assim: Que letra é essa aqui? A. Que letra é essa aqui? B. Que letra é essa aqui?

Isabella. Eles perguntavam?

Roberto. Você tinha que decorar todinha, a caixa de tipos. Depois que você decorava todinha, a caixa de tipos, tinha uma caixa de tipos, assim, grande, enorme, que eles compunham a mão, as Bíblias, e tudo, e os catecismos. Eles faziam muito catecismo lá, aqueles livrinhos pequenos. Você tinha que aprender primeiro compor tudo a mão, depois é que você ia para tipografia, aí, quando você aprendia bem na tipografia, aí, você ia para a impressão. Aí, você tinha que aprender papel, a gramatura do papel, todas as gramaturas de papel.

Isabella. Então, eles ensinavam de tudo lá, né, Seu Roberto? Foi uma formação completa de tipografia.

Roberto. Eles ensinavam de tudo, era completa. Até de massa de... porque tinha um livro...

Isabella. Na fundição vocês não mexiam? Na fundição de tipos.

Roberto. Na fundição a gente não mexia porque aquilo lá faz um mal desgraçado para a saúde.

Isabella. É, eu sei.

Roberto. Deixa o homem...

Isabella. Já soube.

Roberto. Aquele negócio lá, a fundição de tipos, era num canto afastado das pessoas. Mas quem trabalhava na fundição de tipos e linotipo, estraga a saúde para burro. O antimônio faz um mal desgraçado para a saúde. Então, lá, a fundição de tipos era separado de tudo, porque aquele cheiro, matava qualquer cristão.

Isabella. É mesmo? Então, o cheiro era ruim também?

Roberto. O cheiro é ruim, mas depois eles compraram linotipo. E também foram uma das primeiras linotipos que vieram para o Brasil. A vantagem que você tinha lá, era que você aprendia de tudo, até a composição de papel. Tinta, você aprendia a fazer a tinta lá, porque tinha, sabe o quê, tinha um moinho para fazer tinta, porque, antigamente, as tintas vinham em tambor grande. E a maioria das tintas vinha de 2kg para cima, preta não tinha, tinha mais amarela, mas era de 2kg para cima, e tinha tinta de celofane, que agora não fazem. Se você quisesse imprimir com celofane, tinha tinta de celofane, você imprimia em celofane também. E secava bem a tinta em celofane. Lá você aprendia de tudo, a vantagem era essa.

Data (documento)	Resumo do prontuário da JUCESP sobre a Funtimod
22.04.1932 (40.686)	<p>Contrato social</p> <p>Denominação: Funtymod – Fundicao de tipos modernos</p> <p>Sede: Rua ribeiro de Lima, 282</p> <p>Constituicao: 16.04.1932</p> <p>Tipo: por quotas</p> <p>3 anos</p> <p>CAPITAL 510:000\$000 divididas em quotas de 1 conto de réis cada uma</p> <p>Objeto: Fundação de tipos p/ impressão e de fábricas de material de latão p/ impressão no Brasil e na Argentina.</p> <p>SÓCIOS</p> <p>Soc. Técnica Bremensis Ltda. (170:000\$000)</p> <p>Josef Tscherkassky, alemão, <i>gerente</i> (170:000\$000)</p> <p>Hass'sche Schriftgiesserei A. G. (165:000\$000)</p> <p>Karl Hermann Klingspor, alemão, <i>gerente</i> (5:000\$000)</p>
23.02.1934 (43.170)	<p>Funtymod – Fundação de Tipos Modernos Ltda. - capital - cont. n. 40.686.</p> <p>Retira-se o sócio Josef Tscherkassky, recebendo 150 contos, valor de sua quota de capital, mais 30 contos, 200 contos, parte em dinheiro, parte credito em cic., num total de te em promissórias - O sócio Karl Hermann Klingspor cede e transfere a sócia Haas'sche Schriftgießerei A.G., sociedade anônima com sede em planchenstein (cantão Basiléia - campo - Suíça) sua quota na sociedade, no valor de ?? contos – É admitido na sociedade Fritz Ziefer, alemão.</p> <p>CAPITAL 445:000\$000</p> <p>O capital fica reduzido de 510 para 445, em quotas de 1:000\$000, assim distribuído – Sociedade Técnica Bremensis Ltda., 170 quotas;</p> <p>Haas'sche Schriftgießerei A.G. 170 quotas; Karl Hermann Klingspor 100 quotas e Fritz Ziefer, 5 Quotas.</p> <p>SÓCIOS</p> <p>Soc. Técnica Bremensis Ltda. (170:000\$000)</p> <p>Fritz Ziefer (5:000\$000)</p> <p>Hass'sche Schriftgiesserei A. G. (165:000\$000)</p> <p>Karl Hermann Klingspor (100:000\$000)</p>
10.03.1942 (62.168)	<p>SÓCIOS</p> <p>Antonio Salvia (5:000\$000)</p> <p>Arnaldo Mori (5:000\$000)</p> <p>Soc. Técnica Bremensis Ltda. (165:000\$000)</p> <p>Fritz Ziefer (5:000\$000)</p> <p>Hass'sche Schriftgiesserei A. G. (170:000\$000)</p> <p>Karl Hermann Klingspor (95:000\$000)</p>
26.05.1942 (63.117)	<p>Funtymod – Fundação de Tipos Modernos Ltda - capital – cont. e alts. 40686, 43.170, 62.168 – Rua Ribeiro de Lima, 282 – A gerência da sociedade será exercida pelos sócios Antonio Salvia e Arnaldo Mori, brasileiros – escritura 18.05.1942 – 26.05.1942</p>
16.03.1943 (66.420)	<p>Capital elevado para \$640.000,00</p> <p>SÓCIOS</p> <p>Antonio Salvia (\$200.000,00)</p> <p>Arnaldo Mori (\$5.000,00)</p> <p>Soc. Técnica Bremensis Ltda. (\$165.000,00)</p> <p>Fritz Ziefer (\$5.000,00)</p> <p>Hass'sche Schriftgiesserei A. G. (\$170.000,00)</p> <p>Karl Hermann Klingspor (\$95.000,00)</p>
22.05.1945 (79.382)	<p>Retiram-se Sociedade Tecnica Bremensis Ltda., Karl Hermann Klingspor e Johann Paul Fritz Ziefer. Capital continua o mesmo assim distribuído: Vide documento – sócios remanescentes: Antonio Salvia, Arnaldo Mori e Hass'sche</p>

	Schriftgiesserei A. G.
09.11.1945 (82.818)	Capital elevado para \$1.500.000,00 SÓCIOS Antonio Salvia (\$700.000,00) Arnaldo Mori (\$280.000,00) Hass'sche Schriftgiesserei A. G. (\$170.000,00) Adolfo Hermann Borchers (\$100.000,00) Roberto Palombo (\$100.000,00) Angelo Marchesini (\$50.000,00) Rodolfo Soares da Silva (\$50.000,00) José Maria da Silva (\$50.000,00)
01.02.1946 (84.366)	Roberto Palombo transfere 200 quotas a Antonio salvia
24.12.1946 (92.285)	Funtimod – Fundação de Tipos Modernos Ltda - capital – cont. e alts. 40686 até 84366 – O capital de Cr\$1.500.000,00 fica elevado para Cr\$2.400.000,00, representado por 4800 quotas de Cr\$500,00 cada uma, assim distribuídas: SÓCIOS Antonio Salvia, 2500 quotas (Cr\$1.290.000,00) Arnaldo Mori, 800 (Cr\$400.000,00) Adolpho Hermann Borchers, 600 (Cr\$300.000,00) Angelo Marchesini, 160 (Cr\$80.000,00) Rodolpho Soares da Silva, 160 (Cr\$80.000,00) José Maria da Silva 160 (Cr\$80.000,00) Haas'sche Schriftgießerei A.G 340 quotas (Cr\$170.000,00)
27.01.1948 (101.282)	Capital elevado para 4.400.000,00 SÓCIOS Antonio Salvia (Cr\$1.935.000,00) Arnaldo Mori (Cr\$600.000,00) Adolpho Hermann Borchers (Cr\$450.000,00) Angelo Marchesini (Cr\$120.000,00) Rodolpho Soares da Silva (Cr\$120.000,00) José Maria da Silva (Cr\$120.000,00) Haas'sche Schriftgießerei A.G (Cr\$170.000,00) Theodor Friederich Hofmann (ou Theodor Hofmann), brasileiro naturalizado. (Cr\$885.000,00)
11.05.1948 (32.201)	Solicitada arquivamento da certidão de Theodor Friederich Hofmann
18.05.1948 (104.128)	Retira-se Haas'sche Schriftgießerei A.G. Capital 4.400.000,00. Theodor Friederich Hofmann, 1.055.000,00 – Antonio Salvia, 1.935.000,00 – Arnaldo Mori, 600.000,00 – Adolpho Hermann Borchers, 450.000,00 - Angelo Marchesini, Rodolpho Soares da Silva e José Maria da Silva, Cr\$120.000,00 cada um.
24.01.1950 (118.769)	Capital elevado para 12.000.000,00 SÓCIOS Antonio Salvia (Cr\$4.400.000,00) Theodor Friederich Hofmann (Cr\$3.400.000,00) Arnaldo Mori (Cr\$1.365.000,00) Adolpho Hermann Borchers (Cr\$1.025.000,00) Angelo Marchesini (Cr\$270.000,00) Rodolpho Soares da Silva (Cr\$270.000,00) José Maria da Silva (Cr\$270.000,00) Hans Degener Grischow (Cr\$1.000.000,00)
09.05.1950	Contrato Funtimod Fundação de tipos modernos LTDA na JUCESP (82.818,

(47.473 arquivado dia 30.05.1950) Escritura de Transformação de sociedade por quotas de responsabilidade limitada em sociedade anônima	<p>84.336, 92.285, 101.282, 104.218 e 118.769) CAPITAL CR\$12.000.000,00 (2400 x CR\$5.000,00)</p> <p>SÓCIOS Theodor Friederich Hofmann (680 x CR\$5.000,00) <i>Diretor-presidente (CR\$10.000,00)</i></p> <p>Antonio Salvia (880 x CR\$5.000,00) <i>Diretor-gerente (CR\$10.000,00)</i></p> <p>Arnaldo Mori (273 x CR\$5.000,00) <i>Diretor-técnico (CR\$6.000,00)</i></p> <p>Adolfo Hermann Borchers (205 x CR\$5.000,00) <i>Diretor-comercial (CR\$7.500,00)</i></p> <p>Angelo Marchesini (54 x CR\$5.000,00) Rodolfo Soares da Silva (54 x CR\$5.000,00) José Maria da Silva (54 x CR\$5.000,00) Hans Degener Grischow (200 x CR\$5.000,00)</p> <p>"A referida transformação é feita nos termos do artigo 149 do Decreto-lei 2627 de 26 de setembro de 1940, independente de liquidação ou dissolução, mantendo-se em toda a sua integridade, a estrutura da sociedade, com os mesmos fins, mesmo capital, mesmos sócios e objetivos sociais de exploração"</p> <p>Art 2. Foro e sede: Rua Ribeiro de Lima, 282 São Paulo/SP "podendo instalar sucursais, filiais ou agências em qualquer parte do território nacional ou do estrangeiro"</p> <p>Art 3. "Seu objetivo é a indústria e comércio de maquinismos, material gráficos e demais artigos conexos e acessórios aos objetivos sociais, podendo a juízo da diretoria, dedicar-se a outros ramos industriais e comerciais."</p> <p>Art 4. Duração: 20 anos, podendo ser alterada para maior ou menor tempo por deliberação da Assembléia Geral.</p> <p>Art 6. Cada ação dá direito a um voto.</p> <p>Art 9. "A sociedade será administrada por uma diretoria composta de quatro membros acionistas ou não, sendo um Diretor-Presidente, um Diretor-Gerente, um Diretor-Comercial e um Diretor-Técnico, eleitos designadamente pela Assembléia Geral."</p> <p>Art 10. "O mandato dos diretores é de um (1) ano, permitida a reeleição."</p> <p>Art 20. "O Conselho fiscal será composto de três membros efetivos e três suplentes acionistas ou não eleitos anualmente pela Assembléia Geral." Dr. Murilo Civati Moraes Dr. Rodrigo Ferreira Sayago Soares Winther Mylthon Scalamandré Suplentes: Hans Degener Grischow, Rodolfo Soares da Silva e Cid Arruda Camargo</p>
28.09.1950 Reunião Diretoria (49.306 13.10.1950)	Mantém diversos departamentos fabris e comerciais nesta capital, bem como diversas agências ____ em outras cidades do País. CR\$ 6.000.000,00 parte comercial da Rua Ribeiro de Lima, 282, CR\$ 5.000.000,00 para seção de clichéria da Rua Florencio de Abreu, 762 2 andar, CR\$300.000,00 para Agência do Rio de Janeiro Rua Tenente Possolo 15-25, CR\$300.000,00 para Agência de Porto Alegre Av. Alberto Bins, 532
20.04.1951 Assembléia Geral (52.984 22.05.1951)	ReEleição diretoria
02.05.1951	Viagem a Europa do diretor presidente com "...objetivo exclusivamente os

Reunião da Diretoria (53.932 12.06.1951)	próprios interesses da sociedade..." "...em nome da sociedade, realizar toda e qualquer transação comercial com qualquer empresa domiciliada no estrangeiro..."
23.08.1951 Assembléia Geral (55.462 18.09.1951)	"foi votada, por unanimidade, a abertura de dois depósitos fechados nas capitais de Recife e Belo Horizonte, estabelecendo-se para fins fiscais, o capital de CR\$50.000,00 (cinquenta mil cruzeiros) para cada depósito, cujas parcelas, naturalmente, são desdobradas do capital social."
04.10.1951 Assembléia Geral (55.991 06.11.1951)	ILEGÍVEL criado o cargo de Diretor Vice-presidente (Sigmund Johan Heinrich Gildemeister, alemão)
31.01.1952 Assembléia Geral (57.571 15.02.1951)	ILEGÍVEL Capital elevado para CR\$20.000.000,00 (02.03.1952 legível solto)
24.04.1952 Assembléia Geral (60.086 20.05.1952)	ReEleição diretoria Conselho fiscal: Hans Degener Grischow, Dr. Werner Detemple, Moisés Martinho Fernandes Velloza. Suplentes: Dr. Murilo Civati Moraes, Dr. Rodrigo Ferreira Sayago Soares e Winther Mylthon Scalamandrê.
06.12.1952 Assembléia Geral (64.200 19.12.1952)	ILEGÍVEL Capital elevado para CR\$25.000.000,00
(01.01.1953 legível solto)	
30.12.1952 Reunião Diretoria (65.100 03.02.1953)	Abertura de filial no Rio de Janeiro na Rua Senador Alencar, 156 com capital de CR\$300.000,00
22.04.1953 Assembléia Geral (68.594 02.06.1953)	"...a diretoria, composta atualmente de cinco membros, passaria a ser constituída por quatro membros, suprimindo-se o cargo de diretor-técnico, por ordem exclusiva de serviço interno dos negócios da sociedade..."
24.04.1953 Assembléia Geral (67.655 15.05.1953)	ReEleição da diretoria e conselho fiscal.
24.06.1953 Reunião Diretoria	Instalação da seção de máquinas e aparelhos para indústria gráfica e de cartonagem na Rua Tito, 218 com capital de CR\$2.000.000,00
10.12.1953 Assembléia Geral	Aplicação do saldo e restante do lucro do ano 1952
(14.01.1954 legível solto)	
13.04.1954 Assembléia Geral	ILEGÍVEL
27.04.1954 Assembléia Geral	ILEGÍVEL ReEleição da diretoria
(02.06.1956 legível solto)	Conselho fiscal: Hans Degener Grischow, Rudolf Daniel Georg Conradt Fuerst e Moisés Martinho Fernandes Velloza. Suplentes: Dr. Murilo Civati Moraes, Dr. Rodrigo Ferreira Sayago Soares e Winther Mylthon Scalamandrê.
10.11.1954 Assembléia Geral (90.341 16.11.1954)	"Artigo 3. A sociedade tem por objetivo: importação, exportação, indústria e comércio de maquinismos, material gráfico, aparelhos fotográficos, utensílios e produtos para fabricação de clichês e demais artigos conexos e acessórios."
23.04.1955 (94.258 29.04.1955)	Balanço geral de 1954
27.04.1955 Assembléia Geral (96.018 31.05.1955)	ReEleição da diretoria e vencimentos Theodor Friederich Hofmann <i>Diretor-presidente (CR\$20.000,00)</i> Sigmund Johan Heinrich Gildemeister, <u>brasileiro</u> <i>Diretor-vice-presidente (CR\$10.000,00)</i> Antonio Salvia <i>Diretor-gerente (CR\$20.000,00)</i>

	<p>Adolfo Hermann Borchers <i>Diretor-comercial (CR\$16.500,00)</i></p> <p>Conselho fiscal: Rudolf Daniel Georg Conradt Fuerst, Moisés Martinho Fernandes Vellozo e Werner Thedemann. Suplentes: Dr. Murilo Civati Moraes, Dr. Rodrigo Ferreira Sayago Soares e Winther Mylthon Scalamandrê.</p>
26.12.1955 Assembléia Geral (102.092 13.01.1956)	<p>Capital elevado para CR\$31.250.000,00</p> <p>"A Diretoria da Funtimod – Fundação de Tipos Modernos S/A., infra assinada, considerando o contínuo desenvolvimento dos negócios da Sociedade, quer no campo industrial, quer nos seus Departamentos Comerciais e de Importação, propõe aos senhores Acionistas que o atual capital da Sociedade, que é de CR\$ 25.000.00,00 (vinte e cinco milhões de cruzeiros), seja elevado para CR\$31.250.000,00 (trinta e um milhões, duzentos e cinquenta mil cruzeiros)..."</p>
26.04.1956 Relatório Diretoria (105.525 08.05.1956)	Balanço geral de 1955
28.04.1956 Assembléia Geral (106.542 22.05.1956)	ReEleição da diretoria e Conselho fiscal
03.07.1956 Assembléia Geral (110.390 07.08.1956)	Viagem a Europa do presidente por "motivos imperiosos relacionados com a Seção Fabril e com o Departamento de Importação da Sociedade..."
25.10.1956 Assembléia Geral (113.353 27.11.1956)	Capital elevado para CR\$70.000.000,00
03.01.1957 Assembléia Geral (115.541 30.01.1957)	<p>Secção de máquina e aparelhos para a Indústria Gráfica e de Cartonagem Rua Tito, 218 CR\$2.000.000,00</p> <p>Secção de Fabricação Rua Ribeiro de Lima, 282 CR\$6.000.000,00 -> CR\$20.000.000,00</p> <p>Secção Comercial Rua dos Bandeirantes, 398 CR\$5.000.000,00 -> CR\$45.000.000,00</p> <p>Secção de Clicherie Rua dos Bandeirantes, 388 CR\$300.000,00 -> CR\$500.000,00</p> <p>Agência do Rio de Janeiro Rua Senador Alencar, 156 CR\$300.000,00 -> CR\$1.800.000,00</p> <p>Agência de Porto Alegre Av. Alberto Bins, 758 CR\$400.000,00 (permanece)</p> <p>Agência de Curitiba (nova) Rua Riachuelo, 20 CR\$50.000,00</p> <p>Agência de Recife Rua Gervásio Pires, 165 CR\$50.000,00 -> CR\$200.000,00</p> <p>Agência de Belo Horizonte CR\$50.000,00 (permanece)</p>
27.04.1957 Assembléia Geral	ReEleição da diretoria e Conselho fiscal

(119.063 18.05.1957)	Conselho fiscal: Rudolf Daniel Georg Conradt Fuerst, Moisés Martinho Fernandes Velloza e Werner Thedemann. Suplentes: Dr. Murilo Civati Moraes, Winther Mylthon Scalamandr� e <u>Domingos Litran.</u>
06.05.1957 Reunião Diretoria (119.839 29.05.1957)	Viagem a Europa do presidente por "motivos imperiosos relacionados com a Seção Fabril e com o Departamento de Importação da Sociedade..."
01.05.1957 Relatório Diretoria (118.568 08.05.1957)	Balanço geral de 1956
10.03.1958 Reunião Diretoria (129.045 19.03.1958)	Viagem a Europa do presidente por "motivos imperiosos relacionados com a Seção Fabril e com o Departamento de Importação da Sociedade..."
24.04.1958 Assembléia Geral (132.677 11.06.1958)	"... a Diretoria, composta atualmente de quatro membros, passaria a ser constituída por três membros, suprimindo-se o cargo de Diretor-Presidente, por ordem exclusiva de serviço interno dos negócios da Sociedade..." Diretoria: Diretor-Gerente, Diretor-Comercial, Diretor-Superintendente
28.04.1958 Assembléia Geral (135.217 19.07.1958)	ReEleição da diretoria e Conselho fiscal Antonio Salvia <i>Diretor-gerente (CR\$20.000,00)</i> Adolfo Hermann Borchers <i>Diretor-comercial (CR\$19.000,00)</i> Hans Degener Grischow <i>Diretor-superintendente (CR\$10.000,00)</i>
08.05.1958 Relatório Diretoria (131.364 21.05.1958)	Balanço geral de 1957
30.07.1958 Assembléia Geral (137.311 20.08.1958)	Capital elevado para CR\$80.500.000,00
29.12.1958 Assembléia Geral (141.721 27.01.1959)	"Artigo 1 – A Sociedade, que desenvolver� suas operações comerciais e industriais sob a denominação de <u>FUNTIMOD S/A. – MAQUINAS E MATERIAIS GRAFICOS...</u> "
28.04.1959 Assembléia Geral (145.467 22.05.1959)	ILEGÍVEL ReEleição da diretoria e Conselho fiscal Antonio Salvia <i>Diretor-gerente (CR\$30.000,00)</i> Adolfo Hermann Borchers <i>Diretor-comercial (CR\$26.000,00)</i> Hans Degener Grischow <i>Diretor-superintendente (CR\$10.000,00)</i> (11.06.1959 legível solto)
01.05.1959 Relatório Diretoria (145.599 22.05.1959)	Balanço geral de 1958
06.07.1959 Assembléia Geral (150.806 11.08.1959)	Capital elevado para CR\$120.750.000,00 "Assim, esta Diretoria, levando em conta o contínuo desenvolvimento dos negócios sociais e considerando que o atual Capital Social de CR\$80.500.000,00, é insuficiente para alimentar o volume de operações industriais e comerciais, propõe aos senhores Acionistas que dos Lucros em Susp�so, todavia a 'Disposição da Assembléia Geral', seja aplicada a quantia de CR\$40.250.000,00 para aumento de Capital na proporção de 50% sôbre o Capital atual... Outro fator de relevante importância que vem beneficiar a Sociedade, é exatamente a possibilidade de se proceder o aludido aumento com os favores da Lei n.3.470 de 28 de novembro de 1958, eis que, é bastante ilustrativo seu Artigo 83, estabelecendo que: Os aumentos de capital das

	sociedades em geral, com recursos provenientes de reservas ou lucros em suspenso, ficarão sujeitos ao imposto de renda na fonte à razão de 15% (quinze por cento) como ônus da pessoa jurídica..."
27.04.1960 Relatório Diretoria (161.263 24.05.1960)	Balanço geral de 1959
28.04.1960 Assembléia Geral (163.537 21.06.1960)	ReEleição da diretoria e Conselho fiscal Antonio Salvia <i>Diretor-gerente (CR\$40.000,00)</i> Adolfo Hermann Borchers <i>Diretor-comercial (CR\$35.000,00)</i> Hans Degener Grischow <i>Diretor-superintendente (CR\$10.000,00)</i>
15.09.1960 Assembléia Geral (172.712 18.11.1960)	Capital elevado para CR\$143.000.000,00
25.10.1960 Assembléia Geral	Proposta de Capital elevado para CR\$200.000.000,00 "Em virtude da desistência manifestada, a totalidade do aumento, ou seja, a importância de CR\$57.000.000,00 (cinquenta e sete milhões de cruzeiros), seria subscrita pelo acionista Theodor Friederich Hofmann, o qual, para a cobertura do correlativo montante entregaria à Sociedade 1.800 (mil e oitocentas) ações da SIGILDA S/A. – ADMINSTRACAO E COMERCIO, de que é possuidor."
14.11.1960 Assembléia Geral (172.856 25.11.1960)	Capital elevado para CR\$200.000.000,00
28.04.1961 Assembléia Geral	ReEleição da diretoria e Conselho fiscal Antonio Salvia <i>Diretor-gerente (CR\$50.000,00)</i> Adolfo Hermann Borchers <i>Diretor-comercial (CR\$45.000,00)</i> Hans Degener Grischow <i>Diretor-superintendente (CR\$10.000,00)</i>
12.08.1961 Relatório Diretoria (188.326 01.09.1961)	Balanço geral de 1960
18.10.1961 Assembléia Geral (192.140 03.11.1961)	Capital elevado para CR\$225.000.000,00
31.12.1961 Relatório Diretoria (200.989 15.05.1962)	Balanço geral de 1961
28.04.1962 Assembléia Geral (202.874 01.06.1962)	ReEleição da diretoria e Conselho fiscal Antonio Salvia <i>Diretor-gerente (CR\$80.000,00)</i> Adolfo Hermann Borchers <i>Diretor-comercial (CR\$70.000,00)</i> Hans Degener Grischow <i>Diretor-superintendente (CR\$10.000,00)</i>
30.07.1962 Assembléia Geral (12.10.1962 solto)	"Distribuição de dividendos aos portadores de ações ordinárias ou comuns"
29.09.1962 Assembléia Geral	"Distribuição de dividendos aos portadores de ações ordinárias ou comuns"

(07.09.1962 solto)	
12.02.1963 Assembléia Geral	Capital reduzido para CR\$205.000.000,00 "A diretoria da FUNTIMOD S.A. – MAQUINAS E MATERIAIS GRAFICOS, infra assinada, depois de minucioso estudo e criteriosas comparações entre o movimento diretamente (ligado) com os departamentos da produção e os diversos setores da carteira financeira com comprovados reflexos no campo fiduciário, cujos trabalhos, contando com a assistência do Conselho fiscal e eficiência cooperação técnica da Auditoria culminaram evidenciando de maneira clara e positiva o supérfluo volume do Capital Social em face do atual desenvolvimento das operações comerciais e industriais, propõe aos senhores Acionistas que o atual capital da Sociedade que é de CR\$225.000.000,00, seja reduzido para CR\$205.000.000,00."
29.04.1963 Assembléia Geral (16.07.1963 solto)	ReEleição da diretoria e Conselho fiscal Antonio Salvia <i>Diretor-gerente (CR\$120.000,00)</i> Adolfo Hermann Borchers <i>Diretor-comercial (CR\$110.000,00)</i> Hans Degener Grischow <i>Diretor-superintendente (CR\$10.000,00)</i>
21.05.1963 Relatório Diretoria	Balanço geral de 1962
12.03.1964 Assembléia Geral (16.07.1964 solto)	Capital elevado para CR\$250.000.000,00
21.03.1964 Assembléia Geral	Não tem
29.04.1964 Assembléia Geral	ReEleição da diretoria e Conselho fiscal Antonio Salvia <i>Diretor-gerente (CR\$230.000,00)</i> Adolfo Hermann Borchers <i>Diretor-comercial (CR\$220.000,00)</i> <u>Vago temporariamente</u> <i>Diretor-superintendente</i>
01.05.1964	Balanço Geral de 1963
10.10.1964 Assembléia Geral (29.01.1965 solto)	Capital elevado para CR\$592.000.000,00
28.04.1965 Assembléia Geral (03.10.1965 solto)	ReEleição da diretoria e Conselho fiscal Antonio Salvia <i>Diretor-gerente (CR\$440.000,00)</i> Adolfo Hermann Borchers <i>Diretor-comercial (CR\$430.000,00)</i> Vago temporariamente <i>Diretor-superintendente</i>
29.04.1965 Assembléia Geral	Capital elevado para CR\$877.000.000,00 Alteracao do artigo 14, referente aos direitos da diretoria.
08.05.1965 Relatório Diretoria	Balanço Geral 1964
14.12.1965 Assembléia Geral	Capital elevado para CR\$1.400.000.000,00 "... aplicando-se grande parte do aumento na aquisição de material básico para desenvolver a fabricação dos produtos de sua especialidade e assim

	<p>como incentivar o próprio desenvolvimento."</p> <p>"Terminada a leitura, pedindo a palavra pela ordem o acionista senhor Theodor Friederich Hofmann disse que encontrando-se presentes à Assembléia todos os cionistas da Sociedade representando a totalidade do Capital Social, caso os mesmos estivessem de acordo, propunha-se ele a integralizar grande parte do aumento de capital mediante a entrega à Sociedade de Desenhos e Modelos para a fabricação de Máquinas para a indústria gráfica e Matrizes para a fabricação de tipos para impressão tipográfica, de sua exclusiva propriedade. – Assim como entregaria à Sociedade 30.000 ações, ao Portador, Ordinárias ou Comuns, do valor nominal de CR\$1.000 cada uma, também de sua exclusiva propriedade e de emissão do Bombas Weise S.A. e ainda autorizaria a conversão em Capital de Créditos em Conta Corrente que possui na Sociedade. Disse mais que, caso a Sociedade ficasse com os referidos Desenhos, Modelo e Matrizes, a mesma estaria obrigada quando levasse a efeito a correlativa Fabricação, pagar a quem de direito, um determinado "Royalty", dentro das normas e diretrizes que regem a espécie, mesmo porque, tal obrigação encontra-se vinculada ao mencionado material."</p> <p>"deveria ser nomeada uma comissão de peritos para avaliar os desenhos, os moldes e as matrizes, assim como as ações de emissão da Bombas Weise S.A."</p> <p>Comissão: Alfio Fioravanti, brasileiro, casado, comerciante, residente à rua Rio de Janeiro n 321 6 andar, nesta capital, técnico em máquinas gráficas; Henrique Schwartz, brasileiro, casado, industrial, residente à Praça Centenário n 100, nesta Capital, Técnico em fabricação de máquinas gráficas; Manoel Ignácio, brasileiro, casado, comerciante, residente à rua Julia Lopes de Almeida n 111, nesta Capital, Técnico em fabricação de tipos para impressão tipográfica, Augusto de Carvalho, brasileiro, casado, contador, residente à Avenida do Estado n 4.711, nesta Capital e Nelson Fernandes Medina, brasileiro, casado, Técnico em Contabilidade, residente à rua Amaro B. cavalcanti n 10-A, nesta Capital.</p> <p>Laudo de avaliação: Nós, Alfio Fioravanti, Henrique Schwartz, Manoel Ignácio, Augusto de Carvalho e Nelson Fernandes Medina, residentes e domiciliados nesta Capital de São Paulo, infra assinados, tendo sido nomeados pelos senhores acionistas da Funtimod S.A. – Máquinas e Materiais Gráficos, na assembléia geral extraordinária, realizada em 14 de dezembro de 1965, para avaliar os Desenhos, os Modelos e as Matrizes, bem como as ações de emissão da Bombas Weise S.A., pertencentes ao senhor Theodor Friederich Hofmann, em cumprimento do mandato outorgado, dirigimo-nos à rua São Francisco n 203, nesta Capital, residência do referido senhor, e lá nos foram apresentados para verificação, exame e consequente avaliação, o seguinte: - A – Conjunto de 279 desenhos originais para fabricação completa de máquina para corte e vinco modelo MCV – 86 – 615, da firma Karl Krause, Bielfeld – Alemanha, - a saber: - 226 desenhos originais de usinagem – 5 desenhos originais de montagem e 48 desenhos originais de listas de peças; B – Conjunto de 3.520 desenhos originais para fabricação completa de máquina para fechar cartuchos Jagenberg Werke A.G. – Dusseldorf – Alemanha, a saber: - 1.933 desenhos originais de usinagem – 55 desenhos originais de montagem – 1.207 desenhos originais de cartões de fabricação e 325 desenhos originais de listas de peças; - C – Conjunto de 206 desenhos originais para fabricação completa de máquina para fabricar sacos de papel modelo "Matador CK-31" da firma Windmoellr e Hoelscher – Lengerich – Westfalen – Alemanha, a saber: - 178 desenhos originais de usinagem e 28 desenhos originais de montagem; - D – Conjunto de 280 desenhos originais de usinagem, e 65 modelos, para fabricação de máquinas para fundir tipos de impressão tipográfica; - E – 12.000 matrizes originais para fabricação de tipos para impressão, correspondente a 41 famílias de tipos de corpos variável de 6 a 72 pontos, assim classificados: Fortaleza – Fortaleza Grifo – Fortaleza Meio Preto –</p>
--	---

	Fortaleza Prêto Estreito – Fortaleza Prêto – Flama – Fausto – Fausto Grifo – Fausto Meio Prêto – Fortuna – Fortuna Grifo – Fortuna Meio Prêto – Fortuna Estreito – Fortuna Prêto Estreito – Fortuna Prêto – Folclore – Folclore Grifo – Folclore Meio Prêto – Fluente – Fluente Meio Prêto – Fluente Prêto – Florido – Forum – Super Grotesca Estreita – Fulgor – Filete – Folia – Formatura – Futura – Futura Prêto – Fenix – Fenix Meio Prêto – Fólio – Florida – Furor – Fox – Favorito – Favorito Meio Prêto – Filigrama – Florete – Florete Meio Prêto..."
30.04.1966 Assembléia Geral (12.08.1966 D.O. solto)	ReEleição da diretoria e Conselho fiscal Antonio Salvia <i>Diretor-gerente (CR\$1.260.000,00)</i> Adolfo Hermann Borchers <i>Diretor-comercial (CR1.000.000,00)</i> Theodor Friederich Hofmann <i>Diretor-superintendente (CR\$1.260.000,00)</i> Conselho fiscal: Moisés Martinho Fernandes Velloza, <u>Delpho Albarella</u> e <u>Domingos Litran</u> . Suplentes: <u>Dr. Naim Cury de Mello</u> , Dr. Murilo Civati Moraes e <u>Joaquim da Silva Ferreira</u> .
31.05.1966 Relatório Diretoria	Balanço Geral 1965
25.10.1966 Assembléia Geral (08.12.1966 D.O. solto)	"A Diretoria da Funtimod S.A. Máquinas e Materiais Gráficos, infra assinada, considerando a vaga verificada na Diretoria, face à renúncia, em caráter irrevogável, motivada por fatores de ordem estritamente íntima do Diretor-Comercial, cujo cargo vinha sendo desempenhado com brilho, eficiência e perseverança pelo dedicado colaborador senhor Adolfo Hermann Borchers, desde os primórdios da Funtimod S.A. - Máquinas e Materiais Gráficos, ou seja, desde os idos de 1950, propõe aos senhores Acionistas que o referido cargo permaneça vago até a próxima assembléia geral ordinária, levando em conta que, conforme estabelece o Artigo 10 do Capítulo II dos Estatutos Sociais, a Diretoria é eleita anualmente."
29.04.1967 Assembléia Geral	ReEleição da diretoria e Conselho fiscal Antonio Salvia <i>Diretor-gerente (NCR\$1.260,00)</i> <u>Dr. José Corpo</u> <i>Diretor-comercial (NCR1.000,00)</i> Theodor Friederich Hofmann <i>Diretor-superintendente (NCR\$1.260,00)</i>
xx.05.1967 Relatório Diretoria	Balanço Geral de 1966
29.12.1967 Assembléia Geral (373.980 07.05.1968)	Capital elevado para NCR\$2.200.000,00 (dois milhões e duzentos mil cruzeiros novos)
30.04.1968 Assembléia Geral (375.278 23.05.1968)	Capital elevado para NCR\$2.850.000,00 Alteração Artigo 9 – "A Sociedade será administrada por uma Diretoria composta de 4 (quatro) membros, acionistas ou não, sendo um Diretor-Presidente, um Diretor-Administrativo, um Diretor-Industrial e um Diretor-Comercial."
30.04.1968 Assembléia Geral (375.246 23.05.1968)	ReEleição da diretoria e Conselho fiscal <u>Alf Cristian Magnus Olikstad</u> <i>Diretor-presidente (NCR\$1.600,00)</i> <u>Dr. José Corpo</u> <i>Diretor-administrativo (NCR1.600,00)</i> <u>Adolfo Hermann Borchers</u> <i>Diretor-industrial (NCR1.600,00)</i>

	<u>Milton Esteves</u> <u>Diretor-comercial (NCR1.600,00)</u>
21.01.1969 Reunião Diretoria (396.762 20.02.1969)	Viagem do Diretor-Presidente aos EUA e Inglaterra.
10.04.1969 Reunião Diretoria ILEGÍVEL	Venda de imóvel
28.04.1969 Assembléia Geral (23.08.1969 D.O. solto)	ReEleição da diretoria e Conselho fiscal <u>Theodor Friederich Hofmann</u> <u>Diretor-presidente (NCR\$3.500,00)</u> Adolfo Hermann Borchers <u>Diretor-industrial (NCR3.500,00)</u> <u>Bettina Hofmann</u> <u>Diretor-comercial (NCR2.000,00)</u> <u>Vago</u> <u>Diretor-administrativo</u> Conselho fiscal: Moisés Martinho Fernandes Velloza, Domingos Litran e <u>Dr. Oswaldo Piche</u> Suplentes: Dr. Naim Cury de Mello, Dr. Murilo Civati Moraes e <u>Joaquim da Silva Ferreira.</u>
29.04.1969 Assembléia Geral (408.525 05.08.1969)	Capital elevado para NCR\$5.000.000,00 Alteracao dos artigos 13, 14 e 15, poderes dos diretores.
15.07.1969 Reunião Diretoria ILEGÍVEL	Venda de imóvel da Rua dos Bandeirantes, 388
12.08.1969 Reunião Diretoria (411.242 26.08.1969)	"motivos relacionados com os setores de fabricação, importação e exportação da empresa, empunham-lhe a necessidade de encetar uma viagem à Europa..."
28.01.1970 Assembléia Geral (425.720 02.04.1970) (D.O. 16.04.1970)	"Artigo 3. Seu objetivo é a fabricação, comércio, importação, exportação, de máquinas e material gráfico e afins, bem assim de aparelhos fotográficos em todas as suas modalidades, bem como de aparelhagem e produtos para clichêria e demais artigos conexos e acessórios, como também máquinas, aparelhos e demais artigos para as indústrias de embalagem e de cartonnagem." Alteracao de vários artigos.
29.04.1970 Assembléia Geral (429.440 11.06.1970)	ReEleição da diretoria e Conselho fiscal <u>Antonio Salvia</u> <u>Diretor-presidente (NCR\$4.500,00)</u> Adolfo Hermann Borchers <u>Diretor-industrial (NCR\$3.500,00)</u> <u>Vago</u> <u>Diretor-comercial</u> <u>Bettina Hofmann</u> <u>Diretor-administrativo (NCR\$2.500,00)</u> Conselho fiscal: Moisés Martinho Fernandes Velloza, <u>Joaquim da Silva Ferreira</u> e Dr. Oswaldo Piche. Suplentes: Dr. Naim Cury de Mello, Dr. Murilo Civati Moraes e <u>Dr. Rodrigo Ferreira Sayago Soares.</u>

14.09.1970 Reunião Diretoria (442.154 13.10.1970)	"...emissão de novas ações com os seus valores expressos na unidade do sistema monetário brasileiro (cruzeiro), restabelecida através da Resolução n 144 do Banco Central do Brasil, baixada em 31 de março de 1970..."
06.10.1970 Assembléia Geral (443.145 22.10.1970)	Honorários reduzidos <i>Diretor-industrial (CR\$1.000,00)</i> <i>Diretor-administrativo (CR\$1.000,00)</i>
28.04.1971 Assembléia Geral (455.287 27.05.1971)	ReEleição da diretoria e Conselho fiscal Antonio Salvia <i>Diretor-presidente (NCR\$5.000,00)</i> Adolfo Hermann Borchers <i>Diretor-industrial (NCR\$1.500,00)</i> Vago <i>Diretor-comercial</i> Bettina Hofmann <i>Diretor-administrativo (NCR\$1.500,00)</i> Conselho fiscal: Joaquim da Silva Ferreira, <u>Dr. Winter Nylthon Salamandrê</u> e <u>Dr. Rodrigo Ferreira Sayago Soares</u> . Suplentes: Dr. Naim Cury de Mello, Dr. Murilo Civati Moraes e Dra. Maria Margarida de Vasconcelos Cunha.
22.05.1971 Relatório Diretoria (459.394 06.07.1971)	Balanço geral de 1970
20.08.1971 Assembléia Geral (466.187 02.09.1971)	Capital elevado para NCR\$6.000.000,00
15.12.1971 Reunião Diretoria (478.078 02.03.1972)	Viagem do Diretor-administrativo, Dra. Bettina Hofmann a Europa para tratar de assunto relacionados com o Departamento de Importação e Exportação.
26.04.1972 Assembléia Geral (484.844 22.06.1972)	ReEleição da diretoria e Conselho fiscal <u>Theodor Hofmann</u> <i>Diretor-presidente (NCR\$5.000,00)</i> <u>Peter Ludwig Papenburg</u> <i>Diretor-industrial (NCR\$1.500,00)</i> Vago <i>Diretor-comercial</i> Bettina Hofmann <i>Diretor-administrativo (NCR\$1.500,00)</i>
08.07.1972 Relatório Diretoria (489.112 27.07.1972)	Balanço geral de 1971
22.08.1972 Reunião Diretoria (493.514 02.03.1972)	Viagem do Diretor-industrial, Peter Ludwig Papenburg a Europa para tratar de assunto relacionados com o Departamento técnico.
08.03.1973 (527.425 04.12.1973)	Viagem do Diretor-presidente, Theodor Hofmann, a Europa para tratar de assunto relacionados com o Departamento de Importação e Exportação.
30.04.1973 Assembléia Geral	ReEleição da diretoria e Conselho fiscal Theodor Hofmann

(516.896 02.08.1973)	<p><u>Diretor-presidente (NCR\$6.000,00)</u></p> <p>Peter Ludwig Papenburg <u>Diretor-industrial (NCR\$2.000,00)</u></p> <p>Vago <u>Diretor-comercial</u></p> <p>Bettina Hofmann <u>Diretor-administrativo (NCR\$2.000,00)</u></p> <p>Conselho fiscal: Joaquim da Silva Ferreira, Dr. Winter Nylthon Salamandr� e Dr. Rodrigo Ferreira Sayago Soares. Suplentes: Dr. Naim Cury de Mello, <u>Arnaldo Louceiro Gonçalves e Rubens Camanho.</u></p>
06.08.1973 Reunião Diretoria (524.128 18.10.1973)	<p>"... encerramento das atividades das secções de tipografia e clich�ria da Empresa que funcionam nesta mesma Capital à rua Ribeiro de Lima n 282e rua dos Bandeirantes n 388 – 1 andar, respectivamente, cuja deliberação incumbia à Diretoria, nos expressos têrmos do artigo 2 dos vigentes Estatutos Sociais."</p>
04.05.1973 Relatório Diretoria (521.807 20.09.1973)	<p>Balanço geral de 1972</p>
06.08.1973 Reunião Diretoria	<p>"... encerramento das atividades de uma filial da empresa que funciona � Avenida Augusto de Lima n 1.164, na cidade de Belo Horizonte, Estado de Minas Gerais, filial essa al� instalada conforme documento arquivado sob n 86.682, em 7 de janeiro de 1958, na junta comercial do citado estado,..."</p>
10.08.1973 Assembléia Geral (521.961 20.09.1973)	<p>Capital elevado para NCR\$6.600.000,00</p>
17.08.1973 Reunião Diretoria (520.469 06.09.1973)	<p>Viagem a Europa do Diretor-industrial e Diretor-administrativo (Peter Ludwig Papenburg e Bettina Hofmann) para tratar de assuntos relacionados com o Departamento de importação e exportação.</p>
30.04.1974 Assembléia Geral	<p>ReEleição da diretoria e Conselho fiscal</p> <p><u>Peter Ludwig Papenburg</u> <u>Diretor-presidente</u></p> <p><u>Rafael Rodrigues Morales</u> <u>Diretor-industrial</u></p> <p><u>Peter Gehrold</u> <u>Diretor-comercial</u></p> <p><u>Inocencio Bartholomeu Bello</u> <u>Diretor-administrativo</u></p> <p><u>"a retirada mensal, a título de honorários, para cada um dos diretores, será aquela permitida pela Lei Vigente do Imposto de Renda."</u></p> <p>Conselho fiscal: <u>Julia Bragato, Nelson Sagretti e José Guinsani.</u> Suplentes: <u>Rubens Camanho, Jair Camara e Benedito de Camargo Bueno.</u></p>
30.04.1975	<p>ReEleição da diretoria e Conselho fiscal</p>
legível solto	<p>Peter Ludwig Papenburg <u>Diretor-presidente</u></p> <p>Rafael Rodrigues Morales <u>Diretor-industrial</u></p> <p>Peter Gehrold</p>

	<p><i>Diretor-comercial</i></p> <p>Innocêncio Bartholomeu Bello</p> <p><i>Diretor-administrativo</i></p> <p><u>"a retirada mensal, a título de honorários, para cada um dos diretores, será aquela permitida pela Lei Vigente do Imposto de Renda."</u></p> <p>Conselho fiscal: Nelson Katsuzi Sukitani, Nelson Sagretti e José Guinsani. Suplentes: <u>Cecilia Leodeti de Orgaes</u>, Jair Camara e Benedito de Camargo Bueno.</p>
<p>15.08.1975 Reunião Diretoria</p> <p>(578.905 02.09.1975)</p>	<p>Viagem a Europa do Diretor-presidente (Peter Ludwig Papenburg) para tratar de assuntos relacionados com o Departamento de importação e exportação.</p>
<p>02.10.1975 Reunião Diretoria</p> <p>(584.158 28.10.1975)</p>	<p>"... abertura de uma filial da empresa na cidade de Belo Horizonte, Estado de Minas Gerais... na Rua Araguari, 861 loja 2..."</p>
<p>05.12.1975 Assembléia Geral</p> <p>(588.166 16.12.1975)</p>	<p>Incorporação da empresa Funtigraf S/A – máquinas e materiais gráficos, de Peter Gehrold</p> <p>Capital elevado para NCR\$6.600.025,00</p>
<p>06.12.1975 Reunião Diretoria</p> <p>(588.943 30.12.1975)</p>	<p>"... instalação de uma filial da Sociedade na, a qual funcionaria em parte no imóvel situado à Rua dos Bandeirantes n 388/98..."</p>
<p>12.04.1976 Reunião Diretoria</p> <p>(600.107 08.06.1976)</p>	<p>Viagem a Europa do Diretor-presidente (Peter Ludwig Papenburg) para tratar de assuntos relacionados com o Departamento de importação e exportação.</p>
<p>30.04.1976 Assembléia Geral</p> <p>(600.108 08.06.1976)</p>	<p>ReEleição da diretoria e Conselho fiscal</p> <p>Conselho fiscal: Nelson Katsuzi Sukitani, Nelson Sagretti e <u>Cecilia Leodeti de Orgaes</u>. Suplentes: <u>Luis Carlos Silva</u>, <u>José Eduardo Soares de Castro</u> e <u>José Guinsani</u>.</p>
<p>29.04.1977 Assembléia Geral</p> <p>(677.547 17.05.1977)</p>	<p>ReEleição da diretoria e Conselho fiscal</p> <p>Peter Ludwig Papenburg <i>Diretor-presidente</i></p> <p><u>vago</u> <i>Diretor-industrial</i></p> <p><u>Rafael Rodrigues Morales</u> <i>Diretor-comercial</i></p> <p><u>Peter Gehrold</u> <i>Diretor-administrativo</i></p> <p>Conselho fiscal: Nelson Katsuzi Sukitani, Nelson Sagretti e Cecilia Leodeti de Orgaes. Suplentes: Luis Carlos Silva, José Eduardo Soares de Castro e <u>Frederico Palezze</u>.</p>
<p>30.05.1977 Reunião Diretoria</p> <p>(685.907 19.07.1977)</p>	<p>Viagem a Europa do Diretor-presidente (Peter Ludwig Papenburg) para tratar de assuntos relacionados com o Departamento de importação e exportação.</p>
<p>23.12.1977 Assembléia Geral</p> <p>(706.775 22.03.1978)</p>	<p>Incorporação da firma Funtimaq – indústria de máquinas gráficas, sede Rua Tito n 218, de Peter Ludwig Papenburg</p> <p>Capital elevado para CR\$12.472.675,00</p>

13.02.1978 Assembléia Geral (709.925 04.05.1978)	<p>"Artigo 2 – a Sociedade tem seu foro e sede a Rua Ribeiro de Lima n 212 (Bom Retiro) em São Paulo, estado de São Paulo..."</p> <p>"Artigo 3 – Seu objetivo é a fabricação, comércio, importação e exportação de máquinas e materiais gráficos e afins, bem como, aparelhos fotográficos em todas as suas modalidades, bem como, de aparelhagem e produtos para clichêria e demais artigos conexos e acessórios, como também, máquinas, aparelhos e demais artigos para as indústrias de embalagem e cartonagem."</p> <p>Mudança endereço filial RJ e PE Rua Senador Alencar, 156 -> Rua Conde de Bonfim, 838</p> <p>Mudança endereço filial PE Rua Gervásio Pires, 155 -> Rua Jasmim, 211 loja 2</p>
28.04.1978 Assembléia Geral (713.989 15.06.1978)	<p>ReEleição da diretoria</p> <p>Peter Ludwig Papenburg <i>Diretor-presidente</i></p> <p><u>Rafael Rodrigues Morales</u> <i>Diretor-comercial</i></p> <p><u>Peter Gehrold</u> <i>Diretor-administrativo</i></p> <p>"Não instalar o conselho fiscal para o próximo exercício, conforme faculta os Estatutos Sociais, tendo em vista a futura contratação de auditor independente."</p>
24.05.1978 Assembléia Geral (722.478 29.08.1978)	<p>Aumento de capital pela integralização do imóvel da Rua Ribeiro de Lima, 282 e máquinas.</p> <p>Capital elevado para CR\$33.758.085,00</p> <p>Peter Ludwig Papenburg <i>Diretor-presidente (CR\$50.000,00)</i></p> <p><u>Rafael Rodrigues Morales</u> <i>Diretor-comercial (CR\$50.000,00)</i></p> <p><u>Peter Gehrold</u> <i>Diretor-administrativo (CR\$50.000,00)</i></p> <p>Sr. Luis Antonio Mens, gerente de produção</p> <p>Descricao e fotos do imvel da Rua Ribeiro de Lima. Lista das máquinas incorporadas.</p>
06.11.1978 Assembléia Geral (728.995 21.11.1978)	<p>Carta de demissão do Diretor-administrativo (Peter Gehrold) por motivos de ordens estritamente particulares.</p>
17.04.1979 Assembléia Geral (738.288 24.04.1979)	<p>"Artigo 13 – Paragrafo 1) Nos poderes da diretoria não se incluem os de adquirir, alienar, ceder o uso ou gravar de ônus os bens imóveis, pôderes êstes da competência da Assembléia Geral."</p>
30.04.1979 Assembléia Geral (740.358 22.05.1979)	<p>ReEleição da diretoria</p> <p>Peter Ludwig Papenburg <i>Diretor-presidente</i></p> <p>Rafael Rodrigues Morales <i>Diretor-comercial</i></p>

30.04.1980 Assembléia Geral (769.729 04.06.1980)	<p>ReEleição da diretoria</p> <p>Peter Ludwig Papenburg <i>Diretor-presidente</i></p> <p>Rafael Rodrigues Morales <i>Diretor-comercial</i></p> <p>Capital elevado para CR\$73.500.000,00</p> <p>Descricao do imovel da Ribeiro de Lima</p> <p>Atividades economicas: Ind. Com. Maquinas e acessorios graficos, ind. Com. Materiais graficos, prestacao de servicos (manutencao de maquinas), importacao e exportacao, representacao de maquinas graficas.</p>
30.04.1981 Assembléia Geral (797.239 25.06.1981)	<p>ReEleição da diretoria</p> <p>Peter Ludwig Papenburg <i>Diretor-presidente</i></p> <p>Rafael Rodrigues Morales <i>Diretor-comercial</i></p> <p>Capital elevado para CR\$110.000.000,00</p>
26.08.1981 Reunião Diretoria (14.603 24.02.1982)	"a filial da cidade do Rio de Janeiro-RJ, será transferida da rua Conde do Bonfim n 838 – loja A – Tijuca, para a rua Evaristo da Veiga, n 16 - Grupo 1.508 – Centro – Rio de Janeiro-RJ, funcionando a partir desta data, neste novo endereço, apenas com o escritório de vendas."
08.12.1981 Reunião Diretoria (6518 30.12.1981)	"... extinção da filial da Cidade de Belo Horizonte, Estado de Minas Gerais com sede a Rua Araguari, 861 loja 2..."
30.04.1982 Assembléia Geral (42.124 20.05.1982)	<p>ReEleição da diretoria</p> <p>Peter Ludwig Papenburg <i>Diretor-presidente</i></p> <p>Rafael Rodrigues Morales <i>Diretor-comercial</i></p> <p>Capital elevado para CR\$220.000.000,00</p> <p>"o Sr. Presidente apresentou aos srs acionistas a proposta da Diretoria, para a venda dos imóveis constantes no ativo imobilizado da sociedade para fins de obtenção de capital de giro, necessário para diminuir as despesas de custo financeiro, proposta que foi aceita pelos acionistas por unanimidade de votos estabelecendo que a diretoria poderá praticar os atos necessários a alienacao"</p>
31.08.1982 Reunião Diretoria (94.810 17.09.1982)	"... encerramento das atividades da filial de Porto Alegre, Estado de Rio Grande do Sul, estabelecida a Rua Benjamim Constant, 1.370 – térreo loja 3 – Bairro Floresta, CEP N 90.000 – a partir de 1 de setembro de 1982."
30.12.1982 Reunião Diretoria	"...encerramento das atividades da filial de Recife, Estado de Pernambuco, estabelecida a rua Jasmim, 211 loja 2, Bairro Boa Vista ..."
29.04.1983 Assembléia Geral solto	<p>ReEleição da diretoria</p> <p>Peter Ludwig Papenburg <i>Diretor-presidente</i></p> <p>Rafael Rodrigues Morales <i>Diretor-comercial</i></p>

	Capital elevado para CR\$444.065.180,00
05.05.1983 Reunião Diretoria solto	"... encerramento das atividades da filial de Curitiba, Estado do Paraná, estabelecida a Av. Barão do Cerro Azul, n 377, Bairro Centro - CEP 80.000 – a partir desta data."
01.08.1983 Reunião Diretoria	"...extinção da filial da cidade do Rio de Janeiro, Estado do Rio de Janeiro, com sede à rua Evaristo da Veiga, 10 – conjunto n 1.508..."
30.09.1983 Reunião Diretoria	"...Tranferência da sede social da empresa da Rua Ribeiro de Lima n 282, nesta capital de São Paulo, para a Rua Matarazzo n 160/170, também nesta capital de São Paulo, ... a partir de 5 (cinco) de outubro de 1983..."
30.04.1984	<p>ReEleição da diretoria</p> <p>Peter Ludwig Papenburg <i>Diretor-presidente</i></p> <p>Rafael Rodrigues Morales <i>Diretor-comercial</i></p> <p>Capital elevado para CR\$697.700.230,00</p> <p>Incorporação da empresa Mecanográfica Cometa S/A As empresas já qualificadas, na condição de incorporadora e incorporada, delibera firmar o presente instrumento, uma vez que resolvem tratar e fixar as condicoes de incorporacao, por reconhecerem, após minuciosas análises, que a efetivação de tal operacao atenderá plenamente os interesses das duas empresas, eis que se dedicam a ramos semelhantes e a união de experiências trará, sem dúvida alguma, além da agilização das decisões, a diminuição dos custos operacionais, racionalizacao no comércio e fornecimento de materiais, redução substancial nos gastos indiretos, principalmente os referentes aos setores administrativos.</p>
30.04.1985 Assembléia Geral	<p>ReEleição da diretoria</p> <p>Peter Ludwig Papenburg Diretor-presidente</p> <p>Rafael Rodrigues Morales Diretor-comercial</p> <p>Capital elevado para CR\$849.219.654,00</p>
18.03.1986 Assembléia Geral	Capital elevado de CZ\$849.219,00 para CZ\$2.712.126,00
31.03.1987 Assembléia Geral	<p>ReEleição da diretoria</p> <p>Peter Ludwig Papenburg Diretor-presidente (CZ\$23.074,70)</p> <p>Rafael Rodrigues Morales Diretor-comercial (CZ\$23.074,70)</p> <p>Capital elevado para CZ\$4.976.962,92</p>
31.03.1988 Assembléia Geral	<p>ReEleição da diretoria</p> <p>Peter Ludwig Papenburg Diretor-presidente (CZ\$102.272,74)</p> <p>Rafael Rodrigues Morales Diretor-comercial (CZ\$102.272,74)</p> <p>Capital elevado para CZ\$31.731.767,19</p>
19.03.1991 Assembléia Geral	ReEleição da diretoria

	<p>Peter Ludwig Papenburg Diretor-presidente, <u>industrial e comercial</u></p> <p>Rafael Rodrigues Morales <u>Diretor-administrativo</u></p> <p>Capital elevado para CR\$26.411.260,00</p>
03.04.1992 NAO DISPONIVEL JUCESP	<p>ReEleição da diretoria</p> <p>Peter Ludwig Papenburg Diretor-presidente, industrial e comercial</p> <p>Rafael Rodrigues Morales Diretor-administrativo</p> <p>Capital elevado para CR\$218.192.215,00</p>
16.03.1993 Assembléia Geral	<p>ReEleição da diretoria</p> <p>Peter Ludwig Papenburg Diretor-presidente, industrial e comercial</p> <p>Rafael Rodrigues Morales Diretor-administrativo</p> <p>Capital elevado para CR\$1.562.792.848,00</p>
15.03.1994 ILEGÍVEL	<p>ReEleição da diretoria</p> <p>Peter Ludwig Papenburg Diretor-presidente, industrial, comercial <u>e administrativo</u></p> <p>Capital aprox R\$39.056,140,99</p>
24.03.1995 Assembléia Geral	<p>ReEleição da diretoria</p> <p>Peter Ludwig Papenburg Diretor-presidente, industrial, comercial e administrativo</p> <p>Capital elevado de R\$14.202.23,00 para R\$144.000,00</p>
27.05.1996 NAO DISPONIVEL JUCESP	<p>Capital elevado para R\$301.619,00</p> <p>Alteração da atividade econômica / objeto social da sede para comércio varejista de outros produtos não especificados anteriormente.</p>
06.06.1997 Assembléia Geral	<p>ReEleição da diretoria</p> <p>Peter Ludwig Papenburg Diretor-presidente, industrial, comercial e administrativo</p>
26.05.1998 NAO DISPONIVEL JUCESP	<p>ReEleição da diretoria</p> <p>Peter Ludwig Papenburg <u>Diretor-presidente</u></p>

CAPITAL	Moeda	Capital social	Valor em 01.01.2014	Justificativa de aumento ou diminuição	Cobertura
22.04.32	\$	510:000\$000			
23.02.34	\$	445:000\$000			
16.03.43	\$	640:000\$000			
09.11.45	Cr\$	1.500.000,00			
24.12.46	Cr\$	2.400.000,00			
27.01.48	Cr\$	4.400.000,00			
24.01.50	Cr\$	12.000.000,00			
09.05.50	Cr\$	12.000.000,00	12.032.685,06		
31.01.52	Cr\$	20.000.000,00	15.647.314,61	Contínuo desenvolvimento dos negócios da Sociedade, quer no campo industrial, quer nos seus departamentos comerciais e de Importação	Coberto com os proprios credits em conta corrente que os senhores acionistas possuem na sociedade
06.12.52	Cr\$	25.000.000,00	17.528.414,16	Tendo em vista os favores da lei n. 1474 de 26 de novembro de 1951, e muito particularmente os itens X- XII - XIV – XIX e letra "a" do item XXI, da portaria n. 1012 de 14 de 14 dezembro de 1951, do senhor diretor da divisão do imposto de renda, com a qual foram baixadas instruções para a execução da referida lei.	Reavaliação do ativo imobilizado e reservas ja tributadas
26.12.55	Cr\$	31.250.000,00	12.792.084,04	Contínuo desenvolvimento dos negócios da Sociedade, quer no campo industrial, quer nos seus departamentos comerciais e de Importação	Coberto com os proprios credits em conta corrente que os senhores acionistas possuem na sociedade
25.10.56	Cr\$	70.000.000,00	23.606.418,44	Contínuo desenvolvimento dos negócios da Sociedade, quer no campo industrial, quer nos seus departamentos comerciais e de Importação	Coberto com os proprios credits em conta corrente que os senhores acionistas possuem na sociedade
30.07.58	Cr\$	80.500.000,00	23.088.130,33	Contínuo desenvolvimento dos negócios da Sociedade	Coberto com os proprios credits em conta corrente que os senhores acionistas possuem na sociedade
06.07.59	Cr\$	120.750.000,00	25.128.016,49	Contínuo desenvolvimento dos negócios da Sociedade e considerando que o atual capital é insuficiente para alimentar o volume de operacoes industriais e comerciais	Lucros em suspenso
15.09.60	Cr\$	143.000.000,00	22.227.639,79	Levando em conta o desenvolvimento dos negócios sociais	Coberto com os proprios credits em conta corrente que os senhores acionistas possuem na sociedade + correcao do valor do imovel
25.10.60	Cr\$	200.000.000,00	29.894.805,37	Levando em conta o desenvolvimento dos negócios sociais	Aplicando-se a totalidade do aumento na participacao em outras empresas, devendo a assembleia resolver a forma da integralizacao do referido aumento de capital. 1800 ações da SIGILDA de Theodor Hofmann no valor de CR\$57,000,000.00
18.10.61	Cr\$	225.000.000,00	30.448.975,19	Levando em conta o desenvolvimento dos negócios sociais	Coberto com os proprios credits em conta corrente que os senhores acionistas possuem na sociedade + correcao do valor do imovel
12.02.63	Cr\$	205.000.000,00	11.384.744,56	Comparações entre o movimento diretamente (ligado) com os departamentos da produção e os diversos setores da carteira financeira com comprovados reflexos no campo fiduciário, cujos trabalhos, contando com a assistência do Conselho fiscal e eficiência cooperação técnica da Auditoria culminaram evidenciando de maneira clara e positiva o supérfluo volume do Capital Social em face do atual desenvolvimento das operações comerciais e industriais	
12.03.64	Cr\$	250.000.000,00	7.066.818,08	Levando em conta o desenvolvimento dos negócios sociais	Correcao do ativo imobilizado face o balanço geral de 31.12.1962
10.10.64	Cr\$	592.000.000,00	12.250.886,39		Correcao do ativo imobilizado
29.04.65	Cr\$	877.000.000,00	13.373.112,16		Correcao do ativo imobilizado
14.02.65	Cr\$	1.400.000.000,00	18.575.115,48	Levando em conta as necessidades da sociedade de ordem geral e particularmente dos setores da produção e financeiros	Aquisição de material básico para desenvolver a fabricação dos produtos de sua especialidade assim como incentivar o proprio desenvolvimento: Desenhos e Modelos para a fabricação de Máquinas para a indústria gráfica e Matrizes para a fabricação de tipos para impressãotipográfica, de propriedade de Theodor Hofmann + 30.000 ações Ordinárias ou Comuns, do valor nominal de CR\$1.000 cada uma, também de sua exclusiva propriedade e de emissão do Bombas Weise S.A. + conversão em Capital de Créditos em Conta Corrente que possui na Sociedade.
29.12.67	NCR\$	2.200.000,00	16.558.342,69		Aproveitamento de parte do fundo de manutenção do capital de giro próprio
30.04.68	NCR\$	2.850.000,00	19.772.207,79		Aproveitamento de parte de correção monetária do ativo imobiliário
29.04.69	NCR\$	5.000.000,00	28.762.733,00		Fundo de reserva para encargos sociais + aproveitamento do fundo de manutenção capital de giro próprio + aproveitamento dos lucros suspensos + aproveitamento de parte de correção monetária do ativo imobiliário
20.08.71	Cr\$	6.000.000,00	22.219.956,93		Aproveitamento do fundo de manuntenção capital de giro próprio + aproveitamento dos lucros suspensos + aproveitamento de parte de correção monetária do ativo imobiliário
10.08.73	Cr\$	6.600.000,00	17.976.115,17		Aproveitamento dereserva manuntenção capital de giro próprio + aproveitamento de parte de correção monetária do ativo imobiliário
05.12.75	Cr\$	6.600.025,00	11.960.305,84		Incorporação da Funtigraph
23.12.77	Cr\$	12.472.675,00	11.127.731,36	A diretoria da FUNTIMOD S.A. – MAQUINAS E MATERIAIS GRAFICOS, após os devidos e necessários estudos efetuados com vista à incorporação da firma Funtimaq, concluímos que esta operação traz benefícios recíprocos a ambas empresas e vem de encontro ao interesse dos acionistas. acionistas: Peter Papenburg, Jose Caoiro, Bettina Papenburg, Alf Christian Blikstad, Andrea Blikstad, Hildegard Degener Grischow.	Incorporação da Funtimaq + lucros suspensos + reserva legal + fundo de reserva para manutenção do capital de giro próprio + correção monetária do ativo imobiliário
24.05.78	Cr\$	33.758.085,00	26.027.356,43		Integralização do imóvel da Ribeiro de Lima, 282 + máquinas de propriedade de Hildegard Grischow (tem laudo com informacoes e fotos da empresa e das maquinas)
30.04.80	Cr\$	73.500.000,00	21.811.184,60		Reserva de capital + reserva de lucro
30.04.81	Cr\$	110.000.000,00	14.758.258,26		Reserva de capital + reserva de lucro
30.04.82	Cr\$	220.000.000,00	15.412.164,82		Correcao monetaria do capital + reserva de capital + reserva de lucro
29.04.83	Cr\$	444.065.180,00	14.833.705,40		Reserva especial para aumento de capital + reserva de lucro
30.04.84	Cr\$	697.700.230,00	7.069.937,55		Correcao monetaria de 695.311.707,00 - prejuizo 524.644.966,00 = aumento 173.015.271,00 + 80.619.799,12 (mecanografica)

APÊNDICE H - Dados empresariais da Funtimod

30.04.85	Cr\$	849.219.654,00	2.575.646,14		Correcao monetaria de 1.407.749.284,00 - prejuizo 1.256.229.860,00 = aumento 151.519.424,00
18.03.86	CZ\$	2.712.126,00	2.534.778,92		Capitalizacao da correcao monetaria 1.862.907,67. lucro 305.781,07
31.03.87	CZ\$	4.976.962,92	2.985.857,89		Capitalizacao da correcao monetaria 1.877.334,29 + reserva de incentivos fiscais 81.720,91 + reserva de lucro 305.781,07
31.03.88	CZ\$	31.731.767,19	3.366.060,65		Reserva especial para aumento de capital 21.685.616,52 + reserva de lucro 5.069.187,75
19.03.91	Cr\$	26.411.260,00	800.568,34		Reserva especial para aumento de capital 23.641.103,68 + lucro 50.810.306,81
03.04.92	Cr\$	218.192.215,00	866.594,15		
16.03.93	Cr\$	1.562.792.848,00	578.885,26		Reserva especial para aumento de capital 1.300.483.415,00 + reserva de lucro 44.117.218,00. lucro 13.737.419,00
03.05.94	CR\$	39.056.140,99	200.817,12		Capitalizacao da correcao monetaria + reserva de lucro
24.03.95	R\$	144.000,00	694.954,19		Capitalizacao da reserva especial R\$128.520,97 +parte do resultadodo exercicio R\$15.479,03
27.05.96	R\$	301.619,00	1.256.198,23	Peter 91,87%,Fuerst 0,73%, Bochers 0,17%, Jose Maria da Silva 0,02%, Andrea Blikstad 6,68%, Henrique Schwartz 0,43%, Werner Tiedemann 0,07%, Maria S. Silva 0,03%	

DIRETORES	Diretor-presidente	Diretor-gerente	Diretor-comercial	Diretor-técnico		
1950	Theodor Hofmann	Antonio Salvia	Adolfo Borchers	Arnaldo Mori		
	Diretor-presidente	Diretor-gerente	Diretor-comercial	Diretor-técnico	Diretor vice-presidente	
1951	Theodor Hofmann	Antonio Salvia	Adolfo Borchers	Arnaldo Mori	Sigmund H. Gildemeister	
1952	Theodor Hofmann	Antonio Salvia	Adolfo Borchers	Arnaldo Mori	Sigmund H. Gildemeister	
1953	Theodor Hofmann	Antonio Salvia	Adolfo Borchers		Sigmund H. Gildemeister	
1954	Theodor Hofmann	Antonio Salvia	Adolfo Borchers		Sigmund H. Gildemeister	
1955	Theodor Hofmann	Antonio Salvia	Adolfo Borchers		Hans Grischow	
1956	Theodor Hofmann	Antonio Salvia	Adolfo Borchers		Hans Grischow	
1957	Theodor Hofmann	Antonio Salvia	Adolfo Borchers		Hans Grischow	
		Diretor-gerente	Diretor-comercial			Diretor-superintendente
1958		Antonio Salvia	Adolfo Borchers			Hans Grischow
1959		Antonio Salvia	Adolfo Borchers			Hans Grischow
1960		Antonio Salvia	Adolfo Borchers			Hans Grischow
1961		Antonio Salvia	Adolfo Borchers			Hans Grischow
1962		Antonio Salvia	Adolfo Borchers			Hans Grischow
1963		Antonio Salvia	Adolfo Borchers			Hans Grischow
1964		Antonio Salvia	Adolfo Borchers			vago temporário
1965		Antonio Salvia	Adolfo Borchers			vago temporário
1966		Antonio Salvia	Adolfo Borchers			Theodor Hofmann
1967		Antonio Salvia	José Corpo			Theodor Hofmann
	Diretor-presidente		Diretor-comercial		Diretor-industrial	Diretor-administrativo
1968	Alf C. M. Blikstad		Milton Menezes		Adolfo Borchers	José Corpo
1969	Theodor Hofmann		Betina Hofmann		Adolfo Borchers	vago
1970	Antonio Salvia		vago temporário		Adolfo Borchers	Betina Hofmann
1971	Antonio Salvia		vago temporário		Adolfo Borchers	Betina Hofmann
1972	Theodor Hofmann		vago temporário		Peter Papenburg	Betina Hofmann
1973	Theodor Hofmann		vago temporário		Peter Papenburg	Betina Hofmann
1974	Peter Papenburg		Peter Gehrold		Rafael Morales	Innocência Bartholomeu Bello
1975	Peter Papenburg		Peter Gehrold		Rafael Morales	Innocência B. Bello
1976	Peter Papenburg		Peter Gehrold		Rafael Morales	Innocência B.u Bello
1977	Peter Papenburg		Rafael Morales		vago	Peter Gehrold
1978	Peter Papenburg		Rafael Morales			Peter Gehrold
1979	Peter Papenburg		Rafael Morales			
1980	Peter Papenburg		Rafael Morales			
1981	Peter Papenburg		Rafael Morales			
1982	Peter Papenburg		Rafael Morales			
1983	Peter Papenburg		Rafael Morales			
1984	Peter Papenburg		Rafael Morales			
1985	Peter Papenburg		Rafael Morales			
1986	Peter Papenburg		Rafael Morales			
1987	Peter Papenburg		Rafael Morales			
1988	Peter Papenburg		Rafael Morales			
1989	Peter Papenburg		Rafael Morales			
1990	Peter Papenburg		Rafael Morales			
1991	Peter Papenburg		Peter Papenburg		Peter Papenburg	Rafael Morales
1992	Peter Papenburg		Peter Papenburg		Peter Papenburg	Rafael Morales
1993	Peter Papenburg		Peter Papenburg		Peter Papenburg	Rafael Morales
1994	Peter Papenburg		Peter Papenburg		Peter Papenburg	Peter Papenburg
1995	Peter Papenburg		Peter Papenburg		Peter Papenburg	Peter Papenburg
1996	Peter Papenburg		Peter Papenburg		Peter Papenburg	Peter Papenburg
1997	Peter Papenburg		Peter Papenburg		Peter Papenburg	Peter Papenburg
1998	Peter Papenburg					

APÊNDICE H - Dados empresariais da Funtimod

ENDEREÇOS SP	Fábrica	Clicheria	Comercial	Máquinas
	Rua Ribeiro de Lima, 282			
1943		(Transferência da clicheria da Bremensis para Funtimod) Rua Florêncio de Abreu, 762 – 2 andar Caixa 3855		
1953				(Seção de máquinas e aparelhos para indústria gráfica e de cartonagem) Rua Tito, 218
1954			(Secção Comercial, BIG) Rua dos Bandeirantes, 388 – Caixa 3855	
1955		(Transferência da clicheria, BIG) Rua dos Bandeirantes, 388 Caixa 3855		
1957	(Secção de fabricação) Rua Ribeiro de Lima, 282	(Secção Clicheria) Rua dos Bandeirantes, 388 – Caixa 3855	(Secção Comercial) Rua dos Bandeirantes, 398 – Caixa 3855	(Seção de máquinas e aparelhos para indústria gráfica e de cartonagem) Rua Tito, 218
1957	(Vendas de tipos, material branco, fios de latão, cavaletes, etc.) Rua Ribeiro de Lima, 282	(Secção Clicheria) Rua dos Bandeirantes, 388 – Caixa 3855	(Vendas de máquinas e materiais gráficos) Rua dos Bandeirantes, 398 – Caixa 3855	
1969		Vende imóvel da Rua Bandeirantes		
1970			(vendas produtos nacionais, importados, adminstracao e cobranca) Rua dos Ban-deirantes, 398 – Caixa 3855	(Abre a Funtimaq) Rua Tito, 218 sobreloja
1971		(Abre a Funtigraph) Rua dos Bandeirantes, 388 2 andar		
1973	Encerramento das atividades das secções de tipografia e clicheria da Empresa que funcionam nesta mesma Capital à rua Ribeiro de Lima n 282 e rua dos Bandeirantes n 388 – 1 andar			
1975		Incorpora a Funtigraph		
1977				Incorpora a Funtimaq
1983	Rua Matarazzo, 160/170 Rua Solon, 251 Bom Retiro CEP 01127 – Caixa 3855			

APÊNDICE H - Dados empresariais da Funtimod

FILIAIS	Rio de Janeiro	Porto Alegre	Recife	Curitiba	Belo Horizonte	São Paulo
1950	(Agência) Rua Tenente Possolo, 15-25 – Caixa Postal 1548	(Agência) Av. Alberto Bins, 532 – Caixa Postal 1374 CR\$300.000,00				
1951			(Abertura depósito) CR\$50.000,00		(Abertura depósito) CR\$50.000,00	
1952	(Abertura filial) Rua Senador Alencar, 156 – Caixa 2492 CR\$300.000,00	CR\$400.000,00				
1957	Rua Senador Alencar, 156 – Caixa 2492 CR\$1.800.000,00 Rua Tenente Possolo, 15-25 – Caixa Postal 1548 Rua Senador Alencar, 156 – Caixa 2492	Av. Alberto Bins, 532 – Caixa Postal 1374 CR\$400.000,00 Rua Benjamim Constant, 1374 – Caixa Postal 1374	Rua Gervásio Pires, 165 – Caixa Postal 1145 CR\$200.000,00	(Abertura filial) Rua Riachuelo, 20 1 andar, salas 9/10 – caixa 1170 Rua Paulo Gomes, 140 – caixa 1170	CR\$50.000,00 Rua Rio Grande do Sul, 426 – Caixa Postal 238 Av. Augusto de Lima, 1164 – Caixa Postal 238	
1973					ENCERRA	
1975					(Abertura filial) Rua Araguari, 861 loja 2 – Caixa Postal 238	(Abertura filial) Rua dos Bandeirantes 388/398 CR\$50.000,00
				Rua Barão do Cêrro Azul, 377 – caixa 6362		
1978	Rua Conde de Bonfim, 838 loja A – Caixa 2492		Rua Jasmim, 211 loja 2 – Caixa Postal 1145			
1981	Rua Evaristo da Veiga, 16 - Grupo 1.508 – Centro				EXTINÇÃO	
1982		EXTINÇÃO	EXTINÇÃO			
1983	EXTINÇÃO			EXTINÇÃO		

FUNDIÇÃO DE TIPOS MODERNOS

Variações encontradas na análise exploratória de 9 catálogos de tipos

Abertura		1932								1998		Fechamento	
		TS I	TSII	TSIII	TS IV	TS V	TS VI	TS VII	TS VIII	TS IX			
Formato		26x20cm				23x15cm							
Páginas		326	294	174	172	172	140	104	110	94			
Faces		73	75	64	67	70	60	45	48	49			
Lançamentos			2	6	3	3	7	3	3	1			
Novas famílias				3	1	2	5	2	2	1			
TIPOS COMUNS													
Antiga Medioeval II		■											
Antiga Oficial													
Bodoni													
Escritura a Máquina													
Excelsior													
Garamond										◆			
TIPOS DE FANTASIA													
Sem serifa													
Florida													
Futura													
Grotesca		◆◆■		★◆▲			◆						
Helvetica													
Kabel								●●●					
Progresso													
Tipos Positivos													
Vitória													
Serifadas													
Antiga Salão													
Bravour		■											
Etienne													
Fenix													
Florete													
Guanabara													
Memphis													
Mondial							◆						
Rio Branco													
Escriturais													
Allegro													
Arcona				▲									
Artístico Inglês		★											
Athenas													
Diana													
Elan													
Eldorado													
Festival													
Filigrana													
Fluente													
Fraktur													
Gladiola													
Lírico				▲									
Manuscrito													
Decoradas													
Elegante													
Forum													
Fox													
Grotesca Reforma Clara													
Memphis Luna													
Metropolis Clara													
Prisma													
Tupi													
Visite													
Diversas													
Tipos Israelitas													
grego													
ukraniano, russo, polonez													

Catálogos de tipos (TS)

Catálogos de tipos (TS)

51 Famílias

- ★ Variações na amostra de texto
- ◆ Variação no desenho de letras
- ▲ Variação na espessura das hastes
- Troca de conjunto de caracteres entre faces da mesma família
- ◆ Fontes da mesma face com caracteres diferentes
- Variação em diacríticos ou partes de caracteres

19321998									
Abertura					Fechamento				
	TS I	TSII	TSIII	TS IV	TS V	TS VI	TS VII	TS VIII	TS IX
Formato	26x20cm				23x15cm				
Páginas	326	294	174	172	172	140	104	110	94
Faces	73	75	64	67	70	60	45	48	49
Lançamentos		2	6	3	3	7	3	3	1
Novas famílias			3	1	2	5	2	2	1
TIPOS COMUNS									
Antiga Medioeval II									
Antiga Oficial									
Bodoni									
Escritura a Máquina									
Excelsior									
Garamond									
TIPOS DE FANTASIA									
Sem serifa									
Florida									
Futura									
Grotesca			★ ^(a)						
Helvetica									
Kabel									
Progresso									
Tipos Positivos									
Vitória									
Serifadas									
Antiga Salão									
Bravour									
Etienne									
Fenix									
Florete									
Guanabara									
Memphis									
Mondial									
Rio Branco									
Escriturais									
Allegro									
Arcona									
Artistico Inglez		★ ^(b)							
Athenas									
Diana									
Elan									
Eldorado									
Festival									
Filigrana									
Fluente									
Fraktur									
Gladiola									
Lírico									
Manuscrito									
Decoradas									
Elegante									
Forum									
Fox									
Grotesca Reforma Clara									
Memphis Luna									
Metropolis Clara									
Prisma									
Tupi									
Visite									
Diversas									
Tipos Israelitas									
grego									
ukraniano, russo, polonez									

★ Variações na amostra de texto

FUNDIÇÃO DE TIPOS MODERNOS

Variações encontradas na análise exploratória de 9 catálogos de tipos

(a) Grotesca Larga Clara 10pt

TS2

1310-v Corpo 10, mínimo ca. 2,5 kg.

VELHAS PROPHECIAS (old prophecies)

QUE SERÁ PRESENTE

VÊM SEMPRE UNIDOS

QUEDAS DO IGUASSÚ

MOTOR A KEROZENE

TS3

1310-v Corpo 10, mínimo ca. 2,5 kg. 52 A

O VELHO CAMARADA (the old comrade)

QUE SERÁ PRESENTE

VÊM SEMPRE UNIDOS

QUEDAS DO IGUASSÚ

MOTOR A GAZOLINA E

(b) Arcona 16pt

TS1

5716 Corpo 16, mínimo ca. 8 kg.

É depois, não vimos, ha

alguns anos, um pequeno (a little Jewish engraver)

cinzelador judeu, mistifi-

car os nossos sabios, que

ABCDEF GHIJJ

TS2

5716 Corpo 16, mínimo ca. 8 kg.

É depois, não vimos, ha

alguns anos, um pequeno (a little engraver)

cinzelador, mistificar os

nossos sabios, que tinha

ABCDEF GHIJJ

FUNDIÇÃO DE TIPOS MODERNOS

Variações encontradas na análise exploratória de 9 catálogos de tipos

	Abertura				Fechamento				
	1932								1998
	TS I	TSII	TSIII	TS IV	TS V	TS VI	TS VII	TS VIII	TS IX
Formato	26x20cm				23x15cm				
Páginas	326	294	174	172	172	140	104	110	94
Faces	73	75	64	67	70	60	45	48	49
Lançamentos		2	6	3	3	7	3	3	1
Novas famílias			3	1	2	5	2	2	1
TIPOS COMUNS									
Antiga Medioeval II									
Antiga Oficial									
Bodoni									
Escritura a Máquina									
Excelsior									
Garamond									◆
TIPOS DE FANTASIA									
Sem serifa									
Florida									
Futura									
Grotesca			◆			◆			
Helvetica									
Kabel									
Progresso									
Tipos Positivos									
Vitória									
Serifadas									
Antiga Salão									
Bravour									
Etienne									
Fenix									
Florete									
Guanabara									
Memphis									
Mondial						◆			
Rio Branco									
Escriturais									
Allegro									
Arcona									
Artistico Inglez									
Athenas									
Diana									
Elan									
Eldorado									
Festival									
Filigrana									
Fluente									
Fraktur									
Gladiola									
Lírico									
Manuscrito									
Decoradas									
Elegante									
Forum									
Fox									
Grotesca Reforma Clara									
Memphis Luna									
Metropolis Clara									
Prisma									
Tupi									
Visite									
Diversas									
Tipos Israelitas									
grego									
ukraniano, russo, polonez									

Catálogos de tipos (TS)

51 Famílias

◆ Variação no desenho de letras

FUNDIÇÃO DE TIPOS MODERNOS

Variações encontradas na análise exploratória de 9 catálogos de tipos

Abertura		Fechamento								
1932		1998								
		TS I	TSII	TSIII	TS IV	TS V	TS VI	TS VII	TS VIII	TS IX
Formato		26x20cm				23x15cm				
Páginas		326	294	174	172	172	140	104	110	94
Faces		73	75	64	67	70	60	45	48	49
Lançamentos			2	6	3	3	7	3	3	1
Novas famílias				3	1	2	5	2	2	1
TIPOS COMUNS										
Antiga Medioeval II										
Antiga Oficial										
Bodoni										
Escritura a Máquina										
Excelsior										
Garamond										
TIPOS DE FANTASIA										
Sem serifa										
Florida										
Futura										
Grotesca				▲						
Helvetica										
Kabel										
Progresso										
Tipos Positivos										
Vitória										
Serifadas										
Antiga Salão										
Bravour										
Etienne										
Fenix										
Florete										
Guanabara										
Memphis										
Mondial										
Rio Branco										
Escriturais										
Allegro										
Arcona				▲						
Artístico Inglês										
Athenas										
Diana										
Elan										
Eldorado										
Festival										
Filigrana										
Fluente										
Fraktur										
Gladiola										
Lírico				▲						
Manuscrito										
Decoradas										
Elegante										
Forum										
Fox										
Grotesca Reforma Clara										
Memphis Luna										
Metropolis Clara										
Prisma										
Tupi										
Visite										
Diversas										
Tipos Israelitas										
grego										
ukraniano, russo, polonez										

Catálogos de tipos (TS)

51 Famílias

Catálogos de tipos (TS)

51 Famílias

▲ Variação na espessura das hastes

FUNDIÇÃO DE TIPOS MODERNOS

Variações encontradas na análise exploratória de 9 catálogos de tipos

Abertura	1932									Fechamento
	TS I	TSII	TSIII	TS IV	TS V	TS VI	TS VII	TS VIII	TS IX	
Formato	26x20cm				23x15cm					
Páginas	326	294	174	172	172	140	104	110	94	
Faces	73	75	64	67	70	60	45	48	49	
Lançamentos		2	6	3	3	7	3	3	1	
Novas famílias			3	1	2	5	2	2	1	
TIPOS COMUNS										
Antiga Medioeval II										
Antiga Oficial										
Bodoni										
Escritura a Máquina										
Excelsior										
Garamond										
TIPOS DE FANTASIA										
Sem serifa										
Florida										
Futura										
Grotesca										
Helvetica										
Kabel							●●●			
Progresso										
Tipos Positivos										
Vitória										
Serifadas										
Antiga Salão										
Bravour										
Etienne										
Fenix										
Florete										
Guanabara										
Memphis										
Mondial										
Rio Branco										
Escriturais										
Allegro										
Arcona										
Artistico Inglez										
Athenas										
Diana										
Elan										
Eldorado										
Festival										
Filigrana										
Fluente										
Fraktur										
Gladiola										
Lírico										
Manuscrito										
Decoradas										
Elegante										
Forum										
Fox										
Grotesca Reforma Clara										
Memphis Luna										
Metropolis Clara										
Prisma										
Tupi										
Visite										
Diversas										
Tipos Israelitas										
grego										
ukraniano, russo, polonez										

Catálogos de tipos (TS)

51 Famílias

- Troca de conjunto de caracteres entre faces da mesma família

FUNDIÇÃO DE TIPOS MODERNOS

Variações encontradas na análise exploratória de 9 catálogos de tipos

1932									1998																										
TS I				TSII				TSIII				TS IV				TS V				TS VI				TS VII				TS VIII				TS IX			
26x20cm												23x15cm																							
326				294				174				172				172				140				104				110				94			
73				75				64				67				70				60				45				48				49			
				2				6				3				3				7				3				3				1			
								3				1				2				5				2				2				1			

Catálogos de tipos (TS)

51 Famílias

● Fontes da mesma face com caracteres diferentes

FUNDIÇÃO DE TIPOS MODERNOS

Variações encontradas na análise exploratória de 9 catálogos de tipos

Abertura	1932									Fechamento	1998
	TS I	TSII	TSIII	TS IV	TS V	TS VI	TS VII	TS VIII	TS IX		
Formato	26x20cm				23x15cm						
Páginas	326	294	174	172	172	140	104	110	94		
Faces	73	75	64	67	70	60	45	48	49		
Lançamentos		2	6	3	3	7	3	3	1		
Novas famílias			3	1	2	5	2	2	1		
TIPOS COMUNS											
Antiga Medioeval II	■										
Antiga Oficial											
Bodoni											
Escritura a Máquina											
Excelsior											
Garamond											
TIPOS DE FANTASIA											
Sem serifa											
Florida											
Futura											
Grotesca	■ ■										
Helvetica											
Kabel											
Progresso											
Tipos Positivos											
Vitória											
Serifadas											
Antiga Salão											
Bravour	■										
Etienne											
Fenix											
Florete											
Guanabara											
Memphis											
Mondial											
Rio Branco											
Escriturais											
Allegro											
Arcona											
Artistico Inglez											
Athenas											
Diana											
Elan											
Eldorado											
Festival											
Filigrana											
Fluente											
Fraktur											
Gladiola											
Lírico											
Manuscrito											
Decoradas											
Elegante											
Forum											
Fox											
Grotesca Reforma Clara											
Memphis Luna											
Metropolis Clara											
Prisma											
Tupi											
Visite											
Diversas											
Tipos Israelitas											
grego											
ukraniano, russo, polonez											

Catálogos de tipos (TS)

51 Famílias

■ Variação em diacríticos ou partes de caracteres

APÊNDICE L - Resultado qualitativo da análise macro

Faces	Variações
Allegro	
Antiga Medioeval II	
Antiga Medioeval II - versaletes	
Antiga Medioeval II Grifo	
Antiga Oficial	
Antiga Oficial Grifo	
Antiga Oficial Meio Preto	
Antiga Oficial Preto	
Antiga Salão	Til 4/6, 5/6, 6 tamanhos iguais, posicionamento
Arcona	
Artístico Inglês	Posicionamento e forma acentos
Artístico Inglês Estreito	Posicionamento e forma acentos
Artístico Inglês Meio Preto	
Athenas	Forma til 10
Bodoni	Posicionamento e forma til
Bravour Estreito Magro	
Bravour Meio preto	Posicionamento til
Diana	Forma cedilha igual a virgule + Forma Til
Diana Meia Preta	Forma Til
Elan	
Eldorado Claro	Posicionamento til
Eldorado Preto	Posicionamento til
Elegante	
Escritura a Máquina 1	Posicionamento e forma til
Escritura a Máquina 2	
Escritura a Máquina 3	
Etienne Estreita	Forma til
Excelsior	
Excelsior Grifo	
Excelsior Meio Preto	Números + letra a diferentes (parecem fonts diferentes) + forma e posicionamento til
Fenix	Tamanho e forma til + forma cedilha
Festival	Forma do zero
Filigrana	Forma e posicionamento til
Florete	Forma cedilha + forma e posicionamento til
Florete Meio Preto	Forma cedilha + forma e posicionamento til
Florida	Forma cedilha + forma e posicionamento til
Fluente	Tamanho, posicionamento til 20 + forma cedilha 12
Fluente Meio Preto	posicionamento til
Forum	Tamanho til 12 igual ao 16
Fox	Fonts diferentes , forma acento
Fraktur Gutenberg	
Fraktur Meio Preto Estreito	
Fraktur Preto	
Futura Preto	Forma cedilha igual a virgula + Forma do til
Garamond	Posicionamento do til + Q, R extra
Garamond Grifo	Posicionamento do til + Q extra
Gladiola	Forma e posicionamento til
Grotesca Larga Clara	Forma til + cedilha igual a virgula
Grotesca Larga Meia Preta	Posicionamento do til + cedilha igual a virgula
Grotesca Normal Clara	Fonte 6 diferente + a 24 + g extras + Forma e posicionamento til
Grotesca Normal Meia Preta	Numeros 36 diferente + forma e posicionamento til + forma cedilha + diferentes Q, a, R
Grotesca Reforma Clara	Diferentes S
Grotesca Reforma Gorda Apertada	Formas diferentes (madeira), forma cedilha + forma e posicionamento til
Grotesca Reforma Larga Preta	forma cedilha
Grotesca Reforma Magra	forma e posicionamento til e cedilha
Grotesca Reforma Magra Grypho	forma e posicionamento til e cedilha
Grotesca Reforma Meia Preta Estreita	forma e posicionamento til + forma cedilha
Grotesca Reforma Meia Preta Grypho	cedilha igual a virgula + forma e posicionamento til
Grotesca Reforma Meia Preta Largura Normal	forma e posicionamento til + cedilha igual a virgula
Grotesca Reforma Preta	Forma til
Grotesca Reforma Preta Estreita	forma e posicionamento til + cedilha igual a virgula
Grotesca Reforma Preta Grypho	forma til + cedilha igual a virgula
Guanabara	Letra a 8 + posicionamento til 16 + forma cedilla 12 e 16
Helvetica Clara	
Helvetica Meia Preta	forma e posicionamento til
Kabel Estreito	Forma til
Kabel Estreito Meio Preto	Posicionamento til 10
Kabel Magro	forma e posicionamento til
Kabel Magro Grifo	forma e posicionamento til + cedilha 6
Kabel Magro, especial	forma e posicionamento til + cedilha 6
Kabel Meio Preto	Letra a 6 + forma e posicionamento til + letras t, r, a, e, g diferentes
Kabel Meio Preto Grifo	Letra a, c 6 + posicionamento til
Kabel Meio Preto, especial	forma e posicionamento til + circunflexo
Kabel Normal	Letra a 6 + forma e posicionamento til + letras t, r, a, e, g diferentes
Kabel Normal, especial	Letra a 6 + posicionamento do til
Lírico Grifo	forma e posicionamento til + cedilha 8
Lírico Preto Grifo	forma e posicionamento til
Manuscrito	forma e posicionamento til + acentos + cedilha 16
Memphis Luna	
Memphis Magro	forma e posicionamento til
Memphis Magro Grifo	
Memphis Meio Preto	forma e posicionamento til + t diferente + alinhamento da vírgula
Memphis Meio Preto Grifo	forma e posicionamento til
Metropolis Clara	
Mondial Magro	J 36 + posicionamento til
Mondial Magro Grifo	forma e posicionamento til
Mondial Meio Preto	J 8 + forma e posicionamento til
Mondial Meio Preto Grifo	posicionamento til
Mondial Preto Estreito	J 36 + forma e posicionamento til
Prisma	
Progresso	
Rio Branco	Letra a 8, 10, 12 + posicionamento til + cedilha 8

APÊNDICE L - Resultado qualitativo da análise macro

Tipos Grego	
Tipos Israelitas	
Tipos Polonez	
Tipos Positivos	
Tipos Ukraniano /Russo	
Tupi	
Victoria	R extra + forma cedilha + forma e posicionamento til
Visite	Fonte diferente 6 + forma cedilha

APÊNDICE M - Resultado quantitativo da análise macro

	a	e	g	j	(F) ~	(T) ~	(PH) ~	(PV) ~	(T) ç	(F) ç	(PV) ç	(F) Q	(PV) Q	R	S	Numerais	outros
Allegro																	
Antiga Medioeval II						1		1		1							
Antiga Medioeval II - versaletes																	
Antiga Medioeval II Grifo										1							
Antiga Oficial					1			1									
Antiga Oficial Grifo																	
Antiga Oficial Meio Preto								1									
Antiga Oficial Preto								1									
Antiga Salão						1		1		1							
Arcona								1									
Artístico Inglês					1	1	1	1									
Artístico Inglês Estreito					1	1	1	1									
Artístico Inglês Meio Preto																	
Athenas					1	1		1									
Bodoni					1	1	1	1									
Bravour Estreito Magro																	
Bravour Meio preto					1	1		1					1				
Diana					1	1				1	1						
Diana Meia Preta					1												
Elan											1						
Eldorado Claro								1									
Eldorado Preto								1									
Elegante																	
Escritura a Máquina 1					1	1											
Escritura a Máquina 2																	
Escritura a Máquina 3																	
Etienne Estreita					1	1		1									
Excelsior																	
Excelsior Grifo																	
Excelsior Meio Preto	1				1	1		1								1	
Fenix					1	1	1	1		1							
Festival					1			1			1					1	
Filigrana					1		1	1									
Florete					1	1		1	1	1							
Florete Meio Preto					1	1		1	1	1							
Florida					1	1		1	1	1							
Fluente						1		1		1							
Fluente Meio Preto					1			1									
Forum					1	1	1	1									
Fox	1	1	1		1			1				1		1	1		
Fraktur Gutenberg																	
Fraktur Meio Preto Estreito																	
Fraktur Preto																	
Futura Preto					1	1	1	1									
Garamond								1				1				1	
Garamond Grifo								1									
Gladiola					1	1	1	1									
Grotesca Larga Clara					1	1				1							
Grotesca Larga Meia Preta					1	1	1	1		1							
Grotesca Normal Clara	1		1		1	1	1	1						1			
Grotesca Normal Meia Preta	1		1		1	1	1	1		1		1		1		1	1 G
Grotesca Ref. Clara															1		
Grotesca Ref. Gorda Apertada					1	1	1	1		1							
Grotesca Ref. Larga Preta					1	1		1		1							
Grotesca Ref. Magra					1	1		1		1	1						
Grotesca Ref. Magra Grypho					1		1	1		1							
Grotesca Ref. M. P. Estreita					1			1		1							
Grotesca Ref. M. P. Grypho					1			1		1							
Grotesca Ref. M. P. L. Normal					1	1		1		1	1						
Grotesca Ref. Preta					1			1									
Grotesca Ref. Preta Estreita					1	1		1		1							
Grotesca Ref. Preta Grypho					1		1			1							
Guanabara	1							1		1							
Helvetica Clara																	
Helvetica Meia Preta					1			1									
Kabel Estreito					1												
Kabel Estreito Meio Preto						1											
Kabel Magro					1	1	1	1									
Kabel Magro Grifo					1	1	1	1		1							
Kabel Magro, especial					1	1	1	1		1							
Kabel Meio Preto	1	1	1		1	1	1	1									1 t, r
Kabel Meio Preto Grifo	1				1	1		1									
Kabel Meio Preto, especial					1		1	1									
Kabel Normal	1	1	1		1	1	1	1									1 t, r
Kabel Normal, especial					1	1	1	1									
Lírico Grifo					1	1	1	1		1							
Lírico Preto Grifo					1	1	1	1									
Manuscrito					1	1	1	1		1							
Memphis Luna																	
Memphis Magro					1		1	1									
Memphis Magro Grifo																	
Memphis Meio Preto					1			1									1 t
Memphis Meio Preto Grifo					1	1	1	1									
Metropolis Clara																	
Mondial Magro				1	1	1		1									
Mondial Magro Grifo					1	1	1	1									
Mondial Meio Preto				1	1	1	1	1									
Mondial Meio Preto Grifo																	
Mondial Preto Estreito				1													
Prisma																	
Progresso																	
Rio Branco	1					1		1		1	1						

APÊNDICE M - Resultado quantitativo da análise macro

Tipos Grego																				
Tipos Israelitas																				
Tipos Polonez																				
Tipos Positivos																				
Tipos Positivos																				
Tipos Ukraniano /Russo																				
Tupi																				
Victoria					1	1	1	1	1				1							
Visite												1								
TOTAL				9	3	5	3	56	45	29	62	30	29	6	3	1	4	2	4	4

FUNTIMOD’S INCONSISTENCIES

20 (F) Families 101 (T) Typefaces

SHAPE	a	e	g	j	Q	R	S	figures	others	tilde	cedilla
	<div><div>Guanabara 6pt (TS5)</div></div>	<div><div>Kabel Normal 10pt (TS5)</div></div>	<div><div>Grotesca Normal Clara 6pt (TS5)</div></div>	<div><div>Mondial Magro 36pt (TS5)</div></div>	<div><div>Grotesca Ref. Clara 30/36pt (TS1)</div></div>	<div><div>Grotesca Normal Clara 8pt (TS5)</div></div>	<div><div>Grotesca N. Meia Preta 6pt (TS5)</div></div>	<div><div>Festival 8pt (TS5)</div></div>	<div><div>Memphis Meio Preto 20pt (TS5)</div></div>	<div><div>Bodoni 6pt (TS5)</div></div>	<div><div>Visite 6/8pt (TS1)</div></div>
9 (T)	3 (T)	5 (T)	2 (T)	5 (T)	2 (T)	3 (T)	3 (T)	51 (T)	28 (T)		
SIZE											
										<div><div>Lirico Grifo 10pt (TS1)</div></div>	
										<div><div>Lirico Grifo 12pt (TS1)</div></div>	
										42 (T)	
										<div><div>Artístico Inglês Estreito 16pt (TS1)</div></div>	
										<div><div>Artístico Inglês Estreito 24pt (TS1)</div></div>	
										30 (T)	
										<div><div>Athenas 10pt (TS7)</div></div>	
										<div><div>Athenas 12pt (TS7)</div></div>	
										<div><div>Grotesca Larga Clara 36pt (TS7)</div></div>	
										55 (T)	3 (T)
VERTICAL POSITION											
					<div><div>Bravour Meio Preto 8pt (TS1)</div></div>						
					<div><div>Bravour Meio Preto 10pt (TS5)</div></div>						
					1 (T)						

POSSIBLE REASONS FOR FUNTIMOD’S INCONSISTENCIES

SHAPE

letter a							letter e	letter g		
tãsa da mas	sa da mas	sa da mas	sa da mas	sa da mas	sa da mas	sa da mas	sa da mas	sa da mas	sa da mas	sa da mas
pãsa da mas	sa da mas	sa da mas	sa da mas	sa da mas	sa da mas	sa da mas	sa da mas	sa da mas	sa da mas	sa da mas
(1)	(2)	(3)	(3)	(2)	(2)	(4)	(2)	(1 or 3)	(4)	(4)

SHAPE

letter j		letter Q				letter R			letter S	figures	
le j	sejam	DQU	PQR	PQR	PQRS	EIRA	ARA	E S. PA	Em vez de bater assim conseguem menos perigo de 1234567890	Todas n 1234567	
le j	os jun	Qu	PQ	Qua	R	PRE	RINOS	RINOS	A ressoância elétrica, e o seu efeito obtidas com 1234567890	Individ 1234567	
(5)	(5)	(6)	(3)	(4)	(3)	(4)	(3)	(4)	(4)	(4)	

SHAPE

tilde and cedilla										
ssão	posição	SÃO	ção	que se o	não	tentação	situação	RAÇÃO	tenção	aço
ção	sição	SÃO	são	ação	ção	vulga-dição	cações	ÇÃO	sição	çã
ção	sições	SÃO	ção	ção	ção	essão	duções	SÃO	ação	ção
(1 and 7)										

(1) Funtimod’s matrix (2) Original typeface (3) Different typefaces (4) Original extra character (5) Broken character (6) Different types of paper (7) Different matrices (diacritics and letter) combined

Nomenclaturas Funtimod	Nomenclaturas das faces identificadas	Fundações das faces ident.	Designs originais
IDENTIFICADAS			
Allegro	Allegro	L&M	L&M, Hans Bohn, 1936
Antiga Medioeval II	Mediaeval II	DS	DS, 1910
Antiga Medioeval II - versaletes		DS	DS, 1910?
Antiga Medioeval II Grifo	Mediaeva-Kursiv II	DS	DS, 1910
Antiga Oficial	Amts-Antiqua	DS	DS, H. Hoffmeister, 1909
Antiga Oficial Grifo	Amts-Kursiv	DS	DS, H. Hoffmeister, 1911
Antiga Oficial Meio Preto	Halbfette Amts-Antiqua	DS	DS, H. Hoffmeister, 1909
Antiga Oficial Preto	Fette Amts-Antiqua	DS	DS, H. Hoffmeister, 1910
Antiga Salão	Salon-Antiqua	DS	W&S, 1906
Arcona	Arkona/Arkona/Merkur	G&H/BE/DS (?)	G&H, Karl Klauß, 1935
Artístico Inglês	Künstler-Schreibschrift	DS	DS, 1902
Artístico Inglês Estreito	Schmale Künstler-Schreibschrift	DS	DS, 1903
Artístico Inglês Meio Preto	Halbfette Künstler-Schreibschrift	DS	DS, 1903
Athenas	Margarete/Isolde	WE/BE (?)	W&S, 1912
Bodoni	Bodoni	DS	HA, Edmund Thiele, 1927
Bravour Estreito Magro	Schmale magere Bravour	DS	DS, M. Jacoby-Boy, 1922
Bravour Meio preto	Halbfette Bravour	DS	DS, M. Jacoby-Boy, 1912
Diana	Magere Diana	DS	DS, F. Schweimanns, 1909
Diana Meia Preta	Halbfette Diana	DS	DS, F. Schweimanns, 1910
Elan	Halbfette Elan	DS	DS, Hans Möhring, 1937
Eldorado Claro	Forelle	WE	WE, Erich Mollowitz, 1936
Eldorado Preto	Forelle Auszeichnung	WE	WE, Erich Mollowitz, 1936
Elegante	Elegant	DS	DS, 1900
Escritura a Máquina 7010	Schreibmaschinenschriften 6448	S&G	S&G
Etienne Estreita	Enge Etienne	DS/WE/L&M (?)	W&S, 1917
Excelsior	Excelsior	DS	LI, C. H. Griffith, 1931
Excelsior Grifo	Excelsior Italic	DS	LI, C. H. Griffith, 1931
Excelsior Meio Preto	Excelsior Bold	DS	LI, C. H. Griffith, 1931
Fenix	Magere Memphis-Universal	DS	DS, Rudolf Wolf, 1938
Festival	Grobe Koch-Antiqua	GK	GK, Rudolf Koch, 1924
Filigrana	Adagio	G&H	G&H, Karl Klauß, 1953
Florete	Largo mager	L&M	L&M, Hans Wagner, 1937
Florete Meio Preto	Largo halbfett	L&M	L&M, Hans Wagner, 1939
Florida	Florida	WE	WE, Hans Möhring, 1931
Fluente	Splendor	SC	SC, W. Berg, 1937
Fluente Meio Preto	Splendor Kräftig	SC	SC, W. Berg, 1939
Forum	Forum	WE	WE, Georg Trump, 1948
Fox	Allright	L&M	BK, 1908?
Fraktur Gutenberg	Gutenberg-Fraktur	DS	RW, 1900
Fraktur Meio Preto Estreito	Schmale halbfette Fraktur	DS	
Futura Preto	Futura Fett	BA	BA, Paul Renner, 1928
Garamond	Garamond-Antiqua	DS	DS, 1924-25
Garamond Grifo	Garamond-Kursiv	DS	DS, 1926
Gladiola	Gladiola	DS	DS, Martin Wilke, 1936
Grotesca Larga Clara	Magere Splendid-Grotesk	WW	WW, 1913
Grotesca Larga Meia Preta	Halbfette Splendid-Grotesk	WW	WW, 1913
Grotesca Ref. Meia Preta Largura Normal	Normalbreite halbfette Reform-Grotesk	DS	DS, 1922
Grotesca Reforma Clara	Lichte Reform-Grotesk	DS/L&M (?)	L&M, Jakob Erbar, 1923
Grotesca Reforma Gorda Apertada	Enge fette Reform-Grotesk	DS	DS, 1909
Grotesca Reforma Larga Preta	Breite fette Reform-Grotesk	DS	DS, 1919
Grotesca Reforma Magra	Magere Reform-Grotesk	DS	DS, 1908
Grotesca Reforma Magra Grypho	Magere Reform-Grotesk-Kursiv	DS	DS, 1912
Grotesca Reforma Meia Preta Estreita	Enge halbfette Reform-Grotesk	DS	DS, 1910
Grotesca Reforma Meia Preta Grypho	Halbfette Reform-Grotesk-Kursiv	DS	DS, 1911
Grotesca Reforma Preta	Fette Reform-Grotesk	DS	DS, 1910
Grotesca Reforma Preta Estreita	Schmale fette Reform-Grotesk	DS	DS, 1909
Grotesca Reforma Preta Grypho	Fette Reform-Grotesk-Kursiv	DS	DS, 1911
Guanabara	Druckhaus Schmal fett / Schmale halbfette Antiqua 7P/Schmale halbfette Druckhaus-Antiqua	WE/BE/SC (?)	Wagner & Schmidt, 1919

Helvetica Clara	Helvetica leicht	DS	HA, Max Miedinger, 1957
Helvetica Meia Preta	Helvetica halbfett	DS	HA, Max Miedinger, 1957
Kabel Estreito	Schmale Kabel	GK	GK, Rudolf Koch, 1930
Kabel Estreito Meio Preto	Schmale halbfette Kabel	GK	GK, Rudolf Koch, 1928
Kabel Magro	Leichte Kabel	GK	GK, Rudolf Koch, 1927
Kabel Magro Grifo	Leichte Kabel-Kursiv	GK	GK, Rudolf Koch, 1927?
Kabel Meio Preto	Grobe Kabel	GK	GK, Rudolf Koch, 1928
Kabel Meio Preto Grifo	Grobe Kabel-Kursiv	GK	GK, Rudolf Koch, 1928?
Kabel Normal	Norm-Kabel	GK	GK, Rudolf Koch, 1930
Lirico Grifo	Elvira-Kursiv/Kurrenta-Kursiv/Saxonia-Kursiv	WE/BE/SC (?)	W&S, 1921
Lirico Preto Grifo	Fette Elvira-Kursiv/Fette Kurrenta-Kursiv/Fette Saxonia-Kursiv	WE/BE/SC (?)	W&S, 1921
Memphis Luna	Memphis-Luna	DS	DS, Rudolf Wof, 1937
Memphis Magro	Magere Memphis	DS	DS, Rudolf Wof, 1931
Memphis Magro Grifo	Magere Memphis-Kursiv	DS	DS, Rudolf Wof, 1935
Memphis Meio Preto	Halbfette Memphis	DS	DS, Rudolf Wof, 1929
Memphis Meio Preto Grifo	Halbfette Memphis-Kursiv	DS	DS, Rudolf Wof, 1935
Metropolis Clara	Lichte Metropolis	DS	DS, W. Schwerdtner, 1928
Mondial Magro	Magere Mondial	DS	DS, Hans Bohn, 1936
Mondial Magro Grifo	Magere Mondial-Kursiv	DS	DS, Hans Bohn, 1936
Mondial Meio Preto	Halbfette Mondial	DS	DS, Hans Bohn, 1937
Mondial Meio Preto Grifo	Halbfette Mondial-kursiv	DS	DS, Hans Bohn, 1937
Mondial Preto Estreito	Schmalfette Mondial	DS	DS, Hans Bohn, 1936
Prisma	Prisma	GK	GK, Rudolf Koch, 1930
Rio Branco	Linear-Antiqua	L&M	L&M, Richard Ludwig, 1911
Tipo Positivo (Algarismos)	Reforma Meia Preta Largura Normal	DS/FTM	DS, 1922
Tipos Israelitas	Frank-Rühl-Hebräisch	CFR	
tipos ukrainiano, russo e polonez	Amts-Antiqua	DS	DS
Tupi	Capitol	SC	SC, Karl H. Schaefer, 1931
Visite	Visite	DS	DS, 1900?
Vitória	Block	BE	BE, H. Hoffmann, 1908
PARCIALMENTE IDENTIFICADAS			
Escritura a Máquina 510	N. 637	HR	
Fraktur Preto	Fette Fraktur 2/Fette Fraktur/Moderne Fette Fraktur	DS/WE/BE	
Grotesca Normal Clara	Breite magere Grotesk	S&G	S&G, 1890
Grotesca Normal Meia Preta (6, 16, 20, 24, 48, 60 pts)	Breite halbfette Grotesk	S&G	S&G, 1890
Progresso	Broadway	ATF	ATF, Moris Fuller Benton, 1928-29
Tipo Positivo (Grotesca Normal Clara)	Breite magere Grotesk	S&G	S&G, 1890
NÃO IDENTIFICADAS			
Escritura a Máquina 508			
Grotesca Normal Meia Preta (8, 10, 12, 36 pts)			
Kabel Magro, especial (letras a, e, g)			
Kabel Meio Preto, especial (letras a, e, g)			
Kabel Normal, especial (letras a, e, g)			
Manuscrito			
tipo grego (normal)			
tipo grego (itálico)			
Tipo Positivo (Grotesca Normal Meia Preta 12 pt)			