Universidade de São Paulo
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo

JOSÉ ROBERTO D'ELBOUX

**TIPOGRAFIA COMO ELEMENTO ARQUITETÔNICO
NO ART DÉCO PAULISTANO: UMA INVESTIGAÇÃO ACERCA
DO PAPEL DA TIPOGRAFIA COMO ELEMENTO ORNAMENTAL
E COMUNICATIVO, NA ARQUITETURA DA CIDADE DE SÃO PAULO
ENTRE OS ANOS DE 1928 A 1954**

São Paulo / 2013

JOSÉ ROBERTO D'ELBOUX

**TIPOGRAFIA COMO ELEMENTO ARQUITETÔNICO NO ART DÉCO PAULISTANO:
UMA INVESTIGAÇÃO ACERCA DO PAPEL DA TIPOGRAFIA
COMO ELEMENTO ORNAMENTAL E COMUNICATIVO NA ARQUITETURA
DA CIDADE DE SÃO PAULO ENTRE OS ANOS DE 1928 A 1954**

Dissertação apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo.

Área de Concentração: Design e Arquitetura

Orientador: Profa. Dra Priscila Lena Farias

São Paulo / 2013

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:

delboux@usp.br

jdelboux@yahoo.com

D344t D'Elboux, José Roberto
Tipografia como elemento arquitetônico no Art Déco
paulistano : uma investigação acerca do papel da tipografia como
elemento ornamental e comunicativo na arquitetura da cidade de
São Paulo entre os anos de 1928 a 1954 / José Roberto D'Elboux.
– São Paulo, 2013.
300 p. : il.

Dissertação (Mestrado - Área de Concentração: Design e
Arquitetura) - FAUUSP.

Orientadora: Priscila Lena Farias

1. Art Déco (Arquitetura) – 1928 -1954 – São Paulo (SP)
2. Tipografia (Arquitetura) – São Paulo (SP) 3. Letreiro I.Título

CDU 043:72.036.7

**TIPOGRAFIA COMO ELEMENTO ARQUITETÔNICO NO ART DÉCO PAULISTANO:
UMA INVESTIGAÇÃO ACERCA DO PAPEL DA TIPOGRAFIA
COMO ELEMENTO ORNAMENTAL E COMUNICATIVO NA ARQUITETURA
DA CIDADE DE SÃO PAULO ENTRE OS ANOS DE 1928 A 1954**

A Roseli, Mirella e Letícia,
minhas três mulheres.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar gostaria de fazer um agradecimento especial à minha esposa Roseli D'Elboux, pelo apoio recebido, e que dividiu comigo toda sua experiência, se transformando em minha consultora particular para assuntos acadêmicos, não se incomodando em eliminar minhas dúvidas a qualquer hora do dia ou da noite; muito do resultado obtido aqui, devo a ela.

Agradeço também à minha orientadora Prof^ª. Dr^ª. Priscila Lena Farias, que com seu amplo conhecimento fez com que os primeiros esboços deste trabalho, que mais pareciam uma coletânea de fotos à procura de algum sentido, se transformassem em um estudo científico. Foi muito bom poder contar com sua orientação e com seu nível de conhecimento sobre o assunto.

À Prof^ª. Dr^ª. Anna Paula Silva Gouveia e ao Prof. Dr. Marcos da Costa Braga, por terem feito contribuições importantes na banca de qualificação, que certamente auxiliaram este trabalho a atingir seus objetivos.

À Prof^ª. Dr^ª. Catherine Dixon, da Central Saint Martins de Londres, e sua paixão pela tipografia. Foi um privilégio ter sido seu aluno durante o período que estive na FAU como professor visitante e também poder ainda contar com seu auxílio e experiência.

Gostaria também de fazer um agradecimento especial à arquiteta Ivone Faddul Alves, da Secretaria de Esporte, Lazer e Juventude, por ter me apresentado em detalhe o Edifício Banco de São Paulo; ao Márcio Roiter, presidente do Instituto Art Déco Brasil, que tanto apoia as iniciativas pela divulgação do Art Déco brasileiro; e à Prof^ª. Dr^ª. Clice Mazzilli, pela amizade e pelo auxílio quando ainda candidato ao programa de pós-graduação.

Agradeço ainda ao Gilberto Mariano Tenório, pelo breve mas importante período em que me auxiliou na pesquisa; à Marie Christine Sajous Clause e José Carlos Neves Lopes, pela cessão de imagens; ao Prof. Dr. José Eduardo de Assis Lefèvre; à Maysa Monção pelo trabalho de revisão; e aos funcionários da Biblioteca da FAU-USP e da secretaria da CPG, sempre solícitos e atenciosos.

“O século XVIII realizou todas as nuances da cor,
mas o campo e as cidades continuavam cinzentos.
É depois da guerra que, de repente, as paredes, as estradas,
os objetos se colorem violentamente.
As casas se vestem de azul, amarelo, vermelho.
Letras enormes se inscrevem nelas.
É a vida moderna, estrepitosa e brutal.”

Fernand Léger

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo aprofundar o conhecimento sobre o uso da tipografia como elemento arquitetônico na cidade de São Paulo, particularmente em edificações de estilo Art Déco, de 1928 a 1954, demonstrando como a tipografia arquitetônica estabeleceu uma nova relação, não apenas limitada ao edifício em si, mas também com a paisagem urbana e seus habitantes, acompanhando os avanços das relações comerciais, da indústria da informação e do entretenimento durante esse período.

A partir da seleção de uma amostra significativa de exemplares de tipografias arquitetônicas nominativas, foi desenvolvida uma série de análises, através de um embasamento teórico, fornecido por uma ampla revisão bibliográfica.

Como resultado, foi possível verificar que o estilo Art Déco, de grande penetração na arquitetura da cidade de São Paulo no período estudado, se valeu da tipografia de uma maneira particular, conseguindo com isso promover em várias ocasiões uma relação integral dela com a arquitetura.

Também foram encontrados indícios de que a reprodução de um determinado desenho de letra, presente em várias edificações no centro da cidade, pode ter se originado a partir de sua utilização no edifício do antigo Banco de São Paulo. Outros indícios apontam ainda para o possível surgimento desse desenho de letra, a partir da instrumentalização do alfabeto escrito manualmente, utilizado nas pranchas dos projetos desenvolvidos pelo escritório do arquiteto Álvaro Botelho, autor do Edifício Banco de São Paulo.

Palavras-chave:

Art Déco; Tipografia; Tipografia Arquitetônica; Letreiro; Letreiramento; Arquitetura Art Déco

ABSTRACT

The aim of this Master Thesis is to increase the knowledge about the use of typography as an architectural element in the city of São Paulo, specially in Art Déco style buildings, built between 1928 and 1954, demonstrating how architectural typography established a new relation, not only restricted to the building itself, but also with the urban landscape and its inhabitants, keeping up with the developments in commercial trade and in the communications and entertainment industry.

A series of analysis was developed, on a significative sample of nominative architectural letterings, through a theoretical basis provided by a comprehensive literature review.

As a result, it was possible to ascertain that the Art Déco style, which was highly pervasive in São Paulo city architecture during the time considered, made use of lettering in a very particular way, enabling it, in many occasions, to set an integral relationship with architecture.

Also, traces were found indicating that the reproduction of a certain lettering style, present in several buildings in downtown São Paulo, may have been inspired by its use in the Banco de São Paulo building. Other indication, also points to a possible origin of this lettering style as derived from the manuscript forms, used in the architectural plans drawn in the office headed by Álvaro Botelho, the architect responsible for the design of the Banco de São Paulo building.

Keywords:

Art Déco; Typography; Architectural Lettering; Inscription; Lettering; Art Déco Architecture

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Cartaz da *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*. Charles Loupot, 1925. Disponível em: <http://www.1stdibs.com/furniture_item_print_np.php?id=425485>. Acesso em: 7 de junho de 2012; p. 64.

Figura 2. Cartaz da *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*. Émile Antoine Bourdelle, 1925. Disponível em: <http://www.1stdibs.com/furniture_item_print_np.php?id=425485>. Acesso em: 7 de junho de 2012; p. 64.

Figura 3. Capa do livro *Légendes, croyances et talismans des Indiens de l'Amazonie*, Vicente do Rêgo Monteiro, Editions Tolmer, Paris, 1923. Reproduzido de HERKENHOFF, HASTINGS, 1995: 252; p. 65.

Figura 4. Pôster para o Glasgow Institute of Fine Arts. Margaret e Frances Macdonald com J. Herbert McNair, 1895. Disponível em: <<http://flommus.tumblr.com/post/20976327611/margaret-and-frances-macdonald-with-j-herbert>>. Acesso em: 7 de junho de 2012; p. 66.

Figura 5. Pôster da 13ª. Exposição da Secessão Vienense. Koloman Moser, 1902. Disponível em: <<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/vs1902/0109>>. Acesso em: 7 de junho de 2012; p. 67.

Figura 6. Pôster da 14ª. Exposição da Secessão Vienense. Alfred Roller, 1902. Disponível em: <<http://m.noticiasdegipuzkoa.com/stylo/espacio-husmee/sezessionstil-secesion-vienes>>. Acesso em: 7 de junho de 2012; p. 68.

Figura 7. Pôster da Feira Mundial de Londres. Koloman Moser. Disponível em: <<http://www.bossbooks.com/ww.html>>. Acesso em: 7 de junho de 2012; p. 68.

Figura 8. Fábrica de turbinas da AEG em Berlim. Peter Behrens, 1907. Disponível em: <<http://modernismus.files.wordpress.com/2010/09/behrens-41.jpg>>. Acesso em: 7 de junho de 2012; p. 69.

Figura 9. Fonte tipográfica Bernhard Fashion. Disponível em: <<http://www.youworkforthem.com/product.php?sku=T1437>>. Acesso em: 7 de junho de 2012; p. 70.

Figura 10. *Parole in libertà*. Marinetti, Montagne, Vallate e Joffe, 1915. Laura Otina/Flickr, 2009. Disponível em: <<http://en.wikipedia.org/wiki/File:Marinetti-Motagne.jpg>>. Acesso em: 7 de junho de 2012; p. 71.

Figura 11. Capa da revista *Vogue*. Fortunato Depero, 1930. Laura Otina/Flickr, 2009. Disponível em: <<http://www.flickrriver.com/photos/laurapopdesign/3296339365/>>. Acesso em: 7 de junho de 2012; p. 71.

Figura 12. *La fin du monde, filmée par l'Ange Notre-Dame*. Fernand Léger, 1919. Disponível em: <<http://www.kettererkunst.com/details-e.php?obnr=410705137&anummer=328> e http://www.nytimes.com/2012/02/13/arts/13iht-design13.html?_r=1>. Acesso em: 7 de junho de 2012; p. 72.

Figura 13. Pôster. Aleksandr Rodtchenko, 1924. Disponível em: <http://www.istoe.com.br/reportagens/123737_VIDA+INSTANTANEA>. Acesso em: 7 de junho de 2012; p. 73.

Figura 14. Capa da revista *Merz*. El Lissitzki, 1924. Disponível em: <<http://tipografos.net/bauhaus/lissitzky.htm>>. Acesso em: 7 de junho de 2012; p. 73.

Figura 15. Projeto do Café de Unie. J. J. P. Oud, 1925. Disponível em: <<http://www.lakenhal.nl/en/persberichtendetail.php?id=165>>. Acesso em: 7 de junho de 2012; p. 74.

Figura 16. Capas da revista *Wendingen*, de Otto B. de Kat, 1927; Anton Kurvers, 1927; e Arthur Staal, 1930. Disponível em: <http://www.ebay.nl/itm/magazine-Wendingen-1927-no-2-Dutch-Art-Deco-Furniture-/220484565286#ht_500wt_1180>, <<http://www.iconofgraphics.com/HTh-Wijdeveld/> e <http://inspirationresource.com/inspire/?cat=178>>. Acesso em: 31 de dezembro de 2012; p. 74.

Figura 17. Capa de Catálogo para De Bijenkorf. H. T. Wijdevelde, 1922. Disponível em: <<http://luc.devroye.org/fonts-32641.html>>. Acesso em: 7 de junho de 2012; p. 75.

Figura 18. Pôster da exposição *Section d'Or*. Theo van Doesburg, c. 1920. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/File:Theo_van_Doesburg_Design_for_a_poster.jpg>. Acesso em: 7 de junho de 2012; p. 75.

Figura 19. Alfabeto universal Sturm Blond. Herbert Bayer, 1925. Disponível em: <<http://tipografos.net/bauhaus/alfabetos-elementares.html>>. Acesso em: 7 de junho de 2012; p. 76.

Figura 20. Alfabeto Kombinationsschrift. Josef Albers, 1928. Disponível em: <<http://tipografos.net/bauhaus/alfabetos-elementares.html>>. Acesso em: 7 de junho de 2012; p. 76.

Figura 21. Alfabeto elementar. Joos Schmidt. Disponível em: <<http://tipografos.net/bauhaus/alfabetos-elementares.html>>. Acesso em: 7 de junho de 2012; p. 76.

Figura 22. Letreiro do prédio da Bauhaus em Dessau. Disponível em: <http://minusfive.com/37/architecture/about-bauhaus/attachment/bauhaus_dessau_9>. Acesso em: 7 de junho de 2012; p. 77.

Figura 23. Letras manuais. Jan Tschichold, 1923. Disponível em: <<http://bijutsu777.files.wordpress.com/2011/01/hand-lettering-by-jt-1923.jpg>>. Acesso em: 7 de junho de 2012; p. 77.

Figura 24. Alfabeto universal. Jan Tschichold, 1929. Disponível em: <<http://bijutsu777.files.wordpress.com/2011/01/type-by-jt.jpg>>. Acesso em: 7 de junho de 2012; p. 77.

Figura 25. Pavilhão de Süe e Mare na *Exposition* de Paris de 1925. Disponível em: <<http://www.flickr.com/photos/ruamps/5244592380/sizes/l/in/photostream/>>. Acesso em: 7 de junho de 2012; p. 78.

Figura 26. Desenho para figurino de chinês. Pablo Picasso, 1917. Disponível em: <<http://www.d-talks.com/wp-content/uploads/2010/11/Diaghilev-and-the-Golden-Age-of-the-Ballets-Russes-1909-1929-Front-cover-Costume-de-Chinois-du-Ballet-Parade-with-costume-design-for-a-Chinese-Conjurer-by-Pablo-Picasso-1917-photo%C2%A9-ADAGP-Paris-and-DACS-London-2010.jpg>>. Acesso em: 7 de junho de 2012; p. 78.

Figura 27. Residência Barnsdall, Los Angeles. Frank Lloyd Wright, c. 1920. Disponível em: <<http://www.blueoceandesigns.com/arch-showcase/album2/lg/photo2.jpg>>. Acesso em: 7 de junho de 2012; p. 79.

Figura 28. Obra em cerâmica de inspiração Marajoara. Correia Dias. Revista *O Cruzeiro*, 1930. Disponível em: <<http://blogdaruanove.blogs.sapo.pt/33123.html>>. Acesso em: 7 de junho de 2012; p. 80.

Figura 29. Edifício Banco de São Paulo. Projeto de Álvaro Botelho, 1935. Registro fotográfico do autor, 2011; p. 85.

Figura 30. Edifício Banco de São Paulo. Projeto de Álvaro Botelho, 1935. Registro fotográfico do autor, 2010; p. 85.

Figura 31. Edifício Saldanha Marinho. Projeto de Elisário Bahiana, 1929. Registro fotográfico do autor, 2011; p. 86.

Figura 32. Edifício Saldanha Marinho. Projeto de Elisário Bahiana, 1929. Registro fotográfico do autor, 2010; p. 86.

Figura 33. Instituto Biológico. Projeto de Mário Whately, 1929. Registro fotográfico do autor, 2011; p. 87.

Figura 34. Instituto Biológico. Projeto de Mário Whately, 1929. Registro fotográfico do autor, 2011; p. 87.

Figura 35. Estádio Municipal. Projeto do Escritório Técnico Ramos de Azevedo, Severo & Villares, 1936. Registro fotográfico do autor, 2010; p. 88.

Figura 36. Biblioteca Municipal. Projeto de Pilon & Matarazzo, 1936. Registro fotográfico do autor, 2011; p. 88.

Figura 37. Cine Roxy. Projeto de Francisco Beck, 1938. Reproduzido da revista *Acrópole*, ano II, n.º. 20-21, dezembro de 1939/janeiro de 1940, p. 45; p. 88.

Figura 38. Clube Esperia. Projeto do Escritório Técnico Ramos de Azevedo, Severo & Villares, c. 1940. Reproduzido da revista *Acrópole*, ano II, n.º. 24, abril de 1940, pp. 6-7; p. 88.

Figura 39. Usina de Leite União. Registro fotográfico do autor, 2010; p. 88.

Figura 40. Livro *Mis en page*. Alfred Tolmer, 1931. Disponível em: <http://blogs.princeton.edu/graphicarts/2008/05/mise_en_page.html>. Acesso em: 20 de julho de 2012; p. 90.

Figura 41. Livro *Mis en page*. Alfred Tolmer, 1931. Reproduzido de BLACKWELL, 1992: 111; p. 90.

Figura 42. Revista *Gebrauchsgraphik*. Berlim, 1930. Disponível em: <<http://www.presentandcorrect.com/blog/wp-content/uploads/2012/07/05-1930.jpg>>. Acesso em: 21 de julho de 2012; p. 91.

Figura 43. Revista *Arts et Métier Graphiques*. Jean Carlu, 1928. Disponível em: <http://3.bp.blogspot.com/-t0nwNTK363E/UAPTf5v9AQI/AAAAAAAAAELE/e4uawLQ3_D4/s1600/large-laaaarge-blog-arts-et-metiers-graphiques-16.jpg>. Acesso em: 21 de julho de 2012; p. 93.

Figura 44. Revista *Arts et Métier Graphiques*, 1938. Disponível em <<http://www.designers-books.com/wp-content/uploads/2011/07/publicite-1938.jpg>>. Acesso em: 21 de julho de 2012; p. 93.

Figura 45. *Les Divertissement Typographiques*. Disponível em: <<http://observatory.designobserver.com/entry.html?entry=7377> >. Acesso em: 21 de julho de 2012; p. 94.

Figura 46. Espécimen tipográfico da fonte Acier. Reproduzido de JONG, 2010: 351; p. 95.

Figura 47. Espécimen tipográfico da fonte Peignot. Disponível em: <<http://shigepekin.over-blog.com/article-le-peignot-par-cassandra-66096684.html>>. Acesso em: 20 de julho de 2012; p.95.

Figura 48. Revista *Arts et Métier Graphiques*, 1937. Disponível em: <<http://www.flickr.com/photos/aorloff/4175203376/>>. Acesso em: 20 de julho de 2012; p. 96.

Figura 49. Cartaz de cinema. EUA, 1932. Disponível em: <<http://www.filmposters.com/movie-poster.asp?ProdID=16380>>. Acesso em: 16 de junho de 2012; p. 97.

Figura 50. Revista *Vogue*. 1932. Disponível em: <<http://library.rit.edu/gda/designer/dr-mehemed-fehmy-gha> >. Acesso em: 21 de julho de 2012; p. 98.

Figura 51. Revista *Harper's Bazaar*. 1936. Disponível em: <<http://www.iconofgraphics.com/brodovitch/large/spread8.jpg>>. Acesso em: 21 de julho de 2012; p. 98.

Figura 52. Fonte Egyptian de Caslon, 1816. Disponível em: <http://www.drdharchitects.co.uk/img/journal/7/f/jms_caslonegyptian.jpg>. Acesso em: 22 de julho de 2012; p. 99.

Figura 53. Espécimen tipográfico da fonte Broadway, de Morris Fuller Benton, 1929. Reproduzido de HELLER, 1997: 36-37; p. 100.

Figura 54. Fonte tipográfica Parisian, de Morris Fuller Benton, 1928. Disponível em: <<http://www.identifont.com/show?25Q>>. Acesso em: 22 de julho de 2012; p. 100.

Figura 55. Espécimen tipográfico da fonte Huxley Vertical. Walther Huxley, 1936. Disponível em: <<http://www.flickr.com/photos/typographyshop/2422889059/sizes/o/in/photostream/>>. Acesso em: 22 de julho de 2012; p. 101.

Figura 56. Espécimen tipográfico da fonte Modernistic. American Type Founders Company, 1928. Reproduzido de JONG, 2010: 321; p. 101.

Figura 57. Espécimen tipográfico da fonte Erbar Grotesk. Jakob Erbar, 1922. Disponível em: <<http://www.linotype.com/380-12838/worksandsamples.html>>. Acesso em: 22 de julho de 2012; p. 101.

Figura 58. Espécime tipográfico da fonte Futura. Paul Renner, 1928. Disponível em: <<http://www.flickr.com/photos/nathalle/537819750/in/photostream>>. Acesso em: 22 de julho de 2012; p. 101.

Figura 59. Espécimen tipográfico da fonte Gill Sans. Eric Gill, 1928. Reproduzido de JONG, 2010; p. 101.

Figura 60. Fonte tipográfica Metroblack e Metrolite. William Addison Dwiggins, 1929. Reproduzido de CARTER, 1994: 67; p. 101.

Figura 61. Espécimen tipográfico da fonte Capitol. K. H. Schaefer, 1931. Reproduzido de JONG, 2010: 347; p. 102.

Figura 62. Espécimen tipográfico da fonte Elegant Grotesk. Hans Karl Gustav Möhring, 1929. Reproduzido de JONG, 2010: 325; p. 102.

Figura 63. Espécimen tipográfico da fonte Chic. American Type Founders Company, 1928. Reproduzido de JONG, 2010: 318; p. 102.

Figura 64. Espécimen tipográfico da fonte Elegant Grotesk. Hans Karl Gustav Möhring, para a D. Stempel AG, Frankfurt am Main, 1929. Reproduzido de JONG, 2010: 324; p. 102.

Figura 65. Espécimen tipográfico da fonte Vogue. Stephenson Blake & Co. Sheffield, 1939. Acervo do autor; p. 102.

Figura 66. Fonte tipográfica Zeppelin. Rudolph Koch, 1929. Disponível em: <<http://luc.devroye.org/RudolfKoch--Zeppelin-1929.jpg>>. Acesso em: 22 de julho de 2012; p. 103.

Figura 67. Fonte tipográfica Prisma. Rudolph Koch, 1931. Disponível em: <<http://blog.typoretum.co.uk/2009/06/03/%E2%80%98what-face-wednesday%E2%80%99-no7/>>. Acesso em: 22 de julho de 2012; p. 103.

Figura 68. Espécimen tipográfico da fonte Futura Black. Paul Renner, c. 1930. Reproduzido de HELLER, 1997: 41; p. 104.

Figura 69. Fonte tipográfica Transito. Jan Tschichold, 1931. Reproduzido de CARTER, 1994: 125; p. 104.

Figura 70. Alfabeto. Draim, 1928. Reproduzido de HELLER, 1997: 16; p. 104.

Figura 71. Detalhe de capa de catálogo. William Addison Dwiggins, 1929. Disponível em: <<http://www.linotype.com/en/3245-21456/>>. Acesso em: 22 de julho de 2012; p. 104.

Figura 72. Revista *A Scena Muda*. Rio de Janeiro, 1921. Reproduzido de CARDOSO, 2009: 156; p. 105.

Figura 73. Revista *A Cigarra*. São Paulo, 1932. Disponível em: <http://www.arquivoestado.sp.gov.br/a_revistas.php>. Acesso em: 24 de agosto de 2011; p. 105.

Figura 74. Revista *A Cigarra*. São Paulo, 1937. Disponível em: <http://www.arquivoestado.sp.gov.br/a_revistas.php>. Acesso em: 24 de agosto de 2011; p. 105.

Figura 75. Revista *O Malho*. Edições de 1922, 1932 e 1936. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=3594&cd_item=2&cd_idioma=28555>, <http://www.arquivoestado.sp.gov.br/a_revistas.php>, <http://www.gazetamaringa.com.br/midia/tn_290_600_Revista_O_Malho_-_Rio_de_Janeiro.jpg>. Acesso em: 16 de julho de 2012; p. 106.

Figura 76. Revista *Para todos...* Edições de 1926, 1927 e 1930. Disponível em: <<http://transitivo.files.wordpress.com/2010/12/jcarlos3.jpg>>, <http://1.bp.blogspot.com/-17-RKCN6m6M/Tyh6dtEOy6I/AAAAAAAAABV/v_rhQdi4f6E/s1600/Paratodos+01.jpg>, <http://www.arquivoestado.sp.gov.br/a_revistas.php>. Acesso em: 16 de julho de 2012; p. 107.

Figura 77. Títulos de matérias e capitulares. J. Carlos. Reproduzido de SOBRAL, 2007: 183, 186, 191; p. 108.

Figura 78. Revista *Para todos...* J. Carlos. Reproduzido de SOBRAL, 2007: 108; p. 108.

Figura 79. Ilustração. J. Carlos, 1943. Reproduzido de HERKENHOFF; HASTINGS, 1995: 250; p. 109.

Figura 80. Títulos de matérias. J. Carlos. Reproduzido de SOBRAL, 2007: 183; p. 109.

Figura 81. Anúncio. J. Carlos, 1935. Reproduzido de LOREDANO, 2002: 67; p. 109.

Figura 82. Ilustração. J. Carlos. Disponível em: <http://www.catalogodasartes.com.br/Foto_Biografia.asp?sPasta=@Obras&idArtista=191&Imagem=Catalogo%20das%20Artes/148.jpg>. Acesso em: 16 de julho de 2012; p. 109.

Figura 83. Revista *A Maçã*. Edições de 1923 e 1926. Reproduzido de HALUCH, 2005: 106, 111; p. 110.

Figura 84. Revista *Ariel*. 1923 e 1924. Reproduzido de MELO, 2011: 127; p. 111.

Figura 85. Revista *Arlequim*. 1928. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/060052-19>>. Acesso em: 15 de julho de 2012; p. 111.

Figura 86. Revista *Verde*. 1927. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/06001410>>. Acesso em: 15 de julho de 2012; p. 112.

Figura 87. Revista *A Pilheria*, 1929. Disponível em: <http://www.fundaj.gov.br/geral/didoc/pilheria/a_pilheria_1929_n386.pdf>. Acesso em: 15 de julho de 2012; p. 112.

Figura 88. *Revista da Cidade*, 1927. Reproduzido de MELO, 2011: 146; p. 112.

Figura 89. *Revista do Globo*, 1929 e 1936. Reproduzido de GOMES, 2005: 234; e, MELO, 2011: 190; p. 112.

Figura 90. Capa de livro. Guevara, 1928. Reproduzido de MELO, 2011: 117; p. 113.

Figura 91. Capa de livro. J. G. Villin, 1930. Reproduzido de CARDOSO, 2009: 148; p. 113.

Figura 92. Capa de livro. Santa Rosa, 1934. Reproduzido de LIMA; FERREIRA: 2005: 202; p. 114.

Figura 93. Capa de livro. Nelson Boeira Faedrich, 1933. Reproduzido de GOMES, 2005: 235; p. 114.

Figura 94. Capa de livro. Santa Rosa, 1953. Disponível em: <<http://lampiaoaceso.blogspot.com.br/2011/05/o-cangaco-em-fogo-morto.html>>. Acesso em: 15 de julho de 2012; p. 114.

Figura 95. Páginas do jornal *O Estado de S. Paulo*, 1935. Disponível em: <<http://acervo.estadao.com.br/>>. Acesso em: 13 de julho de 2012; p. 115.

Figura 96. Anúncio. *O Estado de S. Paulo*, 1929. Disponível em: <<http://blogs.estadao.com.br/reclames-do-estadao/2010/11/20/josephine-baker-no-brasil/>>. Acesso em: 4 de março de 2012; p. 116.

Figura 97. Anúncio. *O Estado de S. Paulo*, 1929. Disponível em: <<http://acervo.estadao.com.br/>>. Acesso em: 13 de julho de 2012; p. 117.

Figura 98. Páginas do jornal *O Estado de S. Paulo*, 1929. Disponível em: <<http://acervo.estadao.com.br/>>. Acesso: em 13 de julho de 2012; p. 117.

Figura 99. Logotipo da *Folha da Noite*. 1933. Disponível em: <<http://acervo.folha.com.br/>>. Acesso em: 14 de julho de 2012; p. 117.

Figura 100. Logotipo da *Folha do Braz*. 1935. Disponível em: <<http://acervo.folha.com.br/>>. Acesso em: 14 de julho de 2012; p. 117.

Figura 101. Anúncios da General Motors do Brasil. Década de 1920. Reproduzido de GRACIOSO; PENTEADO, 2001: 34, e disponível em: <<http://acervo.estadao.com.br/>>. Acesso em: 13 de julho de 2012; p. 118.

Figura 102. Cartaz. Atelier Mirga. Disponível em: <<http://catracalivre.folha.uol.com.br/2011/02/rotulos-de-cachaca-e-cartazes-de-bonde-ficam-em-exposicao-ate-abril/>>. Acesso em: 15 de julho de 2012; p. 119.

Figura 103. Cartaz. Atelier Mirga, 1936. Reproduzido de Instituto Tomie Ohtake, 2011: 28; p. 119.

Figura 104. Cartaz. Atelier Mirga, c. 1940. Reproduzido de MELO, 2011: 213; p. 119.

Figura 105. Cartaz. Atelier Mirga. Disponível em: <<http://vejasp.abril.com.br/exposicoes/veja-ilustre-passageiro-o-atelier-mirga-os-cartazes-de-bonde/fotos>>. Acesso em: 6 de novembro de 2011; p. 119.

Figura 106. Cartaz. Atelier Mirga. Disponível em: <http://4.bp.blogspot.com/-pdwB_RsaUUM/TW3IJ1j15qI/AAAAAAAAABE/e06B0OjQxVI/s1600/bonde%2B001.jpg>. Acesso em: 15 de julho de 2012; p. 119.

Figura 107. Cartaz político, 1929. Reproduzido de MELO, 2011: 160; p. 120.

Figura 108. Cartazes do M. M. D. C. 1932. Disponível em: <<http://tudoporsaopaulo1932.blogspot.com.br/2010/08/propaganda-cartazes-da-revolucao-de-32.html>>. Acesso em: 10 de setembro de 2011; p. 120.

Figura 109. Panfleto da revolução de 1932. Disponível em: <http://www.arquivoestado.sp.gov.br/exposicao_1932/pdf/BR_APESP_IHGSP_001_127_001.pdf>. Acesso em: 14 de julho de 2012; p. 121.

Figura 110. Cartaz, 1932. Disponível em: <<http://tudoporsaopaulo1932.blogspot.com.br/2010/08/propaganda-cartazes-da-revolucao-de-32.html>>. Acesso em: 10 de setembro de 2011; p. 121.

Figura 111. Tipografia nominativa do Prédio Ouro para o Bem de S. Paulo, 1939. Registro fotográfico do autor, 2011; p. 121.

Figura 112. Cartaz da Campanha para construção do Mausoléu da revolução de 1932. Disponível em: <<http://tudoporsaopaulo1932.blogspot.com.br/2010/10/monumento-e-mausoleu-ao-soldado.html>>. Acesso em: 15 de julho de 2012; p. 121.

Figura 113. Selos comemorativos da VII Feira Internacional de Amostras, de 1934. Acervo do autor; p. 121; p. 122.

Figura 114. Tipografia nominativa do Edifício E. Zerlini. Registro fotográfico do autor, 2011; p. 132.

Figura 115. Tipografia nominativa do Palacete Guapiara. Registro fotográfico do autor, 2011; p. 132.

Figura 116. Tipografia nominativa do Edifício Central. Reproduzido da Revista *Acrópole*, n°. 68, 1943, p. 219; p. 133.

Figura 117. Tipografia nominativa do Edifício Conde Luiz Eduardo Matarazzo (antigo Central). Registro fotográfico do autor, 2009; p. 133.

Figura 118. Estádio Municipal do Pacaembu. Registro fotográfico do autor, 2011; p. 135.

Figura 119. Biblioteca Municipal. Registro fotográfico do autor, 2011; p. 136.

Figura 120. Condomínio Cícero Prado. Registro fotográfico do autor, 2010; p. 137.

Figura 121. Casa modernista, Gregori Warchavchik. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/cidades,casa-modernista-de-80-anos-e-restaurada-e-reabre-para-exposicao,529237,0.htm>>. Acesso em: 19 de agosto de 2012; p. 137.

Figura 122. Casa da rua Santa Cruz, Gregori Warchavchik. Disponível em: <http://www.flickr.com/photos/vida_de_arquiteto/4377238758/in/photostream/>. Acesso em: 19 de agosto de 2012; p. 137.

Figura 123. Modelo de ficha para catalogação A; p. 144.

Figura 124. Modelo de ficha para catalogação B; p. 144.

Figura 125. Sistema de rotulação de diretórios; p. 145.

Figura 126. Sistema de rotulação de diretórios; p. 145.

Figura 127. Esquema da estrutura de pastas e subpastas; p. 146.

Figura 128. Imagem do *Google Street View* de ponto mapeado; p. 149.

Figura 129. Imagem do *Google Maps*; p. 149.

Figura 130. Álbum do *Picasa*; p. 150.

Figura 131. Fichas no *Google Docs*; p. 150.

Figura 132. Álbuns do *Picasa*; p. 151.

Figura 133. Fichas no *Google Docs*; p. 151.

Figura 134. Instituto Biológico. Registro fotográfico do autor, 2011; p. 154.

Figura 135. Edifício Tupan. Registro fotográfico do autor, 2011; p. 154.

Figura 136. Alfabeto para o metrô de Londres. Edward Johnston, 1916. Disponível em: <<http://keengraphics.net/keenblog/2011/10/19/history-and-influences-london-underground/#more-160>>. Acesso em: 19 de agosto de 2012; p. 154.

Figura 137. Espécimen tipográfico da fonte Kabel. Rudolf Koch, 1927. Reproduzido de JONG, 2010: 314; p. 155.

Figura 138. Alfabeto Independant. G. Collette e J. Dufour, 1930. Reproduzido de HELLER, 1997: 25; p. 155.

Figura 139. Platibanda de edificação. Registro fotográfico do autor, 2010; p. 158.

Figura 140. Fonte Bifur. A. M. Cassandre, 1929. Reproduzido de JONG, 2010: 336; p. 161.

Figura 141. Alfabeto. Herbert Bayer, 1925. Reproduzido de BLACKWELL, 1993: 66; p. 170.

Figura 142. Iniciais em estilo Art Nouveau. Fundición Tipográfica Richard Gans, Madrid, 1922. Reproduzido de JONG, 2010: 251; p. 170.

Figura 143. Mapa da Tipografia Arquitetônica Nominativa Art Déco Paulistana; p. 174.

Figura 144. Tipografia nominativa do Palacete Ibis. Registro fotográfico do autor, 2011; p. 175.

Figura 145. Tipografia nominativa do Prédio Olido. Registro fotográfico do autor, 2011; p. 177.

Figura 146. Tipografia nominativa do Prédio Gabriel Gonçalves. Registro fotográfico do autor, 2011; p. 177.

Figura 147. Tipografia nominativa do Edifício Saldanha Marinho. Registro fotográfico do autor, 2011; p. 177.

Figura 148. Tipografia nominativa do Edifício Anhembi. Registro fotográfico do autor, 2011; p. 179.

Figura 149. Tipografia nominativa do Edifício Lunice. Registro fotográfico do autor, 2011; p. 179.

Figura 150. Tipografia nominativa do Edifício IAPETC. Registro de Aristodemo Beccherini, c. 1940. Acervo Museu da Cidade de São Paulo; p. 179.

Figura 151. Tipografia nominativa do Edifício Rio Branco. Registro fotográfico de Gilberto Mariano Tenório, 2011; p. 179.

Figura 152. Tipografia nominativa do Prédio Gabriel Gonçalves. Registro fotográfico do autor, 2011; p. 179.

Figura 153. Tipografia nominativa do Edifício Majestic. Registro fotográfico do autor, 2011; p. 181.

Figura 154. Tipografia nominativa do Edifício XI de Agosto. Registro fotográfico do autor, 2011; p. 181.

Figura 155. Tipografia nominativa do Prédio UVI. Registro fotográfico do autor, 2011; p. 181.

Figura 156. Arco de Tito. Disponível em: <<http://www.mrcheapflights.com/Rome/images/Titus-Arch-LARGE.JPG>>. Acesso em: 20 de novembro de 2012; p. 186.

Figura 157. Coluna de Trajano. Disponível em: <<http://www.flickr.com/photos/mcgaw/427714161/sizes/l/in/pool-502617@N24/>>. Acesso em: 20 de novembro de 2012; p. 186.

Figura 158. *Foro Italico*. Disponível em: <http://www.jameshull.com/jan26_march1.html>. Acesso em: 20 de novembro de 2012; p. 187.

Figura 159. Kärntner Bar. Adolph Loos, 1907. Disponível em: <<http://www.flickr.com/photos/klaasfotocollectie/3031279049/sizes/l/in/photostream/>>. Acesso em: 20 de novembro de 2012; p. 187.

Figura 160. Pavilhão soviético da *Exposition des Arts Decoratifs* de 1925. Disponível em: <<http://www.cursodehistoriadaarte.com.br/lopreto/index.php/exposition-internationale-des-arts-decoratifs-et-industriels-modernes-paris-1925/>>. Acesso em: 20 de novembro de 2012; p. 188.

Figura 161. Pavilhão Esprit Nouveau. Le Corbusier, 1925. Disponível em: <<http://thaa2.wordpress.com/category/perpe/>>. Acesso em: 20 de novembro de 2012; p. 188.

Figura 162. Pavilhão do turismo na *Exposition des Arts Decoratifs* de 1925. Robert Mallet-Stevens, 1925. Disponível em: <http://farm6.static.flickr.com/5087/5330087435_6efa50b3df.jpg>. Acesso em: 20 de novembro de 2012; p. 189.

Figura 163. Edifício Mesbla, Rio de Janeiro. Henri Sajous, 1936. Registro fotográfico do autor, 2011; p. 189.

Figura 164. Projeto dos pilones da Ponte Grande. R. R. Zuccolo, 1940. Reproduzido de OLIVEIRA, 2008: 113; p. 189.

Figura 165. Exposição do Centenário da Revolução Farroupilha. Porto Alegre, 1935. Disponível em: <http://neuefantastisch.blogspot.com.br/2008/11/srie-art-dco-exposio-do-centenrio_07.html>. Acesso em: 20 de novembro de 2012; p. 190.

Figura 166. Pavilhão da Indústria Textil, na I Feira Nacional de Indústrias de São Paulo, 1940. Reproduzido do catálogo da I Feira Nacional de Indústrias de São Paulo; p. 190.

Figura 167. Edifício Sampaio Moreira, 1923. Reproduzido de GERODETTI & CORNEJO, 1999: 120; p. 191.

Figura 168. Café Paraventi, c. 1940. Estudo preliminar do Hospital Getúlio Vargas, c.1940. Café Paraventi, foto de Leon Liberman, reproduzida da revista *Acrópole*, ano III, n.º. 26, de junho de 1940. Idem, in revista *Acrópole*, ano II, n.19, de novembro de 1939; p. 192.

Figura 169. Vitrine da loja Ao Preço Fixo. Reproduzida da revista *Acrópole*, ano II, n.º. 18, de outubro de 1939; p. 193.

Figura 170. Loja da Cia. Souza Cruz. Reproduzida da revista *Acrópole*, ano II, nº. 16, p. 43, de agosto de 1939; p. 193.

Figura 171. Tipografia nominativa do Prédio Azevedo Soares, 1928. Registro fotográfico do autor, 2011; p. 193.

Figura 172. Tipografia nominativa do Edifício Dr. Walther Seng. Registro fotográfico do autor, 2011; p. 197.

Figura 173. Tipografia nominativa do edifício Tupan. Registro fotográfico do autor, 2011; p. 197.

Figura 174. Tipografia nominativa do Prédio Santa Elisa. Registro fotográfico do autor, 2011; p. 198.

Figura 175. Tipografia nominativa do Prédio Olido. Registro fotográfico do autor, 2011; p. 199.

Figura 176. Tipografia nominativa do Edifício Bartyra. Registro fotográfico do autor, 2011; p. 199.

Figura 177. Tipografia nominativa do Prédio Itá. Registro fotográfico do autor, 2011; p. 199.

Figura 178. Tipografias nominativas dos edifícios Anhembi e São Carlos. Registros fotográficos do autor, 2009 (Anhembi) e 2011 (São Carlos); p. 200.

Figura 179. Tipografias nominativas dos edifícios São Lucas, São João e Viaducto. Registros fotográficos do autor, 2011; p. 201.

Figura 180. Tipografias nominativas dos edifícios Therezinha Setti, Santa Ignez e Santa Leonor. Registros fotográficos do autor, 2011; p. 201.

Figura 181. Tipografia nominativa do Cine Majestic. Registro fotográfico do autor, 2011; p. 202.

Figura 182. Tipografia nominativa do Prédio Altemira de Barros. Registro fotográfico do autor, 2011; p. 204.

Figura 183. Tipografia nominativa do Prédio Cap. José da Silva Prado. Registro fotográfico do autor, 2011; p. 204.

Figura 184. Tipografia nominativa do Cine Marabá. Registro fotográfico do autor, 2009; p. 204.

Figura 185. Tipografia nominativa do Edifício XI de Agosto. Registro fotográfico do autor, 2011; p. 204.

Figura 186. Tipografia nominativa do Banco de São Paulo. Registro fotográfico do autor, 2013; p. 205.

Figura 187. Projeto da fachada do Banco de São Paulo, 1935. Reprodução da Secretaria de Esporte, Lazer e Juventude do Estado de São Paulo; p. 205.

Figura 188. Estádio Municipal do Pacaembu. Registro fotográfico do autor, 2010; p. 207.

Figura 189. Projeto da fachada do Estádio Municipal do Pacaembu. Reprodução do Arquivo Histórico de São Paulo; p. 207.

Figura 190. Projeto de detalhamento da tipografia nominativa do Estádio Municipal. Reprodução do Arquivo Histórico de São Paulo; p. 207.

Figura 191. Processo de execução da tipografia arquitetônica Estádio Municipal. Registro fotográfico de B. J. Duarte, 1939. Acervo Museu da Cidade de São Paulo; p. 208.

Figura 192. Estádio Municipal do Pacaembu. Registro fotográfico do autor, 2010; p. 208.

Figura 193. Tipografia arquitetônica do Condomínio Cícero Prado, 1954. Registro fotográfico do autor, 2010; p. 209.

Figura 194. Projeto de detalhamento da tipografia arquitetônica do Condomínio Cícero Prado. Reprodução do Acervo da Biblioteca da FAU-USP; p. 209.

Figura 195. Perspectiva artística do Edifício Brasília. Henri Sajous. © Documento M. Christine Sajous Clause; p. 210.

Figura 196. Tipografia nominativa do Clube Espéria. Reproduzido da revista *Acrópole*, ano II, n°. 24, p. 6-7, de abril de 1940; p. 210.

Figura 197. Tipografia nominativa na indústria Pirie, Villares & Cia. Ltda. Registro fotográfico de Leon Liberman, reproduzido da revista *Acrópole*, ano II, n°. 19, p. 38, de novembro de 1939; p. 210.

Figura 198. Tipografia nominativa do Prédio Classes Laboriosas. Registro fotográfico do autor, 2011; p. 211.

Figura 199. Tipografia nominativa no Prédio Itá. Registro fotográfico do autor, 2011; p. 211.

Figura 200. Detalhe da tipografia nominativa no edifício UVI. Registro fotográfico do autor, 2011; p. 211.

Figura 201. Epígrafe arquitetônica de J. Luiz do Rego e S. M. Roder, no edifício Anhembi. ©Acervo Epigráfico Paulistano, Patricia Souza Gatto. Disponível em: <<http://www.iar.unicamp.br/lis/pat/index.htm>>. Acesso em: 21 de outubro de 2012; p. 212.

Figura 202. Epígrafe arquitetônica de J. Luiz do Rego e S. M. Roder, no edifício Tupan. Registro fotográfico do autor, 2011; p. 212.

Figura 203. Epígrafe arquitetônica de Richter & Lotufo Ltda, no Prédio São João. ©Acervo Epigráfico Paulistano, Patricia Souza Gatto. Disponível em: <<http://www.iar.unicamp.br/epigrafes/index.htm>>. Acesso em: 21 de outubro de 2012; p. 213.

Figura 204. Epígrafe arquitetônica de Richter & Lotufo Ltda, no edifício São Lucas. ©Acervo Epigráfico Paulistano, Patricia Souza Gatto. Disponível em: <<http://www.iar.unicamp.br/epigrafes/index.htm>>. Acesso em: 21 de outubro de 2012; p. 213.

Figura 205. Epígrafe arquitetônica de Richter & Lotufo Ltda, no edifício Santa Leonor. ©Acervo Epigráfico Paulistano, Patricia Souza Gatto. Disponível em: <<http://www.iar.unicamp.br/epigrafes/index.htm>>. Acesso em: 21 de outubro de 2012; p. 213.

Figura 206. Epígrafe arquitetônica de Richter & Lotufo Ltda, no edifício Pasteur. ©Acervo Epigráfico Paulistano, Edney Clemente de Souza. Disponível em: <<http://www.iar.unicamp.br/epigrafes/index.htm>>. Acesso em: 21 de outubro de 2012; p. 213.

Figura 207. Epígrafe arquitetônica de Siciliano & Silva da década de 1920. ©Acervo Epigráfico Paulistano, Patricia Souza Gatto. Disponível em: <<http://www.iar.unicamp.br/epigrafes/index.htm>>. Acesso em: 21 de outubro de 2012; p. 213.

Figura 208. Epígrafe arquitetônica de Siciliano & Silva da década de 1930. ©Acervo Epigráfico Paulistano, Patricia Souza Gatto. Disponível em: <<http://www.iar.unicamp.br/epigrafes/index.htm>>. Acesso em: 21 de outubro de 2012; p. 213.

Figura 209. Epígrafe arquitetônica de F. P. Ramos de Azevedo. Reproduzido de FARIAS et al., 2008: 27; p. 214.

Figura 210. Epígrafe arquitetônica de Severo & Villares. Reproduzido de FARIAS et al., 2008: 29; p. 214.

Figura 211. Epígrafe arquitetônica do Escritório Técnico Ramos de Azevedo, Severo & Villares. Reproduzido de FARIAS et al., 2008: 30; p. 214.

Figura 212. Epígrafe arquitetônica do Escritório Técnico Ramos de Azevedo, Severo & Villares. Reproduzido de FARIAS et al., 2008: 32; p. 214.

Figura 213. Exemplos de diferentes tipos de “construção” de uma letra. Reproduzido de BAINES & HASLAM, 2005: 54; p. 226.

Figura 214. Exemplos de diferentes tipos de “forma” de uma letra. Reproduzido de BAINES & HASLAM, 2005: 54; p. 226.

Figura 215. Exemplos de diferentes tipos de “proporções” de uma letra. Reproduzido de BAINES & HASLAM, 2005: 55; p. 227.

Figura 216. Exemplos de diferentes tipos de “modelagem” de uma letra. Reproduzido de BAINES & HASLAM, 2005: 55; p. 227.

Figura 217. Exemplos de diferentes tipos de “peso” de uma letra. Reproduzido de BAINES & HASLAM, 2005: 55; p. 227.

Figura 218. Exemplos de diferentes tipos de “terminações” de uma letra. Reproduzido de BAINES & HASLAM, 2005: 58; p. 228.

Figura 219. Exemplos de diferentes tipos de “caracteres chave”. Reproduzido de BAINES & HASLAM, 2005: 58; p. 228.

Figura 220. Exemplos de diferentes tipos de “decoração” de uma letra. Reproduzido de BAINES & HASLAM, 2005: 58; p. 228.

Figura 221. Fonte tipográfica Bernhard Fashion, em espécimen da ATF de 1934. Reproduzido do ATF Book of American Types 1934. Disponível em: <<http://www.archive.org/details/ATFBookOfAmericanTypes1934>>. Acesso em: 9 de dezembro de 2012; p. 253.

Figura 222. Espécimen tipográfico da Huxley Vertical. Walther Huxley, 1936. Reproduzido de HELLER, 1997: 30; p. 253.

Figura 223. Alfabeto. Paul Carlyle e Guy Oring, 1938. Reproduzido de HELLER, 1997: 44; p. 253.

Figura 224. Fonte tipográfica Newport. Willard T. Sniffin, 1932. Reproduzido do ATF Book of American Types 1934. Disponível em: <<http://www.archive.org/details/ATFBookOfAmericanTypes1934>>. Acesso em: 9 de dezembro de 2012; p. 254.

Figura 225. Álbum ilustrado da *Exposition Internationale de Paris*, 1937. Reprodução. Acervo da Biblioteca da FAU-USP; p. 254.

Figura 226. Epígrafe arquitetônica do arquiteto Robert Mallet-Stevens, 1927. Disponível em: <<http://www.flickr.com/photos/designwallah/2514846529/in/photostream/>>. Acesso em: 9 de dezembro de 2012; p. 255.

Figura 227. Cartão-postal do Edifício Banco de São Paulo. Disponível em: <http://www.ebay.com/itm/BRAZIL-SAO-PAULO-BANCO-DE-SAO-PAULO-REAL-PHOTO-/270792050327?pt=LH_DefaultDomain_0&hash=item3f0c76c697#>. Acesso em: 9 de dezembro de 2012; p. 258.

Figura 228. Monograma com os caracteres “BSP”. Registro fotográfico do autor, 2012; p. 258.

Figura 229. Tipografia nominativa sobre a entrada principal do Edifício Banco de São Paulo. Registro fotográfico do autor, 2009; p. 259.

Figura 230. Tipografia nominativa posicionada na lateral da entrada do Edifício Banco de São Paulo. Registro fotográfico do autor, 2011; p. 259.

Figura 231. Epígrafe arquitetônica do Edifício Banco de São Paulo. Registro fotográfico do autor, 2011; p. 260.

Figura 232. Caixa de depósito noturno do BSP. Registro fotográfico do autor, 2011; p. 260.

Figura 233. Aplique em bronze com a numeração de logradouro do BSP. Registro fotográfico do autor, 2011; p. 260.

Figura 234. Edifício Banco de São Paulo. Registros fotográficos do autor, 2011; p. 261.

Figura 235. Interior da casa das máquinas do BSP. Registro fotográfico do autor, 2012; p. 263.

Figura 236. Estrutura para fixação dos soquetes e lâmpadas do sistema de identidade luminosa. Registro fotográfico do autor, 2012; p. 263.

Figura 237. Detalhe mostrando os blocos de vidro, a fiação e o local onde estavam fixados os soquetes das lâmpadas. Registro fotográfico do autor, 2012; p. 263.

Figura 238. Edifício Banco de São Paulo, entre o Edifício Altino Arantes e o Prédio Martinelli. Registro fotográfico de Francisco de Almeida Lopes, c. 1940. Disponível em: <<http://almeidalopes.blogspot.com.br/2012/04/novas-fotos-de-sao-paulo.html>>. Acesso em: 11 de dezembro de 2012; p. 264.

Figura 239. Saguão da agência bancária no Edifício Banco de São Paulo. Registro fotográfico do autor, 2010; p. 265.

Figura 240. Relógio do saguão da agência bancária no Edifício Banco de São Paulo. Registro fotográfico do autor, 2012; p. 265.

Figura 241. Placa aplicada sobre a entrada que levava à antiga gerência. Registro fotográfico do autor, 2012; p. 266.

Figura 242. Placa de identificação em bronze na área da caixa-forte. Registro fotográfico do autor, 2012; p. 266.

Figura 243. Detalhe do piso em aço da área da caixa-forte. Registro fotográfico do autor, 2012; p. 266.

Figura 244. Cabines privativas para manipulação de valores pelos usuários dos cofres particulares. Registro fotográfico do autor, 2012; p. 266.

Figura 245. Relógio e sistema de iluminação de emergência na área da caixa-forte. Registro fotográfico do autor, 2012; p. 266.

Figura 246. Painel de chamada de elevadores. Registro fotográfico do autor, 2012; p. 267.

Figura 247. Caixa de entrada de correspondência. Registro fotográfico do autor, 2012; p. 268.

Figura 248. Caixa de saída de correspondência. Registro fotográfico do autor, 2012; p. 268.

Figura 249. Quadro de avisos. Registro fotográfico do autor, 2012; p. 269.

Figura 250. Placa de identificação dos pavimentos. Registro fotográfico do autor, 2012; p. 271.

Figura 251. Numeração de identificação das salas. Registro fotográfico do autor, 2012; p. 271.

Figura 252. Entrada do sistema para depósito de correspondência. Registro fotográfico do autor, 2012; p. 271.

Figura 253. Tranca de janela com as iniciais “BSP”. Registro fotográfico do autor, 2012; p. 272.

Figura 254. Alavanca de vitrô com as iniciais “BSP”. Registro fotográfico do autor, 2012; p. 272.

Figura 255. Espelho de interruptores. Registro fotográfico do autor, 2012; p. 272.

Figura 256. Espelho de fechadura. Registro fotográfico do autor, 2012; p. 272.

Figura 257. Tipografia gravada em rocha na lateral do Edifício Banco de São Paulo. Registro fotográfico do autor, 2011. Letra desenhada em prancha do projeto do edifício, datada de 1935. Reprodução do acervo da Biblioteca da FAU-USP. Letra desenhada em prancha do projeto do edifício, datada de 1936. Reprodução do Acervo da Secretaria de Esporte, Lazer e Juventude do Estado de São Paulo; p. 274.

Figura 258. Detalhe do carimbo em prancha do projeto do Edifício Banco de São Paulo, 1935. Reprodução do Acervo da Secretaria de Esporte, Lazer e Juventude do Estado de São Paulo; p. 276.

Figura 259. Detalhe do carimbo em projeto de Residência Hess, publicado na revista *Acrópole*, n.º. 8, dezembro de 1938, p. 49; p. 276.

LISTA DE TABELAS

Tabela 1. Principais características formais do Art Déco encontradas na Arquitetura e na Tipografia; p. 153.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1a. Geometrização na tipografia; p. 156.

Quadro 1b. Geometrização na arquitetura; p. 157.

Quadro 1c. Geometrização na tipografia arquitetônica; p. 157.

Quadro 2a. Escalonamento na tipografia; p. 159.

Quadro 2b. Escalonamento na arquitetura; p. 160.

Quadro 2c. Escalonamento na tipografia arquitetônica; p. 160.

Quadro 3a. Intersecção de planos e linhas na tipografia; p. 162.

Quadro 3b. Intersecção de planos e linhas na arquitetura; p. 163.

Quadro 3c. Intersecção de planos e linhas na tipografia arquitetônica; p. 163.

Quadro 4a. Verticalização na tipografia; p. 165.

Quadro 4b. Verticalização na arquitetura; p. 166.

Quadro 4c. Verticalização na tipografia arquitetônica; p. 166.

Quadro 5a. Simplicidade ornamental na tipografia; p. 168.

Quadro 5b. Simplicidade ornamental na arquitetura; p. 169.

Quadro 5c. Simplicidade ornamental na tipografia arquitetônica; p. 169.

Quadro 6a. Tipos sem serifas / barras horizontais situadas abaixo ou acima da linha média - Tipografia; p. 171.

Quadro 6b. Tipos sem serifas / barras horizontais situadas abaixo ou acima da linha média - Tipografia arquitetônica; p. 172.

Quadro 7. Distribuição dos exemplares através do período estudado; p. 175.

Quadro 8. Estado de conservação dos exemplares de tipografia arquitetônica nominativa; p. 176.

Quadro 9. Materiais utilizados na execução das tipografias nominativas; p. 177.

Quadro 10. Posicionamento da tipografia arquitetônica nominativa na edificação; p. 178.

Quadro 11. Técnica de inserção da tipografia arquitetônica nominativa na edificação; p. 180.

Quadro 12. Resumo da classificação descritiva da tipografia arquitetônica nominativa Art Déco paulistana; p. 231.

LISTA DE DIAGRAMAS

Diagrama 1. Representação gráfica da cronologia das tipografias arquitetônicas nominativas Art Déco de São Paulo; pp. 194-195.

Diagrama 2. Representação gráfica das tipografias nominativas Art Déco conforme autoria; pp. 216-217.

Diagrama 3. Representação gráfica das tipografias nominativas Art Déco conforme sua classificação formal; pp. 236-239.

Diagrama 4. Representação gráfica da cronologia da recorrência do Grupo 5 de tipografias arquitetônicas nominativas Art Déco; pp. 246-247.

Diagrama 5. Comparação formal entre os caracteres das tipografias nominativas do Grupo 5; pp. 250-251.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	51
CAP. 1. O ART DÉCO E SUAS MANIFESTAÇÕES NA ARQUITETURA E NA TIPOGRAFIA	59
As principais influências no Art Déco	66
O Art Déco na arquitetura paulistana	81
O Art Déco na tipografia	89
CAP. 2. MÉTODOS E PROCEDIMENTOS PARA A ORGANIZAÇÃO E DEFINIÇÃO DA AMOSTRA DE EXEMPLARES DE TIPOGRAFIA ARQUITETÔNICA NOMINATIVA ART DÉCO PAULISTANA	123
Definição da amostragem	128
Catalogação, organização e mapeamento da amostragem	140
Elaboração de uma matriz de características formais para a seleção dos exemplares da amostra final	152
A amostra final de exemplares	173
CAP. 3. TIPOGRAFIA ARQUITETÔNICA NOMINATIVA ART DÉCO PAULISTANA	183
A “Paisagem Tipográfica” e a Tipografia Arquitetônica	185
Análises da Tipografia Arquitetônica Art Déco Paulistana	192
CAP. 4. INVESTIGAÇÃO DE UMA TIPOGRAFIA RECORRENTE: ORIGENS E INFLUÊNCIAS	241
Análises dos exemplares do Grupo 5	243
Referências tipográficas do Grupo 5	252
O Edifício Banco de São Paulo	256
CONSIDERAÇÕES FINAIS	277
REFERÊNCIAS	285
ANEXOS EM CD-ROM	
1. Mapas	
2. Planilha da Tipografia Arquitetônica Nominativa Art Déco Paulistana	
3. Fichas de campo	
4. Diagramas	

INTRODUÇÃO

Em 1º. de janeiro de 2007, entrou em vigor na cidade de São Paulo a lei nº. 14.223, de 23 de setembro de 2006, que ficou conhecida popularmente como Lei da Cidade Limpa. Seu objetivo era eliminar a poluição visual, proibindo todo tipo de publicidade externa, como *outdoors*, painéis em fachadas de prédios, *backlights* e *frontlights*¹.

Em pouco tempo, voltou-se ver a paisagem da cidade, até então escondida sob uma quantidade enorme de placas, avisos, painéis, etc. Tornou-se possível observar novamente a arquitetura dos prédios, seus detalhes ornamentais e também algumas inscrições, que guardavam seus nomes ou de estabelecimentos comerciais, que, ou não mais existiam, ou tinham sido cobertos por novos anúncios, maiores e mais vistosos, a fim de que pudessem dar conta de concorrer com os outros ao seu entorno.

Talvez seja esse um dos motivos pelo qual o estudo da tipografia arquitetônica tem recebido importantes contribuições nos últimos anos, deixando aos poucos de ser um assunto inexplorado no Brasil. Trabalhos importantes, como os desenvolvidos pelos grupos *Tipografia Arquitetônica* da Unicamp e *Tipografia e Linguagem Gráfica* do Centro Universitário SENAC, foram pioneiros no estudo da tipografia arquitetônica em São Paulo e, a partir deles, começaram a surgir mais interessados no desenvolvimento de pesquisas sobre o tema, em outras partes do país, como no Rio de Janeiro e no Recife.

Esta pesquisa é mais um destes trabalhos, tendo tomado emprestado e adaptado muitos dos procedimentos metodológicos desenvolvidos por estes grupos, para o estudo da tipografia arquitetônica.

Interessa-nos especificamente a chamada tipografia arquitetônica nominativa, ou seja, as inscrições de caráter permanente encontradas em uma edificação, cuja função primordial é a de identificação. E, dentro dessas inscrições, o foco foi dirigido para as ocorrências que apresentam características atribuídas ao estilo Art Déco, no período estabelecido entre os anos de 1928 e 1954.

O objetivo final deste trabalho é o de identificar e estabelecer quais foram os principais fatores que caracterizaram o uso da tipografia arquitetônica de estilo Art Déco na cidade de São Paulo, tanto como elemento ornamental como também elemento de informação e comunicação entre o edifício, a cidade e seus habitantes, acompanhando os avanços das relações comerciais, da indústria da informação e do

¹ Disponível no website da Prefeitura do Município de São Paulo <http://www.prefeitura.sp.gov.br/portal/a_cidade/noticias/index.php?p=14184> ,Acesso em: 29 de dezembro de 2012.

entretenimento durante esse período.

O Art Déco foi um estilo moderno, que teve sua principal fase de produção durante o período do entreguerras. Seu momento de maior expressividade foi no ano de 1925, com a *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, em Paris.

Sua principal característica foi a diluição das propostas dos movimentos de vanguarda do início do século XX, com as correntes ornamentalistas do final do século XIX, além de assimilar uma série de referências de culturas ditas “primitivas” e também de culturas da Antiguidade.

Devido a esse caráter diluidor, o Art Déco teve grande aceitação na sociedade em geral, pois conseguia transmitir o conceito de modernidade, sem os radicalismos característicos das vanguardas artísticas. Sua aceitação internacional deveu-se também à facilidade com que o estilo absorveu valores e influências das culturas locais, apresentando-se em versões readequadas a cada lugar.

O estilo permeou todas as atividades artísticas, como a arquitetura, as artes plásticas, o design de objetos, o design gráfico e a literatura, e teve especial influência na publicidade e nos meios de comunicação da época, como o cinema e as revistas.

Em seu momento de afirmação como metrópole - novo pólo econômico do país -, a cidade de São Paulo ofereceu condições bastante favoráveis para a instalação e disseminação do Art Déco, especialmente na arquitetura, que atravessava período de grande produção, com a crescente verticalização do centro da cidade.

Os arranha-ceus eram sinônimo de modernidade e progresso, e o estilo Art Déco, além de sinalizar esteticamente isso, mostrou-se economicamente bastante interessante para os empreendedores imobiliários, pois propunha uma revisão dos padrões arquitetônicos baseados no neoclassicismo e no ecletismo, vigentes até o momento. O modelo proposto era um padrão em que, sem grandes mudanças estruturais, as formas eram simplificadas e geometrizadas, e, além de simbolizar modernidade, proporcionava também, rapidez e barateamento dos custos de construção.

A tipografia, elemento presente na arquitetura ocidental desde o Império Romano, ganha um papel de importância, pois passa a comunicar e divulgar a modernidade, não somente no conteúdo da mensagem que carrega, mas também no significado do desenho de suas formas.

Os caracteres deixam de apresentar as serifas², que fazem referência aos processos manuais de obtenção de caracteres, e apresentam agora desenhos derivados de formas geométricas, mais simplificados e referenciados à estética da máquina.

O estilo Art Déco se encarregaria, ainda, de dar a esses caracteres uma aparência além de moderna, requintada, por meio da utilização de diversos recursos gráficos, como variações grandes na proporção ou na espessura das letras, uso de filetes ou outras formas de ornamentação simplificadas e outros artifícios que transmitissem sofisticação.

Esses caracteres, que já estavam presentes nos principais meios de divulgação dessa cultura da recente sociedade de consumo moderna, como as revistas, o cinema, os cartazes, a partir desse momento, começariam também a aparecer em destaque nos edifícios, nas fachadas das lojas e em suas vitrines, assim como nos pavilhões das feiras e exposições transitórias, que aconteceram com frequência durante esse período.

O progresso tecnológico da construção civil, principalmente pelo uso do concreto armado, possibilitou que a tipografia pudesse passar a ser um elemento arquitetônico de destaque, tornando-se parte integrante do edifício, ganhando importância e ocupando locais de boa visibilidade. Isso só foi possível graças ao caráter ainda ornamentalista do Art Déco, o qual transformava a tipografia em uma aliada dos arquitetos e construtores como elemento de comunicação entre o edifício e a cidade.

O procedimento metodológico deste trabalho contou inicialmente com a seleção de exemplares para formação de um universo de análise que pudesse dar suporte à pesquisa. Ele foi formado a partir de três diferentes fontes, sendo a primeira um inventário da arquitetura Art Déco na cidade de São Paulo, desenvolvido por Campos (1996), que faz parte de sua dissertação de mestrado, apresentada à FAU-USP; a segunda fonte foi uma pesquisa conduzida na revista *Acrópole*, nas edições datadas entre 1938 e 1955; a terceira consistiu em exemplares coletados a partir de pesquisas de campo.

Passou-se então ao tratamento deste material, à sua análise e à revisão da bibliografia existente. Os resultados obtidos estão descritos nesta dissertação, que, com o intuito de serem expostos de maneira

2 Arremates que fazem referência ao processo manual de confecção das letras, quando eram obtidas através do uso de pincel, pena ou cinzel.

didática, foram organizados através da seguinte sequência de capítulos:

O primeiro capítulo, “O Art Déco e suas manifestações na arquitetura e na tipografia”, apresenta uma definição do Art Déco e de suas origens, com especial atenção a seus desdobramentos na arquitetura e no design gráfico, especialmente à tipografia. Sem deixar de se fazer referência às manifestações locais do Art Déco, na arquitetura, no design gráfico e na tipografia, originadas em São Paulo, mas também no Brasil.

O tema é abordado em duas subseções, em que são analisadas a influência do estilo Art Déco na arquitetura paulistana e no campo do design gráfico. O método principal utilizado foi a revisão bibliográfica, também tendo sido feitos levantamentos em arquivos de jornais e periódicos ilustrados.

O segundo capítulo, “Métodos e procedimentos para a organização e definição da amostra de exemplares de tipografia arquitetônica nominativa Art Déco paulistana”, relata o processo percorrido para a formação e organização do universo de análise de exemplares de tipografias arquitetônicas nominativas Art Déco. Nele é detalhado o processo de levantamento de exemplares a partir de três diferentes fontes, como já foi relatado acima; sua organização e mapeamento, através de ferramentas disponíveis na Internet; o desenvolvimento de uma matriz, reunindo as principais características formais da tipografia arquitetônica Art Déco, com a finalidade de fornecer suporte para uma análise qualitativa e posterior seleção dos exemplares mais relevantes para o estudo; assim como a apresentação preliminar dos resultados obtidos.

O terceiro capítulo, intitulado “Tipografia arquitetônica nominativa Art Déco paulistana”, faz uma análise mais aprofundada dos resultados obtidos com o tratamento dos dados e com a observação das inscrições nominativas selecionadas, a partir dos procedimentos descritos no capítulo anterior.

A partir da definição e discussão dos conceitos de paisagem tipográfica e tipografia arquitetônica, e com a confrontação dos principais trabalhos desenvolvidos sobre o tema, procurou-se traçar um paralelo entre a arquitetura e a tipografia arquitetônica, tendo como modelo a análise de pavilhões significativos presentes na *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* de 1925 em Paris, como o *Esprit Nouveau*, de Le Corbusier e Ozenfant; o Pavilhão da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, de Kosntatin Melnikov; e o Pavilhão do Turismo de Robert Mallet-Stevens.

É feita então uma análise da tipografia arquitetônica nominativa Art Déco paulistana, a partir de diversos ângulos de enfoque, com o auxílio de diversos diagramas, para facilitar a visualização dos dados como a organização cronológica dos exemplares selecionados; a autoria do projeto ou da construção dos edifícios, observando suas particularidades e características; e, finalmente, a elaboração de uma proposta de classificação formal e descritiva das tipografias arquitetônicas nominativas de estilo Art Déco integrantes da amostra final.

O quarto capítulo, “Investigação de uma tipografia recorrente: origens e influências”, surgiu a partir dos resultados das análises conduzidas no terceiro capítulo, que apontaram para um grupo de tipografias arquitetônicas nominativas, de características bastante definidas, e que aparecem em uma quantidade considerável de ocorrências, encontradas na área central da cidade de São Paulo.

Pela observação da cronologia do surgimento dos vários exemplares deste grupo, uma possível origem desse desenho tipográfico é a partir das inscrições encontradas no Edifício Banco de São Paulo, uma das edificações mais significativas do Art Déco paulistano e que apresenta um conjunto de inscrições tipográficas amplo e coerente formalmente, tanto em seu exterior quanto na parte interior do edifício.

São apresentados ainda alguns outros indícios que podem levar a uma possível conclusão sobre esse desenho tipográfico encontrado no Edifício Banco de São Paulo ter sido executado a partir do alfabeto desenhado manualmente, que era utilizado nas pranchas dos projetos do escritório do autor do prédio, o arquiteto Álvaro Botelho.

Enfim, no capítulo final, são feitas as considerações finais sobre as constatações resultantes do trabalho e também a sugestão de alguns temas, para o futuro desenvolvimento de estudos relacionados a esta pesquisa.

CAPÍTULO 1
O ART DÉCO E SUAS MANIFESTAÇÕES
NA ARQUITETURA E NA TIPOGRAFIA

No contexto desta pesquisa, a expressão Art Déco segue definição adotada pela grande maioria de autores que têm se dedicado ao estudo do tema, que é a de um estilo moderno, que teve sua principal fase de produção compreendida no período do entreguerras, cujo momento de maior expressividade deu-se no ano de 1925, na *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, em Paris.

O termo Art Déco só foi adotado a partir da década de 1960, após ser utilizado pelo historiador inglês Bevis Hillier, ao referir-se a esse estilo, consagrado na exposição de 1925, e que foi tema da mostra retrospectiva *Les Anées 25*, realizada em 1966 no Museu de Artes Decorativas de Paris (MEGGS, 2009: 359). Apesar de a expressão ter surgido com a referida exposição, já havia aparecido anteriormente no livro *Paris 1925* de Armand Lanoux, de 1957 (ROITER, 2011: 46) e fora utilizada de maneira polêmica por Le Corbusier em seu livro *L'art décoratif d'aujourd'hui*, de 1925, na forma de vinheta de introdução aos diferentes capítulos, como “1925 – EXPO. ARTS. DÉCO”. (BRESLER, 1997: 16).

Uma definição formal mais exata do Art Déco tem se mostrado difícil e imprecisa, devido à grande quantidade de influências e versões encontradas no estilo, como é ressaltado por diversos autores, entre eles o norte-americano Alastair Duncan:

Devido a diversos fatores, aparentemente contraditórios, uma definição exata do estilo e de seu escopo se mostrou elusiva. A visão atual é a de que não se pode definir o Art Déco como um estilo único e homogêneo, mas sim, como algo que englobou uma grande variedade de influências, da arte oriental e ocidental, do antigo Egito ao futuro imaginado, e do geométrico ao não simétrico. Esse Art Déco diversificado foi, além disso, expresso não somente nas artes aplicadas, mas também na escultura, arquitetura, fotografia, moda e desenho industrial (DUNCAN, 2009: 6).

Ao contrário da maioria dos movimentos artísticos surgidos no início do século passado, o Art Déco não foi concebido a partir de ideais ou de um embasamento comum a um grupo de artistas, mas sim, como uma representação de como a modernidade era entendida pela maioria das pessoas, durante a primeira metade do século XX (KERY, 1986: 18).

Após a Primeira Guerra Mundial, a Europa passa por grandes mudanças nos campos econômico, político e social, devido à destruição causada pela guerra e à decorrente crise econômica, além da queda da produção industrial e o consequente aumento do desemprego.

Mas a guerra proporcionou uma mudança em vários dos antigos regimes políticos na Europa e

também favoreceu o desenvolvimento e o aprimoramento de novas tecnologias, como a do concreto armado e da metalurgia e o surgimento de novos meios de transporte.

O surgimento de uma nova classe social, enriquecida graças ao comércio estabelecido através de zonas neutras, onde era possível se negociar até mesmo com países inimigos, fez prosperar um comércio de artigos de luxo, que ainda eram baseados em padrões convencionais de design, e que se apoiava, principalmente, no uso tradicional do fino artesanato europeu, principalmente o francês, ainda bastante distante das propostas mais funcionais que estavam sendo desenvolvidas pela Bauhaus e o De Stijl, em países como a Alemanha e a Holanda.

A reconstrução da Europa encontrou patrocínio nos Estados Unidos, enriquecido pelo fornecimento de material para a guerra, e que se tornava naquele momento a grande potência mundial, graças também à exploração desse novo mercado de consumo. Essa influência norte-americana trouxe para a Europa produtos de sua cultura como o *jazz* e o cinema de Hollywood.

Em um momento onde a maioria das pessoas procuravam maneiras de esquecer o passado recente de destruição e dificuldades, o tom festivo do ritmo afro-americano e a fábrica de ilusões proporcionada pelo cinema serviram como um grande exercício hedonista e, ao mesmo tempo, como propulsor da busca incessante por um padrão de vida pautado pela modernidade que as recentes conquistas tecnológicas e científicas haviam propiciado.

... um conceito sedutor perpassava o ambiente social da época: modernização, entendida como vontade e desejo coletivos de recuperar o tempo perdido e escapar do atraso, correndo contra o relógio. Metaforicamente, isto significava encurtar caminhos, simplificar, retificar, racionalizar e geometrizar. Era o que muitos queriam e o que o art déco veio proporcionar (CONDE, 1997: 69).

Os avanços da ciência e da tecnologia contribuíram muito com esse frenesi que tomava conta da sociedade. Entre as principais descobertas e acontecimentos do período, podemos destacar o Prêmio Nobel ganho por Albert Einstein em 1921, pelo desenvolvimento da teoria da relatividade; a publicação dos trabalhos sobre psicanálise de Sigmund Freud; a descoberta da penicilina, em 1928 por Alexander Fleming; o estabelecimento da comunicação radiofônica através do oceano Atlântico e os primeiros experimentos de transmissão de TV.

Em 1927, Charles Lindberg, depois de 33 horas de viagem, em seu avião The Spirit of Saint Louis, se tornou o primeiro homem a fazer a travessia do Atlântico sem escalas. Pelos ares, também viajavam os dirigíveis, gigantes voadores, que graças às grandes dimensões de suas cabines tinham espaço interno semelhante ao dos navios e, tais como estes, eram decorados com a mesma inspiração Art Déco, em que predominava o uso de móveis tubulares metálicos. Foi através de um deles, o Zeppelin, que Le Corbusier fez sua segunda visita, em 1936, ao Rio de Janeiro, onde ainda hoje se conserva, na base aérea de Santa Cruz, o único hangar para guarda desse tipo de aeronave que restou no mundo, também em estilo Art Déco.

Os oceanos eram cruzados cada vez mais rapidamente, pelos imensos e luxuosos transatlânticos, verdadeiros embaixadores do estilo Art Déco. Dentre eles, o famoso Normandie, que trazia em seu interior trabalhos de mobiliário, de vidro e de metal, feitos por artistas como Jean Dunand, René Lalique e Jean Dupas, entre outros, tendo aportado pela primeira vez no Brasil em 1938, vindo de Nova York para um cruzeiro de carnaval (ROITER, 2011: 38).

A vida nas grandes cidades como Londres, Paris e Nova York passou a ser movimentada dia e noite, com intensa atividade dos trens, metrô e automóveis. A iluminação elétrica transformou as ruas destas cidades em grandes vitrines iluminadas, com gigantescos anúncios e letreiros em néon.

O poder da mídia de massa é descoberto, jornais eram vendidos às centenas de milhares, graças à capacidade de manipulação de suas manchetes. Fantasia e realidade começaram a se misturar pelo força da indústria cinematográfica, como ficou demonstrado em 1926, com a comoção popular causada com a morte do astro do cinema mudo Rodolfo Valentino.

Surge uma nova modalidade de leitura, as revistas ilustradas, nas quais:

a palavra é substituída pela imagem, a informação escrita pela informação gráfica. Surge aí um público desconhecido até o momento, que, desprovido de preconceitos e de pretensões literárias, opta pela crueza expositiva; pessoas que, por não disporem ou de tempo ou de paciência para a leitura, têm como única atividade cultural o cinema, de onde recebem toda sua informação (Frenzel¹ apud MAENZ, 1974: 79).

No Brasil, revistas como *FonFon*, *O Malho*, *Paratodos...* e *O Cruzeiro* traziam as principais novidades da vida moderna, do mundo da moda e do cinema, com capas ilustradas por J. Carlos, Guevara e K. Lixto,

¹ FRENZEL, H. K. *Hoyningen-Huené*. Meisterbildnisse: Berlin, 1932.

Fig. 1. Cartaz da *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, de autoria de Charles Loupot, 58 x 38 cm, 1925 (1stdibs, 2012).

Fig. 2. Cartaz da *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, de autoria de Émile Antoine Bourdelle, 58 x 38 cm, 1925 (1stdibs, 2012).

entre outros. J. Carlos retratava com traços elegantes os principais acontecimentos políticos e os personagens característicos do Rio de Janeiro da década de 1920, como sambistas, almofadinhas, e a famosa melindrosa. Já Nássara, desenhava personalidades e políticos em caricaturas com seu traço característico, em que predominavam as linhas geométricas simplificadas.

A publicidade passou a ter uma linguagem própria, a partir do desenvolvimento de estudos psicológicos que traçavam o perfil das pessoas, consideradas, agora, consumidores, pela adaptação da linguagem e da edição cinematográfica, para as revistas e os cartazes expostos nas grandes cidades (MAENZ, 1974: 79).

Por outro lado, na Alemanha derrotada, instalou-se em 1919 a chamada República de Weimar, iniciando um período de recuperação econômica, graças ao financiamento norte-americano. Mas, ao contrário dos outros países da Europa, e graças ao histórico de preocupação com um design, focado na produção em escala industrial, originada pela Deutsche Werkbund, “o florescimento cultural alemão foi marcado por um caráter austero e realista, com forte preocupação social de conteúdo reformista. A criação da Bauhaus, por exemplo, é uma demonstração prática dessa mentalidade” (CAMPOS, 1996: 16).

Esse novo design alemão, focado na standardização e reprodução em escala industrial, foi provavelmente o responsável pela não participação da Alemanha na exposição de 1925. Não somente por diferenças ideológicas, mas também pela preocupação dos franceses, com a concorrência dos objetos produzidos pelo Werkbund e pela Bauhaus (BRESLER, 1997: 15).

A *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* (Figs. 1 e 2), que aconteceu em Paris em 1925, com atraso de dez anos, após diversos adiamentos devido à guerra, foi o evento maior e a consagração do Art Déco como estilo (BRUNHAMMER, 1983: 7).

A ideia da mostra era a de reunir em mais de cem pavilhões o que de melhor existia em trabalhos executados com madeira, pedras, metais, cerâmica, vidro, papel e tecidos, aplicados a objetos utilitários, que podiam ir de joias à arquitetura, e que respondessem a uma proposta de modernidade.

Apesar da presença de artesãos franceses consagrados, como os tradicionais René Lalique, em cujo pavilhão se encontrava uma fonte de cristal com quinze metros de altura, dotada de cascata e iluminação interior; Jacques-Émile Ruhlmann, com seus interiores e móveis feitos com caríssimas madeiras exóticas,

incrustadas com marfim e prata, e dos fundadores da *Compagnie des Arts Françaises*, Louis Süe e André Mare, que representavam o mais conservador e suntuoso pensamento ornamental francês, a feira abrigava outras correntes mais modernizadoras. Uma baseada em temas exóticos e referências cubistas, representada por Paul Poiret, Erté e Rateau, e outra, com obras mais funcionalistas e inspiradas no trabalho das vanguardas, como o Pavilhão do Turismo Francês, projetado pelo arquiteto Robert Mallet-Stevens, junto a propostas mais radicais, como o Pavilhão da Esprit Nouveau, de Le Corbusier e Ozenfant, e o revolucionário pavilhão construtivista, da União Soviética, de autoria de Konstantin Melnikov.

Os grandes magazines franceses, como as Galleries Lafayette, o Au Printemps e o Au Bon Marché, também estavam representados em pavilhões próprios, que, de certa maneira, sinalizavam uma preocupação em tornar mais acessível e democrática a produção do novo estilo moderno (ROITER, 2011: 50).

Apesar de convidado, o Brasil não participou diretamente da exposição: o que ocorreu foi uma apresentação do balé *Légendes, Croyances et Talismans des Indiens de l'Amazonie* (fig. 3), uma adaptação do livro do artista plástico Vicente do Rêgo Monteiro, feita por P. L. Duchartre e estrelada pelo dançarino russo Malkovsky, no Théâtre des Champs-Élysées, que também receberia, naquele mesmo ano, mais um espetáculo cheio de exotismo, o da dançarina norte-americana Josephine Baker com o musical *La Revue Nègre* (ROITER, 2011: 52-53).

Fig. 3. Capa do livro *Légendes, Croyances et Talismans des Indiens de l'Amazonie*, Vicente do Rêgo Monteiro, Editions Tolmer, Paris, 1923 (Herkenhoff, Hastings, 1995).

AS PRINCIPAIS INFLUÊNCIAS NO ART DÉCO

O Art Déco sofreu influências das mais variadas fontes. Dos movimentos artísticos de vanguarda, do início do século XX, e sua referência à estética da máquina e da velocidade; de movimentos cuja preocupação ainda era pela valorização do trabalho decorativo presente no fino artesanato europeu, principalmente francês e, também, através das releituras de culturas antigas e primitivas, como a africana, a egípcia e a dos povos da América, como maias, astecas e a dos índios norte-americanos.

Uma breve descrição das principais fontes de influência no Art Déco é apresentada a seguir, com especial atenção à área do design gráfico e da tipografia.

A Escola de Glasgow, a Secessão Vienense e o *Wiener Werkstätte*

Esses movimentos, junto com a *Deutsche Werkbund*, foram os responsáveis por dar ao design uma nova visão, mais preocupada com formas funcionais e com inspiração geométrica, em contraposição às correntes revivalistas do século XIX e ao Art Nouveau, passando a ver a ornamentação como parte de um desenho estrutural, e não como mero preenchimento de espaço. Compartilhavam também a visão de que a arte deveria penetrar em todos os aspectos da vida, e por consequência no design de objetos do cotidiano.

A Escola de Glasgow surgiu na década final do século XIX, e seus principais nomes foram Charles Rennie Mackintosh, J. Herbert McNair e Margaret e Frances McDonald, que ficaram conhecidos à época como os *Glasgow Four*. Desenvolveram um estilo em que o floral e curvilíneo Art Nouveau assumiu formas mais geometrizadas e retilíneas, em uma nova combinação.

O grupo teve sua produção voltada à arquitetura e ao design de objetos, principalmente pelo trabalho de Mackintosh, em que prevaleciam os móveis dominados por linhas retas em seus interiores de poucos objetos; e, também, ao design gráfico, com as irmãs McDonald, que trabalharam novas composições dominadas por princípios geométricos e cheias de simbolismo, principalmente na confecção de cartazes (fig. 4).

Fig. 4. Margaret e Frances McDonald com J. Herbert McNair. Pôster para o Glasgow Institute of Fine Arts, 1895 (Flomm, 2012).

O grupo foi responsável por estabelecer os princípios do design moderno, tendo o seu trabalho influenciado outros países do continente europeu, especialmente a Áustria.

Surgida nos últimos anos do século XIX, precisamente em 1897, a chamada Secessão Vienense foi formada pelos membros mais jovens da *Künstlerhaus*, a Associação dos Artistas Criativos de Viena, abertos às novas ideias que chegavam da França, da Inglaterra e da Alemanha e que pleiteavam maior espaço nas exposições da entidade. O movimento foi liderado pelo pintor Gustav Klimt e teve participações importantes como os artistas e designers Koloman Moser e Alfred Roller e os arquitetos Josef Hoffmann e Joseph Maria Olbrich.

Inspirada pelas reformas do movimento Arts & Crafts e pela Escola de Glasgow, o movimento refutava a arte produzida anteriormente, recheada de referências historicistas, dando continuidade a uma revisão nas artes e no design vienense iniciado anos antes com o trabalho dos irmãos Thonet com seu mobiliário de formas simplificadas e de preço acessível, obtidos a partir da técnica de envergamento da madeira utilizando vapor quente (JUBERT, 2006: 130).

Entre 1898 e 1903, o movimento publicou sua própria revista, a *Ver Sacrum*, um verdadeiro laboratório de design gráfico voltado à experimentação, “que possibilitava aos designers o desenvolvimento de imagens inovadoras à medida que exploravam a fusão de texto, da ilustração e do ornamento em uma unidade viva” (MEGGS, 2009: 290).

Desde o início, o estilo Secessionista aliou a experimentação às práticas mais tradicionais, mas, a partir da rejeição ao estilo floral francês, caminhou para um maior nível de abstração, baseado na geometria, definindo uma maior utilização de padrões e construções modulares que tiveram cada vez mais importância principalmente para o design e as artes aplicadas.

Nos cartazes desenhados por Koloman Moser e Alfred Roller, nos primeiros anos do século XX, é possível notar alguns prenúncios de traços cubistas e do Art Déco (MEGGS, 2009: 295), principalmente na tipografia utilizada no cartaz da 13ª. Exposição da Secessão de Viena feito por Moser em 1902, que ocupa metade da área do cartaz. É uma tipografia de desenho geométrico, sem serifas, na qual a composição trabalha como mais um elemento gráfico, integrante da modulação quadriculada, assumindo função mais ornamental do que legível (fig. 5).

Fig. 5. Koloman Moser.
Pôster para a 13ª. Exposição
da Secessão Vienense, 1902
(University Library Heidelberg, 2012).

Fig. 6. Alfred Roller.
Pôster para a 14ª.
Exposição da
Secessão Vienense,
1902 (Notícias de
Gipuzkoa, 2012).

Fig. 7. Reprodução
de pôster de
autoria de
Koloman Moser,
para a Feira
Mundial de
Londres, 51 x 23
cm, 1937
(Bossbooks, 2012).

Na ilustração para o cartaz da 14ª. Exposição, de autoria de Roller (Fig. 6), também de 1902, uma figura feminina segura uma esfera nas mãos, enquanto é totalmente envolvida por padrões de desenhos e linhas geométricas. Este tipo de pose, mais a característica desse padrão composto por traços em ziguezague representando os cabelos, se tornará um motivo bastante característico do estilo Art Déco, vinte anos mais tarde.

Em 1903, surgiu o movimento chamado de *Wiener Werkstätte* (Seminários de Viena), que era uma continuidade da Secessão e era comandado por Josef Hoffmann e Koloman Moser. Seu principal objetivo era levar as belas-artes para o universo de objetos de uso cotidiano, oferecendo uma alternativa a artigos mal projetados, produzidos em massa e também ao desgastado historicismo. Através do trabalho conjunto entre mestres artesãos e designers, o movimento propôs novas formas, adaptadas para um melhor uso dos objetos e de suas necessidades estéticas correspondentes.

É notável o trabalho tipográfico de Koloman Moser (Fig. 7), que se influenciou originalmente no Art Nouveau e no Arts & Crafts e caminhou gradativamente em direção à geometrização com uma limitada utilização de ornamentação em seus trabalhos (BLACKWELL, 1992: 32).

Após 1910 o impulso criativo em Viena entrou em declínio, mas o abismo entre os estilos revivalistas do século XIX junto ao Art Nouveau, de um lado, e o funcionalismo racional e o formalismo geométrico do século XX, do outro, havia sido transposto (MEGGS, 2009: 298).

A Deutsche Werkbund

Fundada em Munique, na Alemanha, em 1907, por um grupo de arquitetos, artesãos, artistas e industriais, tinha como principal objetivo promover a união entre arte e tecnologia, com a finalidade de desenvolver produtos industrializados com alta qualidade de projeto e produção.

Os principais participantes dessa associação foram Herrmann Muthesius, Henry van de Velde e Peter Behrens. Behrens teve um importante papel como moderador na polarização que tomou conta da *Werkbund*, entre Muthesius, defensor de uma padronização total de soluções, a fim de facilitar a produção industrial e a consequente expansão da indústria alemã, e Van de Velde, que não abria mão da expressão

artística individual no processo de projeto e produção.

Behrens obteve grande destaque ao desenvolver uma estratégia de design total para a AEG, fabricante de turbinas e materiais elétricos alemã, em 1907. Ele projetou desde os edifícios para fábricas e moradia operária, até o design dos produtos, o logotipo, a tipografia e desenvolveu um sistema de padronização gráfica que abrangia todo o material impresso da AEG, de catálogos, folhetos, revistas a anúncios.

Apesar de, já no ano de 1900, ter composto um livreto, que, segundo o historiador alemão Hans Loubier, fora considerado o primeiro a se utilizar de tipos sem serifas em texto corrido, e no ano seguinte ter explorado motivos de desenho geométrico com caracteres sem serifas, baseados no quadrado (MEGGS, 2009: 299), os tipos projetados para a AEG eram de estilo romano, inspirados em inscrições clássicas, num momento em que a tradicional letra gótica e os estilos decorativos vitorianos dominavam o design gráfico alemão (MEGGS, 2009: 304).

Concomitante às primeiras experiências com tipos sem serifas feita por Behrens, a fundição Berthold projetou uma família de tipos unificada e sistematizada, sem serifas, chamada Akzidenz Grotesk, que teve grande influência na produção tipográfica do século XX, principalmente no período pós-Segunda Guerra Mundial (MEGGS, 2009: 300).

Além dos tipos desenvolvidos para a AEG, Behrens desenhou outras fontes, como a Behrens-Schrift (1901-07), a Behrens Antiqua (1907-09), e a Behrens-Mediaeval (1914) (JUBERT, 2006: 144).

É digno de nota a utilização da tipografia na arquitetura por parte de Behrens, no famoso projeto para a fábrica de turbinas para a AEG em Berlim, onde é possível observar-se a palavra *Turbinenfabrik* e o logotipo da AEG, gravados em baixo-relevo na parte superior da fachada principal do edifício (Fig. 8).

Plakatstil

Em tradução literal, o “Estilo Pôster” foi um movimento iniciado na Alemanha em 1905, que teve como seu principal expoente Lucien Bernhard.

Bernhard propôs uma revisão nos cartazes utilizados para divulgação, reduzindo seus elementos a

Fig. 8. Detalhe da fábrica de turbinas da AEG em Berlim, autoria de Peter Behrens, 1907 (Modernismus, 2012).

um mínimo. As ilustrações eram estilizadas e definiam o objeto representado-o através de duas ou três cores chapadas. Geralmente tinham como elemento tipográfico o nome ou marca do produto em letras de cores planas e que ocupavam toda a largura do cartaz.

É famosa a história sobre o pôster de Lucien Bernhard para os fósforos Priester, na qual a partir de uma primeira versão onde havia elementos como um charuto, um cinzeiro e uma caixa de fósforos sobre uma mesa, e um fundo onde apareciam dançarinas, Bernhard foi retirando elementos progressivamente até terminar com apenas dois palitos de fósforo em fundo negro e a palavra Priester, em azul, em tamanho de destaque sobre eles (MEGGS, 2009: 347).

Bernhard também teve uma produção tipográfica de importância, em que as letras que desenhava para os cartazes acabaram por chamar a atenção de um funcionário da fundição Berthold de Berlim, o qual desenvolveu várias fontes tipográficas a partir deles, sendo a mais conhecida a Block, de 1910 (MEGGS, 2009: 349).

Ao mesmo tempo que Bernhard trabalhava em Berlim, Ludwig Hohlwein era o principal artista na produção de cartazes em Munique, para os quais, assim como Bernhard, dedicava especial atenção à tipografia (JUBERT, 2006: 141). Apesar de também utilizar figuras estilizadas em cores planas, tinha uma característica peculiar, que era a de utilizar alguns planos de texturas, que geralmente definiam as roupas das figuras retratadas (MEGGS, 2009: 356).

Os pôsteres do Plakatstil, com sua simplificação e estilização nas ilustrações e também com a preocupação com a tipografia, anteciparam algumas das características do Art Déco, que encontrou nos pôsteres um dos principais canais de divulgação do estilo, levando à frente um processo de estilização das ilustrações, mas desta vez pelo caminho da geometrização.

No final dos anos de 1920, Lucien Bernhard também produziu fontes com forte inspiração Déco, como a Bernhard Gothic e a Bernhard Fashion (Fig. 9), dois tipos sem serifas, os quais chamam a atenção as barras horizontais de alguns caracteres como “A”, “E”, “H” e “F” posicionadas abaixo da linha central da altura da letra e na Bernhard Fashion, a barra se prolongando para a esquerda, criando uma intersecção com as hastes das letras.

Fig. 9. Fonte tipográfica Bernhard Fashion, desenhada por Bernhard no final da década de 1920 (You Work for Them, 2012).

Futurismo

Foi lançado com a publicação do Manifesto Futurista em 1909, do poeta italiano Filippo Marinetti, no jornal francês *Le Figaro*. Nesse manifesto, Marinetti fazia uma elegia à vida moderna, às guerras, à era da máquina e à velocidade, de uma maneira extremamente iconoclasta, sugerindo a derrubada dos museus, bibliotecas e do moralismo.

O Futurismo revolucionou a composição tipográfica, ao utilizar em seus poemas fontes de famílias diferentes em uma mesma página e também pela quebra da ortogonalidade das linhas de composição da paginação tradicional.

Com o conceito denominado *parole en libertà* (Fig. 10), Marinetti conclama os poetas a se libertarem da gramática e criar uma nova sintaxe, em que o uso de diferentes estilos e famílias tipográficas passaria a desempenhar uma nova maneira de expressão, atribuindo às palavras velocidade e sonoridade. Para exemplificar, Marinetti compara o relato de alguém, em meio a uma zona de guerra, tentando fazer uma descrição do que vivenciava. A sintaxe e a organização das frases se perderiam pela emoção do momento.

No design gráfico, Fortunato Depero teve grande habilidade ao transportar as formas e a dinâmica da diagramação futurista para cartazes e anúncios. Em 1919, ele fundou e se dedicou a Casa d'Arte Futurista, trabalhando em diferentes projetos que abrangiam mobiliário, decoração, design gráfico e propaganda (JUBERT, 2006: 160). Nos últimos anos da década de 1920, Depero trabalhou em Paris e Nova York, desenhando capas para as revistas *Vanity Fair* e *Vogue* (Fig. 11). “Esse lado de seu trabalho revela paralelos com o Art Déco” (JUBERT, 2006: 161), e “embora limitado a um público sofisticado e cosmopolita, o surgimento de sua obra nas artes gráficas norte-americanas se mostrou influente no movimento daquele país rumo ao modernismo” (MEGGS, 2009: 324).

O Futurismo foi o movimento de vanguarda que mais experimentou com a composição tipográfica, tendo subvertido completamente as convenções da página impressa e da utilização da tipografia, de maneira a poder ser considerada como “se trabalhasse com um material bruto, ao ponto de seu resultado ter tido continuidade no desenvolvimento gráfico posterior” (JUBERT, 2006: 161).

Fig. 10. *Parole in libertà*. Marinetti, Montagne, Vallate e Joffre, 1915 (Laura Otina/Flickr, 2009).

Fig. 11. Fortunato Depero. Capa para a revista *Vogue*, 1930 (Laura Otina/Flickr, 2009).

Fig. 12. Fernand Léger.
*La fin du monde, filmée par
 l'Ange Notre-Dame*, 1919, Paris,
 Éditions de la Sirène
 (Ketterer Kunst, 2012;
 The New York Times, 2012).

Cubismo

A proposta cubista era criar uma nova forma de representação da realidade, diferente da tradição renascentista. A partir de 1910, Pablo Picasso e Georges Braque, os principais protagonistas, propuseram uma desconstrução dos objetos e da figura humana, por meio da representação simultânea de diferentes pontos de vista, abstraídas por diferentes planos geométricos, em um trabalho inspirado no entalhe das máscaras africanas.

Em uma das diversas fases que teve o Cubismo, Picasso e Braque começaram a introduzir a colagem em seus trabalhos, que era feita a partir de diferentes materiais, como pedaços de tecidos e papeis. O uso de recortes de jornal nessas colagens, contendo palavras e frases, fortaleceu a presença do elemento tipográfico em suas obras.

Mas foi no trabalho de Fernand Léger que as letras apareceram com bastante frequência. Letras, que assim como os outros elementos de suas pinturas, são reduzidas a figuras geométricas, pintadas em cores fortes e planas, comumente eram representações do ambiente urbano, letras de cartazes e placas publicitárias.

As letras são elemento de destaque nas ilustrações de Léger para o livro de Blaise Cendrars, *La fin du monde, filmée par l'Ange Notre-Dame* (Fig. 12), reduzidas a figuras geométricas e somadas à representação pictográfica dos elementos representados, “foi uma inspiração importante para o design gráfico figurativo modernista, tornando-se a chave maior da revitalização do cartaz francês nos anos 1920” (MEGGS, 2009: 317).

Suprematismo e Construtivismo

Após o término da Primeira Guerra Mundial, a Rússia se viu diante de grandes transformações. Além da destruição resultante do conflito, na sequência aconteceu a Revolução Russa, com a deposição e execução do czar Nicolau II, e uma devastadora guerra civil, que terminou com a vitória do exército bolchevique em 1917.

Nesse contexto bastante convulsivo, surge um movimento que alterou todos os padrões de arte vigentes até então. Do contato com o Futurismo e o Cubismo, surge o Suprematismo, cuja figura principal seria Kasímir Maliévitch, que levou para a arte a liberação da representação figurativa, com sua obra composta por formas geométricas básicas e cores puras, que, segundo ele, buscavam “a expressão do sentimento, sem procurar nenhum valor prático, nenhuma ideia, nenhuma terra prometida” (Maliévitch apud MEGGS, 2009: 374).

Durante a Revolução Russa, o movimento suprematista era simpatizante dos revolucionários de esquerda, contrários ao conservadorismo da arte do antigo regime, o que configurou para esse movimento artístico, a partir de 1920, a missão de divulgador dos novos ideais do Estado comunista.

Esse fato provocou uma cisão entre o grupo, pois Maliévitch e Kandinski continuavam a defender a arte como atividade essencialmente espiritual, sem participação ideológica ou política. Por outro lado, Vladímir Tátlin e Aleksandr Ródtchenko renunciaram a esse modelo de “arte pela arte” e se engajaram numa produção voltada para o design industrial, a comunicação visual e as artes aplicadas, disciplinas em que a arte deveria cumprir uma função social e utilitária.

Essa corrente acabou dando origem ao Construtivismo russo e, graças ao seu caráter iminentemente funcional, acabou por fomentar um grande laboratório formal nas artes gráficas e, consequentemente, também na tipografia.

A tipografia desenvolvida pelos construtivistas era visualmente marcante e original, provavelmente por ter sido desenvolvida por artistas vindos de outras áreas, em vez de por tipógrafos (JUBERT, 2006: 183). Muitas vezes, o desenho das letras de proporções grandes era obtido pela composição, onde se utilizava o material branco², que terminava transmitindo força e impacto para o conjunto final.

As diagonais, a pesada tipografia geométrica de contornos retos, a diagramação com auxílio de barras, linhas e figuras geométricas, e a introdução da fotografia marcaram o design gráfico moderno, que tinha em Ródtchenko e também em El Lissítzki os principais artistas, dedicados primordialmente ao projeto de cartazes, livros e outros impressos (Figs. 13 e 14).

Fig. 13. Aleksandr Ródtchenko.
Pôster, 1924 (Isto é, 2011).

Fig. 14. El Lissítzki.
Capa da revista Merz, 1924
(Tipografos.net, 2012).

² Espaçadores, entrelinhas, quadrados, usados na composição tipográfica e que normalmente não aparecem na impressão.

Fig. 15. J. J. P. Oud. Projeto do Cafe de Unie, 73 x 84 cm., 1925 (Museum de Lakenhal, 2009).

El Lissitzki conheceu a Bauhaus e o De Stijl enquanto esteve na Alemanha e na Holanda em 1921, e desse contato, teve oportunidade de trabalhar nas modernas instalações gráficas existentes na Alemanha, onde pôde desenvolver suas ideias tipográficas (MEGGS, 2009: 377). O trabalho de El Lissitzki também alcançou a América do Norte, com a revista *Broom*, que cobria literatura e arte de vanguarda no início dos anos de 1920, “acelerando o ritmo com o qual novos conceitos no design gráfico eram absorvidos pelos editores e publicitários” (SPENCER, 1969: 26).

Após 1922, o governo comunista começa a estimular o “realismo socialista” nas artes, fazendo com que gradativamente o Construtivismo se tornasse apenas uma referência formal dentro da arte soviética, mas, referência esta, que já tinha conseguido influenciar fortemente o design gráfico e a tipografia de muitos países de fora da União Soviética.

De Stijl

Surgiu no final de 1917 na Holanda e teve como principais protagonistas Theo van Doesburg, Piet Mondrian e os arquitetos J. J. P. Oud e Gerrit Rietveld (Fig. 15). Seu principal traço eram obras de estilo geométrico abstrato, com presença reduzida de elementos, como retângulos e barras posicionadas horizontal e verticalmente. Utilizava basicamente as cores primárias: amarelo, vermelho e azul, acompanhadas de preto, branco e cinza.

A tipografia utilizada pelo De Stijl também era baseada na linha vertical e horizontal, repetindo a estrutura utilizada em pinturas e cartazes, praticamente abolindo a utilização de curvas, de diagonais e da serifa nas letras, criando composições harmônicas, mas com grande sacrifício da legibilidade (MEGGS, 2009: 391).

O arquiteto holandês H. T. Wijdevelde começou a produzir em 1918 a revista *Wendingen* (Fig. 16), publicação que inicialmente seria dedicada à arquitetura, mas que terminou por abordar todos os campos das artes visuais. Wijdevelde desenvolveu para a revista e também para outros materiais gráficos, como cartazes, um impressionante trabalho, produzido a partir do material tipográfico disponível (Fig. 17).

Durante os treze anos em que a publicação existiu, além do próprio Wijdevelde, vários artistas

Fig. 16. Capas da revista *Wendingen*, por Otto B. de Kat, 1927; Anton Kurvers, 1927; e Arthur Staal, 1930 (Ebay NL, 2012; Iconofgraphics, 2012; Inspiration Resource, 2008).

desenharam capas, como El Lissitzki e Huszár. A revista tinha um excelente padrão gráfico e em suas páginas é possível encontrar diagramações e a utilização de tipografia em estilo bastante semelhante ao que seria batizado posteriormente por Art Déco.

Bauhaus

A Bauhaus foi originada a partir da Escola de Artes e Ofícios de Weimar. A saída de Henri van de Velde da direção da escola, pouco antes da Primeira Guerra Mundial, foi suprida pelo arquiteto Walther Gropius, que, após o término da guerra, promoveu sua fusão com a Academia de Arte de Weimar, resultando daí a Bauhaus, em abril de 1919, em um momento onde a Alemanha encarava uma situação econômica, política e social, bastante delicada devido à derrota na guerra.

A proposta da Bauhaus era proceder a uma síntese das artes, visando a um desenho simples e funcional que pudesse ser aplicado tanto à produção em série de objetos cotidianos quanto à arquitetura e demais artes aplicadas. Esse interesse seria uma continuidade do processo que, no início do século XX, tinha dado origem a *Deutsche Werkbund* de Muthesius e Behrens, de quem Gropius foi assistente durante algum tempo.

Entre 1919 e 1924, em sua primeira fase, a Bauhaus teve como principal preocupação a união da arte com o artesanato, numa metodologia de ensino inspirada nas guildas medievais, compostas por mestres e aprendizes. A catedral gótica servia como modelo de inspiração, simbolizando a integração total entre artes e ofícios, tendo servido como ilustração para a capa do manifesto da Bauhaus.

Ao final desse período, a influência do racionalismo do De Stijl holandês, graças à presença de Theo van Doesburg, que, naquele momento, morava e dava cursos em Weimar, e tinha a maioria dos alunos vindos da Bauhaus, a escola começa a ter uma preocupação maior com a tecnologia e os processos de industrialização, sob clara influência do De Stijl, principalmente na tipografia (fig. 18) e no design de mobiliário (SPENCER, 1969: 36).

A chegada de László Moholy-Nagy em 1923 dá um grande impulso ao design gráfico, à tipografia, fotografia e cinema, pois era um grande entusiasta das novas tecnologias, assunto este que contava com o

Fig. 17. H. T. Wijdevelde.
Capa de Catálogo para *De Bijenkorf*, 1922
(Luc Devroye, 2012).

Fig. 18. Theo van Doesburg.
Pôster para a exposição *Section d'Or*, 65 x 62,5 cm., c. 1920
(Wikipedia, 2012).

Fig. 19. Herbert Bayer.
Alfabeto universal Sturm
Blond, 1925 (Tipografos.net,
2012).

Fig. 20. Josef Albers.
Alfabeto Kombinationsschrift, 1928
(Tipografos.net, 2012).

Fig. 21. Joos Schmidt.
Alfabeto elementar (Tipografos.net, 2012).

interesse cada vez maior por parte de Gropius.

Em 1925, aconteceu a mudança da sede da escola para Dessau, motivada por divergências políticas entre a direção da escola e o novo governo, mais conservador, estabelecido em Weimar.

Nessa nova fase, a Bauhaus abandonou de vez o sistema inspirado na relação mestre-aprendiz e passou a ter uma relação mais estreita com as influências construtivistas e racionalistas, considerando o processo de aprendizagem ligado aos interesses pela busca de uma estética, voltada totalmente à produção industrial.

Nas novas instalações em Dessau, cercada pelos móveis e objetos desenvolvidos lá dentro, a Bauhaus encontrou sua identidade, de inspiração construtivista, mas com o claro estabelecimento de um estilo próprio, apesar de seu objetivo original que era não ser definida por um estilo.

Durante esse período, um ex-aluno, Herbert Bayer, começou a dar aulas e a cuidar da recém-criada oficina de tipografia e design gráfico. Ele desenvolveu uma série de estudos e desenvolvimentos sobre tipografia, criando um alfabeto, de caráter universal, sem serifa, que reduzia as letras a formas claras, simples e de construção racional (MEGGS, 2009: 411). Esse alfabeto universal só possuía a versão de letras em caixa-baixa, pois, segundo Bayer, ao falarmos, não utilizamos maiúsculas e minúsculas (Fig. 19). O uso de tipos não serifados e de construção geométrica refletia o princípio da “beleza na funcionalidade” pregado pela Bauhaus, além de permitir um melhor trabalho de contrastes e de peso visual na tipografia (SPENCER, 1969: 64). A busca pela simplificação é uma constante presente nos estudos tipográficos da Bauhaus, que teve ainda alfabetos desenhados por Josef Albers (Fig. 20) e Joos Schmidt (Fig. 21), também baseados em formas geométricas elementares.

O prédio de Dessau (Fig. 22) ainda hoje exhibe em sua fachada o grande letreiro com o nome Bauhaus, em tipografia não serifada, de desenho geométrico, com sentido de leitura vertical, composição bastante polêmica entre tipógrafos e designers, por não proporcionar uma boa legibilidade.

Com a ascensão do nazismo na Alemanha, a Bauhaus deixou Dessau e ainda tentou se manter em Berlim, sob a direção de Mies van der Rohe, mas em 1933 foi fechada e tendo grande parte de seus professores imigrado para os Estados Unidos.

A Nova Tipografia e Jan Tschichold

Jan Tschichold foi o responsável pela aplicação prática e a divulgação entre os tipógrafos e artistas gráficos dos princípios trazidos pelas inovações gráficas que aconteceram nas primeiras décadas do século XX (MEGGS, 2009: 415).

Em 1925, publicou “Elementare Typographie”, um encarte na revista *Typographische Mitteilungen*, onde ele apresentava os princípios da tipografia e da composição construtivista através de trabalhos de sua autoria, e de Kurt Schwitters, Moholy-Nagy, El Lissitzki e Herbert Bayer, ressaltando o papel da tipografia como elemento primordial de comunicação.

Tschichold conheceu o trabalho da Bauhaus graças à antológica exposição da escola em Weimar, em 1923. Impressionado com o que viu, começou a implementar os conceitos da Bauhaus e do Construtivismo em seus trabalhos (Fig. 23), numa época em que a Alemanha ainda imprimia em letras góticas e em composições simétricas.

Seu principal trabalho, *Die Neue Typographie*, foi lançado em Berlim em 1928. Nele, Tschichold faz uma ampla defesa das novas ideias sobre tipografia e composição. Com formato de um guia de referência, foi pensado de maneira a servir como orientação para designers e tipógrafos sobre os princípios da Nova Tipografia, a favor de um design funcional, que privilegiasse a comunicação de maneira simples e eficiente. Isso seria atingido através do abandono de tipos serifados em favor dos sem serifa e de seus diversos pesos e proporções, a diagramação assimétrica, que traria dinâmica às composições em detrimento das simétricas e centralizadas, que era uma forma pré-concebida e o abandono de ornamentos gráficos limitado ao uso de barras e fios.

Por volta de 1930, Tschichold se dedicou ao desenvolvimento de um alfabeto universal, de características geométricas e sem distinção entre maiúsculas e minúsculas, mas que previa uma alternativa fonética (Fig. 24).

Com o crescimento do nazismo na Alemanha, Tschichold se transferiu para a Suíça, onde continuou seu trabalho pesquisando e ensinando tipografia, mas gradativamente foi reincorporando os princípios clássicos da composição e da tipografia ao seu trabalho.

Fig. 22. Letreiro do prédio da Bauhaus em Dessau (Minusfive, 2008).

Fig. 23. Jan Tschichold. Letras manuais, 1923 (Bijutsu, 2011).

Fig. 24. Jan Tschichold. Alfabeto universal, 1929 (Bijutsu, 2011).

Fig. 25. Pavilhão de Süe e Mare na *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* de 1925 (Laurent Ruamps/Flickr, 2012).

A Compagnie des Arts Française

Foi uma união de artesãos franceses, fundada em 1919 por André Mare e Louis Süe, com o objetivo de consolidar todas as áreas do refinado artesanato francês, criando um moderno estilo, baseado na razão e na tradição.

Representou um pensamento bem mais conservador do *Style Moderne*, do que as versões mais progressistas desenvolvidas em países como a Alemanha e a Holanda; exerceu forte influência nas artes decorativas do período, dando origem ao estilo que ficou conhecido como *Bon goût français* (Fig. 25).

Outras influências

O Art Déco sofreu influência também de uma série de acontecimentos ocorridos durante as primeiras décadas do século XX, principalmente a descoberta de culturas exóticas, da Antiguidade ou vindas do Oriente.

Ballets Russes

Formado pelo empresário e diretor Serge Diaghilev, o *Ballet Russes* se apresentou em Paris em 1909 e 1910, com espetáculos, como *Cleópatra*, *Sherazade* e *L'Oiseau de Feu*.

A companhia propunha uma revitalização da dança, através da introdução de elementos das vanguardas artísticas vigentes à época, ao balé clássico. Diaghilev obteve a colaboração de nomes como os de Picasso, Matisse, Ernst e Miró em suas produções, exercendo forte impacto na comunidade artística, utilizando-se ainda de referências explícitas ao exotismo oriental (Fig. 26).

Tinha como destaque os bailarinos Nijinski e Anna Pavlova, que participaram de espetáculos onde eram apresentadas obras de compositores como Stravinski, Satie e Korsakof.

Fig. 26. Pablo Picasso. Desenho para figurino de chinês, 1917 (Design Talks, 2010).

As culturas ditas “exóticas” e “primitivas”

A influência da cultura africana pode ser observada na obra de Picasso dos primeiros anos do século XX, em que fica evidente seu interesse nas formas derivadas a partir da observação de máscaras confeccionadas pelas tribos africanas.

A descoberta da tumba de Tutankamon, em 1922, pelo arqueólogo inglês Howard Carter, também teve grande repercussão na Europa, fazendo explodir o interesse pela civilização egípcia, trazendo inspiração para artistas, arquitetos e designers, que se utilizaram de suas formas e do seu simbolismo para criar diferentes tipos de peças, que incluíam desde mobiliário, joias e cenografias, até a própria arquitetura, com inspiração nos templos e pirâmides, seus relevos e escalonamentos.

Também tiveram influência imagens vindas das colônias francesas do Pacífico, que encontraram representação, através do uso de estilizações de fauna e flora tropical, utilizada como motivo de padrões ornamentais e também a utilização de materiais como madeiras endóginas desses países.

As culturas da América pré-colombiana, como a arte indígena do Amazonas, e a do Oeste dos Estados Unidos, assim como a dos maias e astecas no México, foram bastante valorizadas.

Essas influências podem ser sentidas nas primeiras obras de Frank Lloyd Wright, como a residência Barnsdall, em Los Angeles (Fig. 27), “uma das primeiras experiências de aplicação de volumetria e ornamentação próprias da cultura ‘maia’ em obra de arquitetura moderna” (CAMPOS, 1996: 30).

No Brasil, não foi muito diferente, e no período houve forte inspiração na cultura marajoara, onde se destaca o projeto de Archimedes Memória e Francisque Cuhe, vencedor do concurso para o Ministério da Educação e Saúde, em 1936, que, devido à pressão de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, não é construído, dando lugar ao atual Palácio Gustavo Capanema, que contou com a participação de Le Corbusier (ROITER, 2010: 20).

Merece destaque também o trabalho de artistas como Theodoro Braga, que produziu diversos objetos com técnica apurada e inspiração marajoara, chegando a construir sua própria casa em São Paulo, que chamou de “Retiro Marajoara”, na década de 1930, a partir de um projeto do arquiteto Eduardo Kneese de Mello (HERKENHOFF; HASTINGS, 1995: 255).

Fig. 27. Frank Lloyd Wright.
Residência Barnsdall, Los Angeles, c. 1920
(Blue Ocean Designs, 2012).

Um dos mais talentosos adeptos do Art Déco de influência marajoara curiosamente não era brasileiro, e sim, português. Fernando Correia Dias de Araújo, que se instalou no Rio de Janeiro, publicou um verdadeiro manifesto, em 1919, na *Revista Nacional*, convocando os brasileiros a darem mais importância às suas raízes, abandonando as referências europeias, na prática das artes decorativas.

Correia Dias desenvolveu, com a Companhia de Cerâmica Brasileira, uma linha de objetos como vasos, azulejos e pratos (Fig. 28). Também ilustrou capas de livros e outros impressos, sempre inspirados na cultura marajoara. No Rio de Janeiro, desenhou uma piscina para a residência de Guilherme Guinle, toda decorada em azulejos com motivos indígenas (ROITER, 2010: 25).

Fig. 28. Correia Dias.
Obra em cerâmica
de inspiração marajoara.
Revista *O Cruzeiro*, 1930
(Blog da Rua Nove, 2007).

O ART DÉCO NA ARQUITETURA PAULISTANA

Os primeiros exemplares de arquitetura Art Déco começaram a surgir em São Paulo nos anos finais da década de 1920, durante um momento no qual a elite paulistana procurava transformar a cidade, uma economia em franco crescimento, em um importante pólo do pensamento intelectual brasileiro.

Esse desenvolvimento cultural era visto pela elite como uma maneira de conhecer a realidade brasileira a fim de preparar-se para o exercício de cargos públicos, assim como também estabelecer um melhor programa de educação, proporcionando condições para a formação de mão-de-obra especializada (SAMPAIO, 1999: 15).

Em 1920, São Paulo já ultrapassava em liderança industrial o Rio de Janeiro, sede do governo federal, e uma série de acontecimentos, como a crise de 1929, a subida de Getúlio ao poder e a Revolução de 1932, trouxeram grandes mudanças para os paulistas (SAMPAIO, 1999: 18).

Apesar dos impactos negativos iniciais, a crise de 1929 acabou sendo benéfica para a indústria brasileira e conseqüentemente para a paulista. A falta dos recursos financeiros originados a partir do lucro obtido com a exportação de café, utilizado anteriormente para a importação de bens de consumo, acabou por estimular a produção local desses bens e auxiliar o desenvolvimento do setor industrial, que a partir de 1930 passou a contar com uma política de proteção governamental.

Esses fatos tiveram consequência direta na fisionomia da cidade de São Paulo, iniciando um processo de adensamento na ocupação das áreas centrais, onde a escolha do edifício em altura, foi o principal representante, em resposta a uma valorização dos preços dos terrenos nessas áreas e, ao mesmo tempo, simbolizando a modernidade dos novos tempos.

No início, visto pela população como uma maneira promíscua de habitação, sendo chamado popularmente de cortiço vertical, o edifício em altura consegue superar o preconceito dos paulistanos, tornando-se viável graças também ao desenvolvimento de tecnologias como a do concreto armado e dos elevadores.

Apesar de ser uma nova e moderna maneira de se construir nos terrenos do centro da cidade, devido à ausência de uma legislação urbanística mais específica, os edifícios continuaram a ocupar o lote urbano,

da mesma maneira como se fossem casas ou prédios de menor dimensão, ou seja, ocupavam a totalidade do terreno.

Considerado o primeiro arranha-ceu da cidade, o edifício Sampaio Moreira, com 14 pavimentos, localizado na rua Líbero Badaró, foi inaugurado em 1924, mesmo ano em que se iniciou a construção do Prédio Martinelli, que, com seus 26 andares, tornar-se-ia o símbolo maior do início da verticalização do centro de São Paulo.

Apesar de a legislação vigente à época limitar a altura dos prédios em três vezes a largura da rua, quando esta fosse maior que 12 metros, como era o caso do Sampaio Moreira, o então Diretor de Obras da Prefeitura, Vitor da Silva Freire, aprovou o projeto, convencido pelo autor, o engenheiro Cristiano Stockler das Neves, abrindo um precedente para a construção do Martinelli e posteriormente para a revisão da legislação (SOMEKH, 1997: 93).

Ambos os prédios ainda ostentam o gosto pelo estilo eclético, resultado de um neoclassicismo “despolitizado pelo ecletismo praticado pelos arquitetos e mestres-de-obras italianos, que tudo aceitavam e tudo impingiam, por estarem abaixo da linha do Equador, onde tudo era possível” (Lemos apud SOMEKH, 1997: 81).

A partir do início da década de 1930, São Paulo já pode ser considerada uma metrópole; a recessão econômica que havia atingido a produção imobiliária perde força, passando-se a uma retomada do mercado. Após 1930, registra-se um número dez vezes maior de edifícios acima de quatro andares do que em 1929, que era em torno de cinquenta (SOMEKH, 1997: 103).

São Paulo, nesse momento, conta com 1 milhão de habitantes, deixando para trás cidades como o Rio de Janeiro e Buenos Aires, em termos de desenvolvimento. Era uma cidade de imigrantes, com destaque para uma classe média ocupada em trabalhar como funcionalismo para o Estado ou iniciativa privada, assim como profissionais liberais e homens de negócio. Boa parte deles morava em apartamentos (SOMEKH, 1997: 135).

Junto com o cinema, a velocidade dos meios de comunicação e dos transportes, e de novos costumes que chegavam, principalmente dos Estados Unidos, esse grande volume de edificações, principalmente os

arranha-céus, se torna também o grande símbolo da metrópole moderna paulistana, apresentando-se agora com uma roupagem moderna em oposição ao antigo ecletismo vigente na década passada.

Desta forma, o edifício, além de produto a ser comercializado, passa a ser utilizado como suporte velado de uma mensagem de forte apelo publicitário, onde a modernidade é a principal referência. Posto isto, pode-se dizer que estavam lançadas as bases para a introdução do Art Déco na arquitetura paulistana, na medida em que a corrente se encaixava de maneira apropriada dentro desse tipo de mentalidade (CAMPOS, 1996: 50).

Nesse período, compreendido entre o fim do ecletismo até o início das obras arquitetônicas alinhadas com o pensamento do Movimento Moderno, surge uma série de propostas, que mudariam as feições da cidade nesse momento de grande verticalização, estabelecendo uma identidade de metrópole moderna para a cidade de São Paulo.

Uma dessas propostas foi o chamado estilo neocolonial, que teve como expoentes o arquiteto português Ricardo Severo, José Mariano Filho e Victor Dubugras.

O neocolonial propunha uma revisão do estilo colonial, trazido pelos portugueses, com o objetivo de desenvolver uma linguagem tipicamente brasileira na arquitetura, diferente das referências importadas pelo estilo eclético e neoclássico. Um bom exemplo dele foi a reforma do largo do Piques, na ladeira da Memória de autoria de Dubugras.

Nos dias atuais, ainda é possível encontrar várias residências no estilo neocolonial, em bairros residenciais da cidade. O arquiteto Lúcio Costa foi outro simpatizante do neocolonial, antes de se tornar um dos pioneiros do Movimento Moderno na arquitetura brasileira.

Em contrapartida, surgiu também uma série de propostas, ditas modernizantes, e que ficaram conhecidas na época por nomes como “modernas”, “cúbicas”, “futuristas”, “comunistas”, “judias”, “estilo 1925”, “estilo caixa-d’água”, entre outros (SEGAWA, 1995: 73).

É interessante retornar aqui à origem do termo Art Déco, utilizado a partir da década de 1960, para identificar esse tipo de arquitetura, que na época era chamada mais comumente de “futurista”, apesar de não guardar nenhum princípio filosófico comum com o movimento surgido na Itália.

Em uma de suas últimas entrevistas concedidas, o arquiteto Elisiário Bahiana, autor de conhecidos

edifícios do Art Déco paulistano, como o Saldanha Marinho na rua Líbero Badaró, o João Brícola (antigo Mappin) na praça Ramos de Azevedo, o não mais existente edifício da Rádio Cultura na avenida São João, além do Viaduto do Chá, diz não compreender o significado do termo Art Déco, e também não aceitar o rótulo de “futurista”, pois em sua visão seu trabalho era “moderno”, “gênero Perret”, em referência ao arquiteto francês Auguste Perret (SEGAWA, 1995: 75).

Estas correntes modernizantes tinham em comum composições mais geometrizadas e menos ornamentadas e, na ausência de estudos mais específicos, hoje são referidas pela maioria dos estudiosos do período pelo termo Art Déco, tendo esta sido a linguagem praticada quase que hegemonicamente nos edifícios que verticalizaram o centro de São Paulo durante as décadas de 1930 e 1940.

Inevitavelmente, os primeiros edifícios foram concebidos em estilos vários do ecletismo agonizante, mas logo apareceram os prédios ‘modernos’, todos vagamente chamados de futuristas. Era o Art Déco assumindo sua posição majoritária, logo se transformando quase na linguagem geral e se identificando com as grandes estruturas e empreendimentos de envergadura, dando margem a mil e uma interpretações e estilizações popularescas (ZANINI, 1983: 838).

Além de propiciar essa feição moderna à agora metrópole de São Paulo, o Art Déco serviu muito bem aos interesses do mercado imobiliário, pois certamente trouxe um barateamento dos custos da construção, graças às suas formas mais simplificadas e à relativa ausência de ornamentação, como ressaltado nestas declarações de dois engenheiros atuantes no período, Henrique Dumont Villares e Otávio Lotufo: “Um projeto moderno geralmente não é mais caro, e sempre traz, pela admiração que causa, maior prestígio para a empresa” (Villares³ apud SOMEKH, 1997: 118) e “o modernismo alisou tudo, ficou muito mais fácil e econômico” (Lotufo apud SOMEKH, 1997: 147). Outro motivo foi a já escassez da mão-de-obra especializada na execução de ornamentação para os edifícios, apesar de o clássico ainda ser considerado mais bonito (SOMEKH, 1997: 147).

No contexto brasileiro da construção civil, o Art Déco permitiu uma aparente modernização das edificações, sem a necessidade de investimentos em inovações tecnológicas, pois o setor era totalmente artesanal. Esse fato, mais a relativa continuidade formal de valores, como a composição simétrica e uma

³ VILLARES, Henrique Dumont. *Urbanismo e indústria em São Paulo*, p. 244, São Paulo, 1946.

relativa presença de ornamentação, em forma estilizada e geométrica, fez com que o estilo se popularizasse, até entre as construções mais simples (PINHEIRO, 2008: 120).

Apesar da relativa simplicidade, não eram incomuns recomendações, como a feita pela Divisão de Censura Estética, instituída por Anhaia Mello em 1931, para o pedido de aprovação para a construção de um prédio residencial na praça Marechal Deodoro, em estilo Art Déco, onde foi sugerido um revestimento mais rico do que a argamassa de cal e areia proposta, além de um melhor tratamento, de mármore ou granito, no embasamento (SOMEKH, 1997: 151).

Essa maior simplicidade de detalhes realmente parece ser a principal característica do Art Déco paulistano, pois é quase que geral na maioria dos edifícios existentes, com algumas poucas exceções. Uma delas é o Edifício Banco de São Paulo (Figs. 29 e 30), localizado em terreno de formato irregular, composto por dois blocos interligados, cuja entrada principal fica na praça Antonio Prado, com dois acessos pela Rua São Bento, e um pela praça Antônio Prado.

O projeto, de 1935, é de autoria do arquiteto Álvaro de Arruda Botelho, e impressiona pela riqueza dos detalhes e dos materiais dos acabamentos, fazendo dele um exemplar excepcional, que pode ser comparado a edifícios do estilo, construídos na Europa ou nos Estados Unidos.

Conforme será abordado mais adiante, nesta dissertação, o prédio possui um projeto de tipografia arquitetônica único na cidade, apresentando coerência em todas as aplicações tipográficas, tanto em seu exterior quanto no interior.

Após a venda do Banco de São Paulo para o Banespa, em 1973, o edifício virou bem público, abrigando a Secretaria Estadual de Esporte, Lazer e Juventude, tendo sido tombado pelo CONPRESP em 1992.

Outro bom exemplo é o Edifício Saldanha Marinho, de Elisiário Bahiana na rua Líbero Badaró, em frente ao largo de São Francisco (Figs. 31 e 32).

O edifício, concebido para sediar o Automóvel Club de São Paulo, foi objeto de concurso público, vencido pelo arquiteto Cristiano das Neves, que propunha uma releitura do estilo Luís XVI na edificação. Da proposta vencedora, somente foi executado o esqueleto estrutural, sendo transferida para Bahiana, em 1929, a responsabilidade pelo término da obra, que, após sua intervenção, ganhou uma identidade Art

Fig. 29. Edifício Banco de São Paulo. Projeto de Álvaro Botelho, 1935 (Registro fotográfico do autor, 2011).

Fig. 30. Detalhe mostrando a tipografia arquitetônica nominativa no pórtico da entrada principal do Edifício Banco de São Paulo. Projeto de Álvaro Botelho, 1935 (Registro fotográfico do autor, 2010).

Fig. 31. Detalhe mostrando a tipografia arquitetônica nominativa do pórtico da entrada do Edifício Saldanha Marinho, projeto de Elisiário Bahiana, 1929 (Registro fotográfico do autor, 2011).

Fig. 32. Edifício Saldanha Marinho, projeto de Elisiário Bahiana, 1929 (Registro fotográfico do autor, 2010).

Déco, mais coerente com o momento pelo qual passava a cidade. Porém Bahiana não chegaria até o momento de conclusão da obra. Com a venda do edifício para a Companhia Paulista de Estradas de Ferro, essa responsabilidade é transferida para o arquiteto Dacio de Moraes (CAMPOS, 1996: 241-242).

Segundo o inventário da arquitetura Art Déco de Vitor Campos, os primeiros edifícios em estilo Art Déco a surgirem em São Paulo, além do Saldanha Marinho, projeto de 1929, são o Carmem Lopes, na praça Marechal Deodoro, também projeto de Bahiana, de 1928; o Instituto Biológico (Figs. 33 e 34), na Vila Mariana, projetado por Mário Whately, em 1928, mas terminado somente em 1945; e o Prédio Azevedo Soares, também de 1928, na rua São Bento (CAMPOS, 1996: 148, 156, 170 e 223).

O estilo Art Déco se difundiu pela cidade, sendo encontrado em edificações que abrigavam as mais diferentes tipologias e usos, como: arranha-ceus de uso comercial, residencial ou misto; residências unifamiliares de alta, média e até baixa renda; edifícios de uso institucional do Estado, como por exemplo o Estádio Municipal do Pacaembu (Fig. 35) e a Biblioteca Municipal Mário de Andrade (Fig. 36); equipamentos urbanos como viadutos e caixas-d'água; lojas de departamento como o Mappin, na praça Ramos de Azevedo, e A Exposição, na praça do Patriarca; cinemas, como o Metro, o Roxy (Fig. 37) e o Alhambra; clubes como o Esperia (Fig. 38); emissoras de Rádio como a Cultura; em instalações de feiras transitórias, como as promovidas pela Federação das Indústrias de São Paulo, na década de 1940; e até fábricas e outras instalações de natureza industrial, como a Usina de Leite União (Fig. 39).

O estilo Art Déco se pronunciava através de detalhes ornamentais geometrizados, aplicados tanto em construções convencionais, como também atendendo a programas mais inovadores e complexos, que eram requeridos pelos novos tipos de instalações e serviços que surgiam, como as lojas de departamento, os cinemas e as estações de rádio (CORREIA, 2008: 53).

Com os anos, o Art Déco passa cada vez mais por simplificações, até chegar a um estilo, dito modernizado, segundo o qual a ornamentação é praticamente limitada à ocorrência de molduras e alguns frisos de acabamento, fazendo a transição para o surgimento dos primeiros exemplares da arquitetura moderna no centro de São Paulo (SOMEKH, 1997: 152).

Fig. 33. Instituto Biológico, projeto de Mário Whately, 1929 (Registro fotográfico do autor, 2011).

Fig. 34. Detalhe mostrando a tipografia arquitetônica nominativa do Instituto Biológico, projeto de Mário Whately, 1928 (Registro fotográfico do autor, 2011).

Fig. 35. Estádio Municipal, projeto do Escritório Técnico Ramos de Azevedo, Severo & Villares, 1936 (Registro fotográfico do autor, 2011).

Fig. 37. Cine Roxy, projeto de Francisco Beck, 1938 (Acrópole, 1939-1940).

Fig. 36. Biblioteca Municipal, projeto de Pilon & Matarazzo, 1936 (Registro fotográfico do autor, 2011).

Fig. 38. Clube Esperia, projeto do Escritório Técnico Ramos de Azevedo, Severo & Villares, c. 1940 (Acrópole, 1940).

Fig. 39. Detalhe mostrando a tipografia arquitetônica nominativa da Usina de Leite União (Registro fotográfico do autor, 2010).

O ART DÉCO NA TIPOGRAFIA

A tipografia foi elemento fundamental na obra de diversos movimentos artísticos de vanguarda surgidos nos primeiros anos do século XX, pois permitiu que eles dessem forma aos seus princípios, divulgados através de folhetos, prospectos, poemas que podiam ser lidos, declamados ou apenas olhados, caligramas, colagens, enfim, uma infinidade de impressos que afirmavam a interdisciplinaridade e a interconexão das artes (JUBERT, 2006: 156).

O elemento tipográfico foi inserido também em pinturas, como as do movimento cubista, que procurava refletir em suas obras a mudança ocorrida no espaço urbano e na vida moderna das grandes metrópoles. É possível observar a inserção de elementos tipográficos em diversas pinturas de Fernand Léger e de Georges Braque, assim como nas colagens de Picasso.

Segundo Duncan (2009), apesar de encontrarmos a utilização de motivos típicos do Art Déco em algumas obras de Matisse e Léger, entre outros, é muito difícil de se conseguir apontar pintores cujo trabalho possa ser definido como Art Déco. Para ele, os principais motivos para isso são o fato de esses pintores não terem feito parte dos movimentos de vanguarda, e também porque grande parte de seu trabalho, principalmente o que se utilizou de papel como suporte, foi produzida como parte integrante de um projeto maior na decoração de ambientes.

Mas, ainda segundo Duncan (2009), dois artistas podem ser definidos como tipicamente Art Déco: Jean Dupas, que expôs muitas telas em salões de arte decorativa e que teve uma produção relevante como ilustrador de livros e cartazes, e Tamara de Lempicka, que desenvolveu um estilo próprio marcante, com o predomínio de formas angulares e cores vivas (DUNCAN, 2009: 130).

Já nas artes aplicadas, principalmente nas artes gráficas, esse panorama é completamente diferente. Assim como as várias correntes que buscaram a expressão da modernidade nas primeiras décadas do século passado, o Art Déco também se inspirou nas formas geométricas derivadas da máquina, para expressar o desejo pela modernidade, almejado pela sociedade da época, influenciando fortemente o projeto gráfico de livros, revistas, cartazes, embalagens, propaganda e, conseqüentemente, a tipografia, que colaborou efetivamente para “definir a exuberância dos anos de 1920 e 1930, tanto quanto a moda cubista, a mobília de

Fig. 40. Página do livro
Mis en Page,
de Alfred Tolmer, 1931
(Princeton University, 2008).

Fig. 41. Páginas duplas
do livro *Mis en Page*,
de Alfred Tolmer, 1931
(Blackwell, 1992).

linhas aerodinâmicas, os arranha-ceus escalonados e os transatlânticos luxuosos” (HELLER, 1997: 6).

De acordo com Meggs, o Art Déco consistiu numa sensibilidade estética das mais notáveis nas artes gráficas, arquitetura e design de produto no período entreguerras, resultado da influência das várias correntes de vanguarda, com interesses existentes na época, como a paixão por viagens e culturas exóticas (MEGGS, 2009: 358-359). Esse fato é também compartilhado por vários outros autores consultados, como Lewis Blackwell (BLACKWELL, 1992: 94); Alastair Duncan (DUNCAN, 2009: 133); Steven Heller (HELLER, 1997: 10); Roxane Jubert (JUBERT, 2006: 220); Patricia Frantz Kery (KERY, 1986: 21).

De certa maneira, isso é explicado porque a maioria do trabalho gráfico do Art Déco se originou da arte comercial, cujo principal objetivo é estimular as pessoas a uma mudança de atitude, como a opção pela compra de um determinado bem ou serviço. Já as propostas da arte de vanguarda estavam mais preocupadas em estabelecer uma reflexão filosófica e conceitual com seus interlocutores (KERRY, 1986: 17-18).

É também nas primeiras décadas do século XX que se definem as atividades de profissionais como designers e diretores de arte, funções que até então se confundiam entre as atribuições dos artistas plásticos, ilustradores, tipógrafos e fotógrafos. Nesse sentido, uma publicação fez muito sucesso entre designers, diretores de arte e outros artistas comerciais, e estabeleceu alguns padrões estéticos nas décadas de 1930 e 1940, talvez até mais que os atualmente reconhecidos, *Layout in Advertising*, de W. A. Dwiggins e *Die Neue Typografie*, de Jan Tschichold.

Mise en Page, livro de autoria do francês Alfred Tolmer, foi lançado em 1931, em edições em francês e inglês; portanto, três anos após as duas obras mencionadas no parágrafo anterior, se tornaria uma referência importante para aqueles que trabalhavam no campo da arte comercial durante esse período. Através de páginas ricamente diagramadas e ilustradas, e com a utilização de diversos recursos de tecnologia gráfica, como aplicações em relevo seco, encartes e páginas que se desdobravam, o livro era uma demonstração prática do que existia de mais atual em termos de *layout* e técnicas de impressão e acabamento, disponíveis na indústria gráfica (fig. 40 e 41).

Descendente de uma importante família de impressores, proprietária da Maison Tolmer em Paris, que produzia livros, embalagens e catálogos de alta qualidade e luxo, Tolmer também desenvolvia

trabalhos de design, como livros de arte, catálogos, capas e ilustrações para revistas e livros infantis.

Em *Mise en Page*, ele defende, com argumentos sólidos, o estabelecimento de uma linguagem acessível a favor de um design gráfico moderno, como a utilização de linguagens originadas da vanguarda artística, como a fotomontagem; e de conceitos, como *layout* e texto trabalhando em conjunto para a expressão de uma ideia. “A arte do *layout* nasce no momento em que o homem se sente à vontade para organizar de maneira ordenada a expressão de seus pensamentos” (Tolmer⁴ apud HELLER, 2007: 93).

Dois outros importantes veículos de divulgação das artes gráficas do período foram as revistas *Gebrauchgraphik* (fig. 42), editada em Berlim a partir de 1924, e a *Arts et Métier Graphiques*, editada a partir de 1927 na França, e que tinha como responsável Charles Peignot, proprietário da fundição tipográfica Deberny et Peignot.

Charles Peignot foi responsável por grande parte do desenvolvimento tipográfico entre as décadas de 1920 e 1940 na França, principalmente no que tange à pesquisa de novas fontes e experimentos tipográficos. Ao assumir o comando da Deberny et Peignot, resultado da fusão entre a Peignot et Cie. e a Girard et Cie. em 1923, ele sentiu necessidade de trazer inovação no campo tipográfico, que naquele momento se preocupava mais em produzir *revivals* de fontes clássicas. Seu primeiro projeto foi a fonte Sphinx, de 1924, um tipo egípcio, quase geométrico, de serifas quadradas e grande contraste, uma reação aos tipos curvilíneos do Art Nouveau (HUGILL-FONTANEL, 2002).

Peignot também passou a contar com a colaboração de Maximilien Vox, tipógrafo e diretor de arte, e juntos, começaram a conceber uma nova maneira de apresentar as criações tipográficas da Deberny et Peignot, surgindo, assim, a *Les Divertissement Typographiques*, uma mistura de revista e espécimen tipográfico, onde os tipos da Deberny et Peignot apareciam compondo *layouts* bastante originais e modernos criados por Vox⁵.

Uma melhor padronização na produção dos tipos móveis possibilitou a utilização de fontes vindas de

Fig. 42. Capa da revista *Gebrauchgraphik*, editada na Alemanha, 1930 (PRESENT & CORRECT, 2012).

4 TOLMER, Alfred. *Mise en page: the theory and practice of lay-out*. London, The Studio, 1931.

5 Em 1954-5, Vox seria responsável pela criação de um sistema de classificação tipográfica, aceito pela Association Typographique Internationale (ATypI), associação onde se reuniam os principais fabricantes da área, e que serviria como base de vários outros sistemas de classificação tipográfica (BAINES; HASLAM, 2005: 50).

diferentes fornecedores, o que acirrou a competição entre eles, levando as fundições tipográficas a se utilizarem dos mesmos artifícios que seus clientes da publicidade, passando a divulgar e vender suas fontes tipográficas, como produtos de consumo, por meio da utilização de espécimens tipográficos bastante chamativos (HELLER, 1997: 9).

A visão de Peignot sobre a necessidade de novas fontes tipográficas foi confirmada em 1925, com a realização da *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, coroamento do estilo Art Déco. Ele fez diversos contatos com participantes da feira, entre eles A. M. Cassandre, ganhador de um grande prêmio, com seu famoso cartaz para a loja de móveis Au Bûcheron. Desse encontro, surgiu uma relação de trabalho entre Peignot e Cassandre que resultaria no desenho de várias fontes para a Deberny et Peignot.

Em 1927, Charles Peignot lança a *Arts et Métier Graphiques*, revista que se tornaria um grande fórum de tendências do design gráfico, e que seria editada até o início da Segunda Guerra Mundial.

As fontes tipográficas utilizadas na revista eram as produzidas pela Deberny et Peignot, que eram usadas nos *layouts* das páginas, de maneira a criar padrões gráficos ou ilustrações, a partir do desenho dos blocos de texto, que continham geralmente artigos em que se discutiam diversos assuntos do mundo do design gráfico, como fotografia, tipografia e tipógrafos, história da escrita, ilustração, classificação tipográfica e a proteção de direitos autorais dos desenhos de fontes.

A equipe que editava a *Arts et Métier Graphiques* era composta por um equilibrado time de profissionais e estudiosos experientes e outros com um pensamento de vanguarda. Entre seus colaboradores, podem ser encontrados designers gráficos como Cassandre, Carlu, Brodovitch e Tschichold e textos assinados por autores importantes da literatura francesa contemporânea como Paul Valéry, Jean Cocteau, Paul Eluard, Appolinaire e Malraux (fig. 43).

A *Arts et Métier Graphiques* também dedicou alguns números a assuntos específicos, como publicidade e fotografia, apresentando trabalhos de autoria de Laszlo Moholy-Nagy, André Kertész e Man Ray (fig. 44).

Cada edição da revista era produto de uma grande colaboração entre várias especialidades do design e da indústria gráfica. Desde a escolha da tipografia até a produção das ilustrações eram definidas a partir do tema da matéria. Os processos de impressão e acabamento alcançavam um resultado final único, que

envolvia o trabalho de escritores, designers, ilustradores, tipógrafos, impressores e encadernadores (HUGILL-FONTANEL, 2002).

Percebendo o sucesso da revista e a grande aceitação de ideias novas pelo mercado, Peignot passa a publicar, a partir de 1930, livros de arte em edição limitada, se utilizando do apoio da *Arts et Métier Graphiques*. Ele publicava na revista um artigo provocando interesse por algum assunto que, mais tarde, viraria tema de um desses livros. Após o lançamento, também publicava uma resenha, ou um anúncio do livro, no interior da revista.

A *Arts et Métier Graphiques* foi publicada até 1939, pouco antes de a França entrar em guerra com a Alemanha.

Além da colaboração em capas e páginas internas da *Arts et Métier Graphiques*, a relação entre Charles Peignot e A. M. Cassandre resultou em uma importante parceria na produção tipográfica.

Adolphe Jean-Marie Mouron, ou Cassandre, nasceu na Ucrânia em 1901 e mudou-se com a família para Paris em 1915. Com intenção de dedicar-se à pintura, teve aulas em ateliês e escolas, como a École des Beaux-Arts, a Académie Julian e a Académie de la Grande Chaumière.

Mas foi como cartazista, ou *affichiste*, em francês, que ele fez fama e é referência até os dias atuais. Seu primeiro trabalho de relevância foi o cartaz criado para Au Bûcheron em 1923 e que recebeu um grande prêmio durante a *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, em 1925. Esse cartaz, apesar do impacto obtido, chegou a ser criticado por Le Corbusier, que via nele uma inábil representação do cubismo (JUBERT, 2006: 222).

Foi na exposição de 1925 que Cassandre e Peignot se conheceram, e onde provavelmente o segundo vislumbrou a habilidade do primeiro em trabalhar a tipografia com destaque em seus cartazes, onde era executada manualmente com desenho reduzido a uma essência geométrica (HUGILL-FONTANEL, 2002). Essa habilidade era algo consciente em Cassandre, pois o próprio chegou a afirmar a importância da palavra no contexto do cartaz: “Um cartaz não é uma pintura. É antes de tudo uma palavra. É essa palavra que condiciona e conduz a hierarquia do anúncio... só a palavra tem a habilidade de conferir unidade e

Fig. 43. Página da revista *Arts et Métier Graphiques*, de autoria de Jean Carlu. Paris, 1928 (Blogger, 2012).

Fig. 44. Capa de edição dedicada à publicidade, da revista *Arts et Métier Graphiques*. Paris, 1938 (Designers Books, 2012).

significado ao cartaz” (Cassandre⁶ apud JUBERT, 2006: 224).

Cassandre também já via com clareza o novo papel do artista gráfico nesse período, que se distinguia do do pintor ou do artista.

O artista não pode expressar a si mesmo em um cartaz e mesmo que pudesse, não deveria ter o direito. A pintura tem seu objetivo nela mesma. O cartaz é um meio, um meio de comunicação entre o anunciante e o público como um telégrafo. O cartazista é um telegrafista: ele não rascunha as mensagens, ele as transmite. Ninguém pergunta sua opinião; tudo o que se espera dele é que a comunique com clareza, força e precisão (Cassandre apud DUNCAN, 2009: 148).

A parceria entre o Peignot e Cassandre renderia também o lançamento de três fontes tipográficas, sendo a primeira delas a Bifur, de 1929, uma fonte que incorpora profundamente o espírito do Art Déco (fig. 45).

Bifur é uma fonte que desconstrói os caracteres em blocos geométricos independentes, e era comercializada em duas versões, uma para impressão em uma cor e outra em duas cores, composta somente por letras maiúsculas, conforme as convicções de Cassandre. A versão para impressão em uma cor era uma combinação de blocos de cor sólida com áreas preenchidas por hachuras compostas de fios bastante finos, que deve ter dificultado muito o processo de gravação das matrizes. De acordo com Cassandre, a “Bifur não era uma fonte decorativa mas ‘uma fonte publicitária’, ...concebida para a impressão de uma palavra, uma única palavra, um pôster” (Cassandre⁷ apud JUBERT, 2006: 224).

Peignot, que havia comprado nesse mesmo ano os direitos de fabricação da fonte Futura, de Paul Renner, que foi comercializada com o nome de Europe pela Deberny et Peignot, tinha preferência pela Bifur, a qual contou até com um catálogo de lançamento que incluía um texto de Blaise Cendrars. O desenho diferenciado da Bifur fez com que ela não tivesse um grande sucesso comercial, mas a fonte causou um grande impacto no universo tipográfico da época (HUGILL-FONTANEL, 2002).

A próxima fonte desenhada por Cassandre para a Deberny e Peignot foi a Acier, em 1930. Era uma

Fig. 45. Páginas da
Les Divertissement Typographiques,
apresentando a fonte Bifur
de Cassandre
(Observatory, 2008).

6 Citado por MOURON, H. A. M. Cassandre. Geneva: Éditions d'Art Albert Skira, p. 19, 1985.

7 Citado por PEIGNOT, J. *Typoésie*. Paris: Imprimerie nationale, p.61, 1993.

fonte não serifada, composta somente por maiúsculas, e cujo diferencial era a alternância de áreas com preenchimento sólido e áreas definidas pelo contorno dos caracteres. Foi lançada em duas versões, a Acier Noir e a Acier Gris, que era preenchida em finas hachuras, ao invés de maneira sólida, passando a sensação de estar impressa em uma tonalidade de cinza (fig. 46).

A Peignot, a terceira e última fonte de Cassandre produzida para a Deberny et Peignot, foi um projeto mais ambicioso. Cassandre buscou um retorno à estrutura da letra capitular romana, ao mesmo tempo que deixava de lado as formas derivadas da escrita cursiva dos humanistas do século XV. Ele compartilhava da opinião de Tschichold, segundo a qual a união entre letras em caixa-alta e baixa não era natural e que as formas das letras minúsculas teriam sido originadas a partir de distorções provocadas pela escrita manual dos copistas da Idade Média.

Ao mesmo tempo, Cassandre acreditava na melhor legibilidade causada pelos ascendentes e descendentes das minúsculas. Ele, então, desenhou as minúsculas da Peignot como versaletes, com exceção do “b”, “d”, “f” e “l”, e dotou as letras “h” e “k” com traços ascendentes, e “g” e “q” com descendentes (fig. 47).

Cassandre esperava com isso produzir uma fonte tipográfica que possuísse um desenho, que funcionasse em grandes dimensões, para o uso em cartazes ou na composição de títulos, e ao mesmo tempo conservasse a legibilidade, quando usada na forma de texto corrido.

A escolha do nome Peignot teria sido do próprio Cassandre, como homenagem ao homem, que, além de estar lhe confiando diversos projetos gráficos, era o principal fomentador do desenho modernista na tipografia e nas artes gráficas em Paris, nas décadas de 1920 e 1930.

A Peignot foi lançada em três pesos diferentes, durante a *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne*, de 1937 em Paris (fig. 48), sendo largamente utilizada nos pavilhões e muros que compunham a feira, através de sua aplicação pela técnica de estêncil. Uma versão metálica da Peignot ainda pode ser vista atualmente, inscrita nas torres do Palais de Chaillot em Paris (HELLER, 2004: 162).

No final da década de 1930, Cassandre passou a trabalhar para clientes nos Estados Unidos, desenvolvendo capas para revistas como a *Vanity Fair* e a *Vogue* e também para a agência de propaganda N. W. Ayer. Em seu retorno a Paris em 1939, passou a se dedicar também à pintura e cenografia.

Fig. 46. Espécimen tipográfico da Acier, de Cassandre, produzido pela Deberny et Peignot (Jong, 2010).

Fig. 47. Fonte Peignot, de A. M. Cassandre, produzida pela Deberny et Peignot (Shige Pékin, 2011).

Fig. 48. Edição nº. 59 da revista *Arts et Métier Graphiques*, na qual foi apresentada a fonte Peignot, 1937 (Alexis Orloff/Flickr, 2012).

Outros importantes cartazistas franceses na época foram Jean Carlu, Charles Loupot e Paul Colin. Apesar de excelentes *affichistes*, nenhum deles se dedicou da mesma maneira à produção tipográfica, ficando esta restrita à aplicação em seus cartazes.

Todos eles, bem como Charles Peignot, eram associados à Union des Artistes Modernes, fundada em Paris em 1929. A entidade reuniu artistas e arquitetos, com o intuito de estabelecer uma relação entre a arte e a sociedade em geral, levando a estética modernista para todos os momentos da vida cotidiana. Também faziam parte da UAM o escritor Jean Cocteau, o arquiteto Le Corbusier, a decoradora Sonia Delaunay, o designer Maximilien Vox e vários outros artistas ligados ao design de joias, têxteis, mobiliário e iluminação.

Em comparação aos colegas de outros países da Europa, como Tschichold, El Lissitzki, Van Doesburg, Schwitters, e antes destes, Johnston, os artistas gráficos franceses deixaram poucos textos críticos, manifestos ou livros, o que de certa forma marginalizou seus trabalhos em relação a outros designers modernos (JUBERT, 2006: 231).

No campo das artes gráficas, o cartaz foi um importante protagonista na divulgação do estilo Art Déco na Europa. Além da França, podemos destacar importantes trabalhos desenvolvidos na Grã-Bretanha, principalmente pelo London Underground e pela British Railroad. Os três principais cartazistas do Reino Unido, porém, eram todos estrangeiros, como o suíço Marfurt, que vivia na Bélgica; o russo Alexander Alexeieff, que vivia em Paris; e McKnight-Kauffer, americano radicado em Londres, que foi o principal cartazista da Inglaterra, durante décadas.

Já nos Estados Unidos, o quadro foi bastante diferente, mesmo tendo a indústria cinematográfica de Hollywood como grande promotora do estilo Art Déco, em cenários de filmes e também na arquitetura das salas de cinema, a presença do estilo, nos cartazes dos filmes é coisa um pouco mais rara (fig. 49).

Algumas prováveis explicações para esse fato são uma predileção dos estúdios em utilizar nos cartazes uma representação mais realista dos filmes, principalmente na retratação de seus principais atores como estratégia de vendas. A grande dimensão geográfica do país privilegiou também uma estratégia de divulgação das produções em anúncios em jornais e novos meios de comunicação de massa como o rádio e mais tarde, a televisão (KERY, 1986: 67).

A vinda de muitos artistas gráficos europeus para os Estados Unidos, durante os anos de 1930, não conseguiu criar uma produção relevante de cartazes, mas, em compensação, trouxe uma grande contribuição para o mercado editorial, com a participação deles no design de revistas.

Apesar da crise da bolsa americana em 1929, muitos artistas deixaram a Europa, devido ao avanço de governos ditatoriais, e levaram para os Estados Unidos o que havia de melhor e mais inovador no campo das artes, da arquitetura e do design gráfico. Alguns dos nomes que fizeram essa mudança foram Josef Albers, Walter Gropius, Lászlo Moholy-Nagy, Mies van der Rohe, Marcel Breuer, Jean Carlu, Herbert Bayer, Ladislav Sutnar, Herbert Matter, Cassandre e Saul Steinberg. Assim como alguns artistas, entre eles, Marcel Duchamp, Mondrian, Chagall, Léger e Max Ernst. Destes, apenas Cassandre e Matter vieram para atender solicitações profissionais da crescente indústria da publicidade, e para o campo editorial, principalmente para as revistas de moda americana, tendo ambos retornado à Europa, após um breve período (JUBERT, 2006: 265).

Os primeiros a chegar aos Estados Unidos foram os russos Mehemed Agha em 1929 e Alexey Brodovich no ano seguinte. Os dois, que já haviam vivido em Paris, foram responsáveis pela reestruturação gráfica das revistas *Vogue* e *Harper's Bazaar*.

Agha foi nomeado diretor de arte da revista *Vogue* em Nova York por Condé Nast e inaugurou uma prática inovadora, participando da concepção de toda a parte visual da revista, unificando ilustração e diagramação, até então tratadas separadamente. Agha também abriu as páginas da revista a fotógrafos modernos, fez uso de tipos não serifados, implantando tanto na *Vogue* (fig. 50) como também na *Vanity Fair* o estilo da vanguarda gráfica europeia.

Em 1934, Brodovitch recebeu a mesma incumbência do editor da *Harper's Bazaar*, trazendo para a publicação a contribuição de grandes nomes da fotografia e ilustração, como Irving Penn, Richard Avedon, Cartier-Bresson, Cocteau, Cassandre e Steinberg (fig. 51).

Utilizada, no início, sob grande influência de uma estética Art Déco, a fotografia começa a apresentar uma evolução de linguagem, ganhando aos poucos estilo próprio nessas revistas.

Com a chegada da revista *Life*, em 1936, a fotografia começa a ganhar importância e ditar uma nova tendência, fazendo com que as ilustrações se pareçam antiquadas, o que praticamente levou ao fim o estilo

Fig. 49. Cartaz de filme norte-americano de 1932, autoria desconhecida (Film posters, 2012).

Fig. 50. Capa da revista *Vogue*, de autoria de Mehemed Agha, 24,4 x 32 cm., 1932 (Rochester Institute of Technology, 2012).

Fig. 51. Página dupla da *Harper's Bazaar*, direção de arte de Brodovitch e fotografia de Man Ray, 1936 (Iconofgraphics, 2012).

Art Déco nessas revistas, a partir do início de 1940 (KERY, 1986: 124).

A arte comercial e, principalmente, a publicidade experimentaram grande crescimento nos Estados Unidos no final dos anos de 1920 e durante os anos de 1930, graças à necessidade de comunicação de massa, para atender um país com tamanha extensão territorial, que tentava se reerguer economicamente. Grandes volumes de recursos foram destinados para a indústria da comunicação e para o mercado editorial, usado como veículo das mensagens publicitárias.

Agências de propaganda especializadas em análises de comportamento do mercado de consumo, como a J. W. Thompson, tinham o poder de multiplicar várias vezes os lucros das empresas, resultando em uma revolução total de marketing, incluindo nesse processo o design de produtos, sua análise de consumo e maciças campanhas de propaganda (KERY, 1986: 162).

Um dos esforços mais notáveis aconteceu em 1936, por meio do empresário norte-americano, Walter Paepcke, dono da Container Corporation of America (CCA). Num esforço para renovar toda a identidade visual e a comunicação de sua empresa, ele nomeou Egbert Jacobson como diretor de design, responsável por um projeto de redesenho total, desde o logotipo e impressos até os interiores dos escritórios e fábricas.

Entre as várias iniciativas conduzidas pela CCA, uma campanha publicitária da agência de propaganda N. W. Ayer contou com a colaboração de diversos artistas gráficos europeus, como Cassandre, Carlu, Moholy-Nagy, Bayer, Léger e Man Ray, dando outro panorama à propaganda impressa que era feita naquele momento.

Paepcke também colaborou para a continuidade dos ensinamentos em design na América do Norte, tendo auxiliado a fundação do Instituto de Design de Moholy-Nagy, após o fechamento da New Bauhaus nos Estados Unidos.

As principais características da tipografia Art Déco

O estilo Art Déco acabou se tornando um grande divulgador da tipografia que vinha sendo desenvolvida pelos movimentos de vanguarda, como o Construtivismo, o *De Stijl* e a Bauhaus, que adotaram a tipografia sem serifas e de desenho geométrico em praticamente a totalidade de seus projetos gráficos e arquitetônicos. Essas duas características são as mais recorrentes na tipografia Art Déco, e geralmente vinham associadas a uma infinidade de efeitos e elementos ornamentais.

As origens da tipografia sem serifas remonta aos tempos dos gregos e romanos, sendo resgatada no século XVII por alguns arquitetos e colecionadores com interesse na Antiguidade. A primeira fonte tipográfica não serifada foi a chamada Egyptian (fig. 52), feita por Caslon, em 1816, que era usada basicamente na composição de títulos ou para dar ênfase (BAINES; HASLAM, 2005: 73).

A serifa é resultado do processo de arremate das letras, quando estas são feitas a partir de gravações em rocha ou através de pincel ou pena, sendo uma referência direta a esses procedimentos manuais. Os movimentos de vanguarda do modernismo viram por bem eliminar os tipos serifados da maioria de seus trabalhos, pois, ao buscarem uma linguagem que fosse relacionada à máquina e aos processos mecânicos e industriais, essa não seria uma característica bem-vinda.

O Art Déco adotou também esse princípio no desenho de sua tipografia, mas sem preocupação com a funcionalidade ou com uma busca por um alfabeto que fosse universal, como as vanguardas modernas. Em vez de procurar um equilíbrio, passou a adotar procedimentos tal como a utilização de contrastes severos entre as hastes e barras das letras, e também em suas proporções.

Uma fonte, considerada hoje bastante típica do Art Déco, é a Broadway, desenhada por Morris Fuller Benton, e produzida pela American Type Founders e pela Monotype (fig. 53), no final da década de 1920. Como a maioria das fontes de inspiração Art Déco, ela também não se presta à utilização em composição de textos corridos, pois apresenta grande problema de legibilidade, ficando seu uso restrito a títulos e cartazes. Outras fontes com características semelhantes são a Parisian, também de Morris Fuller Benton, de 1928 (fig. 54); a Bernhard Fashion, de Lucian Bernhard, de 1929 (fig. 9); e a Huxley Vertical, de Walter Huxley, de 1936 (fig. 55).

Fig. 52. Primeiro registro de uma fonte tipográfica não serifada. Fonte Egyptian de Caslon de 1816 (DRDH, 2012).

Fig. 53. Espécimen tipográfico da fonte Broadway, de Morris Fuller Benton, 1929 (Heller, 1997).

ABCDEFGHIJKLMN
 OPQRSTUVWXYZÀ
 ÅÊËÏÖÜabcdefghijklmnopqrstuvwxyz
 &1234567890(\$£.,!?)

Fig. 54. Fonte tipográfica Parisian, de Morris Fuller Benton, 1928 (Identifont, 2012).

Outra característica comum nas fontes Art Déco são as barras horizontais das letras maiúsculas, geralmente posicionadas bem acima, ou bem abaixo, da linha de central da altura da letra (fig. 56); alguns alfabetos têm como característica a terminação arredondada nas letras anguladas, como a letra “A” (fig. 55). Em fontes de texto, uma característica do estilo Art Déco seria a altura de x reduzida, nas minúsculas, bem como a presença de ascendentes longas ou descendentes curtas (CONSUEGRA, 2004: 271).

Os artistas gráficos do Art Déco fizeram uso de diversas outras fontes que apresentavam um desenho, que se aproximava ao de um alfabeto universal, como a Erbar, de J. Erbar, de 1922 (fig. 57); a Futura de Paul Renner, de 1928 (fig. 58); a Gill Sans, de Eric Gill, também de 1928 (fig. 59) e a Metro de W. A. Dwiggins, de 1929 (fig. 60).

As fundições tipográficas lançaram diversas fontes, aproveitando a tendência estabelecida pelo estilo Art Déco, (figs. 61 a 65), uma produção bastante prolífica, em que grande parte é de autoria desconhecida (KERY, 1986: 29), mas que acabou também exercendo forte influência em alguns tipógrafos modernos.

Fig. 55. Fonte tipográfica Huxley Vertical, de Walther Huxley, 1936 (Typographyschool/Flickr, 2012).

Fig. 56. Fonte tipográfica Modernistic, da American Type Founders Company, 1928 (JONG, 2010).

Fig. 59. Fonte tipográfica Gill Sans, de Eric Gill, 1928 (Jong, 2010).

Fig. 58. Fonte tipográfica Futura, de Paul Renner, 1928 (Nathalie/Flickr, 2012).

Fig. 57. Fonte tipográfica Erbar Grotesk, de Jakob Erbar, 1922 (Linotype, 2012).

Fig. 60. Fontes tipográficas Metroblack e Metrolite, de William Addison Dwiggins, 1929 (CARTER, 1994).

Fig. 61.
Fonte tipográfica
Capitol, de K. H.
Schaefer, 1931 (Jong,
2010).

Fig. 62. Fonte tipográfica
Elegant Grotesk, de Hans Karl Gustav
Möhring, 1929 (Jong, 2010).

Fig. 63. Fonte Chic,
da American Type
Founders Company, 1928
(Jong, 2010).

Fig. 64.
Fonte Elegant Grotesk,
de Hans Karl Gustav Möhring,
para a D. Stempel A G,
Frankfurt am Main, 1929
(Jong, 2010).

Fig. 65. Fonte Vogue,
da Stephenson Blake & Co.
Sheffield, 1939
(acervo do autor).

Em 1927, Rudolph Koch, provavelmente influenciado pelos modernistas da Bauhaus, desenvolveria a Kabel, fonte de desenho geométrico, bastante distinta de suas outras criações. A partir da Kabel, ele desenha duas variações ornamentadas, de forte inspiração Art Déco, a Zeppelin (fig. 66), em 1929, e a Prisma (fig. 67), em 1931 (CARTER, 1994: 61).

Destacam-se também algumas fontes desenhadas, a partir da técnica utilizada nos estênceis para pintura, como a Futura Black (fig. 68), feita por Paul Renner, por volta de 1930, e a Transito de Tschichold, de 1931 (fig. 69). Ambas são compostas por figuras geométricas separadas, que conforme são agrupadas formam o desenho de cada uma das letras.

Os artistas gráficos do Art Déco se utilizaram bastante da diagonal em suas composições, recurso este que era extremamente trabalhoso e, conseqüentemente caro, quando utilizado na composição com tipos móveis, em que as letras são arranjadas uma a uma, e fixadas, através de espaçadores, a um chassis retangular de metal, que acompanha o formato do papel a ser impresso. Esse fato resultou em grande uso de tipografias desenhadas manualmente, para a utilização em capas de livros e principalmente nos cartazes, que eram impressos pelo processo de litografia. Em aplicações onde havia a necessidade de grande volume de texto, como nas páginas internas de um livro ou revista, a diagramação tendia a ser mais convencional (KERY, 1986: 29).

Por serem desenhadas manualmente e, na maioria das vezes, para utilização em um específico projeto, como um cartaz, esses alfabetos ganhavam variações e adereços bastante diferentes, que iam desde versões filetadas; decoradas com padrões geométricos, incisões, sombreados, linhas paralelas retas ou onduladas; ou ainda reduzidas a figuras geométricas simples, utilizando um triângulo para a letra “A” ou “V”, ou um círculo para a letra “O” (figs. 70 e 71).

O uso desses efeitos variados proporcionava uma maior integração entre a tipografia e a peça à qual se inseria, e servia também como chamariz visual para a mensagem. Este fato é um indício da grande demanda comercial, pela utilização de uma enorme variedade de fontes tipográficas nesse período, coisa que hoje é prontamente respondida com a produção de fontes pelo uso da tecnologia digital (BLACKWELL, 1992: 96).

Fig. 66.
Fonte tipográfica
Zeppelin,
de Rudolph Koch, 1929
(Luc Devroye, 2012).

Fig. 67.
Fonte tipográfica
Prisma,
de Rudolph Koch, 1931
(Typoretum, 2012).

Fig. 68. Fonte tipográfica Futura Black, de Paul Renner, c. 1930 (Heller, 1997).

Le Capital
FONDERIE

Fig. 69.
Fonte tipográfica Transito, de Jan Tschichold, 1931 (Carter, 1994).

Fig. 71. Capa da revista *Clothes*, publicação da Wm. Filene's Sons. Alfabeto de autoria de William Addison Dwiggins, 1929 (Linotype, 2012).

Fig. 70. Alfabeto de autoria de Drim, 1928 (Heller, 1997).

TIPOGRAFIA ART DÉCO NO BRASIL E EM SÃO PAULO

É bastante provável que a popularização do estilo Art Déco, no campo do design gráfico brasileiro, e por conseguinte na tipografia, seja de atribuição das revistas ilustradas, que surgiram no Brasil a partir do final do século XIX e ganharam força nas primeiras décadas do século XX. As chamadas revistas ilustradas, veículo preferencial de informação visual das classes formadoras de opinião, já haviam sido responsáveis, na virada para o século XX, pela introdução do estilo Art Nouveau.

Nos primeiros anos do século XX, surgiu uma série de publicações, como a *Kosmos* e a *Renascença*, que, além de ricamente impressas, traziam uma diagramação com margens e entrelinhas amplas, manchas elegantes e geometrizadas e originalidade na ornamentação das páginas, que estabeleceram no público brasileiro um alto grau de exigência na qualidade do projeto gráfico, o que levou até publicações mais ortodoxas a adotarem uma nova linguagem em suas páginas (CARDOSO, 2009: 82).

O conteúdo editorial destas revistas era composto geralmente por análises políticas, crônicas, críticas literárias e pelo registro dos principais eventos na vida brasileira. Muitos desses assuntos eram contados por meio de ilustrações e das famosas charges.

O grande avanço na tecnologia de impressão, acontecido nas décadas de 1910 e 1920, viabilizando a ampla utilização da impressão fotográfica e a introdução do *offset* no Brasil, possibilitou a aparição de diversos periódicos de excelente padrão gráfico e também algumas revistas de nicho, como automobilismo e cinema, este, o assunto do momento, que era abordado em projetos arrojados, como os das revistas *A Scena Muda* (fig. 72) e *Cinearte*, com impressão de grandes fotos coloridas dos artistas de Hollywood (CARDOSO, 2009: 82).

Alguns títulos de expressividade no período são a *Revista da Semana*, de 1900; *O Malho*, de 1902; *Fon-fon!*, de 1907 e *A Careta*, de 1908, tendo sido publicadas por mais de 50 anos (LUSTOSA, 2009: 40). A revista *A Cigarra* (fig. 73 e 74), publicada a partir de 1895, ganhou uma versão exclusiva para São Paulo entre 1914 e 1954 (MINDLIN, 1995: 69; PADILHA, 2001: 33). Um pouco mais tarde, *Para todos...*, de 1918; *A Maçã*, de 1922; *O Cruzeiro*, de 1928; a *Revista do Globo*, de 1929.

Fig. 72. Capa da revista *A Scena Muda*, Rio de Janeiro, 1921 (Cardoso, 2009).

Fig. 73. Capa da revista *A Cigarra*, São Paulo, 1932 (Arquivo Público do Estado de São Paulo, 2012).

Fig. 74. Capa da revista *A Cigarra*, São Paulo, 1937 (Arquivo Público do Estado de São Paulo, 2012).

J. Carlos

A grande editora de revistas ilustradas nesse período era a Pimenta de Mello & Cia, dona de um grande parque gráfico, que em 1918 adquiriu as ações da S. A. O Malho, colocando em seu portfolio as publicações *O Malho*, *Para Todos...*, *Ilustração Brasileira*, *Leitura Para Todos*, a infantil *Tico-Tico*, assim como a *Cinearte*, de 1926, primeira revista brasileira impressa em *offset* (CAMARGO, 2003: 50).

Percebendo o grande diferencial que um artista gráfico poderia fazer em suas publicações, em 1922 Pimenta de Mello convida J. Carlos para assumir a diretoria artística da editora. Ele fora por 13 anos ilustrador exclusivo em *A Careta*, consolidando um estilo que o tinha tornado um caricaturista famoso.

Na Pimenta de Mello, J. Carlos fez um verdadeiro trabalho de direção de arte nas diferentes revistas, soube manter características próprias já solidificadas, como no caso da *Ilustração Brasileira*, promoveu atualizações na linguagem gráfica, como aconteceu em *O Malho* (fig. 75), e até reconceituou

Fig. 75. Três edições com diferentes logotipos da revista *O Malho*: 1922, 1932 e 1936 (Itaú Cultural, 2005; Arquivo Público do Estado de São Paulo, 2012; Gazeta Maringá, 2012).

Fig. 76. Três diferentes logotipos da revista *Para Todos...*: 1926, 1927 e 1930 (Transitivo, 2012; Blogspot, 2012; Arquivo Público do Estado de São Paulo, 2012).

totalmente o padrão gráfico da *Para Todos...* (fig. 76), dedicada originalmente ao cinema, mas que, a partir de 1926, com a chegada da *Cinearte*, tem sua linha editorial ampliada, ganhando variedade de pauta e maior liberdade no trabalho gráfico, não mais tão dependente do uso de fotografias como antes.

Apesar da fama nas caricaturas que perdura até os dias atuais, J. Carlos chegou bem próximo ao conceito do que chamamos hoje de um designer gráfico. Além de ilustrador, chargista e caricaturista de traços sintéticos e elegantes, criou também logotipos, vinhetas, anúncios, ornamentos gráficos e letras.

J. Carlos teve para a tipografia de estilo Art Déco no Brasil a importância que um Cassandre teve na França. Mas diferentemente de Cassandre, que chegou a ter fontes tipográficas produzidas e comercializadas através da Deberny et Peignot, a tipografia de J. Carlos ficou restrita àquelas desenhadas para utilização em seu trabalho.

Apesar de este fato possivelmente ter sido um limitador na expansão de seu trabalho como tipógrafo, ao mesmo tempo permitiu que pudesse ser extremamente rico em detalhes e soluções pensadas especificamente para utilização em determinada situação "temperando de modo peculiar e brasileiro o desenho de suas fontes,

Fig. 77. Exemplos de aplicações tipográficas de J. Carlos, em títulos de matérias e capitulares (Sobral, 2007).

Fig. 78. Utilização de serifas e ornamentos nos logos da revista *Para Todos...* (Sobral, 2007).

garantindo-lhes, desse modo, a surpresa e o frescor" (SOBRAL, 2007: 182). J. Carlos tinha total preocupação com a tipografia, desenhando desde os logotipos das revistas, os títulos de suas seções, de matérias, capitulares e legendas (fig. 77).

A inspiração de sua tipografia era inequivocadamente Art Déco, já que se utilizava de traços modernos e formas geometrizadas no desenho das letras, mas, em várias ocasiões, sem abrir mão do uso das serifas, que ganhavam recursos ornamentais, auferindo sensualidade às letras, sem por isso, perder o caráter modernizador (fig. 78).

J. Carlos se utilizou da maioria dos recursos típicos da tipografia Art Déco, como a grande variação nas proporções das letras de um mesmo alfabeto, em que letras como "C" e "O" eram desenhadas a partir de um círculo, enquanto que as outras de desenho reto tinham desenho bastante condensado; o contraste exagerado; assim como o posicionamento das barras horizontais em letras como "A", "E", "F" bastante acima ou abaixo da linha média da altura das letras. Ele também criou alguns efeitos interessantes, obtidos pela omissão de alguns detalhes no desenho das letras, ou pela sua desconstrução em elementos independentes (fig. 79).

A utilização de elementos de ornamentação tipográfica dava muitas vezes significado às letras (fig. 80), que eram utilizadas para títulos de matérias, criando para elas efeitos, como se estivesse "atravessando as letras por um rio ao escrever São Francisco, vestindo a palavra Theatro de arlequim ou ornando com pequenas linhas sinuosas a Ilha das Cobras" (SOBRAL, 2007: 182).

Diferentemente dos cartazistas franceses e tipógrafos do modernismo, não privilegiou as letras em caixa-alta, sabendo utilizar com habilidade a mistura entre maiúsculas e minúsculas, sem perder com isso a aparência moderna em suas composições.

Enfim, J. Carlos tinha a habilidade de se utilizar de uma grande variedade de recursos emprestados da caligrafia, das capitulares medievais e de tipografias de desenho clássico, para chegar num resultado moderno que refletia o cosmopolitismo da vida na capital brasileira das primeiras décadas do século XX (figs. 81 e 82).

Fig. 79. Ilustração de J. Carlos no livro *Fascinação*, de autoria Corrêa Pinto em 1943 (Herkenhoff; Hastings, 1995).

Fig. 80. Com a utilização de ornamentos, J. Carlos criava significados para as letras, de acordo com o assunto a que elas se referiam (Sobral, 2007).

Fig. 81. Anúncio de autoria de J. Carlos publicado na revista *O Cruzeiro*, 1935 (Loredano, 2002).

Fig. 82. Ilustração para conto de autoria de Monteiro Lobato (Catálogo das Artes, 2012).

Outros periódicos ilustrados

Outra revista de influência no Rio de Janeiro foi *A Maçã*, lançada em fevereiro de 1922 e que chegou a ser o semanário mais vendido na cidade. Dirigida ao público masculino, tinha espírito satírico em seu conteúdo editorial, chegando a ser considerada transgressiva, e mesmo assim angariava mais fãs a cada dia. Tinha como editor a figura do Conselheiro XX, pseudônimo do escritor Humberto de Campos.

Durante seus primeiros anos, sua linguagem gráfica era muito influenciada pelo estilo Art Nouveau e, contrariamente ao que acontecia comumente nessa época, a diagramação das páginas internas oferecia soluções gráficas diferenciadas, onde ilustrações e texto conversavam e os espaços em branco eram utilizados de maneira a valorizar ilustrações e diagramação. *A Maçã* contava no primeiro momento com o trabalho gráfico do desenhista Ivan, pseudônimo utilizado por Manlius Mello, e posteriormente passou a ter a contribuição de Calixto Cordeiro, ou K. Lixto.

A partir de dezembro de 1923, *A Maçã* exibiu uma reestruturação em seu projeto gráfico, atribuída ao ilustrador de origem paraguaia Andrés Guevara, em que foram utilizados "traços geométricos, um novo logotipo [...], simplificação das formas e da ornamentação, influência art déco. A revista passa a se diferenciar ainda mais dos outros periódicos da época" (HALUCH, 2005: 109). O novo logotipo foi feito em uma tipografia com desenho bastante geometrizado e com forte contraste, que lembra bastante a Broadway de Morris Fuller Benton. Nas hastes mais grossas, ela é ornamentada com padrões geométricos que se modificam a cada edição da revista (fig. 83).

Em São Paulo, sem a mesma popularidade que teve *A Cigarra*, algumas revistas com interesse mais localizado também se baseavam na estética Art Déco para transmitir uma imagem moderna. *A Ariel* (fig. 84), dedicada à cultura musical, nasceu em 1923, e tinha na direção de arte Antônio Paim Vieira, o Paim, que também foi colaborador da maioria das revistas citadas aqui. Artista responsável pelos primeiros números, Paim trouxe para a revista a estética do Art Déco, que seria consagrada em Paris no ano seguinte (MELO; COIMBRA, 2011: 126).

Além das ilustrações, para as matérias da revista e também para alguns anúncios, Paim deixou sua marca em vinhetas, frisos, molduras, capitulares e cabeçalhos, onde se percebem elementos estilizados de

Fig. 83.
Dois momentos
da revista *A Maçã*:
em 1923 e 1926
(Haluch, 2005).

nossa fauna e flora e de motivos indígenas (LIMA, 1988: 131).

A revista *Arlequim* (fig. 85), que circulou semanalmente entre 1927 e 1928, tinha um padrão para as ilustrações da capa e tipografia, de autoria de J. G. Villin. O logotipo da capa e os títulos de algumas seções eram desenvolvidos a partir de uma estrutura de losangos, em referência à roupa do personagem que dá o nome à revista.

Mas não foi apenas no Rio e em São Paulo que as revistas ajudavam o Art Déco a se disseminar; em várias outras regiões do Brasil, houve periódicos que exibiam ilustrações e tipografia no estilo, como a *Verde* em Cataguases, Minas Gerais (fig. 86), de 1927; *A Pilheria*, de cerca de 1920 (fig. 87), e a *Revista da Cidade*, de 1926 (fig. 88), ambas do Recife, Pernambuco.

É também digno de nota a Livraria do Globo, em Porto Alegre, a partir de 1922, com o trabalho do alemão Carl Ernst Zeuner. Além de livros, a Livraria do Globo investiu na publicação de periódicos como a *Revista do Globo* (fig. 89), a partir de 1929, que trazia em suas páginas reportagens, contos, ensaios e poemas.

Zeuner foi responsável pela Seção de Desenho da editora, e posteriormente por uma agência de propaganda interna, que produzia principalmente anúncios para serem veiculados pela *Revista do Globo*. Promoveu a formação de profissionais para a atuação nas diversas áreas da produção gráfica, sendo responsável por grande parte dos profissionais atuantes no Rio Grande do Sul.

Entre seus principais ensinamentos, destaca-se o emprego da tipografia, a qual estimulou seus profissionais a procurarem soluções fora dos catálogos de tipos disponibilizados pelas oficinas da editora, sem contanto deixar de exigir da equipe o conhecimento profundo dos estilos tradicionais.

Prova disso está nas modernas propostas apresentadas nas capas da *Revista do Globo* e em diversos livros produzidos, no extremo sul do país, longe das propostas que apareciam no Rio de Janeiro e em São Paulo.

Fig. 84. Capa de edição de *Ariel* nº. 1, de 1923, e páginas internas da revista *Ariel* nº. 3, 1924 (Melo, 2011).

Fig. 85. Capa da revista *Arlequim*, de 1928 (Brasiliana USP, 2012).

Fig. 86. Detalhe do logotipo da revista Verde, de 1927, editada em Cataguases, MG (Brasiliana USP, 2012).

Fig. 88. Capa da Revista da Cidade, de 1927, editada em Recife, PE (Melo, 2011).

Fig. 87. Capa da revista A Pilheria, de 1929, editada em Recife, PE (Fundação Joaquim Nabuco, 2012).

Fig. 89. Duas capas da Revista do Globo, de 1929 e 1936, editada em Porto Alegre, RS (Gomes, 2005; Melo, 2011).

A tipografia Art Déco nos livros

O comércio de livros teve também bom desenvolvimento, a partir do final dos anos de 1910, devido à popularização da literatura e o surgimento de várias editoras, principalmente a Monteiro Lobato & Cia., sucedida pela Cia. Editora Nacional em 1925.

Monteiro Lobato desenvolveu novas estratégias de vendas para o livro, principalmente no que se refere à distribuição, através da transformação de locais como armazéns, farmácias e barbearias em pontos-de-venda para os títulos de sua editora. Mas imprescindível também foi a adoção de formatos populares de edição e encadernação, a melhora de seu aspecto visual, com o uso de ilustrações, tanto nas capas como nas páginas interiores, além da sustentação dos principais lançamentos através de propaganda (CAMARGO, 2003: 53; CARDOSO, 2005: 177).

Um dos primeiros capistas que se tem registro é o português Fernando Correia Dias, citado anteriormente neste capítulo pelo seu trabalho em cerâmica, no qual utilizava decoração de inspiração marajoara. Outros ilustradores e artistas que se dedicaram às capas de livro neste período são Alvarus, Fritz, Nemésio, Paim, Raul, Trinas Fox e Voltolino, e artistas plásticos como Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Wasth Rodrigues, Edgar Koetz, Geraldo Orthof, João Fahrion e Santa Rosa (CARDOSO, 2005: 181).

Assim como nas revistas ilustradas, o estilo Art Déco se faz presente nas capas dos livros, tanto na tipografia quanto nas ilustrações. Diferentemente das revistas ilustradas, a tipografia de estilo Art Déco fica restrita às capas e, em alguns casos, também às folhas de rosto, onde se faz necessário um maior apelo visual e onde também é possível a utilização de caracteres desenhados à mão. As páginas internas são compostas em fontes de desenho mais clássico, a fim de proporcionar uma melhor leitura e também pela maior disponibilidade de fontes utilizadas para a composição do texto (figs. 90, 91, 92 e 93).

A adoção da tipografia Art Déco é ampla, aparecendo em diferentes capas, sendo até empregada em total desacordo ao assunto abordado pelo livro, como no curioso caso da edição de *Cangaceiros*, de José Lins do Rego, editado em 1953, pela Livraria José Olympio Editora (fig. 94), em que, acompanhando a ilustração de autoria de Santa Rosa, representando alguns cangaceiros, utilizou-se a fonte Broadway para a composição do título, confirmando assim a afirmação de Steven Heller segundo a qual "num anúncio ou

Fig. 90. Capa de livro de autoria de Guevara, 1928 (Melo, 2011).

Fig. 91. Capa de livro de autoria de J. G. Villin, 1930 (Cardoso, 2009).

numa embalagem, uma fonte tipicamente Art Déco, como a Broadway ou a Streamline, anunciava contemporaneidade; a tipografia emoldurava um palco, onde qualquer coisa era vendida, de graxa para sapatos até automóveis" (HELLER, 1997: 8).

O apelo de modernidade propiciado pela tipografia Art Déco vem de encontro a esse novo momento do mercado editorial brasileiro, que passa a se preocupar mais com o livro como produto; portanto, com novas necessidades, como capas mais atraentes e o uso de uma padronização visual, como maneira de identidade de uma coleção ou até mesmo de uma editora.

Fig. 92. Capa de livro de autoria de Santa Rosa, 1934 (Lima; Ferreira: 2005).

Fig. 93. Capa de livro de autoria de Nelson Boeira Faedrich, 1933 (Gomes, 2005).

Fig. 94. O encontro entre o cangaço brasileiro e a indústria de entretenimento norte-americana, na utilização da fonte tipográfica Broadway, nesta capa de Santa Rosa de 1953 (Lima; Ferreira: 2005).

Tipografia Art Déco na publicidade impressa

Esperar-se-ia que um outro canal de divulgação da estética Art Déco fosse a publicidade, mas isso ocorreu apenas de forma parcial. São poucos os exemplos de anúncios impressos de jornais e revistas que fazem uso do estilo.

A publicidade veiculada nos jornais era em grande parte produzida pelas oficinas gráficas do próprio jornal, ficando então restrita à utilização das fontes tipográficas disponíveis. Mas é possível encontrar exemplos de tipografia de estilo Art Déco nas páginas em que eram anunciados os filmes em cartaz, e em outras dedicadas à moda (fig. 95), além de outros anúncios espalhados pelo jornal (fig. 96 e 97). No caso das revistas, a execução dos anúncios, muitas vezes, era de responsabilidade de seus próprios ilustradores, o que resultava em peças graficamente mais interessantes.

Fig. 95. Páginas do jornal *O Estado de S. Paulo*, do ano de 1935, especializadas em anúncios de cinema (esquerda) e moda (direita), onde pode observar-se o uso de tipografia de estilo Art Déco (*O Estado de S. Paulo*, 1935).

Fig. 96. Anúncio no jornal *O Estado de S. Paulo*, de 21/11/1929, divulgando show da dançarina Josephine Baker em sua primeira passagem pelo Brasil. A tipografia de estilo Art Déco foi totalmente desenhada à mão (Reclames do Estadão, 2010).

Em raras ocasiões, o jornal também fez uso da tipografia Art Déco. Em um caderno especial, publicado pelo *O Estado de São Paulo*, em 20 de dezembro de 1929, e impresso em rotogravura, apareciam imagens de grande dimensão, de cidades paulistas, diagramadas bem ao estilo das revistas da época, acompanhadas por molduras e tipografia que lembram bastante as utilizadas por J. Carlos (fig. 98).

O jornal *A Folha da Noite*, um dos jornais que deu origem à atual *Folha de S. Paulo*, aparece em 1933 com um novo logotipo (fig. 99), em caracteres de estilo Art Déco, que seria novamente escolhido como inspiração para o logotipo de uma seção do jornal chamada de *Folha do Braz*, que tratava de assuntos de interesse do tradicional bairro operário paulistano (fig. 100).

O provável motivo da pouca penetração do Art Déco nos anúncios impressos é a origem das agências de propaganda no Brasil, formadas a partir dos princípios da propaganda norte-americana, mais voltada a uma comunicação baseada em ilustrações mais realistas, diferentemente da maneira praticada na Europa, onde ela era herdeira natural da tradição dos cartazes.

No início, as agências funcionavam praticamente como corretores de espaços em veículos, utilizando os serviços de fornecedores como gráficas e os próprios departamentos de arte destes veículos, quando era necessário produzir algo para seus clientes. Outras tinham a concessão para explorar espaço em locais como teatros e as recém-instaladas salas cinematóscopo.

Com a chegada de grandes empresas, como a General Motors, a Kodak e a General Electric, chegou também ao Brasil a técnica de propaganda utilizada nos Estados Unidos. Algumas empresas de maior porte montaram seus próprios departamentos de propaganda, como é o caso da General Motors, que implantou o seu em 1926. A maioria dos anúncios veiculados são na verdade adaptações e traduções de anúncios vindos de fora; mesmo assim, o departamento de propaganda da GM funcionou como uma escola, formando profissionais que posteriormente iriam ocupar cargos nas agências norte-americanas que começaram a se instalar em São Paulo, antes da virada para a década de 1930, como a Ayer e a J. Walther Thompson (fig. 101).

Fig. 97.
Anúncio publicado
no jornal
O Estado de S. Paulo,
de 31/10/1929
(*O Estado de S. Paulo*, 1929).

Fig. 98. Página impressa
em rotogravura, do jornal
O Estado de S. Paulo,
de 20/12/1929,
exibe diagramação
de inspiração Art Déco
(*O Estado de S. Paulo*, 1929).

Fig. 99. Logotipo da *Folha da Noite*
em tipografia de estilo Art Déco,
utilizado a partir de 1933
(*Folha de S. Paulo*, 1933).

Fig. 100. Uma das seções da *Folha da Noite*, a *Folha do Braz* também
exibe tipografia Art Déco em seu logotipo, 1935
(*Folha de S. Paulo*, 1935).

Fig. 101. Anúncios desenvolvidos pelo departamento de propaganda da General Motors do Brasil na década de 1920. Abaixo, anúncio para revista e mais abaixo, veiculado em jornal (Gracioso; Penteados, 2001; *O Estado de S. Paulo*, 1929).

Em 1927, foi aberta em São Paulo a Companhia de Anúncios em Bonds, que no ano seguinte trouxe um de seus funcionários do Rio de Janeiro, com a incumbência de montar um estúdio para a criação de anúncios para serem veiculados nos bondes da capital paulistana. Surge então o Atelier Mirga, do polonês Henrique Mirgalowski.

Mirga, como era conhecido Mirgalowski, trabalhou em uma empresa de propaganda em Varsóvia até 1924, tendo também frequentado a Academia de Belas-Artes dessa cidade, e acabou por trazer para São Paulo um pouco da tradição europeia dos anúncios em cartazes, e por consequência, um pouco da linguagem moderna do Art Déco (GAUDÊNCIO JR., 2011: 22).

Muito da produção do Atelier Mirga tem clara inspiração no trabalho de cartazistas europeus, como Cappiello, Cassandre, Loupot e Carlu. Essas referências chegavam aos artistas por meio de revistas especializadas como a *Gebrauchsgraphik* alemã, e a *Publimondial* francesa, disponíveis para consulta no acervo de referências do Atelier Mirga.

O trabalho gráfico desenvolvido pelo Atelier durante este período era caracterizado pelo uso de formas simples, geometrizadas, e com o uso de figuras sintetizadas, próximas do limite da abstração. Toda a tipografia existente nestes anúncios era feita à mão e muitos tipos de letras eram bastante parecidos com outros encontrados em cartazes do Art Déco europeu (fig. 102, 103, 104 e 105).

Com o aumento da presença da publicidade feita pelas agências americanas instaladas no Brasil, o Atelier Mirga também começa a se utilizar de figuras, cenas e de um layout mais próximos da realidade norte-americana, principalmente pelo uso de referências fotográficas de revistas americanas como a *Life*. Esse tipo de influência é facilmente notado, principalmente, em peças que retratam as donas-de-casa, bem próximas a um estilo norte-americano de ilustração (fig. 106). Essa é mais uma consequência da mudança de orientação cultural e econômica que passa a ter um domínio norte-americano, no período a partir dos anos de 1940.

Com esta mudança de orientação no estilo da comunicação, encontramos em todo o período de funcionamento do Atelier Mirga um uso bastante variado de estilos tipográficos, desde não serifados, bastante geométricos, até o uso de romanas clássicas e outras serifadas, chegando à utilização de cursivas, que geralmente apareciam juntas em uma mesma peça gráfica. Segundo declaração de um ex-funcionário

do Atelier, Ivo Araújo, registrada por Gaudêncio Jr., "tínhamos que aprender essa tipologia toda. Começava com as romanas, desenhando as letras redondas, rebuscadas, o 'O' inclinado, coisa e tal. Os Garamonds, os Bodonis etc, [...] depois vieram aqueles tipos criados pelos americanos, os tipos cartoons" (GAUDÊNCIO JÚNIOR, 2010: 180).

Fig. 106. Influências da ilustração norte-americana no trabalho do Atelier Mirga (Casa & Jardim, 2011).

Fig. 102. Cartaz para bonde Narcisse Vert. Atelier Mirga, sem data (Instituto Tomie Ohtake, 2011).

Fig. 103. Cartaz do Atelier Mirga para divulgação do carnaval de 1936 (Instituto Tomie Ohtake, 2011).

Fig. 104. Cartaz de bonde "Café da Metrópole" do Atelier Mirga, c.1940 (Melo, 2011).

Fig. 105. Cartaz de bonde para o inseticida Flit. Atelier Mirga (Instituto Tomie Ohtake, 2011).

Campanhas de cunho político

Fig. 107. Cartaz da campanha política do candidato à Presidência Júlio Prestes, que empregava linguagem semelhante aos cartazes de cinema, 1929 (Melo, 2011).

A estética do Art Déco também foi bastante utilizada em cartazes de cunho político, como na campanha de Júlio Prestes à Presidência da República, que faz uso de ícones da modernidade como arranha-ceus, aviões e canhões de luz, numa atmosfera cinematográfica, evidenciada ainda pela utilização no nome do candidato, em letras que parecem saídas dos luminosos das fachadas das salas de cinema (fig. 107).

Apesar de o vencedor do pleito ter sido Júlio Prestes, quem toma posse é Getúlio Vargas, através de golpe de Estado durante a Revolução de 1930. Dois anos depois, aconteceria no Estado de São Paulo a Revolução Constitucionalista, em oposição ao governo Vargas, exigindo uma nova Constituição para o país.

O Movimento Constitucionalista gerou uma grande quantidade de impressos, onde se destacam os cartazes, com vários deles se utilizando de referências de ilustração ou tipografia em estilo Art Déco, que tinham a finalidade de conseguir voluntários para a luta armada, além de divulgar as ideias do movimento (figs. 108 e 109).

Fig. 108. Cartazes do movimento M. M. D. C., de 1932 (Tudo por São Paulo 1932, 2010).

Entre eles, houve uma campanha para arrecadação de ouro para financiar a revolução, que ficou conhecida como “Ouro para o Bem de São Paulo”. Os recursos que restaram após o fim da revolução foram utilizados na construção de um edifício na área central de São Paulo, que também faz parte dos exemplares selecionados para este estudo, o Prédio Ouro para o Bem de S. Paulo, encomendado pela Irmandade Santa Casa de Misericórdia ao Escritório Técnico Ramos de Azevedo, Severo e Villares, em 1936, e concluído em 1939.

Mesmo após a revolução, continuou-se com campanhas, como a em prol da construção do monumento e mausoléu para os heróis de 1932 (figs. 110, 111 e 112).

Fig. 109. Tradição e modernidade convivem nesse panfleto da Revolução de 1932, com a utilização de letras fraturadas (góticas) e tipografia geométrica de estilo Art Déco (Arquivo Público do Estado de São Paulo, 2012).

Fig. 110. Cartaz para a campanha de arrecadação de fundos para a Revolução Constitucionalista de 1932 (Tudo por São Paulo 1932, 2010).

Fig. 111. Detalhe da tipografia nominativa do Prédio Ouro para o Bem de S. Paulo, concluído em 1939 (Registro fotográfico do autor, 2011).

Fig. 112. Cartaz para a campanha pela construção de monumento e mausoléu para os heróis da Revolução de 1932 (Tudo por São Paulo 1932, 2010).

A tipografia de estilo Art Déco permeou ainda uma série de outros objetos da cultura material gráfica brasileira, como embalagens, selos, cartões-postais, bilhetes de loteria, catálogos, enfim, uma infinidade de diferentes tipos de impressos (fig. 113).

Ela também conseguiu sair do campo bidimensional, ganhando volume e aparecendo em vitrines, estandes e nos modernos edifícios que surgiam pela área central da cidade de São Paulo, conforme veremos em detalhe adiante.

Fig. 113. Série de selos comemorativos da VII Feira Internacional de Amostras, de 1934 (Acervo do autor).

CAPÍTULO 2

MÉTODOS E PROCEDIMENTOS PARA A ORGANIZAÇÃO E DEFINIÇÃO DA AMOSTRA DE EXEMPLARES DE TIPOGRAFIA ARQUITETÔNICA NOMINATIVA ART DÉCO PAULISTANA

Após ter sido amplamente utilizada nos mais diversos tipos de impressos, como revistas, jornais, selos, embalagens, cartazes, não é surpresa a ocorrência de tipografias de estilo Art Déco, inseridas também no ambiente urbano, sob as mais diferentes formas, como avisos, propagandas, placas, vitrines e servindo como identificação para edifícios. E é neste último exemplo que se encontra o principal interesse desta pesquisa, na chamada tipografia arquitetônica nominativa.

O termo tipografia, neste estudo, deve ser entendido em um sentido mais amplo, referindo-se ao 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), bem como a caracteres obtidos através de processos que seriam mais bem classificados como letreiramento (pintura, gravação, fundição, etc.), e não apenas aqueles obtidos através dos processos automatizados ou mecânicos (GOUVEIA et al., 2007: 2).

No ambiente urbano, encontram-se diferentes manifestações tipográficas, realizadas de diversas maneiras e que desempenham diferentes funções. Segundo Gouveia (GOUVEIA et al., 2007: 3), essas manifestações podem ser classificadas em:

1. Tipografia arquitetônica: inscrições perenes, tais como o nome e o número de um prédio, geralmente planejadas e construídas junto com o edifício.
2. Tipografia honorífica: inscrições projetadas para homenagear personagens ou fatos históricos relevantes, tais como aquelas presentes em monumentos públicos em geral.
3. Tipografia memorial: inscrições fúnebres encontradas em espaços urbanos circunscritos, tais como lápides em igrejas ou cemitérios.
4. Tipografia de registro: inscrições oficiais de empresas públicas ou privadas, tais como prestadoras de serviços de telefonia e saneamento, geralmente localizadas em grades e tampas.
5. Tipografia artística: manifestações artísticas realizadas sob encomenda, que fazem uso da tipografia, tais como pinturas e esculturas em formato de letras, presentes em algumas cidades.
6. Tipografia normativa: inscrições que configuram sistemas reguladores e informativos do tráfego urbano, tais como sinais de trânsito e placas de logradouro.

7. Tipografia comercial: inscrições efêmeras, tais como aquelas presentes em pontos comerciais, acrescentadas posteriormente aos edifícios e, na maioria das vezes, substituída periodicamente.

8. Tipografia acidental: inscrições não-oficiais ou não-autorizadas, tais como grafites e pichações, muitas vezes executadas sem planejamento e à revelia da vontade dos arquitetos, construtores e proprietários dos edifícios.

A tipografia arquitetônica deve ser entendida, então, como sendo as manifestações tipográficas projetadas junto com um edifício e feitas para durarem tanto quanto ele. Nem o edifício nem a tipografia deveriam parecer completos, um sem a presença do outro (BAINES; DIXON, 2008: 118).

A tipografia arquitetônica se dividiria ainda em três subcategorias (Gouveia¹ et al. apud SALOMON, 2011: 28):

a. Tipografia nominativa ou de portada: inscrições cuja função é a de identificação de uma edificação.

b. Objetos e apliques: inscrições em elementos que fazem parte de uma edificação como caixas de correio, esquadrias, caixas de depósito bancário, etc.

c. Epígrafes arquitetônicas: gravações feitas nas edificações com a finalidade de identificar o autor do projeto, ou a construtora que executou a obra.

Neste trabalho, interessa-nos especificamente a primeira destas subdivisões, a tipografia arquitetônica nominativa, ou seja, o conjunto das inscrições de característica permanente, cuja função principal é a de servir como identificação para uma edificação.

Para a condução desta pesquisa, foi definido um universo de exemplares de tipografia nominativa, representativo do estilo Art Déco, e que pudesse servir como suporte às investigações.

Neste capítulo, é abordado o processo metodológico utilizado para se obter essa amostragem e

¹ GOUVEIA, A. P. S. ; FARIAS, Priscila Lena ; GATTO, P. S.. Letters and cities: reading the urban environment with the help of perception theories. **Visual Communication** v.8 n.3: 339-348, 2009.

também os procedimentos para sua organização, catalogação e seu mapeamento, que contaram com o uso de ferramentas digitais disponíveis na Internet. As etapas percorridas nesse processo foram:

1. Definição do Inventário e Pré-inventário do Art Déco na Arquitetura Paulistana (CAMPOS, 1996) como ponto de partida.
2. Pesquisa bibliográfica na revista *Acrópole*, em especial nas edições datadas entre 1938 e 1955.
3. Elaboração das fichas para coleta de dados.
4. Visita aos locais definidos pelos itens 1 e 2 para a verificação da presença de tipografia arquitetônica nominativa, coleta de dados e registro fotográfico.
5. Pesquisa de campo nos arredores dos pontos visitados para uma busca complementar de exemplares.
6. Complementação de informações solicitadas pelas fichas através de pesquisa bibliográfica.
7. Preparação do material coletado através de tratamento com recursos disponíveis na Internet (mapas, fichas e planilhas).
8. Seleção final de amostras, por meio de processo comparativo de padrões formais com o auxílio de uma matriz de características da tipografia e da arquitetura de estilo Art Déco elaborada especialmente para essa finalidade.

DEFINIÇÃO DA AMOSTRAGEM

Foi definido um procedimento de pesquisa a partir de três diferentes fontes. A primeira é um inventário de edificações Art Déco na cidade de São Paulo, parte integrante da dissertação de mestrado de autoria de Vitor José Baptista Campos, de 1996. A segunda fonte foi a revista *Acrópole*, periódico especializado, que circulou de 1938 a 1971 e cobriu boa parte da produção arquitetônica paulista durante o período estudado. A terceira consistiu em dados coletados nas pesquisas de campo e observação, realizadas durante o processo de visita às edificações constantes das fontes anteriores para registro fotográfico.

O inventário e o pré-inventário do Art Déco na Arquitetura Paulistana

O Inventário do Art Déco na Arquitetura Paulistana é seção integrante da dissertação de mestrado intitulada “O Art Déco na arquitetura paulistana: uma outra face do moderno”, apresentada por Vitor José Baptista Campos na Pós-Graduação da FAU-USP em 1996. Ele é composto por 80 edificações consideradas representativas do Art Déco paulistano, definidas por meio de um estudo dos elementos de repertório mais característicos, resultado de um processo de interpretação qualitativa de dados, obtidos de um pré-inventário, mais abrangente, que contemplava 137 exemplares.

Para a definição de um repertório paulistano da arquitetura Art Déco, o autor adotou um formato de análise e interpretação dos edifícios, com base na sua decomposição nos seguintes elementos arquitetônicos:

- volumetria geral
- relevos de fachada
- mísulas
- balcões
- platibandas
- portadas e portarias

- serralheria artística
- luminárias em áreas coletivas
- componentes metálicos

Esses elementos foram analisados referencialmente ao sistema de linguagem do Art Déco, baseado no predomínio de volumes puros; axialidade ou composição a partir de um eixo de simetria; ortogonalidade e a participação significativa do ornamento em versão depurada e com tendência geometrizante (CAMPOS, 1996: 95).

As edificações integrantes do inventário foram classificadas e organizadas por meio de fichas, em grupos referentes a diferentes tipologias arquitetônicas como:

- edifício residencial unifamiliar
- edifício residencial multifamiliar
- edifício de escritórios
- edifício para fins comerciais ou de serviços
- edifício escolar
- edifício de uso misto
- edifício de hotelaria
- edifício bancário
- sala de cinema
- edifício de uso especial
- equipamento urbano

Cada ficha representa uma edificação diferente, com informações bastante detalhadas como: nome da edificação, localização, plotagem do edifício na malha urbana, autoria do projeto e da construção, data de projeto e de conclusão, número de pavimentos, uso atual, grau de descaracterização, acabamento e número de alvará na prefeitura.

O inventário de Vitor Campos foi um trabalho pioneiro, que visava dar suporte ao estudo da forma com a qual a linguagem do Art Déco se manifestou na cidade de São Paulo. Porém algumas dúvidas persistem quanto a alguns aspectos metodológicos utilizados na pesquisa. Por exemplo: não é claro o

procedimento adotado para a localização dos exemplares que formaram o pré-inventário na cidade de São Paulo. O autor menciona somente que foi feita uma “varredura” na cidade, que teria sido objeto de um de seus trabalhos programados junto ao programa de pós-graduação da FAU-USP (CAMPOS, 1996: 125), sem especificar com maiores detalhes a maneira como esta foi conduzida. O autor também afirma que a investigação concentrou-se inicialmente nos setores urbanos que sofreram maior impacto de verticalização na década de 1930 (CAMPOS, 1996: 126), o que, deduz-se, tenha sido a região do centro velho e novo da cidade de São Paulo. No inventário constam várias edificações localizadas em áreas mais afastadas do centro de São Paulo, como a Vila Mariana, não sendo explicitados os critérios adotados para a ampliação dessa pesquisa de exemplares, para outras áreas da cidade.

Apesar de não especificado pelo autor, o inventário, até pelo próprio significado do termo, restringiu-se a exemplares ainda presentes na cidade de São Paulo por ocasião da pesquisa, datada de 1996. Portanto, edificações que haviam sido demolidas ou que se encontrassem extremamente descaracterizadas, não permitindo sua vinculação ao estilo Art Déco, não foram nele incluídas.

Apesar de a tipografia ter sido um dos campos mais prolíficos do estilo Art Déco, conforme demonstrado no capítulo anterior, a tipografia arquitetônica, também suscetível a análises estilísticas, não fez parte de nenhum dos elementos arquitetônicos selecionados para a definição de um possível repertório do Art Déco paulistano.

A importância da tipografia como elemento arquitetônico no Art Déco é ressaltada em outros estudos envolvendo o estilo no Brasil e na América Latina.

A exploração dos recursos tipográficos fez parte do imaginário Art Déco em suas mais diversas aplicações: jornais, revistas, fotografia, publicidade e, inclusive, na arquitetura. Fosse anunciando o nome do estabelecimento, seus construtores e arquitetos ou indicando determinadas funções dos edifícios, a tipografia foi um recurso que passou a fazer parte da própria concepção arquitetônica, influenciando seu processo compositivo. Apresentado de formas diversas, em baixo ou alto-relevo, apliques de bronze, placas comemorativas, vitrais ou néon, a tipografia e o desenho gráfico foram fundamentais na definição e qualificação visual das obras e seus entornos (Arana et al.², 1999 apud BORGES, 2006: 35).

² ARANA, Mariano; MAZZINI, Andrés; PONTE, Cecilia & SCHELOTTO, Salvador (orgs.). *Arquitectura y diseño art déco en el Uruguay*. Montevideo: Facultad de Arquitectura / Editorial dos Puntos, 1999.

Pode-se identificar uma possível presença da tipografia arquitetônica como objeto para o estudo do estilo em quatro diferentes elementos de análise selecionados por Campos:

- Relevos de fachada: os relevos de fachada foram um dos aspectos mais significativos do Art Déco paulistano. Entre os vários efeitos encontrados, o mais marcante é o zigzague, obtido pela sobreposição de planos. Outros efeitos de relevo utilizados eram as faixas horizontais, obtidas com a frisagem da argamassa e o auxílio de um gabarito e a utilização de placas pré-moldadas, obtidas pelo processo de estucagem, com motivos zoomórficos e fitomórficos geometrizados (CAMPOS, 1996: 99).

O processo de relevo em argamassa foi também bastante utilizado para a confecção de tipografia na fachada de diversos tipos de edificação, com letras que apresentavam desenho bastante peculiar, muitas vezes representadas por figuras geométricas perfeitas, como círculos, no caso da letra “O”, e triângulos, no caso das letras “A” e “V”.

- Portadas e portarias: comumente recebiam tratamento diferenciado do resto da fachada do edifício, com a utilização de materiais nobres como granito e atenção aos detalhes de desenho, contando muitas vezes com execução de trabalhos artísticos por mestres construtores e artesãos (CAMPOS, 1996: 109).

Possivelmente utilizadas como ferramenta de marketing imobiliário, as portadas eram local de destaque para a exibição da tipografia nominativa, que, muitas vezes, era trabalhada com o mesmo requinte de material e esmero técnico dedicado ao resto do conjunto.

- Serralheria artística: destaque nas portas de acesso sociais, que podem apresentar detalhes de relevo obtidos por prensagem mecânica ou por trabalhos de fundição exclusivos, frequentemente com desenhos elaborados, predominantemente geométricos (CAMPOS, 1996: 112).

Nos trabalhos de serralheria artística também foram encontrados elementos tipográficos, embora em menor quantidade, tais como monogramas, tipografia nominativa e outros tipos de informações.

- Componentes metálicos: apesar de complementares, Campos (1996) considera que eles têm participação significativa no resultado plástico das composições. Fazem parte desse grupo gradis, guarda-corpos, corrimãos, marquises metálicas, detalhes de ornamentação em cabines de elevador, quadros de portaria, complementos de caixilharia e relógios (CAMPOS, 1996: 122).

Mais uma vez, nenhuma referência é feita à tipografia, que concentra nesta subdivisão o maior

Fig. 114.
Detalhe de letras removidas
da tipografia nominativa
do Edifício E. Zerlini
(registro fotográfico do autor, 2011).

número de ocorrências na cidade de São Paulo, aparecendo aplicada às portadas e fachadas das edificações, fabricadas em metais como bronze e latão.

Dos 137 exemplares selecionados por Vitor Campos em seu inventário e pré-inventário, 81 apresentavam elementos tipográficos de natureza arquitetônica, sendo que apenas 66 foram considerados aptos a fazer parte do universo de análise desta pesquisa, tendo sido descartados os 15 restantes por claramente apresentarem tipografia arquitetônica descaracterizada ou removida.

A revista *Acrópole*

Como o objetivo deste trabalho é estudar as relações entre a tipografia arquitetônica e a arquitetura Art Déco, fez-se necessário buscar também, em registros do passado, exemplares que porventura não estejam mais presentes na cidade, por terem sido demolidos ou descaracterizados por reformas ou atos de vandalismo.

Muitas das edificações de interesse para esta pesquisa encontram-se em áreas degradadas, que costumam ser alvo de atos de vandalismo, como pixações, e também de furtos de componentes metálicos, tais como as letras de bronze e latão utilizadas na identificação dessas edificações e que, provavelmente, são vendidas como ferro-velho (Figs. 114 e 115).

Para tentar contornar esse fato, foi conduzida uma pesquisa bibliográfica no principal periódico que cobria a produção arquitetônica dentro do período estudado, entre 1938 e 1955: a revista *Acrópole*. Nessa pesquisa foram procuradas edificações nas quais a tipografia arquitetônica tivesse algum destaque.

A revista *Acrópole* começou a ser publicada em 1938, tendo como editores Roberto Corrêa de Brito e Eduardo Kneese de Mello. A princípio, sem uma linha editorial precisa, dedicava-se à publicação de artigos e de projetos arquitetônicos recém-construídos. Essa fase, que se estendeu até meados dos anos de 1950, era caracterizada por um conteúdo de teor mais comercial, que, posteriormente, foi substituído por uma fase em que a linha de pensamento era mais alinhada com a da arquitetura moderna. Mas esse caráter comercial não evitou que a revista trouxesse em suas páginas projetos de qualidade indiscutível, como o do Edifício Esther, logo em sua primeira edição (SERAPIÃO, 2006).

Fig. 115.
Tipografia nominativa totalmente
removida no Palacete Guapiara
(registro fotográfico do autor, 2011).

Nas páginas da *Acrópole* foi possível observar um grande número de edificações, de diferentes naturezas, tais como moradia, comércio, indústria, cinemas, clubes e outros equipamentos urbanos, onde aparecem manifestações de tipografia arquitetônica. No caso do Edifício Conde Luiz Eduardo Matarazzo, na rua Boa Vista, por exemplo, foi possível verificar que o seu nome original era Edifício Central (Figs. 116 e 117).

O caráter predominantemente comercial da revista até 1951 possibilitou o acesso a uma produção arquitetônica de certa maneira bastante variada em relação a estilos, sendo possível observar em suas páginas projetos de feições ecléticas, Art Déco, neocolonial e também exemplos de arquitetura moderna, como o já citado Edifício Esther.

Foram selecionados ao todo 37 exemplares de edificações com presença de elementos tipográficos na revista *Acrópole*. Alguns exemplares contemplam tipografia comercial, que, apesar de não ser o objeto de estudo principal deste trabalho, servem de referência para a definição dos estilos tipográficos utilizados à época. Com exceção destes casos, foram considerados aptos a fazer parte do universo final de exemplares 24 edificações.

Fig. 116. Tipografia arquitetônica do Edifício Central, em registro da revista *Acrópole* em 1943 (*Acrópole*, 1943).

Fig. 117. Tipografia arquitetônica registrada atualmente, onde se vê a nova denominação do edifício (registro fotográfico do autor, 2009).

Pesquisa de campo

Após a definição dos exemplares através do Inventário da Arquitetura Art Déco (CAMPOS, 1996) e da pesquisa na revista *Acrópole*, o passo seguinte foi fazer visitas a esses locais, a fim de se observar a presença, ou não, de tipografia nominativa nas edificações selecionadas, e, em caso afirmativo, realizar seu registro fotográfico e coleta de informações através de fichas preparadas especialmente para essa tarefa.

Durante essas visitas, notou-se a presença de tipografia arquitetônica com características formais bastante semelhantes às quais estavam sendo registradas em edificações próximas, e, portanto, também foi feita a coleta de informações e fotografias destas, a fim de posteriormente verificar-se se também poderiam ser qualificadas como objeto de estudo deste trabalho.

Durante a fase das pesquisas de campo, notou-se também a ausência de algumas edificações consideradas representativas do estilo Art Déco paulistano no inventário de Vitor Campos. Tentando entender melhor esse processo de caracterização da arquitetura Art Déco paulistana, buscou-se apoio em obras de outros autores, que também se dedicaram ao estudo do tema.

O Estádio Municipal do Pacaembu

Uma das ausências é a do Estádio Municipal do Pacaembu (Fig. 118), projeto de autoria do Escritório Técnico Ramos de Azevedo, Severo & Villares. Sua construção iniciou-se em 1936, durante a gestão do então prefeito, Fabio da Silva Prado. Em 1938, com o início da gestão de Francisco Prestes Maia, foram feitas modificações no projeto do estádio, visando aumentar seu caráter monumental, sendo finalmente inaugurado em 1940. Vale a pena lembrar que Prestes Maia assumiu a prefeitura indicado por Adhemar de Barros, interventor federal nomeado por Getulio Vargas.

... sabemos que o governo federal, por meio de políticas culturais, incentivou não apenas um estilo ou corrente arquitetônica. Getulio Vargas, como bem afirmaram Segawa e Pinheiro, balançou entre o modernismo corbusiano, os estilos pitorescos e as linguagens ligadas ao Art Déco e ao fascismo. Mas observamos que os cinco edifícios podem ser classificados como Art Déco e fascistas, uma vez que apresentam elementos comuns a ambas as linguagens (OLIVEIRA, 2008: 125).

Os cinco edifícios mencionados acima são, além do Estádio Municipal do Pacaembu, a Biblioteca Municipal Mario de Andrade, o túnel do Trianon, a ponte das Bandeiras e o viaduto do Chá.

O estádio tem uma concepção formal bastante clássica, com alta colunata demarcando sua entrada principal, situada no centro de uma fachada curva. A composição é toda simétrica, apresentando também uma linha de aberturas circulares, do tipo escotilha, ladeando a entrada principal.

Entre os recursos que integraram o repertório formal do Art Déco na arquitetura situam-se: marquises; balcões em balanço; colunas, frontões, óculos, capiteis, pilastras, platibandas e volutas de formas simplificadas; gradis e caixilhos de metal, inclusive do tipo basculante; ornatos em alto ou baixo-relevo representando formas geométricas, temas florais simplificados ou linhas retas ou em ziguezague; uso cenográfico da luz através do néon ou de vitrais; texturas nas superfícies; padrões esquemáticos de cores; volumes, vãos e superfícies escalonadas. A construção pode estruturar-se através de uma composição volumétrica integrando formas geométricas, como prismas retangulares, elementos cilíndricos, volumes arredondados ou planos verticais ou horizontais (CORREIA, 2010: 14).

Fig. 118.
Estádio Municipal do Pacaembu
(registro fotográfico do autor, 2011).

Fig. 119.
Entrada da Biblioteca Municipal
(registro fotográfico do autor, 2011).

A colunata da entrada do estádio apresenta uma solução formal bastante similar à da Biblioteca Municipal (Fig. 119), tida como um dos ícones da arquitetura Art Déco da cidade de São Paulo (LEMOS 1994: A-1).

O Condomínio Cícero Prado

Pode parecer estranha a presença de uma obra de Gregori Warchavchik, introdutor da arquitetura modernista em São Paulo, em um trabalho sobre o Art Déco, mas, do ponto de vista da tipografia arquitetônica, o Condomínio Cícero Prado (Fig. 120), apesar de executado tardiamente, no ano de 1954, merece fazer parte deste estudo.

O Art Déco foi também uma manifestação moderna, sendo definido por diversos autores como uma versão mais acessível do modernismo, que compartilhou com esse movimento muitas referências formais, mas não os princípios ideológicos (CAMPOS, 1996: 18). Sendo assim, é interessante notar a presença dessas mesmas referências na obra de Warchavchik, principalmente na produção própria que ele estabeleceu, de elementos complementares para seus projetos, como esquadrias, peças de mobiliário e serralheria (Figs. 121 e 122), que apresentam grande afinidade com o repertório Art Déco (CAMPOS, 1996: 65).

Composto por três blocos, implantados em forma de “U”, o Cícero Prado possui varandas em curva nos cantos dos blocos laterais, além de frisos e elementos volumétricos, característicos do Art Déco paulistano (Fig. 120).

Em estudo recente, o conjunto é descrito como uma realização emblemática do arquiteto, na tentativa de contemporização entre valores imobiliários e plásticos. Lira (2011) descreve da seguinte maneira os detalhes do edifício, “... nele, os efeitos de massa são contrabalançados pela linha aerodinâmica dos balcões de concreto armado, com seus peitoris ornamentados e jardineiras suspensas...” (LIRA, 2011: 474).

Fig. 120. Condomínio
Cícero Prado
(registro fotográfico
do autor, 2010).

Fig. 121. Interior de casa
modernista de Warchavchik
(*O Estado de S. Paulo*, 2010).

Fig. 122.
Grade em serralheria artística
da casa de Warchavchik
à rua Santa Cruz
(Eduardo Arantes Siqueira/
Flickr, 2010).

É interessante o emprego do termo “aerodinâmico”, coincidentemente, bastante utilizado na caracterização do estilo Art Déco, principalmente nos Estados Unidos, mas é importante notar que outra forte característica presente na formação de uma vertente paulistana do Art Déco está exatamente nessa contemporização entre interesses econômicos e formais (PINHEIRO, 2008: 117).

A relativa limpeza formal das linhas arquitetônicas do Cícero Prado, junto à ornamentação estilizada pelo uso de frisos e elementos vazados nas sacadas, propiciou ao conjunto um apelo de modernidade, ao mesmo tempo que contribuiu para o barateamento dos custos da construção, sendo esse o aspecto que mais colaborou para a rápida popularização do estilo Art Déco em São Paulo (PINHEIRO, 2008: 117).

Na verdade, apenas o Art Déco poderia servir à intenção claramente especulativa da verticalização do centro da cidade nas décadas de 1930 e 1940, já que, por um lado, este estilo representou, de fato, apenas uma atualização dos valores arquitetônicos preexistentes, sem questioná-los em profundidade; de outro, implicava realmente uma diminuição dos custos da construção, pela diminuição dos ornamentos ou por sua estilização, vale dizer, simplificação.

De fato, no contexto brasileiro do período em estudo, em que o setor da construção civil é totalmente artesanal e poucas são as inovações tecnológicas viáveis, o Art Déco possibilitou uma atualização formal que não interferia no canteiro de obras, criando uma imagem de modernidade aparente, que satisfazia os promotores da verticalização sem sacrificar-lhes os lucros (PINHEIRO, 2008: 117).

É, portanto, bastante provável que, ao conceber um conjunto de caráter mais comercial, como o Cícero Prado, Warchavchik tenha se valido da utilização de elementos comuns à linguagem do Art Déco, para conseguir reunir em uma arquitetura de caráter eminentemente comercial algo do modernismo que ele havia ajudado a introduzir na cidade.

O interesse econômico em um momento de explosão de atividade no setor da construção civil, preocupado em sinalizar uma modernidade que havia escolhido a cidade de São Paulo como mais um pólo de desenvolvimento, valeu-se desse repertório formal do Art Déco para alcançar seus objetivos. Dentro desse repertório, encontramos também a tipografia, elemento de papel fundamental na comunicação, e que transmite conceitos subjetivos, os quais podem vir embutidos no desenho de seus caracteres. A tipografia foi um dos principais fatores que colaborou na disseminação das ideias da modernidade, trazidas pelos novos meios de comunicação de massa, como o cinema, as revistas ilustradas e a propaganda.

Além do Estádio do Pacaembu e do Condomínio Cícero Prado, foram encontrados outros 27

edifícios onde a tipografia auxilia diretamente na caracterização da arquitetura edificada, atuando como coadjuvante desse pensamento modernizador, e que, portanto, também foram integrados ao universo de análise desta dissertação.

Todos os exemplares levantados a partir dos procedimentos descritos acima estão disponíveis para consulta via Internet, através de arquivos e mapas digitais, conforme será relatado à frente, e também no CD-ROM anexo à esta dissertação.

O recorte temporal

O recorte temporal da pesquisa, de 1928 a 1954, foi definido a partir da data de conclusão do Prédio Azevedo Soares, que é 1928 (CAMPOS, 1996: 170) o exemplar selecionado mais antigo, e 1954, data de conclusão do Condomínio Cícero Prado (LIRA, 2011: 474), o mais recente.

CATALOGAÇÃO, ORGANIZAÇÃO E MAPEAMENTO DA AMOSTRAGEM

A partir da coleta de informações dos exemplares integrantes da amostragem e também de seu registro fotográfico, chegou-se a um acervo composto por imagens fotográficas digitais dos exemplares ainda existentes, reproduções digitais de periódicos e imagens reproduzidas de projetos originais de arquitetos e construtores, além de fichas com dados sobre cada uma das edificações.

Foi necessário desenvolver um sistema de arquivamento que pudesse facilitar a organização e a consulta dos diversos tipos de documentos reunidos. Por serem todos provenientes de sistemas digitais, os itens foram organizados em um sistema de pastas e subpastas em um diretório de disco rígido. Foi feita também uma duplicação de todas essas informações em sistemas de armazenamento de informação disponíveis na Internet, através de diversas ferramentas digitais interligadas, como *Google Maps*, *Picasa* e *Google Docs*, permitindo assim a rápida interação e visualização dos arquivos em uma plataforma de domínio comum e acessível, por qualquer computador, em qualquer lugar. Para maior segurança, todo o material, além de arquivado localmente, encontra-se em cópia de segurança armazenada em sistema de nuvem na Internet, com a utilização do aplicativo *Dropbox*³.

Todo o processo foi baseado em alguns estudos já existentes sobre metodologia para classificação e mapeamento de tipografia arquitetônica descritos nos artigos “Técnicas de mapeamento aplicadas ao estudo de epigrafia arquitetônica paulistana” (FARIAS et al., 2008) e “Acervo epigráfico paulistano: etapas e procedimentos de construção” (GOUVEIA et al., 2010) e na dissertação de mestrado intitulada “Tipografia arquitetônica nominativa carioca” (SALOMON, 2011).

³ Disponível em <<http://www.dropbox.com>>

A catalogação

Os trabalhos citados no parágrafo anterior foram bastante úteis, pois tratam de processos de organização de material de natureza semelhante a este. Os textos apresentam de forma detalhada processos de coleta de dados através de fichas de campo, com destaque para itens necessários à análise da tipografia arquitetônica, tais como tipo de letra, material e tipo de técnica utilizada, localização no edifício, assim como explicações sobre os procedimentos adotados para o arquivamento desses dados.

O inventário do Art Déco na arquitetura paulistana, encontrado na dissertação de mestrado “O art déco na arquitetura paulistana: uma outra face do moderno” (CAMPOS, 1996), também é composto por fichas, organizadas em grupos referentes a diferentes tipologias arquitetônicas. Cada ficha representa uma edificação diferente, que contém informações bastante detalhadas, como o nome da edificação, sua localização, autoria do projeto e da construção, data de projeto e de conclusão, chegando a listar também número de alvará na prefeitura.

Definiu-se, então, um modelo de ficha de catalogação, que reunisse informações relevantes, presentes no Inventário do Art Déco na Arquitetura Paulistana, acrescentando-se alguns campos com informações específicas para a análise da tipografia nominativa, conforme relatado no trabalho de Salomon (2011). Algumas informações, como, por exemplo, a do número de alvará, foram desprezadas, por não serem de utilidade para a natureza do presente trabalho.

Foram então feitos dois modelos de fichas, a serem preenchidas para cada exemplar coletado, denominadas ficha A e ficha B. Na ficha A, encontram-se informações relativas à edificação, como data da coleta, nome, localização, autoria de projeto e construção, nome do proprietário, datas de projeto e conclusão, assim como campos para inserção de um mapa de localização e foto da edificação (Fig. 123).

Na ficha B, encontramos informações relativas à tipografia arquitetônica, como sua transcrição, dimensões⁴, estado de conservação e a descrição da tipografia arquitetônica, feita a partir de uma

⁴ As tipografias arquitetônicas nominativas encontram-se localizadas em alturas que demandam o uso de andaimes ou escadas para sua medição, procedimento este inviável. Tentou-se utilizar um aplicativo de medição digital para *smartphones*, mas ele se mostrou bastante impreciso. Então, o campo dimensões foi deixado em branco, devendo ser preenchido em momento posterior quando houver melhores recursos para esta tarefa.

adaptação do modelo desenvolvido por Hartmut Stöckl para a análise tipográfica em peças gráficas, descrita a seguir:

O sistema de signos tipográficos, em seu nível superior, pode ser subdividido em quatro domínios ou dimensões, do trabalho tipográfico que representam unidades tipográficas ou textuais, de tamanho variável: (i) 'microtipografia' refere-se a fontes e letras individuais, (ii) 'mesotipografia' diz respeito à configuração dos sinais tipográficos em linhas e blocos de texto, (iii) 'macrotipografia' lida com a estrutura gráfica de um documento como um todo, e (iv) 'paratipografia' é dedicado ao meio tipográfico, ou seja, aos materiais de suporte e aos instrumentos para a produção dos signos tipográficos (STÖCKL, 2005: 209).

No caso da tipografia arquitetônica, poderíamos traduzir essas dimensões da seguinte maneira:

- (i) Microtipografia: observações relativas à fonte ou à letra individualmente, tais como: se faz parte de uma família tipográfica serifada, não serifada ou cursiva; se seu peso é *light*, *medium*, *bold* ou *black*; se sua proporção é normal, condensada ou expandida; e, finalmente, se é normal ou italizada.
- (ii) Mesotipografia: observações quanto à relação entre o conjunto de letras e como este forma o letreiramento da edificação, tais como: se está grafado em caixa-alta, caixa-alta-e-baixa, caixa-baixa ou versal-versalete; se está composto em uma linha contínua, ou quebrada em diferentes linhas; e se estas linhas encontram-se alinhadas pelo centro, justificadas, alinhadas à esquerda ou à direita.
- (iii) Macrotipografia: observações concernentes ao posicionamento e à relação da tipografia na edificação. Este tópico é apresentado na ficha, através do desenho esquemático de uma fachada, no qual deve ser indicada a opção que mais se aproxima da posição da inscrição encontrada no exemplar registrado: junto ao topo, à meia-altura, na portada, na porta, na lateral direita ou lateral esquerda. A ficha possui, abaixo, um campo em branco, onde podem ser anotadas observações, para os casos em que estas opções não se apliquem claramente.
- (iv) Paratipografia: observações relativas ao material e à maneira como a tipografia é inserida na edificação. Em relação ao material, encontram-se as opções metálica; rocha; alvenaria; e uma opção em branco, para ser preenchida caso necessário. Em relação à técnica, temos:

aplique⁵; baixo-relevo; alto-relevo; e uma opção em branco, para ser preenchida caso necessário; e por último, em relação ao aspecto tridimensional da inscrição encontramos as opções de perfil reto; trapezoidal; curvo; corte em “V”; e uma opção em branco, para ser preenchida caso necessário.

Foi também estabelecido um campo para inserção de uma imagem fotográfica da tipografia arquitetônica descrita (Fig. 124).

Uma mesma edificação pode possuir várias fichas B, uma para cada inscrição nominativa presente, sendo estas denominadas B1, B2, B3 e assim por diante, tantas quantas forem necessárias.

As fichas também possuem uma classificação por cores que identificam a fonte de origem da entrada e têm como objetivo possibilitar a rápida identificação desta com o grupo da qual faz parte: azul para o inventário de Vitor Campos; rosa para seu pré-inventário; vermelho para a revista *Acrópole*; e amarelo para as entradas originadas pelas pesquisas de campo. Essas cores também são utilizadas da mesma maneira nos mapas e no processo de organização como um todo, que será descrito mais detalhadamente nos próximos tópicos.

⁵ Entende-se como aplique a situação em que o material utilizado na confecção da tipografia é diferente da superfície aonde ela se encontra fixada.

Tipografia Arquitetônica Art Déco Paulista - Edificação		A
Data: / /		Exemplar N°
Nome do Edifício:		
Endereço:		
Autor do projeto:		
Construtor:		
Proprietário:		
Data Projeto:	Data Conclusão:	
Localização na malha urbana:	Foto da Edificação:

Observações:		

Fig. 123. Modelo de ficha para catalogação A.

Tipografia Arquitetônica Art Déco Paulista - Tipografia		B
Transcrição:		Exemplar N°
Medidas (arg. x Alt.):		
Estado de Conservação:		
☐ Bom ☐ Ruim ☐ Descaracterizado ☐ Removido		
Obs.:		
Aspectos Microtipográficos		
Família:	☐ Sem Seta ☐ Seriado ☐ Curva ☐	
Peso:	☐ Light ☐ Medium ☐ Bold ☐ Black ☐	
Proporção:	☐ Normal ☐ Condensada ☐ Expandida	
Inclinação:	☐ Normal ☐ Itálica ☐	
Aspectos Meso-tipográficos		
Uso Ortográfico:	☐ Caixa-alta ☐ Caixa-alta-e-baixa ☐ Caixa-baixa ☐ Versal-versaleira ☐	
Segmentação:	☐ Contínua ☐ 2 linhas ☐ 3 linhas ☐	
Alinhamento:	☐ Centralizado ☐ Justificado ☐ Esquerda ☐ Direita ☐	
Aspectos Macro-tipográficos	Aspectos Paratipográficos
Material: ☐ Metálica ☐ Flexão ☐ Alvenaria ☐ Técnica: ☐ Apique ☐ Baixo-relevo ☐ Alto-relevo ☐ Perfil: ☐ Rato ☐ Curvo ☐ ☐ Corte-V ☐ Triaxial	
Obs.:		
Imagem do Letreiro:

Fig. 124. Modelo de ficha para catalogação B.

Essa estruturação das imagens foi replicada em um álbum no *Picasa*, para que fosse possível seu acesso a partir de *links* colocados nos mapas do *Google Maps* e também na planilha final dos exemplares.

O mapeamento

Fig. 127. Visualização do esquema da estrutura de pastas e subpastas.

Foi feito um processo de mapeamento baseado nos trabalhos de FARIAS et al. (2008) e SALOMON (2011). O primeiro descreve os procedimentos para utilização do mapeamento como ferramenta para um estudo de epigrafia arquitetônica na cidade de São Paulo, e o segundo descreve a metodologia desenvolvida para a utilização de ferramentas livres, disponíveis na Internet, para o processo de mapeamento e organização de informações sobre tipografia arquitetônica nominativa na cidade do Rio de Janeiro.

A possibilidade da visualização gráfica de dados, por intermédio de sua representação em mapas, pode ser de grande auxílio na análise das informações recolhidas e, por consequência, nas tomadas de decisões. Alguns exemplos disso são a utilização de mapas para análise e contenção da epidemia de cólera em 1854 (Tuft⁶ apud FARIAS, 2008: 3) e também para um melhor entendimento das intervenções humanas no espaço urbano (Barnes⁷ apud FARIAS, 2008: 3).

O mapeamento das edificações selecionadas foi uma ferramenta importante para o desenvolvimento deste trabalho, tornando-se a principal entrada para a consulta à base de dados.

Para realizar o mapeamento, foi escolhida a plataforma do *Google Maps*⁸, que disponibiliza recursos como a construção de mapas personalizados, que permitem a visualização do local, através do uso da ferramenta *Street View*, unindo a isso a possibilidade de se criarem conexões com outras ferramentas disponíveis na Internet, como o álbum de fotos do *Picasa*⁹ e o *Google Docs*¹⁰.

Através dos mapas, é possível obter uma rápida visualização dos pontos de localização das

⁶ TUFTE, E. R. **Visual explanations: images and quantities, evidence and narrative**. Cheshire: p. 27-35, Graphic Press, 1997.

⁷ BARNES, A. Mapping meaning: redrawing the geo/graphic landscape. **Anais do 2º Congresso Internacional Design da Informação**, 2005.

⁸ Disponível em: <<http://maps.google.com>>

⁹ Disponível em: <<http://picasaweb.google.com>>

¹⁰ Disponível em: <<http://docs.google.com>>

edificações, assim como uma pré-visualização da tipografia arquitetônica presente nelas e informações como endereço, autoria e data de conclusão. É também possível, através da ferramenta *Street View*, ter acesso à visualização interativa disponível do local onde se encontra inserida a localização, conforme será demonstrado mais à frente.

O processo de mapeamento foi planejado para ser visualizado a partir de quatro camadas, originadas das diferentes fontes das entradas, cada uma resultando em um mapa diferente. No Anexo 1, foram incluídas imagens dos mapas descritos abaixo e *links* para suas versões interativas.

Mapa 1 - Mapa do Inventário de Vitor Campos

Caracterizado por marcadores na cor azul no *Google Maps*, e acessível através da url <<http://g.co/maps/pacf8>>, é resultado da plotagem dos edifícios integrantes do inventário do Art Déco na arquitetura paulistana (CAMPOS, 1996: 124). Tem um total de 80 entradas, com grande concentração na área conhecida como centro novo e velho da cidade de São Paulo. O mapa indica também um vetor de presença de exemplares em direção ao bairro de Santa Cecília. Um grupo de edificações também pode ser encontrado na região do bairro da Vila Mariana e alguns pontos localizados na região mais ao leste da cidade.

Mapa 2 - Mapa do Pré-inventário de Vitor Campos

Caracterizado por marcadores na cor rosa, pode ser visualizado, acessando-se a url <<http://g.co/maps/g3v42>>. Foi montado a partir das edificações constantes do pré-inventário de Vitor Campos (CAMPOS, 1996: 265), perfazendo um total de 57 exemplares, em que se pode notar a mesma concentração na área central de São Paulo e adjacências.

Da mesma maneira que o Mapa 1, a maioria dos exemplares está concentrada na área central da cidade. Nota-se também a presença de um vetor de exemplares na direção do bairro de Santa Cecília e ainda a presença pontual de um exemplar no bairro da Vila Mariana e outro no bairro de Pinheiros.

Mapa 3 - Mapa da Revista *Acrópole*

O Mapa 3 é o resultado da localização de todas as entradas geradas pela pesquisa nas páginas da revista *Acrópole*. Foi definida para ele a cor vermelha nos marcadores, num total de 37 entradas, podendo o mapa ser acessado através da url <<http://g.co/maps/drttd>>.

Novamente pode-se notar a concentração de entradas na área central de São Paulo, assim como nos mapas anteriores, mas diferentemente destes são encontradas quatro entradas na região do bairro da Lapa, e ainda, em caráter pontual, nas zonas norte e leste da cidade.

Mapa 4 - Mapa dos Registros de Pesquisa de Campo

O Mapa 4 localiza todas as edificações selecionadas a partir das pesquisas de campo. Para este mapa, foi definido o uso da cor amarela para seus marcadores, num total de 29 exemplares. O mapa pode ser visualizado acessando-se a url <<http://g.co/maps/t9b33>>.

Assim como nos outros mapas, nota-se uma maior concentração de exemplares na região central da cidade, mas isso é um fato previsível, já que a maioria dos exemplares deste mapa foi coletada em áreas próximas aos exemplares constantes dos outros mapas, conforme já descrito.

Mapa 5 - Mapa do Universo de Análise da Pesquisa

Foi criado também um Mapa 5, que é resultado da localização do conjunto de todas as edificações que formam o universo de análise da pesquisa. Nele estão reunidas as edificações dos outros quatro mapas, consideradas apropriadas para a condução deste trabalho, ou seja, excetuando-se os exemplares com tipografia arquitetônica nominativa claramente descaracterizada ou inexistente.

Os marcadores de cada entrada conservam as cores dos mapas de origem e são 118 no total, sendo 37 azuis, 28 rosa, 24 vermelhos e 29 amarelos. Esse mapa pode ser visualizado, acessando-se a url: <<http://g.co/maps/g6337>>.

Utilização das funções interativas do Google Maps

Além de propiciar a confecção de mapas personalizados e acessíveis por qualquer computador conectado à Internet, o *Google Maps* oferece recursos de edição de hipertexto e outras funcionalidades bastante úteis. Uma delas é conhecida como *Google Street View*, que disponibiliza imagens panorâmicas de 360° na horizontal e 290° na vertical, permitindo que o usuário tenha uma visão do local desejado ao nível da rua.

Todas as entradas constantes dos mapas foram localizadas e seus marcadores direcionados de acordo com o recurso do *Street View* do *Google Maps*, de maneira que pode-se ver o local exato da edificação na cidade e, na maioria das vezes, até da tipografia nominativa presente (Fig. 128). Infelizmente esse recurso não se encontra disponível, até o momento, na área de circulação restrita a pedestres do centro de São Paulo. Isso ocorre provavelmente devido ao fato de as imagens terem sido obtidas por meio de um automóvel, que circulou pelas ruas da cidade para sua captação. Em outros lugares do mundo, existem registros obtidos através de pedestres, ou triciclos¹¹, munidos de equipamento especial, e é provável que em breve tenhamos essas áreas também disponíveis para visualização na cidade de São Paulo.

Outro recurso utilizado, disponível no *Google Maps*, foi o da criação de atalhos ou *links*, através de hipertexto, possibilitando a inclusão de uma imagem do exemplar em miniatura e também de algumas informações constantes da ficha de catalogação, dentro do quadro que aparece superposto ao mapa, ao se selecionar um de seus pontos (Fig. 129), permitindo um acesso rápido às informações relativas àquela entrada.

Também foram acrescentados dois atalhos, um que direciona a navegação ao álbum de fotografias daquele exemplar existente no *Picasa* (Fig. 130) e outro que direciona para sua respectiva ficha de catalogação existente no *Google Docs* (Fig. 131).

Fig. 128. Imagem obtida pela visualização do recurso *Google Street View* de um dos pontos mapeados (Estádio Municipal do Pacaembu).

Fig. 129. Quadro exibido ao se selecionar uma das entradas do mapa, mostrando uma pré-visualização do exemplar e algumas informações coletadas

¹¹ Artigos relacionados disponíveis em: <<http://articles.latimes.com/2011/mar/03/business/la-fi-google-streetview-20110303>> e <<http://www.popularmechanics.com/technology/gadgets/news/4232286>>, acessados em 8 de novembro de 2011.

Fig. 130. Álbum do *Picasa* para acesso aos arquivos de fotos ou desenhos relativos ao Estádio Municipal do Pacaembu.

Fig. 131. Visualização da ficha relativa ao Estádio Municipal do Pacaembu a partir do *Google Docs*.

Os álbuns fotográficos do Picasa

O *Picasa Web Albums* permite que sejam arquivadas e disponibilizadas online imagens obtidas através de meios digitais, como fotografias ou desenhos. A partir da abertura de uma conta, é possível criar uma estrutura de pastas ou álbuns onde é possível organizar e visualizar arquivos de imagens digitalizadas.

A partir dessa conta, foi estruturada uma série de álbuns, seguindo a mesma nomenclatura das pastas guardadas localmente em disco rígido de computador, onde foram arquivados todos os documentos que continham imagens, fotos ou desenhos das edificações selecionadas, como amostra para o estudo (Fig. 132). Estes álbuns foram então ligados, através de hipertexto, às suas respectivas entradas no *Google Maps*, podendo ser acessados diretamente a partir delas.

Os arquivos das fichas no Google Docs

De maneira semelhante aos álbuns fotográficos do *Picasa*, também foi organizada uma coleção no *Google Docs* para abrigar os arquivos digitais relativos às fichas correspondentes às entradas das edificações que fazem parte do universo da pesquisa.

Dentro da coleção chamada Tipografia Arquitetônica Nominativa Paulistana, foram definidas quatro subcoleções, cada uma obedecendo à mesma nomenclatura, numeração e cores definidas para os mapas (Fig. 133). Elas podem ser visualizadas, a partir da url: <http://goo.gl/cPkS7>.

Fig. 132. Conjunto de álbuns das entradas mapeadas, hospedado no Picasa.

Fig. 133. Visualização das coleções de fichas a partir do Google Docs.

ELABORAÇÃO DE UMA MATRIZ DE CARACTERÍSTICAS FORMAIS PARA A SELEÇÃO DOS EXEMPLARES DA AMOSTRA FINAL

Fazer parte de uma edificação considerada de estilo Art Déco não é suficiente para caracterizar uma tipografia arquitetônica como tal. Portanto, para que a definição final do universo de amostras no qual estará baseado o estudo seja a mais relevante possível, foi feita uma análise comparativa dos exemplares coletados, com características representativas do estilo, organizadas em uma matriz, reunindo as principais características formais do Art Déco, encontradas na arquitetura e na tipografia.

As principais fontes utilizadas para a construção e sistematização dessa matriz foram a dissertação de CAMPOS (1996), em que se encontra a definição de uma gramática visual do Art Déco paulistano na arquitetura; o texto de CONDE (1997), com a descrição de várias características do Art Déco brasileiro; e o de DUNCAN (2009), grande compêndio do estilo, com referências do Art Déco em todas as suas expressões artísticas. Na área da tipografia, foram utilizados como referência trechos dedicados ao Art Déco encontrados nos trabalhos de BLACKWELL (1992); CONSUEGRA (2004); HELLER (1997); JUBERT (2006) e KERY (1986). As obras de HELLER (1997) e JONG (2010) tiveram grande importância como referência visual, pois apresentam basicamente reproduções de amostras de tipos, catálogos e espécimens tipográficos. Papel semelhante tiveram diversos trabalhos publicados sobre a cultura impressa brasileira das primeiras décadas do século passado, como CARDOSO (2005 e 2009); GAUDÊNCIO JUNIOR (2010); MELO (2011) e SOBRAL (2007). Além destas, foram selecionadas referências tipográficas em amostras de tipos, periódicos e outras peças gráficas brasileiras encontradas em diversos outros trabalhos publicados, que estão relacionados como referências bibliográficas desta pesquisa, assim como em diversos arquivos digitais disponibilizados para consulta na Internet.

A partir da análise das características do estilo Art Déco na arquitetura e na tipografia, relacionados pelos autores e obras mencionados acima, definiram-se cinco características do estilo, encontradas tanto na arquitetura quanto na tipografia: a geometrização; o escalonamento; a intersecção, ou desconstrução, de planos e linhas; a verticalização e a simplicidade ornamental.

Outras duas características, relativas exclusivamente ao universo tipográfico, mas também de grande

importância no auxílio da definição final das amostras, são: a predominância na utilização de tipos sem serifas; e a utilização das barras horizontais das letras, posicionadas bem acima, ou abaixo, de sua linha central de altura (Tabela 1).

	Arquitetura	Tipografia
Geometrização	X	X
Escalonamento	X	X
Intersecção ou desconstrução de planos e linhas	X	X
Verticalização	X	X
Simplicidade ornamental	X	X
Tipos predominantemente sem serifas		X
Barras bem acima/abaixo da linha média da altura		X

Tabela 1. Principais características formais do Art Déco encontradas na arquitetura e na tipografia.

Geometrização

Fig. 134. Detalhe de ornamento em bronze do Edifício Banco de São Paulo (registro fotográfico do autor, 2010).

Fig. 135. Detalhe de serralheria artística na entrada do Edifício Tupan (registro fotográfico do autor, 2011).

Fig. 136. Alfabeto desenhado para o metrô de Londres por Edward Johnston, 1916 (Keengraphics, 2011).

O Art Déco surgiu no período do entreguerras, com o claro objetivo da “modernização, entendida como vontade e desejo coletivos de recuperar o tempo perdido e escapar do atraso... Metaforicamente, isto significava encurtar caminhos, simplificar, retificar, racionalizar e geometrizar” (CONDE, 1997: 69). Sendo assim, a geometrização é a primeira e principal característica do Art Déco.

As formas do Art Déco, assim como as do modernismo, eram referenciadas na estética da máquina. Diferentemente da arquitetura do Movimento Moderno, o Art Déco se ateve mais aos aspectos formais do que aos funcionais, conservando os princípios de composição das belas-artes, principalmente o da simetria. Também não abandonou a utilização da ornamentação, relendo-a, deixando-a mais simplificada e depurada, através do uso de formas geométricas para representar seus principais motivos, entre eles os elementos vindos da natureza (Fig. 134).

O Art Déco também encontra inspiração na geometria presente na arquitetura e nos artefatos de culturas antigas, como a egípcia (bastante em evidência, na época, pela descoberta do tumba de Tutancâmon, em 1922, pelo arqueologista inglês Howard Carter), a maia, a asteca e, no Brasil (Fig. 135), a marajoara (CONDE, 1997: 71).

Na tipografia, a geometrização pode ser entendida como o uso rígido de figuras geométricas, como o círculo, no desenho das letras (BAINES 2005: 82).

A tipografia de estilo Art Déco, assim como a modernista, tinha uma proposta formal baseada na geometria, mas utilizou-se também de alguns artifícios, como a presença relativa de ornamentação, o que lhe trouxe forte apelo comercial, tendo sido amplamente empregada em anúncios e cartazes publicitários. No trecho reproduzido a seguir, Bringhurst não menciona explicitamente a tipografia Art Déco, mas é provável que estivesse se referindo a ela, ao utilizar o termo “populismo”:

O primeiro modernismo assumiu várias formas tipográficas intrigantes. Uma das mais óbvias é a forma geométrica. A arquitetura mais econômica e rigorosa do início do século XX tem a sua contrapartida em famílias tipográficas igualmente geométricas desenhadas na mesma época, frequentemente pelas mesmas pessoas. Como acontece com seus predecessores realistas, esses tipos não fazem nenhum tipo de distinção entre o traço principal e a serifa. Ou as serifas têm o mesmo

peso dos traços ou sequer existem. No entanto, a maioria das fontes do modernismo geométrico busca antes a pureza que o populismo. (BRINGHURST, 2005: 147-148)

O alfabeto desenhado por Edward Johnston em 1916 (Fig. 136), para ser utilizado na sinalização do metrô de Londres, apresenta um rigoroso conceito de simplicidade geométrica aplicado às letras, resultando em um tipo que se antecipava “a onda do desenho de letras do Movimento Moderno na década de 1920, ...tendo influenciado o desenho de fontes como a Futura e a Gill” (BLACKWELL, 1992: 60).

Esse princípio geométrico foi levado mais a cabo pela tipografia modernista, podendo ser claramente observado no desenho de tipos como a Futura, do alemão Paul Renner (Fig. 58), e a Kabel (Fig. 137), do também alemão Rudolph Koch, ambas de 1927. A Gill Sans, de 1928, desenhada por Eric Gill, discípulo de Johnston (Fig. 59), também se baseia na simplicidade geométrica, mas consegue unir a ela referências à caligrafia manual.

A tipografia Art Déco também parte do princípio de geometrização presente na tipografia modernista, mas emprega-o de maneira tão intensa que em alguns momentos chega a reduzir as letras, praticamente, a formas geométricas básicas (Fig. 138).

Nos Quadros 1a, 1b e 1c, pode-se observar um apanhado de exemplos da aplicação de princípios geométricos na tipografia (Quadro 1a), na arquitetura (Quadro 1b) e em tipografias arquitetônicas coletadas para este estudo (Quadro 1c).

Fig. 137. Fonte Kabel, desenhada por Rudolf Koch em 1927 (Jong, 2010).

Fig. 138. Alfabeto Independant, desenhado por G. Collette e J. Dufour em 1930 (Heller, 1997).

Referências de geometrização

Quadro 1a. Geometrização na tipografia.

Da esquerda para a direita, e de cima para baixo:

Capa de livro, 1925 (*Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, 1925); alfabeto desenhado por André Vlaanderen em 1928 (Heller, 1997); revista O Malho de 1932 (Arquivo Público do Estado de São Paulo); cartaz de A. M. Cassandre, 1927 (Blackwell, 1992); cartaz da Revolução Constitucionalista de 1932 (Tudo por São Paulo, 1932); cartaz de E. McKnight Kauffer, 1933 (50watts); alfabeto desenhado por Draim, em 1928 (Heller, 1997); anúncio para bonde, Ateliê Mirga, c. 1940 (Veja SP); logotipo da revista A Cigarra, 1938 (Arquivo Público do Estado de São Paulo).

Quadro 1b. Geometrização na arquitetura.

Da esquerda para a direita, e de cima para baixo: Prédio Santa Elisa no largo do Arouche, 1937 (registro do autor, 2011); portada do Edifício Lunice na rua das Palmeiras, 1941 (registro do autor, 2011); detalhe ornamental do viaduto Boa Vista, 1932 (registro do autor, 2011); detalhe ornamental da fachada do antigo Cine Alhambra, 1928 (registro do autor, 2011); portada do Edifício Tupan, na rua das Palmeiras (registro do autor, 2011); detalhe ornamental na fachada do edifício do Banco de São Paulo na praça Antonio Prado, 1938 (registro do autor, 2011); detalhe ornamental na fachada do antigo edifício do Banco Nacional do Comércio na rua Boa Vista, 1935 (registro do autor, 2011).

Quadro 1c. Geometrização na tipografia arquitetônica.

Da esquerda para a direita, e de cima para baixo: Portada do Prédio Álvares Penteado (registro do autor, 2011); Café Paraventi na al. Barão de Limeira em 1940 (*Acrópole*, 1940); Estádio Municipal do Pacaembu, 1940 (registro do autor, 2011); Edifício Vicentina (registro do autor, 2011); tipografia nominativa do Prédio Santa Elisa, 1937 (registro do autor, 2011); detalhe da tipografia nominativa na fachada do Prédio Gabriel Gonçalves, 1942 (registro do autor, 2011); detalhe da tipografia nominativa do Prédio Classes Laboriosas, (registro do autor, 2011); detalhe da tipografia nominativa do Prédio Manuel de Almeida (registro do autor, 2011); tipografia nominativa em bilheteria do Cine Marabá, 1945 (registro do autor, 2009); detalhe da tipografia nominativa do Condomínio Cícero Prado, 1953 (registro do autor, 2010).

Escalonamento

O efeito chamado de escalonamento, ou ziguezague, é resultado do trabalho de manipulação de planos e formas geométricas, a fim de se obter um efeito semelhante ao perfil de uma escada. Foi um recurso bastante utilizado na arquitetura Art Déco em geral, assim como também na cidade de São Paulo, principalmente como acabamento de platibandas (Fig. 139).

Fig. 139. Detalhe de platibanda com trabalho de escalonamento, em casa na rua Fernão Dias, em Pinheiros (registro fotográfico do autor, 2010).

Esse tipo de forma foi inspirado diretamente em motivos utilizados por civilizações antigas do Egito e da Mesopotâmia e das culturas maia e asteca.

Motivos como zigurates, a lótus, discos alados, obeliscos, escaravelhos e abutres, não apenas de origem egípcia, mas também mesopotâmica, foram avidamente adotados. Uma mistura similar de ornamentação pré-colombiana, incluindo baixos-relevos de templos maias e astecas foram emprestados de sítios da América do Sul. Mas foi a África Ocidental que causou o maior impacto de exotismo nos designers do Art Déco, que fizeram pleno uso de formas e padrões etnográficos encontrados em artefatos importados para a Europa no final do séc. XIX e início do séc. XX de territórios colonizados como Gabão, Costa do Marfim, Gana e Congo (DUNCAN, 2009: 7).

O efeito de escalonamento foi tão marcante na estética Art Déco, que chegou a ser utilizado como sinônimo do estilo, em denominações como *Zig-Zag Style* ou *Zig-Zag Modern*, sugerindo em seus motivos o “ritmo de staccato da linha de montagem” (Meikle¹² apud HELLER, 2000: 156).

Na tipografia, é comum a utilização do efeito escalonado na representação das barras horizontais das letras “E” ou “F” e, na tipografia arquitetônica, encontramos interessantes exemplos de sua utilização de maneira tridimensional, conforme pode-se observar nas tipografias nominativas do Prédio Itá e na do Instituto Biológico, no Quadro 2c.

Os Quadros 2a, 2b e 2c contêm diversos exemplos de escalonamento na tipografia (Quadro 2a), na arquitetura (Quadro 2b), e em tipografias arquitetônicas coletadas para o estudo (Quadro 2c).

¹² MEIKLE, Jeffrey L. *Twentieth Century limited industrial design in America, 1925-1939*. Philadelphia: Temple University Press, 1979.

Referências de escalonamento

Quadro 2a. Escalonamento na tipografia.

Da esquerda para a direita, e de cima para baixo:

Capa de livro, 1925 (Catálogo da *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, Paris); alfabeto desenhado por Draim, 1923 (Heller, 1997); capa da revista *Vogue*, 1929 (Coverbrowser); selo comemorativo da VII Feira Internacional de Amostras de 1934 (acervo do autor); logotipo do fabricante de cofres Fichet (Maenz, 1974); tipografia Dolmen desenhado por Max Salzmänn em 1922 (JONG, 2010); capa de livro, 1930 (Cardoso, 2009).

Quadro 2b. Escalonamento na arquitetura.

Da esquerda para a direita, e de cima para baixo:
 Portada do Palacete Guapiara (registro do autor, 2011); detalhe do Prédio Broggi, 1935 (registro do autor, 2011); detalhe do Prédio Santa Rita, 1939 (registro do autor, 2011); detalhe de ornamentação na portada do antigo Edifício Banco de São Paulo, 1938 (registro do autor, 2011); detalhe de ornamentação no edifício do antigo Cine Alhambra, 1928 (registro do autor, 2011); platibanda do Prédio Classes Laboriosas (registro do autor, 2011).

Quadro 2c. Escalonamento na tipografia arquitetônica.

Da esquerda para a direita, e de cima para baixo:
 Tipografia nominativa do Prédio Itá, 1939 (registro do autor, 2011); detalhe de tipografia nominativa do Leite União (registro do autor, 2011); detalhe de tipografia nominativa do Instituto Biológico, 1945 (registro do autor, 2011); detalhe de tipografia nominativa do Prédio Classes Laboriosas (registro do autor, 2011); Café Paraventi, 1940 (Acrópole, 1940); epígrafe arquitetônica do Edifício Tupan (registro do autor, 2011); Prédio Santa Elisa, 1937 (registro do autor, 2011).

Intersecção ou desconstrução de planos e linhas

Assim como o escalonamento, a intersecção ou desconstrução de planos e linhas poderia estar compreendida sob a característica maior da geometrização, mas, por ter sido um recurso utilizado deliberadamente, faz sentido se for considerado como uma característica independente.

Essa característica também pode ser entendida como uma solução originada junto aos princípios da arquitetura moderna do começo do século XX, por meio da redução das formas aos seus elementos estruturais, os planos horizontais e verticais, definidos por lajes e pilotis.

Ao contrário do modernismo, em que esses planos trabalham de maneira estrutural, o Art Déco utiliza esse recurso como retórica visual, sem nenhuma função estrutural, mas que pode chegar a ser percebido de maneira semelhante. Segundo Pignatari, “Esta tendência purista chegará ao máximo nas obras maduras de Mies Van der Rohe, mas em cujo pavilhão alemão de Barcelona, de 1928, confundem-se Bauhaus e Art Déco” (PIGNATARI, 1980).

Na tipografia, esse jogo entre planos ou linhas, percebido como um tipo de desconstrução, faz com que algumas partes das letras tornem-se independentes do conjunto e recebam um tratamento diferenciado. A fonte Bifur (Fig. 140), desenhada por A. M. Cassandre em 1929, é um bom exemplo disso, tendo sido planejada de maneira a perder parte do desenho das letras, que são substituídas por uma série de linhas paralelas, ou até mesmo por blocos de cor.

Outra maneira seria com a junção de elementos geométricos, que, articulados, passam a remeter ao desenho de letras. Um exemplo disso é a tipografia nominativa do Edifício Bartyra, onde as letras são formadas pelo agrupamento de partes definidas por peças em formas geométricas, como num jogo de montar, semelhante a um efeito de estêncil. Algo semelhante ocorre na letra “O” no Banco de São Paulo, formado por dois arcos justapostos um contra o outro (Quadro 3c).

O prolongamento das barras horizontais em letras como “A”, “E” ou “F” tem relação com a projeção de frisos e marquises, bastante utilizados na arquitetura Art Déco, como na palavra Opera, composta na tipografia Huxley Vertical (Quadro 3b), e também várias tipografias arquitetônicas mostradas no Quadro 3c.

Fig. 140. Fonte Bifur, desenhada por A. M. Cassandre em 1929. (Jong, 2010)

Referências de intersecção ou desconstrução de planos e linhas

Quadro 3a. Intersecção de planos e linhas na tipografia.

Da esquerda para a direita, e de cima para baixo:

Fonte Bifur, desenhada por A. M. Cassandre em 1929 (Jong, 2010); capa de revista desenhada por Fernand Berckelaers em 1922 (Heller, 1997); tipo Huxley Vertical desenhado por Walther Huxley em 1936 (Heller, 1997); fonte Acier, de A. M. Cassandre, versões Noir e Gris (Jong, 2010); fonte Futura Black, desenhada por Paul Renner, c. 1930 (Heller, 1997); fonte Ege-Schrift de 1926 (Jong, 2010); título em matéria da revista *Para Todos...* de 1930 (Arquivo Público do Estado de São Paulo); capa de folheto desenhado por Zedda, 1935 (50watts).

Quadro 3b. Intersecção de planos e linhas na arquitetura.

Da esquerda para a direita, e de cima para baixo:

Projeto para o pavilhão de turismo na *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* em 1925, de autoria de Robert Mallet-Stevens (Arwas, 1980); detalhe da mísula do Edifício Tupan (registro do autor, 2011); detalhe da entrada da Usina de Leite União (registro do autor, 2010); detalhe da torre do Edifício Mesbla no Rio de Janeiro, de autoria de Henri Sajous (registro do autor, 2011).

Quadro 3c. Intersecção de planos e linhas na tipografia arquitetônica.

De cima para baixo:

Tipografia nominativa do Edifício Banco de São Paulo, 1938 (registro fotográfico do autor, 2011); tipografia nominativa do Prédio Gabriel Gonçalves, 1942 (registro fotográfico do autor, 2011); tipografia nominativa do Edifício Bartyra, 1936 (registro fotográfico do autor, 2011); tipografia nominativa do Prédio Altemira de Barros (registro fotográfico do autor, 2011); tipografia nominativa do Prédio São Francisco (registro fotográfico do autor, 2009).

Verticalização

A conquista das alturas pelo advento de máquinas como o elevador, o avião e o dirigível reflete-se também na arquitetura e na tipografia.

A verticalização da cidade de São paulo deu-se a partir da região central. Com a introdução de novos recursos operacionais proporcionados pela moderna tecnologia, principalmente a das comunicações (correios, telégrafo e telefonia), ocorreu uma concentração de recursos humanos e serviços nessa área da cidade. (CAMPOS, 1996: 44)

A verticalização era praticamente sinônimo da modernidade representada pelo Art Déco. Na arquitetura dos arranha-ceus, não bastasse sua própria condição formal, sua verticalidade ainda era ressaltada por linhas presentes em elementos na fachada, que se projetavam longitudinalmente ultrapassando os limites da edificação, acentuando ainda mais sua dimensão.

Na tipografia, isso pode ser observado por uma tendência pela utilização de fontes com proporções condensadas e, muitas vezes, com letras — principalmente o “A” e o “V” — terminadas em ângulos bastante agudos.

Muitas das tipografias nominativas que fazem parte deste estudo possuem proporções que ressaltam essa verticalidade, principalmente através do desenho da letra “A”, cujo vértice acentuadamente agudo sugere o movimento vertical, indicando para o alto, e também através da letra “S”, com um desenho mais longilíneo e verticalizado.

Referências de verticalização

Quadro 4a. Verticalização na tipografia.

Da esquerda para a direita, e de cima para baixo:

Espécimen tipográfico da fonte Huxley Vertical de Walter Huxley, 1936 (reproduzido de Heller, 1997); pôster desenhado por Saxida, 1928 (50watts); pôster desenhado por Marcello Nizzoli, 1930 (50watts); pôster de E. McKnight Kauffer (50watts); pôster desenhado por A. M. Cassandre, 1935 (Write Design Online); revista *Para Todos...*, 1924 (Arquivo Público do Estado de São Paulo); capa do catálogo da Feira Nacional de Indústrias, 1940; pôster de Jean Dupas, 1925 (Duncan, 2009); capa de jornal desenhada por Cato, 1926 (Heller, 1997).

Quadro 4b. Verticalização na arquitetura.

Da esquerda para a direita, e de cima para baixo:
Edifício Saldanha Marinho, 1933 (registro fotográfico do autor, 2010); **Edifício Banco de São Paulo, 1938** (registro fotográfico do autor, 2011); **Biblioteca Municipal, 1942** (registro fotográfico do autor, 2011); **Edifício Santa Leonor, 1938** (registro fotográfico do autor, 2011); **Instituto Biológico, 1945** (registro fotográfico do autor, 2011).

Quadro 4c. Verticalização na tipografia arquitetônica.

De cima para baixo:
Prédio Livia Maria, 1939 (registro fotográfico do autor, 2011); **Edifício Aurora** (registro fotográfico do autor, 2011); **Edifício Vicentina** (registro fotográfico do autor, 2011); **Edifício Banco de São Paulo, 1938** (registro fotográfico do autor, 2011); **Edifício Tupan** (registro fotográfico do autor, 2011).

Simplicidade ornamental

O surgimento do estilo Art Déco vem em resposta ao desejo da sociedade do pós-guerra, por uma modernidade representativa da era industrial, mas que não fosse tão asséptica em sua forma, como as propostas das vanguardas do início do século XX. Neste sentido, o Art Déco; “mais do que um movimento integrado ou alternativo às vanguardas dos anos 20, é uma tendência que estabelece uma ponte entre o ecletismo, já carente de vitalidade própria, e o radicalismo explosivo do racionalismo europeu” (Segre¹³ 1991 apud CAMPOS, 1996: 18).

Na verdade, por não carregar nenhum conteúdo ideológico e manter uma série de elementos tradicionais, principalmente em relação à composição clássica, simétrica, o Art Déco conseguiu se estabelecer e se disseminar por diferentes culturas. Por outro lado também, estimulou releituras, permitindo uma aproximação entre formas do passado e o desenho do futuro, principalmente pela manutenção do ornamento como elemento de importância no resultado plástico final, só que tratado agora de forma despojada, quase minimalista (CAMPOS, 1996: 18).

Muitas fontes e alfabetos Art Déco foram desenvolvidos, principalmente, para serem usados na composição de títulos, em capas ou matérias de revistas, e em cartazes, mais do que como fonte para composição de textos corridos. É comum o uso de letras filetadas e, assim como a utilização de uma relação de forte contraste¹⁴ nos caracteres.

O fato de serem tipos pensados para serem utilizados com destaque pode explicar seu uso como tipografia arquitetônica, pois eram empregados em grandes dimensões e emprestavam uma personalidade moderna e requintada às edificações.

¹³ SEGRE, R. *América Latina, fim de milênio: raízes e perspectivas de sua arquitetura*. São Paulo: Nobel, p.109, 1991

¹⁴ Diferença de espessura dos traços de um caractere de uma fonte. Pode ser qualificado como alto, baixo ou modulado, ou nulo (FARIAS, 2004).

Referências de simplicidade ornamental

Quadro 5a. Simplicidade ornamental na tipografia.

Da esquerda para a direita, e de cima para baixo:

Espécimen tipográfico da fonte *Broadway*, desenhada em 1929 por Morris Fuller Benton (Heller, 1997); revista *A Cigarra*, 1930 (Arquivo Público do Estado de São Paulo); revista *Para Todos...*, 1925 (Arquivo Público do Estado de São Paulo); fonte *Modernistic*, desenhada por Wadsworth A. Parker, 1927 (Jong, 2010); fonte *Neuland*, desenhada por Rudolf Koch, 1923 (Jong, 2010); fonte *Capitol*, desenhada por K. H. Schaefer em 1931 (Jong, 2010); revista *Para Todos...*, 1930 (Arquivo Público do Estado de São Paulo).

Quadro 5b. Simplicidade ornamental na arquitetura.

Da esquerda para a direita, e de cima para baixo:

Detalhe da porta de entrada do Edifício Tupan (registro fotográfico do autor, 2011); detalhe ornamental do Edifício Lunice, 1941 (registro fotográfico do autor, 2011); detalhe de ornamento no edifício do antigo Banco Nacional do Comércio, 1935 (registro fotográfico do autor, 2011); detalhe de ornamento metálico no edifício do antigo Banco de São Paulo, 1938 (registro fotográfico do autor, 2011); detalhe de ornamentação em cobertura metálica do Edifício Saldanha Marinho, 1933 (registro fotográfico do autor, 2011); luminária na fachada do Prédio São Francisco, 1933 (registro fotográfico do autor, 2010).

Quadro 5c. Simplicidade ornamental na tipografia arquitetônica.

De cima para baixo:

Detalhe da tipografia nominativa do Edifício Dr. Walther Seng, 1938 (registro fotográfico do autor, 2009); tipografia nominativa filetada, Prédio São Carlos, 1935 (registro fotográfico do autor, 2011); tipografia nominativa filetada na portada do Edifício Anhembi, 1935 (registro fotográfico do autor, 2009); tipografia nominativa do Prédio Manuel de Almeida (registro fotográfico do autor, 2011); tipografia nominativa do Prédio Santa Elisa, 1937 (registro fotográfico do autor, 2011).

Fig. 141. Alfabeto desenhado por Herbert Bayer em 1925 (Blackwell, 1993).

Fig. 142. Iniciais em estilo Art Nouveau. Fundación Tipográfica Richard Gans, Madrid, 1922 (Jong, 2010).

Predominância de tipos sem serifas e barras horizontais situadas abaixo ou acima da linha média

As duas últimas características referem-se exclusivamente ao universo tipográfico, não possuindo relação formal com elementos arquitetônicos, mas nem por isso são menos importantes.

Assim como a tipografia modernista privilegiou os tipos com características geométricas, o mesmo aconteceu com o Art Déco. A serifa, artifício utilizado como arremate, desde as inscrições romanas, é uma referência direta aos processos artesanais de escrita, como a gravação ou a caligrafia manual feita à pena ou pincel. Parece lógico, portanto, que encontremos em exemplares de tipografia de características Art Déco soluções formais bastante próximas às de alfabetos desenhados pelos modernistas (Fig. 141), onde a serifa foi eliminada por remeter diretamente aos antigos métodos manuais de escrita.

As soluções do Art Déco tiveram como base a tipografia de caráter modernista, mas diferenciaram-se desta através do uso de um certo nível de ornamentação, ou de recursos como o vazado e a incisão. Na tipografia Art Déco encontramos, também, um certo exagero nas proporções, tendendo, em alguns momentos, a letras estreitas e, em outros, a letras bastante expandidas, e ainda algumas vezes, uma mistura dos dois.

Em aplicações como cartazes, muitas vezes encontramos variações de fontes desenhadas à mão, que se articulam a imagens ou a outros elementos decorativos, o que as transformam em exemplares únicos (BLACKWELL, 1992: 96). Isso também acontece com muitas das tipografias arquitetônicas, pensadas e executadas exclusivamente para compor junto à arquitetura de determinada edificação.

Devido a seu caráter diluidor da modernidade, o Art Déco absorveu influências tanto dos motivos florais, do Art Nouveau e do artesanato, quanto do Cubismo ou da decoração geométrica (JUBERT, 2006: 220). Isso provavelmente explica a outra característica, a de se posicionar as barras horizontais de letras como “A”, “E”, “F” e “H” bem acima ou abaixo da linha média da altura da letra (CONSUEGRA, 2004: 271). Esse recurso foi bastante utilizado pelo Art Nouveau e pelo movimento do Arts & Crafts (Fig. 142). No sistema de descrição tipográfica proposto por Dixon em 1995, baseado no sistema do British Standards BS2961, letras com essas características são descritas como curvilíneas, definidas pela apresentação de combinações de curvas e linhas altamente estilizadas (BAINES; DIXON, 2003: 184 e SILVA; FARIAS, 2005: 67-81).

Referências de tipos sem serifas
e com barras horizontais
situadas abaixo
ou acima da linha média

Quadro 6a. Tipos sem serifas / barras horizontais situadas abaixo ou acima da linha média - Tipografia.

Da esquerda para a direita, e de cima para baixo:

Capa da *Revista do Globo*, desenhada por Sotero Cosme em 1929 (Olhar Inventariante); anúncio italiano de 1936 (50watts); capa da revista *Para Todos...* desenhada por J. Carlos em 1930 (J. Carlos em Revista); capa da revista *Vogue* de 1926 (Coverbrowser); página da revista *Para Todos...* de 1930 (Arquivo Público do Estado de São Paulo); capa da revista *Vogue* de 1927 (Coverbrowser); título de seção da revista *Para Todos...* de 1930 (Arquivo Público do Estado de São Paulo); título de seção da revista *A Maçã* de 1924 (Cardoso, 2005).

Quadro 6b. Tipos sem serifas / barras horizontais situadas abaixo ou acima da linha média - Tipografia arquitetônica.

De cima para baixo:

Tipografia nominativa do Edifício Dr. Walther Seng, 1939 (registro fotográfico do autor, 2009); **tipografia nominativa do Edifício Anchieta** (registro fotográfico do autor, 2009); **tipografia nominativa do Prédio J. Moreira, 1933** (registro fotográfico do autor, 2010); **tipografia nominativa do Edifício Albion, 1943** (registro fotográfico do autor, 2011); **tipografia nominativa do Edifício Saldanha Marinho, 1933** (registro fotográfico do autor, 2011); **tipografia nominativa do Prédio Viaducto, 1940** (registro fotográfico do autor, 2011).

A AMOSTRA FINAL DE EXEMPLARES

Dos 118 exemplares escolhidos inicialmente, após a aplicação dos critérios qualitativos definidos pela matriz, foram selecionados 71, que formam a amostra final de exemplares desta pesquisa. Nestas 71 edificações, foram identificadas 80 inscrições no total.

Assim como descrito anteriormente, foi criado um mapa no *Google Maps*, onde essas 71 edificações foram localizadas. Esse mapa foi denominado Mapa 6 - Tipografia Arquitetônica Nominativa Art Déco Paulistana (Fig. 143) que pode ser acessado a partir da url <<http://g.co/maps/4z7cr>>. Foi mantido para esse mapa o mesmo esquema de identificação, através do uso de marcadores coloridos, utilizado anteriormente. No Anexo 1, no CD-ROM que acompanha esta dissertação, encontra-se uma versão desse mapa em formato de JPEG.

Para auxiliar na análise dos resultados da amostra final, foi feita uma planilha com a consolidação dos dados coletados nas fichas de catalogação desses exemplares. Essa planilha, denominada Planilha Tipografia Arquitetônica Nominativa Art Déco Paulistana, foi criada no *Google Docs* e está disponível para consulta, acessando-se a url <<http://goo.gl/HwxkJ>>. Uma cópia dessa planilha também encontra-se disponível no Anexo 2 desta dissertação.

Todas as fichas de catalogação dos exemplares da amostra final se encontram no Anexo 3, em um CD-ROM contendo arquivos no formato PDF. A amostra também está disponibilizada na Internet e pode ser consultada a partir dos *links* do mapa ou da planilha mencionados acima, ou diretamente, a partir da url <<http://goo.gl/4vWXT>>.

Fig. 143.
Mapa 6 - Mapa da
Tipografia Arquitetônica
Nominativa
Art Déco Paulistana.

Análise dos resultados coletados

De maneira a facilitar a análise e visualização dos resultados, foi feita uma interpretação gráfica dos dados coletados.

O mapa gerado pela localização dos exemplares da amostra final (Fig. 143), assim como nos mapas anteriores, mostra uma grande concentração de edificações na área central da cidade e apresenta um vetor de deslocamento na concentração de exemplares, do centro em direção a oeste, rumo ao bairro de Santa Cecília, tendo a avenida São João como principal eixo. Também é notada a presença pontual de exemplares, de maneira uniforme, em áreas mais afastadas do centro.

O Art Déco foi um estilo bem aceito, de grande penetração em diferentes camadas sociais, o que

explica um pouco isso. Também foi bastante utilizado nas edificações e na identificação de instalações industriais, que vemos representadas na amostra final por dois exemplares: a fábrica de elevadores Atlas e a usina do Leite União.

79 exemplares de tipografia nominativa selecionados, ou seja, quase o total das 80 amostras, são compostos por letras não serifadas, em formato maiúsculo. A única exceção seria a tipografia nominativa do Palacete Ibis, que apresenta a curiosa inclusão de apenas um caractere, o “b”, em formato de caixa-baixa (Fig. 144).

Quanto ao uso ortográfico, predomina a grafia em caixa-alta, com apenas dois exemplares se utilizando do versal-versalete em suas inscrições.

No recorte temporal desta pesquisa, observa-se uma grande concentração de exemplares, construídos entre os anos de 1939 e 1940. No Quadro 7, temos uma visualização dessas ocorrências, com 24 exemplares, registrados entre esses dois anos, ou seja, 33,8% dos exemplares de todo o período estudado¹⁵.

Fig. 144. Tipografia nominativa do Palacete Ibis (Registro fotográfico do autor, 2011).

Quadro 7. Distribuição dos exemplares ao longo do período estudado.

¹⁵ Do total de 71 edifícios da amostra, 22 não tiveram a data de projeto ou conclusão confirmadas e, portanto, foram desconsiderados.

Durante esse período, o centro de São Paulo passou por um processo de grande verticalização e, subsequentemente, de grande produção arquitetônica. Apesar de a verticalização não ter se reduzido nos anos imediatamente posteriores, o que pode se interpretar desses dados é que há um estilo, no caso o Art Déco, que atinge um ápice entre 1939 e 1940 e depois vai perdendo força dentro da produção arquitetônica.

O Quadro 8 mostra o estado de conservação encontrado nas amostras de tipografia arquitetônicas, sendo que, do total, 67 exemplares, ou 83,7% da amostra, se encontram em boas condições, demonstrando que apesar do vandalismo a tipografia arquitetônica tem certa solidez.

Quadro 8.
Estado de conservação
dos exemplares de
tipografia arquitetônica
nominativa.

Os exemplares foram executados em basicamente três diferentes tipos de material: metal, rocha e alvenaria. Conforme demonstrado no Quadro 9, o maior número de ocorrências é o de inscrições feitas em metal (Fig. 145), com um total de 54 exemplares, ou 67,5% da amostra; seguidas pelas de alvenaria (Fig. 146), com 15 exemplares, ou 17,5%; e com 11 exemplares, ou 13,7% da amostra composta por inscrições em rocha (Fig. 147).

Quadro 9.
Materiais utilizados
na execução das
tipografias nominativas.

Fig. 145. Detalhe da tipografia nominativa em metal, aplicada na portada do Prédio Olido (registro fotográfico do autor, 2011).

Fig. 146. Detalhe da tipografia nominativa em alvenaria, aplicada na fachada do Prédio Gabriel Gonçalves (registro fotográfico do autor, 2011).

Fig. 147. Detalhe da tipografia nominativa em rocha ornamental, na portada do Edifício Saldanha Marinho (registro fotográfico do autor, 2011).

No Quadro 10 vemos que a maioria dos exemplares de tipografia nominativa está localizada na região da portada das edificações: 50 exemplares, ou 62,5% da amostra enquadram-se nesta situação (Fig. 148); 13 exemplares, ou 16,2% estão posicionados na porta (Fig. 149); 6 exemplares, ou 7,5% da amostra estão posicionados no topo da edificação (Fig. 150); 5 exemplares, 6,2%, nas laterais (Fig. 151); e 3 exemplares, ou 3,7%, à meia altura na edificação (Fig. 152).

A grande presença de inscrições na porta ou na área da portada demonstra que elas estão dirigidas principalmente aos transeuntes que passam na frente dos edifícios, mas uma parte considerável dessas inscrições já mostra a preocupação em aparecer para um maior número de observadores, a partir de uma maior distância, a partir de seu posicionamento, na área do topo dos prédios.

Quadro 10.
Posicionamento
da tipografia
arquitetônica nominativa
na edificação.

Fig. 148. Tipografia nominativa na portada do Edifício Anhembi (registro fotográfico do autor, 2011).

Fig. 149. Tipografia nominativa na porta do Edifício Lunice (registro fotográfico do autor, 2011).

Fig. 150. Tipografia nominativa no topo do Edifício IAPETC (registro fotográfico de Aristodemo Becherini, c. 1940, acervo Museu da Cidade de São Paulo).

Fig. 151. Tipografia nominativa localizada nas laterais da entrada do Edifício Banco de São Paulo (registro fotográfico do autor, 2013).

Fig. 152. Tipografia nominativa localizada à meia-altura no Prédio Gabriel Gonçalves (registro fotográfico do autor, 2011).

O Quadro 11 demonstra que a maior parte das inscrições tipográficas foi inserida nas edificações por meio da técnica de applique, correspondendo a 50 exemplares, ou 62,5% das amostras (Fig. 153). Em seguida, temos 11 exemplares, 13,7% em alto-relevo (Fig. 154); e ainda 10 exemplares, 12,5%, em baixo-relevo (Fig. 155).

Esses números nos levam a supor que a grande maioria das inscrições pode ter sido decidida a partir da fase de acabamento da edificação.

Quadro 11.
Técnica de inserção
da tipografia arquitetônica
nominativa
na edificação.

Os resultados indicados preliminarmente nesta análise dos dados coletados demonstram alguns indícios que devem ser verificados a partir de uma investigação mais aprofundada, que será desenvolvida no decorrer do próximo capítulo.

Fig. 153. Tipografia nominativa do Edifício Majestic, inserida à edificação por applique (registro fotográfico do autor, 2011).

Fig. 154. Tipografia nominativa em alto-relevo do Edifício XI de Agosto (registro fotográfico do autor, 2011).

Fig. 155. Tipografia nominativa em baixo-relevo do Prédio UVI (registro fotográfico do autor, 2011).

CAPÍTULO 3

TIPOGRAFIA ARQUITETÔNICA

NOMINATIVA ART DÉCO PAULISTANA

No mundo atual, onde o transitório e o virtual atingiram níveis extremamente elevados, olhar para a tipografia arquitetônica de estilo Art Déco é como observar os primeiros sinais desse mundo de transições em estado petrificado.

Diferentemente desse momento histórico, em que exibir o nome de seu negócio eternizado em rocha, metal ou alvenaria demonstrava solidez, no mundo globalizado de hoje parece insensato que as grandes empresas, que nem sequer detêm os meios de fabricação de seus produtos, pensem na perpetuação de uma marca ou nome em uma edificação, pois esta, quase certamente, será provisória.

Essa constatação torna ainda mais interessante o estudo da tipografia arquitetônica Art Déco. Uma manifestação gráfica, originada no início da moderna sociedade de consumo, que foi eternizada no momento quando ainda demonstrava eficácia, dentro de padrões tradicionais de solidez e perenidade.

A “PAISAGEM TIPOGRÁFICA” E A TIPOGRAFIA ARQUITETÔNICA

Enquanto nos deslocamos pelo ambiente urbano, subconscientemente registramos uma série de referências como árvores, vitrines, edifícios, etc., que nos transmitem variadas sensações, as quais interpretamos de diferentes maneiras. Também encontramos elementos com os quais estabelecemos uma relação mais consciente, como as palavras, que nos afetam diretamente, pois trazem uma carga de informações sobre o mundo onde estamos inseridos (KINNEIR, 1980: 7).

Estas informações podem nos indicar caminhos, informar aonde estamos e também transmitir dados históricos ou mensagens de apelo comercial. Esse conjunto de informações, existentes em um ambiente urbano chamado “paisagem tipográfica, seria então a paisagem formada por um subconjunto de elementos gráficos presentes no ambiente urbano: os caracteres que formam palavras, datas e outras mensagens compostas por letras e números” (GOUVEIA et al., 2007: 2).

Dentro dessa “paisagem tipográfica”, estabelecida pelo ambiente urbano, o principal interesse deste trabalho é o estudo da tipografia arquitetônica nominativa, que conforme definido anteriormente, são as inscrições com finalidade de identificação, inseridas nas edificações de maneira permanente, e que geralmente fazem parte de seu projeto arquitetônico original.

Fig. 156. Arco de Tito, situado próximo ao Fórum Romano, construído no século I (MRC Heapflights, 2012).

Fig. 157. Inscrição da base da coluna de Trajano, 113 d. C (registro fotográfico de David McGaw, 2012).

A tipografia arquitetônica não deve ser reduzida ao seu aspecto funcional, de legibilidade apenas. Ela também transmite sensações e, como parte integrante de um projeto, deve estabelecer uma relação com o edifício, de maneira integral (GRAY, 1960: 39).

De acordo com o modo como é feita e aplicada, a tipografia arquitetônica pode apresentar uma infinidade de soluções, principalmente, se comparada ao uso comumente dado à tipografia na área gráfica. A tipografia arquitetônica, além do aspecto formal das letras, é resultado da articulação deste com outros três importantes fatores: sua localização na obra edificada, a escala e o material utilizado para execução (BAINES, DIXON, 2003: 96).

Na civilização ocidental, os romanos foram os primeiros a utilizar a tipografia de uma maneira, dita, arquitetônica, por meio de inscrições em edificações como monumentos, onde eram registrados os feitos e conquistas de seus líderes. Muitos desses monumentos, principalmente os arcos (Fig. 156), parecem até terem sido construídos com a função primordial de fornecer suporte a estas inscrições (BARTRAM, 1976: 8-9). Aliás, foi a partir de uma inscrição como esta, a da coluna de Trajano, de 113 d.C., que foi estabelecido o desenho das letras que hoje conhecemos como capitulares romanas (Fig. 157).

Ainda segundo Bartram, após o período Barroco, não aconteceram grandes avanços no uso da tipografia como elemento arquitetônico, com algumas exceções, durante o período fascista italiano (Fig. 158), onde tentou-se reviver a monumentalidade da antiga Roma e, em várias tentativas, acontecidas na Rússia, Alemanha e Holanda durante as três primeiras décadas do século XX, mas que, segundo ele, ficaram na maior parte das vezes restritas a projetos (BARTRAM, 1976: 8).

É curioso notar que, apesar das incursões das vanguardas modernistas, que pregavam uma articulação entre as várias disciplinas artísticas, o interesse pelo uso da tipografia arquitetônica foi se reduzindo, principalmente no que concerne à arquitetura do movimento moderno: “O interesse formal sofreu um recesso definitivo. A liberdade tipográfica do início do século foi rejeitada, principalmente, devido à sua tendência ornamentalista” (GRAY, 1960: 92).

Ao considerar a tipografia arquitetônica como elemento ornamental, a arquitetura moderna pode ter cometido um equívoco. Em sua obra de 1960, *Lettering on Buildings*, até hoje referência no assunto, Nicolette Gray faz uma feliz comparação entre a tipografia e a arquitetura, demonstrando como as duas disciplinas

possuem uma natureza em comum.

Ao contrário da maioria das artes, arquitetura e tipografia têm uma função primordialmente utilitária. Teoricamente, a intenção do construtor ou do tipógrafo pode ser puramente utilitária, sem qualquer desejo artístico, trabalhando apenas em busca de uma edificação puramente eficiente ou de um aviso legível. Mas, na prática, é natural para quem faz algo inevitavelmente visual e formal, desejar torná-lo agradável, assim como útil (GRAY, 1960: 59).

Os primeiros momentos do Modernismo parecem comprovar isso, como pode-se notar, por exemplo, no pioneiro edifício para a fábrica de turbinas da AEG, em Berlim, projetado por Peter Behrens e concluído em 1907 (Fig. 8). A tipografia arquitetônica aparece em local de destaque, podendo ser considerada como único elemento ornamental (GRAY, 1960: 91). Um coroamento na fachada do prédio de formas funcionalistas, onde aparece o logotipo da AEG e, logo abaixo, a inscrição *TURBINENFABRIK*, feita em tipografia serifada, gravada em baixo-relevo.

A inscrição foi planejada desde a fase de projeto. Ela pode ser vista em desenhos e estudos, que mostram ainda que Behrens chegou a considerar a utilização de tipografia não serifada. A escolha final por um tipo serifado tende a ressaltar ainda mais o aspecto monumental do edifício (BURKE, 1992: 29).

Outro exemplo curioso diz respeito a Adolph Loos. O autor de um dos textos mais radicais que influenciaram os arquitetos do movimento moderno, *Ornamento e crime*, de 1908, um ano antes, assinava o projeto para um bar em estilo americano em Viena, cuja fachada exibia letreiramento composto por caracteres que, apesar do desenho geometrizado, bastante característico do estilo da Secessão Vienense, apresentava acabamento bastante ornamental (Fig. 159).

É possível fazer um paralelo interessante, a partir da *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* de 1925 em Paris, onde alguns pavilhões se destacaram do conjunto geral, pois apresentavam uma proposta de limpeza formal, de funcionalidade e de racionalização das formas, baseada nos postulados do movimento moderno. Eram o pavilhão do Esprit Nouveau, de Le Corbusier, e o pavilhão da União Soviética, de Kosntatin Melnikov.

Em seu pavilhão, Melnikov utilizou elementos tipográficos de maneira tridimensional, que ressaltavam o jogo entre os planos posicionados diagonalmente, o que dava ao pavilhão a impressão de uma dimensão de profundidade um tanto grandiosa, ressaltada também pela sequência de degraus

Fig. 158. Incrições em rocha ornamental e no piso de mosaico, no Foro Italico, antigo Foro Mussolini (registro fotográfico de James Hull, 2007).

Fig. 159. Letreiramento do Kärntner Bar, feito por Adolph Loos em Viena, 1907 (registro fotográfico de Nina Aldin Thune/Wikipedia).

Fig. 160. Pavilhão soviético da *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* de 1925 em Paris, de autoria de Melnikov (Curso de História da Arte, 2012).

Fig. 161. Reconstrução do Pavilhão Esprit Nouveau de Le Corbusier, 1925 (Blog História e Teoria das Artes UFU, 2009).

diagonais, que pareciam conduzir o olhar para o infinito. Enfim, um jogo de diagonais sobrepostas, que faz com que os elementos tipográficos parecessem flutuar por entre os planos e linhas, como se observássemos uma composição construtivista tridimensional (Fig. 160).

O Pavilhão do Esprit Nouveau de Le Corbusier, ao contrário, apresentava os caracteres “E” e “N” pintados em grandes dimensões em uma de suas laterais. Curiosamente, essas letras foram desenhadas de maneira a parecerem tridimensionais. A comparação com o pavilhão de Melnikov é inevitável, pois ele fez uso de letras aparentemente recortadas em chapas de metal, obtendo um incrível efeito de espacialidade, enquanto Le Corbusier procurava obter um efeito tridimensional pelo uso de um artifício gráfico, um *tromp l’oeil* (Fig. 161).

Menos comentado, mas também destoante, o Pavilhão do Turismo, do francês Robert Mallet-Stevens (Fig. 162), aproximava-se formalmente das propostas modernistas, mas não de maneira estrutural. Ele se utilizava de uma retórica geométrica que obtinha contraste ao ressaltar os diversos planos horizontais com sua torre alongada. Esse pavilhão, por sinal, é bastante semelhante e pode ter servido de inspiração a alguns edifícios de estilo Art Déco construídos no Brasil, como o Mesbla, de 1936, projeto de Henri Sajous no Rio de Janeiro (Fig. 163), e a ponte das Bandeiras em São Paulo, projeto de R. R. Zuccolo, concluído em 1940 (Fig. 164). Ambos se utilizam da repetição de planos horizontais, que se destacam em suas altas torres, além da presença de um relógio que, na ponte das Bandeiras, acabou não se concretizando, apesar de previsto em projeto (OLIVEIRA, 2008: 109).

Comum aos três pavilhões, entretanto, foi a presença de elementos tipográficos com relativo destaque. Considerando-se a natureza do evento, esse fato pode ser até visto como óbvio, mas a maneira como o elemento tipográfico aparece inserido pode indicar mais algumas coisas.

Como já foi dito, a utilização da tipografia arquitetônica foi relativamente frequente nas propostas construtivistas, mas, apesar da grande dimensão das letras no Pavilhão do Esprit Nouveau, ela não passa de uma fina pele, obtida através de pintura, uma maneira de se fazer sua identificação, sem a necessidade de se criar um elemento que pudesse concorrer com a arquitetura de Le Corbusier.

Já no Pavilhão do Turismo, a tipografia arquitetônica aparece acima da entrada, uma clara identificação do pavilhão, executado em caracteres bem ao gosto Art Déco, em uma composição que se

assemelhasse a um painel decorativo, graças à composição em linhas justificadas. Um prenúncio do papel de destaque, que a tipografia como elemento arquitetônico ganharia nas obras edificadas nesse estilo.

Fig. 163. Torre do Edifício Mesbla, no Rio de Janeiro. Autoria de Henri Sajous, 1936 (registro fotográfico do autor, 2011).

Fig. 164. Projeto dos pilões da ponte Grande (atual ponte das Bandeiras), R. R. Zuccolo, 1940 (Oliveira, 2008).

Fig. 162. Pavilhão do Turismo na *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* de 1925 em Paris, de autoria de Robert Mallet-Stevens (Laurent Ruamps/Flickr, 2012).

Fig. 165. Um dos pavilhões da Exposição do Centenário da Revolução Farroupilha, realizada em Porto Alegre, em 1935 (Neuefantastich, 2008).

Fig. 166. Pavilhão da Indústria Textil, na I Feira Nacional de Indústrias de São Paulo, 1940 (reproduzido do catálogo da I Feira Nacional de Indústrias de São Paulo, 1940).

No Brasil, as exposições transitórias, também foram um grande espaço para a divulgação do estilo Art Déco, e também dessa relação do estilo com a tipografia. A VII Feira Internacional de Amostras, realizada em 1934 no Rio de Janeiro, e a Exposição do Centenário da Revolução Farroupilha (Fig. 165), realizada em 1935 em Porto Alegre, foram grandes vitrines da estética Art Déco no Brasil (SEGAWA, 1995: 78).

Em São Paulo, essa incumbência coube a Artacho Jurado, que, após organizar e projetar a Feira do Centenário de Santos, em 1939, é convidado pela Federação das Indústrias a fazer o mesmo na capital com a I Feira Nacional de Indústrias de São Paulo, em 1940 (Fig. 166).

Famoso por seus prédios produzidos na década de 1950 na região de Higienópolis, a organização de feiras foi para Jurado um período de transição, entre seu início de carreira, como letrista de cartazes e estandes, e a construção civil. Isso explicaria o uso dos elementos tipográficos com bastante destaque nos pavilhões desenhados por ele.

De certo modo, a utilização de tipografia arquitetônica com destaque, na arquitetura Art Déco também é uma característica de um período de transição, possibilitada pelo surgimento de novas tecnologias na construção civil e do repertório formal modernista, aplicados sobre uma estrutura ainda baseada no estilo de composição das belas-artes e, portanto, ornamentalista.

Outro fator que colaborou para isso foi a importância que a comunicação de massa passou a ter a partir desse período, com o surgimento da moderna sociedade de consumo e das novas técnicas de marketing, sendo importante protagonista na modificação da paisagem urbana, junto com os grandes arranha-ceus, pois “os homens dos anos 20 foram mais longe e descobriram um lugar essencial para a tipografia na nova arquitetura, o *skyline*” (GRAY, 1960: 92).

Na cidade de São Paulo, também não foi diferente, e os novos espaços surgidos com a construção dos grandes edifícios começaram a ser utilizados, antes mesmo de estarem totalmente concluídos (Fig. 167).

Fig. 167. Tapumes com anúncios cobrem as obras da construção do Edifício Sampaio Moreira, em 1923 (Gerodetti, Cornejo, 1999).

ANÁLISES DA TIPOGRAFIA ARQUITETÔNICA ART DÉCO PAULISTANA

Fig. 168. Solução de tipografia arquitetônica semelhante para um equipamento comercial e um público. Café Paraventi, na al. Barão de Limeira, c. 1940, e detalhe de estudo preliminar para o Hospital Getúlio Vargas, c. 1940 (Acrópole, 1940; 1949).

A utilização da tipografia arquitetônica nas edificações teve em sua origem uma estreita relação com a função pública da arquitetura, auxiliando na identificação de equipamentos, como hospitais, prefeituras, fóruns, escolas, etc. Além disso, a tipografia arquitetônica carrega uma carga promocional considerável, podendo, no caso dos edifícios públicos, proporcionar apelo político (BAINES, DIXON, 2003: 99).

Curiosamente, o estilo Art Déco, e por consequência, o estilo de tipografia arquitetônica utilizada em seus edifícios, aproximou bastante as soluções de identificação utilizadas nos edifícios públicos, das edificações construídas pela iniciativa privada com caráter mais comercial (Fig. 168).

Anteriormente, através de soluções mais clássicas, como o posicionamento da tipografia nos arquitraves, através de entalhe ou como parte do conjunto metálico das portas (GOUVEIA et al., 2004), a identificação dos edifícios públicos passa agora a ocupar locais de destaque na arquitetura, como o topo do edifício, a exemplo da sede do IAPETC, na avenida 9 de Julho (Fig. 150), ou então fazendo o papel do frontão neoclássico, no Estádio Municipal do Pacaembu (Fig. 118). Ambas foram executadas em grande dimensão, em letras tridimensionais, moldadas *in loco*. Interessava ao Estado, assim como à iniciativa privada, sinalizar estar em sintonia com a modernização e o progresso da cidade.

Utilizada na identificação das edificações, a tipografia arquitetônica foi um elemento tão importante na caracterização do estilo Art Déco, quanto os detalhes executados em serralheria artística e os materiais nobres utilizados no acabamento das entradas, assim como luminárias e outros elementos ornamentais, presentes nas fachadas.

Nas portas elaboradas posteriormente, e até os anos 50, percebe-se uma tipografia Art Déco, que utiliza letras sem serifa, geométricas (desenhos baseados em figuras regulares: círculos e triângulos), que por sua vez também são características dos movimentos de vanguarda do século XX: construtivismo, De Stijl e os trabalhos da Bauhaus. Apresentam-se geralmente condensadas, variações e livres interpretações da Futura, família tipográfica desenvolvida pelo designer alemão Paul Renner entre 1927 e 1955 (GOUVEIA et al., 2004).

Além da tipografia Futura, o desenho dos caracteres utilizados como tipografia nominativa nos edifícios foi bastante influenciado pelos tipos empregados nas revistas ilustradas, nos cartazes e na propaganda da época, não deixando dúvidas, portanto, quanto a esse caráter modernizador, pois, além de

cumprir com seu papel de identificação, sinalizava em seus traços uma identidade inspirada nos movimentos de vanguarda.

À tipografia, parece ter sido entregue um importante papel como instrumento de expansão da modernidade dentro do ambiente urbano, passando do impresso para as fachadas dos altos prédios que eram erguidos, para a identificação das lojas e até mesmo como elemento de inspiração em suas vitrines (Fig. 169 e 170). De acordo com Heller, “os designers tipográficos podem não ter atingido os postos mais altos da indústria, mas estavam nas trincheiras da revolução de consumo durante o período entreguerras, e seu trabalho era altamente valorizado pelas empresas” (HELLER, 1997: 6).

No Diagrama 1 (pp. 194-195), podemos observar uma representação gráfica das tipografias arquitetônicas nominativas selecionadas para este estudo, distribuídas cronologicamente. Procurou-se representar com o tamanho das imagens o tempo transcorrido entre a data de projeto e conclusão do edifício, quando disponíveis.

Apesar de encontrarmos as primeiras ocorrências de tipografia em estilo Art Déco nos periódicos brasileiros, a partir dos primeiros anos da década de 1920, na arquitetura paulistana, o primeiro exemplar a exibir tipografia arquitetônica nominativa no estilo é o Prédio Azevedo Soares, localizado na rua São Bento, concluído no ano de 1928 (CAMPOS, 1996: 170).

Feita em metal, provavelmente latão, ela se encontra aplicada sobre uma faixa metálica, entre a bandeira e a porta de entrada do edifício. A tipografia apresenta desenho elaborado a partir de princípios geométricos, nos quais se utilizaram basicamente linhas retas e segmentos circulares, para se atingir o formato final das letras, como o curioso desenho da letra “S”, obtido a partir da justaposição de dois segmentos circulares de raios distintos, e também da letra “E”, cujo braço central aparece posicionado bem abaixo da linha central, logo acima do braço inferior. Mantendo-se fiel a esse princípio geométrico, era de esperar que a letra “O” fosse definida a partir de um círculo perfeito, mas surpreendentemente ela apresenta desenho ovalado (Fig. 171).

Fig. 169. Letras servindo como decoração e prateleiras na vitrine da loja Ao Preço Fixo, na rua Direita, em 1939 (Acrópole, 1939).

Fig. 170. Fachada da loja da Cia. Souza Cruz, rua José Bonifácio esquina com a rua Líbero Badaró, em 1939 (Acrópole, 1939).

Fig. 171. O exemplar de tipografia nominativa mais antigo é o do Prédio Azevedo Soares, de 1928, localizado na rua São Bento (registro fotográfico do autor, 2011).

Tipografia arquitetônica Art Déco analisada a partir de sua técnica de execução

Tipografia nominativa executada em metal

A tipografia nominativa feita através da aplicação de letras metálicas é, de longe, a mais comum na cidade de São Paulo, presente em 67% dos exemplares reunidos nesta pesquisa. Entre eles encontramos desde letreiramentos claramente executados a partir de um projeto integral para a portada, como também a utilização de letras reproduzidas através de processo de fundição metálica que, provavelmente, eram oferecidas no comércio já prontas ou sob encomenda a partir de escolha prévia em mostruário.

A grande maioria destas tipografias nominativas apresenta perfil reto ou levemente trapezoidal, sem utilização de grande profundidade, portanto, de perfil bastante simplificado em seu aspecto tridimensional. Kinneir considera as tipografias executadas em chapa plana também como tridimensionais (KINNEIR, 1980: 121).

Com um projeto tipográfico integrado à portada, destaca-se o Edifício Dr. Walther Seng (Fig. 172), dotado de uma tipografia nominativa bastante elegante, executada num belo trabalho de serralheria artística. Os caracteres geométricos, bastante condensados, contrastam com o desenho de formas circulares das letras “C”, “G” e “O”; a perna da letra “R” se alonga de maneira curvilínea, sugerindo uma certa sensualidade. O “ponto”, utilizado para indicar a abreviatura da palavra doutor, é representado por um pequeno círculo vazado. Todo o conjunto da tipografia nominativa é contido, tanto no alinhamento da base como da altura das letras, por duas linhas retas, resultando em um conjunto de desenho bastante semelhante ao estilo tipográfico de J. Carlos.

Outro exemplar interessante é o Tupan (Fig. 173), cuja tipografia nominativa se encontra completamente integrada ao trabalho de serralheria artística de sua porta, decorada com motivos geométricos de inspiração indígena. Seus caracteres, de desenho geométrico bastante simples, apresentam um curioso e único perfil extrudado em diagonal.

O Prédio Santa Elisa (Fig. 174) é outro bom exemplo. Apresenta letras recortadas diretamente em chapa metálica, com formato bastante próximo ao de figuras geométricas, recurso característico utilizado

na tipografia Art Déco. Nota-se também um interessante trabalho de ornamentação, feito através de rebites, aplicados ao contorno das letras. Os caracteres também encontram-se inseridos no conjunto de serralheria artística da entrada do edifício.

Fig. 172. Portada e detalhe da tipografia nominativa do Edifício Dr. Walther Seng (registro fotográfico do autor, 2011).

Fig. 173. Portada e detalhe da tipografia nominativa do edifício Tupan (registro fotográfico do autor, 2011).

Fig. 174. Portada e detalhe da tipografia nominativa do Prédio Santa Elisa (registro fotográfico do autor, 2011).

Um outro grupo de edifícios ostenta tipografia nominativa metálica aparentemente também confeccionada de maneira exclusiva. Diferentemente do grupo anterior, ela aparece aplicada sobre o revestimento do edifício, independente do trabalho metálico das entradas. Não foram encontradas ocorrências de caracteres similares em outros prédios, indicando que muito provavelmente essas tipografias foram produto de um projeto tipográfico desenvolvido especificamente para eles.

Uma delas é a tipografia do Prédio Olido (Fig. 175), originada aparentemente pelo recorte direto de chapas de metal dourado, a qual apresenta desenho em que a forma das letras se aproxima de figuras geométricas, recurso bastante utilizado na tipografia Art Déco. Os caracteres são sólidos, totalmente preenchidos, sem a presença de olhos nas letras. O início e o final do letreiramento são marcados por dois losangos, centralizados na altura das letras.

Outros exemplares de tipografia nominativa de destaque nesse grupo são a do Edifício Bartyra (Fig. 176), do Vicentina, do Aurora e também a do Instituto Biológico e do Prédio Itá. Estas duas últimas compartilham de solução semelhante, com a utilização do efeito de escalonamento, obtido por meio da sobreposição de camadas sucessivas e menores nos caracteres, como se fossem camadas de um bolo de casamento (Fig. 177). É um tipo de solução bastante feliz como tipografia arquitetônica, pois consegue trabalhar a letra de uma maneira volumetricamente mais rica, em contrapartida a soluções mais simplificadas, obtidas pela extrusão em perfil reto ou trapezoidal.

Fig. 175. Tipografia arquitetônica nominativa do Prédio Olido (registro fotográfico do autor, 2011).

Fig. 176. Tipografia arquitetônica nominativa do edifício Bartyra (registro fotográfico do autor, 2011).

Fig. 177. Detalhe da tipografia nominativa do Prédio Itá, mostrando o perfil escalonado das letras (registro fotográfico do autor, 2011).

Dentro das ocorrências de tipografia nominativa, obtidas com o uso de letras metálicas reproduzidas a partir de processo de fundição, podemos destacar as encontradas no edifício Anhembi e também no Prédio São Carlos, que utilizam caracteres ornamentados com o recurso de incisão em suas hastes (Fig. 178). Um segundo modelo identificado aparece no Edifício São Lucas, no Prédio São João e no Prédio Viaducto (Fig. 179); e um terceiro, que foi bastante empregado, aparece nos edifícios Therezinha Setti, Pau D’alho, Rio Branco, Santa Ignez, São Frederico, Santa Leonor e Santa Virgília (Fig. 180).

O desenho dos caracteres desse último grupo tem como principal característica ter sido desenvolvido a partir da justaposição de segmentos de reta e de arcos de circunferência, um processo de desconstrução das letras em elementos independentes. Esse processo é ressaltado pelas barras que ultrapassam os limites das hastes e também pela maneira como são construídos os caracteres curvos, a partir da utilização de segmentos de circunferências, como a letra “O”, feita a partir da junção de dois arcos, posicionados com as concavidades voltadas uma contra a outra.

Fig. 178. Tipografias nominativas dos edifícios Anhembi e São Carlos, que utilizam o mesmo modelo de letra metálica (registro fotográfico do autor, 2009 e 2011).

Fig. 179. Um segundo modelo de letra metálica foi identificado nos edifícios São Lucas, São João e Viaducto (registro fotográfico do autor, 2011).

Fig. 180. Outro modelo de letra encontrado em vários outros edifícios como o Therezinha Setti, Santa Ignez e Santa Leonor (registro fotográfico do autor, 2011).

Encontraram-se também algumas ocorrências claramente resultantes de um trabalho de serralheiros pouco acostumados à produção de caracteres tipográficos, pois demonstram procedimentos bastante primários na solução do desenho destes, feitos a partir de ferro batido ou da dobra de perfis metálicos.

O baixo conhecimento técnico faz com que, ocasionalmente, se obtenha resultados pitorescos, como o da tipografia nominativa do Majestic (Fig. 181), de desenho um tanto desequilibrado, que exhibe uma letra “J”, que mais parece um “L” invertido. Mas, apesar da falta de conhecimento técnico, não deixa de demonstrar a influência do estilo Art Déco.

A utilização de letras metálicas na composição da tipografia nominativa dos edifícios demonstra, em grande parte dos exemplares, uma menor preocupação com um projeto tipográfico mais integrado ao edifício. A preocupação com o elemento tipográfico é relevada para uma fase final, durante o acabamento, um último detalhe, a cereja do bolo. A única exceção a essa constatação seriam os exemplares que analisamos inicialmente, que apresentam uma proposta mais inserida no contexto da portada.

Isto se torna mais verdadeiro ainda, quando são utilizadas letras metálicas reproduzidas pelo processo de fundição, e compradas prontas ou encomendadas a partir de um mostruário. O desenho das letras em estilo Art Déco era uma maneira, de certa forma eficiente e simples, de comunicar modernidade, mesmo em edifícios cuja arquitetura era bastante desprovida de uma riqueza de detalhes formais. Em muitos edifícios construídos no centro de São Paulo, principalmente a partir do final da década de 1940, com linhas já tendendo ao modernismo funcionalista, ainda se utilizam de tipografia nominativa de inspiração Art Déco, provavelmente por ela ainda transmitir um caráter de modernidade ao público em geral.

Fig. 181. Tipografia nominativa do Majestic, (registro fotográfico do autor, 2011).

Tipografia nominativa gravada em rocha

A execução de tipografia nominativa Art Déco através da gravação em rocha foi a que mostrou menor número de ocorrências, presente em apenas 11 das 80 inscrições que compõem a amostra da pesquisa. Em nove exemplares, foi utilizado para a gravação o entalhe em perfil “V”, que, segundo Kinneir, é de mais fácil execução (KINNEIR, 1980: 107), possibilitando um bom arremate nas letras, além de propiciar um efeito de luz e sombra que auxilia na sua visualização e leitura.

Apresentam tipografia nominativa, entalhadas dessa maneira, o edifício Albion, o Altemira de Barros, o Banco de São Paulo, o Cap. José da Silva Prado, o Império, o Saldanha Marinho e o Ouro Para o Bem de S. Paulo. Todos eles, com exceção do Prédio Cap. da Silva Prado e o Império, possuem aplicação de folhas de ouro, no revestimento da superfície entalhada da rocha, garantindo ainda mais visibilidade (Fig. 182 e 183).

Dois outros edifícios apresentam soluções diferentes. São o Cine Marabá (Fig. 184), onde as letras foram completamente vazadas em uma placa de rocha, criando uma visualização em negativo, e o Edifício XI de Agosto (Fig. 185), que apresenta letras em alto-relevo.

Esse número relativamente baixo de ocorrências de tipografia nominativa resultante do processo de gravação em rocha pode ter ocorrido devido a diversos fatores. Um deles poderia ser resultante de um início de escassez de profissionais habilitados e da consequente elevação dos custos deste tipo de trabalho artístico. Conforme já mencionado no capítulo inicial desta dissertação, a arquitetura de estilo Art Déco propiciou uma grande economia de custos na construção civil, principalmente, pela adoção de padrões de ornamentação bem mais simplificados, em comparação ao estilo eclético, que imperava na cidade até aquele momento. Isso contribuiu para o gradual desaparecimento dos profissionais especializados em diversos processos de acabamento e ornamentação, entre eles os gravadores.

Um outro fator que pode ter contribuído para esse baixo número de exemplares de tipografia nominativa feitos pela gravação em rocha é uma busca por maior visibilidade, tanto em termos de escala quanto em volumetria, possibilitados pela utilização dos caracteres moldados em concreto armado, como nos exemplos do Estádio Municipal e do edifício do IAPETC.

O fator da escala faz sentido se pensarmos que a técnica de gravação continuou a ser utilizada nas edificações, principalmente para a inclusão das epígrafes arquitetônicas, um tipo de assinatura dos arquitetos e construtores gravada nas rochas ornamentais utilizadas nos revestimentos das fachadas (GOUVEIA et al., 2008: 40).

Fig. 182. Tipografia nominativa do Prédio Altemira de Barros, gravada em corte “V” e com aplicação de douração (registro fotográfico do autor, 2011).

Fig. 183. Tipografia nominativa do Prédio Cap. José da Silva Prado, gravada em corte “V” (registro fotográfico do autor, 2011).

Fig. 184. Tipografia nominativa do Cine Marabá, vazada em rocha decorativa (registro fotográfico do autor, 2009).

Fig. 185. Tipografia nominativa do Edifício XI de Agosto, em alto-relevo (registro fotográfico do autor, 2011).

Tipografia nominativa em alvenaria

O conjunto das tipografias arquitetônicas nominativas executado em alvenaria, apesar de não muito numeroso, com 14 exemplares ou 17% da amostra, guarda alguns casos que se mostraram bastante representativos da utilização da tipografia na arquitetura no estilo Art Déco, com grande interesse para esta pesquisa.

Estes exemplos estariam incluídos na categoria definida por Kinneir como *letramentos integrados* (*integrated lettering*), de grande relevância, pois foram considerados elementos de importância na edificação, desde a fase de projeto (KINNEIR, 1980: 147).

O primeiro deles é a tipografia nominativa do Edifício Banco de São Paulo, obra do arquiteto Álvaro Botelho, localizada no topo de uma empena lateral (Fig. 186), que pode ser observada a partir da rua XV de Novembro. Essa empena é toda decorada com motivos Art Déco e exibe as iniciais “B”, “S” e “P” em grandes proporções, com cerca de 2,5 metros. Cada um dos caracteres, executados em alto-relevo, encontra-se inserido dentro de uma moldura ornamentada com motivos semelhantes ao resto da empena. Observou-se em fotos antigas que na empena oposta, que era avistada a partir da praça Antonio Prado, mas que atualmente tem sua visualização obstruída por um edifício, foi utilizada esta mesma solução.

Esses caracteres já aparecem em projetos que mostram o desenho da fachada do edifício, datados de 1935 (Fig. 187), e foram concebidos também para funcionar como uma identificação luminosa, conforme observado no local e que será descrito em detalhes no próximo capítulo.

Fig. 187. Projeto da fachada do Banco de São Paulo, 1935 (acervo da Secretaria de Esporte, Lazer e Juventude do Estado de São Paulo).

Fig. 186. Tipografia nominativa com as iniciais do Banco de São Paulo (registro fotográfico do autor, 2013).

O Estádio Municipal, popularmente conhecido como Estádio do Pacaembu, foi inaugurado em 1940. Projeto de autoria do Escritório Técnico Ramos de Azevedo, Severo & Villares, sua entrada é marcada por uma colunata de grandes proporções, que tem acima dela as palavras “ESTADIO MUNICIPAL” com letras moldadas em concreto armado, com altura aproximada de 3 metros (Fig. 188).

A tipografia, de desenho claramente geométrico, faz o papel de um frontão, marcando a entrada principal e fazendo referência aos monumentos de arquitetura clássica. Assim como no caso do Banco de São Paulo, sua tipografia arquitetônica já aparece nos projetos que detalham a fachada, inclusive com uma folha exclusiva mostrando o detalhamento dos caracteres (Figs. 189 e 190). O processo de moldagem das letras pode ser visto em um registro fotográfico de autoria de B. J. Duarte, que mostra o momento dessa execução (Fig. 191).

Atualmente, abaixo das palavras “ESTADIO MUNICIPAL”, aparece o nome “PAULO MACHADO DE CARVALHO”, que passou a batizar o estádio a partir de 1961, como homenagem ao “Marechal da Vitória”, apelido pelo qual ele ficou conhecido, por ter chefiado a delegação brasileira de futebol nas Copas de 1958 e 1962.

A tipografia utilizada nessa inscrição tenta reproduzir a original, mas não foi feita de maneira fiel, resultando em um conjunto com pouco cuidado estético.

O mesmo resultado descuidado aconteceu na entrada do conjunto esportivo, localizada na rua Itápolis, e é ainda mais problemática, pois encobriu a inscrição original, dificultando inclusive sua legibilidade. Atualmente, encontra-se pintada em cores não originais, diferente do resto do conjunto do estádio (Fig. 192).

Fig. 188. Entrada do Estádio Municipal do Pacaembu. Originalmente não existia a inscrição “Paulo Machado de Carvalho”, incluída em 1961 (registro fotográfico do autor, 2010).

Fig. 189. Projeto mostrando a fachada do Estádio Municipal do Pacaembu (acervo do Arquivo Histórico de São Paulo).

Fig. 190. Projeto de detalhamento da tipografia nominativa do Estádio Municipal, com data ilegível (acervo do Arquivo Histórico de São Paulo).

Fig. 191. Registro do processo de execução da tipografia arquitetônica, 1939 (registro fotográfico de B. J. Duarte, 1939. Acervo Museu da Cidade de São Paulo.

Fig. 192. Entrada da área do conjunto esportivo do Estádio Municipal na rua Itápolis (registro fotográfico do autor, 2010).

Outro exemplar que merece destaque é o Condomínio Cícero Prado. Projetado por Gregori Warchavchik e inaugurado em 1954, sua tipografia arquitetônica nominativa “CO. CICERO PRADO” (Fig. 193) foi feita em letras moldadas em concreto armado, não serifadas e geométricas, posicionadas em alinhamento centralizado em relação à edificação. O conjunto todo possui aproximadamente 20 m de largura, sendo que os caracteres “C” e “O”, da abreviatura da palavra condomínio, têm altura de 50 cm, e os caracteres restantes têm 1,20 m de altura.

Assim como aconteceu com os exemplares anteriores, o detalhamento da tipografia faz parte do projeto do edifício (Fig. 194), apesar de provavelmente planejada após a conclusão do conjunto. Outro fato interessante é que essa tipografia nominativa foi executada originalmente como identificação do Banco Cícero Prado, que ocupava o térreo do conjunto, e que foi extinto na década de 1970. Após algumas modificações, ela foi incorporada pelo condomínio, como sua própria identificação (D’ELBOUX, 2012: 551).

Fig. 193. Tipografia arquitetônica do Condomínio Cícero Prado, obra de Gregori Warchavchik, concluída em 1954 (registro fotográfico do autor, 2010).

Fig. 194. Projeto de detalhamento da tipografia arquitetônica do Condomínio Cícero Prado (acervo Biblioteca da FAUUSP).

Fig. 195. A perspectiva artística do Edifício Brasília, de Henri Sajous, exibia uma grande letra “M” no topo do prédio de propriedade do conde Attilio Matarazzo, aparentemente nunca executada (acervo M. Christine Sajous Clause).

O Edifício Brasília, projetado pelo arquiteto Henri Sajous para o conde Attilio Matarazzo e concluído em 1942, em uma perspectiva artística da fachada, ostenta uma grande letra “M”, que aparentemente nunca chegou a ser realizada (Fig. 195).

Outra maneira de inclusão da tipografia arquitetônica com uso de alvenaria era com a utilização da própria argamassa do acabamento da edificação, para produzir caracteres em alto-relevo. Nesse tipo de execução, prevaleceu um desenho tipográfico no qual os caracteres são bastante estilizados geometricamente, sendo muitos deles representados por figuras geométricas como triângulos e círculos. Esse tipo de desenho tipográfico também foi bastante utilizado pelos artistas gráficos do Art Déco, e sua larga utilização como tipografia arquitetônica se deve provavelmente à sua facilidade de execução e ao baixo custo do material empregado.

É possível encontrar exemplares desse tipo de tipografia arquitetônica indiscriminadamente nas diversas regiões do Brasil, tendo sido empregada na identificação de edificações destinadas aos mais diferentes usos, tais como público, comercial, industrial e residencial.

Supostamente executados em alvenaria, pois são exemplares não mais existentes, foram selecionados em pesquisas na revista *Acrópole*, o café Paraventi (Fig. 168), que era situado na alameda Barão de Limeira; o Clube Esperia na avenida Santos Dumont, de autoria do Escritório Técnico Ramos de Azevedo, Severo e Villares (Fig. 196); e a fábrica dos Elevadores Atlas, na avenida Presidente Wilson (Fig. 197).

Fig. 197. Tipografia nominativa na indústria Pirie, Villares & Cia. Ltda (Elevadores Atlas), c.1939 (*Acrópole*, 1939).

Fig. 196. Tipografia nominativa do Clube Espéria, localizada no conjunto aquático, c.1940 (*Acrópole*, 1940).

Outros dois exemplares deste tipo de técnica ainda podem ser observados, apesar do péssimo estado de conservação no qual se encontram. São eles o Prédio Classes Laboriosas, na rua Roberto Simonsen (Fig. 198), e a usina do Leite União, na rua Rio Bonito, no bairro do Pari.

Os prédios Gabriel Gonçalves, na rua General Carneiro, e o Itá, na rua Barão de Itapetininga (Fig. 199), também possuem tipografia nominativa em alto-relevo feita em argamassa, mas exibem um desenho tipográfico diferente. Ambos repetem na argamassa a mesma tipografia utilizada em suas entradas principais, que são feitas em metal.

O último exemplar, o prédio UVI na rua Santa Ifigênia (Fig. 200), apresenta solução diferente de todas as anteriores, com tipografia arquitetônica executada em baixo-relevo e perfil curvo com bem pouca profundidade.

Fig. 198. Tipografia nominativa no Prédio Classes Laboriosas (registro fotográfico do autor, 2011).

Fig. 199. Tipografia nominativa no Prédio Itá (registro fotográfico do autor, 2011).

Fig. 200. Detalhe da tipografia nominativa no edifício UVI (registro fotográfico do autor, 2011).

Fig. 201. Epígrafe arquitetônica de J. Luiz do Rego e S. M. Roder, no edifício Anhembi (Acervo Epigráfico Paulistano, Patrícia Souza Gatto).

Fig. 202. Epígrafe arquitetônica de J. Luiz do Rego e S. M. Roder, no edifício Tupan (registro fotográfico do autor, 2011).

A tipografia arquitetônica Art Déco segundo a autoria do projeto

Em estudos do projeto *Paisagens Tipográficas*, realizados pelas pesquisadoras Anna Paula Silva Gouveia, Priscila Lena Farias e Patrícia Souza Gatto¹, observou-se que as epígrafes muitas vezes seguem um determinado padrão de desenho, segundo a autoria do projeto arquitetônico ou da construção. As epígrafes arquitetônicas na área central da cidade de São Paulo encontram-se, em sua grande maioria, gravadas nas rochas ornamentais que revestem os edifícios, e geralmente estão localizadas próximas à entrada principal destes (FARIAS et al., 2008: 18).

Observando-se as epígrafes do Acervo Epigráfico Paulistano, dos arquitetos e construtores que fazem parte de nosso estudo sobre tipografia nominativa, pôde-se verificar a existência de um padrão nas epígrafes das obras de Siciliano & Silva, J. Luiz do Rego e S. M. Roder Ltda, Richter & Lotufo, e nas do arquiteto Ramos de Azevedo. Os dois exemplares de epígrafes de J. Luiz do Rego e S. M. Roder Ltda (Fig. 201 e 202) são idênticos e apresentam tipografia e grafismos bastante característicos do estilo Art Déco. No edifício Anhembi, ela se apresenta gravada em baixo-relevo, na rocha ornamental do revestimento, enquanto no Tupan, ela aparece executada em alto-relevo, mas atualmente encontra-se coberta por pintura, não permitindo a identificação do material no qual foi executada.

As epígrafes de Richter & Lotufo são também praticamente idênticas (Fig. 203, 204, 205 e 206). Seu conteúdo textual, cuja transcrição é “RICHTER & LOTUFO LTDA. | CONSTRUTORES”, apresenta-se em composição segmentada em duas linhas centralizadas, inscritas em baixo-relevo na rocha ornamental que reveste os edifícios. A tipografia utilizada é não serifada, com desenho de inspiração Art Déco.

Nas epígrafes de Siciliano & Silva, encontramos um padrão bem definido nos edifícios da década de 1920 (Fig. 207), caracterizado por uma tipografia grotesca com a utilização de um desenho particular de “e comercial”, mais inclinado à direita. Seu conteúdo textual é “SICILIANO & SILVA | ENGENHOS CONSTRES”, em composição segmentada em duas linhas blocadas.

Nos edifícios de Siciliano & Silva, construídos na década de 1930, as epígrafes passaram a apresentar

¹ O Acervo Epigráfico Paulistano reúne todo o material levantado nestes estudos, e pode ser acessado via Internet em <http://www.iar.unicamp.br/lis/pat/index.htm>

uma tipografia mais alinhada ao estilo Art Déco, assim como sua arquitetura, que atualizou-se abandonando os padrões neoclássicos e ecléticos. Nesse momento, ocorre também uma mudança no conteúdo das epígrafes, que passam a trazer a inscrição “architectos”, em vez de “engenheiros” (Fig. 208).

Fig. 203. Epígrafe arquitetônica de Richter & Lotufo Ltda., no Prédio São João (Acervo Epigráfico Paulistano, Patricia Souza Gatto).

Fig. 204. Epígrafe arquitetônica de Richter & Lotufo Ltda., no edifício São Lucas (Acervo Epigráfico Paulistano, Patricia Souza Gatto).

Fig. 205. Epígrafe arquitetônica de Richter & Lotufo Ltda., no edifício Santa Leonor (Acervo Epigráfico Paulistano, Patricia Souza Gatto).

Fig. 206. Epígrafe arquitetônica de Richter & Lotufo Ltda., no edifício Pasteur (Acervo Epigráfico Paulistano, Edney Clemente de Souza).

Fig. 207. Epígrafe arquitetônica de Siciliano & Silva da década de 1920 (Acervo Epigráfico Paulistano, Patricia Souza Gatto).

Fig. 208. Epígrafe arquitetônica de Siciliano & Silva da década de 1930 (Acervo Epigráfico Paulistano, Patricia Souza Gatto).

Fig. 209. Epígrafe arquitetônica de F. P. Ramos de Azevedo gravada antes de 1928 (Farias et al, 2008).

Fig. 210. Epígrafe arquitetônica mostrando a inclusão dos nomes de Severo & Villares (Farias et al, 2008).

Fig. 211. Epígrafe arquitetônica com tipografia estilo Art Déco (Farias et al, 2008).

Fig. 212. Epígrafe arquitetônica com tipografia estilo Art Déco (Farias et al, 2008).

As epígrafes arquitetônicas do arquiteto Ramos de Azevedo se mostram ainda mais interessantes, pois refletem as diversas fases pelas quais passou o escritório deste, que foi o arquiteto de maior destaque da São Paulo do início do século XX. As epígrafes mais antigas (Fig. 209) seguem um modelo em que o nome do arquiteto, F. P. Ramos de Azevedo, aparece gravado em tipografia sem serifas e em versalete (FARIAS et al., 2008: 27).

Após a morte do arquiteto, em 1928, o escritório de Ramos de Azevedo passou a ser conduzido por Ricardo Severo e Arnaldo Dumond Villares. Essa mudança também se refletiu nas epígrafes, que passaram a exibir o nome de Severo & Villares (Fig. 210), mas ainda se utilizavam de tipografia não serifada em versal/versalete, como na fase inicial do escritório (FARIAS et al., 2008: 28).

Nos primeiros anos da década de 1930, o conteúdo da epígrafe passou a ter o seguinte texto ESCRITORIO TECNICO RAMOS DE AZEVEDO | SEVERO & VILLARES | ENGENHEIROS - ARQUITETOS - CONSTRUCTORES. Nesse momento ela aparecia de diferentes maneiras, mas mantinha um traço comum, uma tipografia de inspiração Art Déco (Fig. 211).

Em seguida, um novo modelo de epígrafe, ainda mais alinhado ao estilo Déco, exibe o nome SEVERO & VILLARES (Fig. 212), em um tipo geométrico bastante pesado e em negativo, o qual foi bastante frequente nas obras deste período (FARIAS et al., 2008: 29-31).

Curiosamente, ao mesmo tempo que a produção arquitetônica do escritório se aproximava do modelo modernista, suas epígrafes passavam a apresentar tipografia serifada, mais próximas de um padrão clássico (FARIAS et al, 2008: 32).

Assim como foi observado nas epígrafes arquitetônicas, poderia ter acontecido processo semelhante com a tipografia arquitetônica nominativa Art Déco? Existiria algum padrão em seu desenho que refletisse a autoria do projeto arquitetônico ou de construção?

Para tentar responder a esta questão, foi feito um tratamento para analisar as imagens de tipografias nominativas através do Diagrama 2 (pp. 216-217), com a finalidade de indicar a possível existência de algum padrão, no desenho das tipografias arquitetônicas nominativas, feitas por um mesmo arquiteto ou engenheiro, ou por uma mesma construtora. Foram então selecionados somente os autores (arquitetos, engenheiros ou construtores) que possuísem mais de uma edificação na amostra da pesquisa. As imagens

fotográficas das tipografias nominativas foram distribuídas cronologicamente ao longo de um eixo referente a cada um dos autores, e arranjadas em conjunto para proporcionar uma melhor avaliação.

Observando o Diagrama 2, vemos que o primeiro deles é o arquiteto Alfredo Giglio, que participa da amostra com dois exemplares. No Prédio Morcote, de 1939, foi utilizada uma tipografia grotesca, de traços bastante amadores em termos de desenho tipográfico. Provavelmente metálica, pois se encontra recoberta por pintura, está aplicada logo acima da porta de entrada. O segundo exemplar de Giglio é o Edifício Lunice, de 1941. Nele, encontramos a tipografia nominativa, feita com letras em metal polido, prateado, aplicadas diretamente ao conjunto da porta metálica do edifício, que tem tonalidade escura, contrastando bastante com o polimento dos caracteres metálicos, os quais apresentam desenho geométrico, com curvas de aspecto contínuo e circular, bem mais alinhada a um padrão estético Art Déco.

São duas soluções bastante diferentes entre si, tanto em termos de desenho tipográfico como em padrão de execução e material utilizado. No Acervo Epigráfico Paulistano, não foram encontradas epígrafes do autor para uma possível comparação e análise.

J. Luiz do Rego e S. M. Roder também aparecem no diagrama, com dois exemplares. O edifício Anhembi, de 1935, e o Tupan, sem registro de data. Nos dois edifícios, foram utilizadas letras em metal para a composição da tipografia nominativa, mas de maneiras distintas. No edifício Anhembi foram utilizados caracteres metálicos, aplicados logo acima da entrada. São tipos bem características do Art Déco, com barras horizontais situadas na parte de baixo da metade inferior, da letra “A”, e na parte de cima, da metade superior, nas letras “E” e “H”. Além disso, suas hastes são decoradas pelo recurso de incisão.

No Tupan, a tipografia nominativa encontra-se inserida no rico trabalho de serralheria artística que compõe a porta de entrada. Ela aparece em dimensões discretas, e é feita em uma tipografia de proporções condensadas, onde a barra horizontal do “A”, apesar de localizada na metade inferior, se encontra mais próxima ao centro da letra.

São duas soluções também distintas para as tipografias nominativas dos edifícios, que apresentam epígrafes praticamente idênticas, como vimos anteriormente.

Nos seis edifícios projetados pelo Escritório Técnico Ramos de Azevedo, Severo & Villares que fazem parte da amostra, as soluções utilizadas para a tipografia arquitetônica nominativa são bem diversas entre si.

Diagrama 2. Representação gráfica das tipografias nominativas Art Déco conforme autoria.

ESTADIO MUNICIPAL

EDIFÍCIO XI DE AGOSTO

EDIFÍCIO SÃO LUCAS

PREDIO CAMPANARIO

ANCHIETA

MARILIA

O primeiro deles é o Prédio J. Moreira, de 1933. Sua tipografia nominativa é executada em letras de metal prateado, com perfil reto, e se encontra aplicada diretamente ao conjunto metálico que compõe a entrada, logo acima da porta. A tipografia utilizada tem desenho geométrico, com caracteres de construção contínua e com aspecto de curva circular. Apesar de apresentar o braço da letra “E” bem centralizado, a barra da letra “A” situa-se bem abaixo da metade inferior do caractere. Outro ponto característico é a presença de bojos bem alongados no “P” e no “R”, o que deixa a haste dessas letras bastante curta. O “M” é particularmente interessante, com vértice interno posicionado bem no alto da metade superior, hastes em ângulo aberto. Nota-se, ainda, a presença de um curioso ponto vazado junto à letra “J”.

O Prédio Ouro para o Bem de S. Paulo, de 1939, apresenta tipografia nominativa em baixo-relevo, aparentemente gravada sobre a rocha ornamental que reveste a portada, posicionada logo acima da entrada. Uma análise mais clara se mostra difícil, pois o conjunto já recebeu camadas de pintura sobre o revestimento original.

A tipografia utilizada se aproxima da família Futura, com caracteres como o “O”, circular, e a posição das barras horizontais relativamente centralizadas no “A” e no “E”. As letras “M” e “U” têm uma proporção mais condensada relativamente aos outros caracteres. Essa tipografia tem desenho bastante próximo à utilizada no Estádio Municipal do Pacaembu, diferenciando-se dela apenas pelo ápice agudo da letra “A”.

O exemplar do Clube Esperia ficava localizado no conjunto aquático. Não mais existente, foi encontrado em reprodução fotográfica, que ilustrava matéria sobre essa obra na revista *Acrópole*, edição de abril de 1940. A tipografia nominativa, em alto-relevo, foi provavelmente executada em alvenaria armada. Apresentava um desenho bastante característico das tipografias utilizadas no estilo Art Déco, com letras que se aproximam a formas geométricas, como triângulo, quadrado e círculo. Este tipo de letra geralmente é executado sem a presença de contraforma ou olho, conferindo-lhe grande peso visual.

O Estádio Municipal do Pacaembu apresenta tipografia arquitetônica de caráter monumental. Posicionado acima da colunata que marca a entrada principal, exerce o papel de um frontão. Sua tipografia de desenho geométrico, feita em concreto armado, assim como no Prédio Ouro para o Bem de São Paulo, apresenta caracteres com desenho geométrico, contínuo e aspecto de curva circular. O “A” apresenta ápice

reto e barra horizontal posicionada em sua metade inferior. É um dos exemplares em que melhor se encontra a tipografia arquitetônica utilizada articuladamente ao conjunto arquitetônico.

O Prédio Álvares Penteado tem tipografia nominativa em metal dourado, aplicada no ornamentado conjunto da portada, executada em metal escuro, obtendo um grande grau de contraste entre as letras e o fundo. Ela está composta segmentada em duas linhas centralizadas, “PREDIO | ALVARES PENTEADO”. Entre as linhas, encontra-se uma faixa ornamental com a efígie de Antônio Álvares Penteado ao centro. A tipografia utilizada se assemelha à modernista Futura, bastante equilibrada, mais alinhada às linhas geométricas Art Déco que definem o conjunto total da edificação, em oposição à suntuosidade da entrada.

O Edifício XI de Agosto apresenta tipografia nominativa executada em alto-relevo, em perfil reto, na rocha ornamental que faz o revestimento de sua portada. A tipografia é geométrica, de construção contínua e aspecto de curva circular, sendo a letra “O” definida por um círculo, contrastando com os outros caracteres de proporção condensada, com as letras “C” e “G”, definidas por um semicírculo.

O XI de Agosto apresenta na portada, além da tipografia nominativa, molduras e frisos que deixam explícitas as tendências ao estilo Art Déco, sendo que o resto da edificação já se aproxima de uma construção mais alinhada à vertente modernista da arquitetura, com a clara adoção da pele de vidro em seu exterior, interrompida somente pelo prolongamento das lajes formando platibandas.

É uma das edificações que, a despeito das linhas de sua arquitetura, apresenta epígrafe com tipos serifados, expressando talvez “algum tipo de nostalgia e reverência” aos edifícios ecléticos de Ramos de Azevedo, existentes em sua proximidade (FARIAS et al., 2008: 33).

O escritório de Richter & Lotufo aparece com três exemplares neste estudo, todos ficam na rua Marconi, ou próximos a ela, região onde se concentra a maioria de suas obras. É na produção desse escritório que encontramos o único caso de utilização de um mesmo modelo de tipografia nominativa, no Edifício São Lucas e no Prédio São João.

Construídos na década de 1940, ambos apresentam a mesma tipografia nominativa composta por letras fundidas em metal, de perfil trapezoidal, aplicadas sobre a porta de entrada. A tipografia de inspiração Art Déco tem como característica principal a utilização de barras horizontais, que ultrapassam

os limites das hastes e estão posicionadas na metade inferior no “A” e na metade superior no “E” e “F”. As curvas têm aspecto circular, com o “O” sendo definido por um círculo e o “C” por um semicírculo.

Essa coincidência, porém, não pode ser considerada como um tipo de padronização, pois nesse período a Richter & Lotufo levantava cinco edifícios nessa região (SOMEKH, 1997: 146) e os outros três, Santa Leonor, Pasteur e Marconi, apresentam soluções diferentes de tipografia nominativa. Além disso o São Lucas e o São João estão situados lado a lado e possuem partido arquitetônico semelhante, parecendo natural a escolha de um mesmo modelo de tipografia nominativa. Esse mesmo tipo de letra aparece em outro edifício que faz parte dessa pesquisa, o Prédio Viaducto, de autoria de Albuquerque & Longo, localizado no viaduto Santa Ifigênia e concluído em 1940. Este fato parece confirmar que essa tipografia provavelmente foi reproduzida pelo processo de fundição e era vendida pronta ou sob encomenda.

O terceiro exemplar de Richter & Lotufo é o Santa Leonor, cuja tipografia nominativa, em letras metálicas de perfil trapezoidal, aparece aplicada junto ao conjunto metálico da porta de entrada do edifício. A tipografia, apesar de também possuir a característica das barras horizontais que ultrapassam o limite das hastes, possui a letra “O” com desenho diferenciado, definido por dois arcos de círculo espelhados, que proporcionam à letra um tratamento de curva angular e um aspecto oval. A proporção dessa tipografia também é mais condensada do que a dos outros dois edifícios.

Richter & Lotufo, apesar de terem utilizado uma padronização em suas epígrafes, não adotaram procedimento semelhante, quando o objeto era a tipografia nominativa de seus edifícios.

Siciliano & Silva aparece no diagrama com três exemplares. O Prédio São Carlos e o Prédio Nhônô Magalhães, de 1935; e o Prédio Campanário. Todas as três tipografias nominativas são compostas por letras metálicas aplicadas sobre o revestimento de rocha ornamental das portadas dos edifícios, mas cada uma conta com suas particularidades.

A do Prédio São Carlos, que é feita em letras idênticas à do prédio Anhembi, tem barras horizontais posicionadas na metade inferior na letra “A” e na metade superior na letra “E”. Tem tratamento de curva contínuo e aspecto circular e é ornamentada por incisão. É feita em metal prateado e seu perfil de extrusão é reto.

A tipografia do Prédio Nhônô Magalhães tem proporção condensada, também é metálica e com

perfil reto. Os caracteres “E” e “H” possuem barras horizontais posicionadas na metade superior da letra, e o “O” tem tratamento de curva contínuo e aspecto oval. A letra “A”, devido ao seu ápice reto, e o “G”, pela presença de espora, são bastante próximos do padrão de letra grotesca.

O Prédio Campanário apresenta uma tipografia de letras metálicas com perfil reto. É uma das poucas da amostra desta pesquisa que utiliza tipografia que apresenta um alto grau de contraste nas letras. De proporção condensada, apresenta letra “A” com ápice reto e barra horizontal posicionada na metade inferior, enquanto o braço da letra “E” está posicionado na metade superior. Tem “O” com tratamento de curva contínuo e aspecto oval, e seu caractere “R” é um dos poucos a apresentar perna em curva.

O último escritório do diagrama é a Sociedade Arnaldo Maia Lello, que aparece com quatro exemplares de tipografia nominativa. Na observação do Acervo Epigráfico Paulistano, notou-se que, fora a utilização de tipografia serifada, suas epígrafes não costumam seguir um padrão muito bem definido, assim como as tipografias nominativas de seus edifícios.

O Edifício Dr. Walther Seng, de 1939, possui uma das tipografias nominativas mais elegantes da amostra: executada em metal, está inserida em harmonia ao conjunto da portada do edifício, executada em mármore. Seus caracteres mostram um ritmo interessante ao intercalar largas letras circulares como “C” e “O”, em meio a caracteres de proporção bastante condensada. As barras horizontais dos caracteres “E” e “F” estão posicionadas na metade superior da letra, enquanto “A” e “H” apresentam barras posicionadas na metade inferior. A letra “O” tem tratamento de curva contínuo e aspecto circular e o “R” apresenta uma perna alongada curvilínea, o que lhe confere um desenho bastante elegante. Possui um ponto, com tratamento vazado, solução semelhante à encontrada no J. Moreira.

O Avanhadava, de 1940, apresenta tipografia em letras em metal dourado e perfil reto. É uma tipografia de proporção expandida e de peso *light*, conferindo elegância ao conjunto, aplicado sobre um pórtico em curva que emoldura a entrada do edifício. As letras “A” e “H” possuem barra horizontal posicionada na metade inferior de sua altura.

No edifício Anchieta, de 1941, a tipografia nominativa em metal dourado encontra-se aplicada ao conjunto da porta, também metálica, logo acima da entrada. A letra “A” apresenta ápice agudo e barra horizontal posicionada na metade inferior de sua altura, enquanto no “H” e no “E” a barra encontra-se na

metade superior. Apresenta tratamento de curva contínuo com aspecto circular.

O último exemplar da Sociedade Arnaldo Maia Lello é o Marília, de 1941. Sua tipografia nominativa se encontra coberta por uma camada de tinta, mas provavelmente foi executada em metal. Ela está aplicada na alvenaria do edifício acima da porta de entrada. Seus caracteres de proporção condensada se distinguem por apresentarem vértices curvos em vez de angulares. Essa característica acaba dando ao caractere “M” um desenho mais próximo ao que seria uma letra “m” em caixa-baixa. O “A” apresenta vértice curvo e barra horizontal posicionada em sua metade inferior. A perna da letra “R” também acontece em curva e o “L” apresenta vértice arredondado.

A partir da análise dos exemplares, organizados da maneira descrita acima, foi possível concluir que, salvo em um caso pontual, em dois prédios de Richter & Lotufo, não aconteceu, por parte dos arquitetos, engenheiros ou construtores, a utilização de algum tipo de padronização, na execução da tipografia arquitetônica nominativa de estilo Art Déco na cidade de São Paulo.

Nas epígrafes arquitetônicas, parece desejável uma padronização, apesar disso não ser uma regra geral, pois estas servem como um tipo de “assinatura” para os arquitetos, engenheiros ou construtores, que detêm a autoria de cada edificação. Mesmo assim, elas foram suscetíveis a alterações devido a mudanças como por exemplo na participação societária dos escritórios, e até mesmo a uma atualização formal, acompanhando mudanças de gosto em relação à tipografia.

Já no caso da tipografia nominativa, a não utilização de um padrão ou desenho particular parece ter mais a ver com a criação de uma identidade diferenciada para cada edifício, da mesma maneira como se pensa em soluções arquitetônicas particulares para cada projeto. Claro que isso não impediu a ampla utilização de tipografias de estilo Art Déco, pois estas conferiam, assim como os detalhes arquitetônicos, a aparência de modernidade tão desejada pelos arquitetos e pelos agentes do mercado imobiliário da época.

Uma classificação para a Tipografia Arquitetônica Nominativa Art Déco

Ao observar as tipografias nominativas selecionadas para a amostra deste trabalho, notamos que, mesmo estando sob um mesmo rótulo, o Art Déco, encontramos uma grande variedade de soluções de desenhos tipográficos. Apesar de essas tipografias seguirem alguns princípios comuns, como a ausência de serifas, a construção baseada na geometria e o formato caixa-alta, outras variáveis podem ser notadas.

Esta constatação revelou a necessidade de se fazer uma classificação para estes exemplares, que pudesse auxiliar no tratamento de dados, para uma possível identificação de padrões, pois “uma classificação de tipos é desenvolvida levando em consideração os espécimes existentes, criando formas relevantes de organização, acesso e descrição para este material” (SILVA, FARIAS, 2005: 68), ou ainda, “o agrupamento de tipografias por meio de suas similaridades visuais pode ser a base para um trabalho de referência, que auxiliará no reconhecimento da história e do desenvolvimento destas” (BAINES, HASLAM, 2005: 50).

Sistemas de classificação tipográfica

Os sistemas de classificação tipográfica começaram a ser desenvolvidos a partir do início do século XX, por alguns profissionais dedicados ao estudo da tipografia, como Theodore Low de Vinne, Francis Thibaudeau, A. F. Johnson e Beatrice Warde. Estes primeiros sistemas tiveram aceitação reduzida, pois eram ou muito complexos, ou pouco específicos (SILVA, FARIAS, 2005: 68).

O primeiro sistema de classificação tipográfica a obter boa aceitação foi o desenvolvido por Maximilien Vox, em 1954, que como vimos no capítulo inicial desta dissertação foi uma figura importante no mundo tipográfico dentro da Deberny et Peignot em Paris.

O sistema Vox dividiu as famílias tipográficas em nove classes chamadas de humanistas, garaldinas, reais, didônicas, mecânicas, lineais, incisas, manuais e escriturais. Por mais que seja um sistema bastante preciso na classificação das fontes serifadas, mostra-se bastante vago ao classificar as não serifadas, incluídas de maneira geral na categoria lineal.

Em 1962, a ATypI, Association Typographique Internationale, adota o sistema de Vox para utilização no mercado profissional, com alguns pequenos ajustes, como a inclusão de categorias para letras em estilo gótico e outra para caracteres não latinos.

Outro sistema de classificação que teve como base o sistema Vox foi o desenvolvido pela British Standards Institution, em 1967, conhecido como BS 2961. Algumas classes desse sistema utilizam a mesma denominação das classes do sistema Vox, como a humanista, garaldina, didônica, lineal e escritural. Outras apresentam novos nomes, como a utilização do termo transicional em substituição ao termo “real”, que fazia referência à história da tipografia na França; o termo serifa quadrada, no lugar de “mecânica”; glífico no lugar de “inciso”; e gráfico substituindo “manual”. O BS 2961 também criou subclasses na classe das lineais, como a lineal grotesca, a lineal neogrotesca, a lineal geométrica e a lineal humanista (SILVA, FARIAS, 2005: 74).

Existem ainda outros sistemas de classificação tipográfica, como o alemão DIN 16518, o sistema PANOSE, de Benjamin Bauermeister, licenciado exclusivamente para a Hewlett-Packard, as classificações propostas por Novarese e também por Robert Bringhurst.

De certa maneira, todos os sistemas de classificação começaram a apresentar problemas e imprecisões a partir de um dado momento, pois, por terem sido concebidos para funcionar levando em consideração a produção tipográfica existente até aquele momento, era difícil lidar com os novos tipos surgidos com o desenvolvimento tecnológico, principalmente após a década de 1980, com o uso dos computadores.

O sistema de classificação de Catherine Dixon

Foi com essa realidade que a pesquisadora Catherine Dixon se deparou, ainda estudante em 1994, quando começou a trabalhar dentro do Central Lettering Record, da Central Saint Martins College of Art & Design em Londres.

O CLR, como é chamado, é um arquivo que reúne cerca de 14 mil imagens, entre fotografias e slides, de todos os tipos de manifestações tipográficas encontradas não só em tipos para impressão como também em letreiramentos, sejam pintados, desenhados, esculpidos, gravados ou por qualquer outro processo. As

imagens, que registram letreiramentos de várias épocas, começaram a ser coletadas a partir da década de 1960 por Nicholas Biddulph e Nicolette Gray.

Ao trabalhar na atualização dos registros do CLR, Dixon começou a ter dificuldades em classificar os exemplares tipográficos coletados nos últimos 10-15 anos, tendo que utilizar os termos nomeados pelo sistema de classificação e nomenclatura BS2961, adotado até então pelo CLR. A maior parte do material só poderia ser classificada sob a categoria “gráfico”, criada para abrigar caracteres resultantes de processo de desenho, mais do que por outros processos de escrita.

Seu primeiro passo para tentar superar essa limitação foi ampliar a categoria “gráfico”, do BS 2961, em uma série de novas categorias, mas isto acabou se mostrando também insuficiente.

A constatação de uma grande fragmentação formal no campo tipográfico do século XIX, causada principalmente pelo caráter comercial que passou a ter a tipografia e o revivalismo histórico característico do período, ampliou os padrões tipográficos estabelecidos, consequência considerada antes, um fenômeno restrito ao processo digital no design tipográfico, mas que foi crucial para que Dixon percebesse que a ênfase agora deveria ser transferida da abordagem por um sistema baseado em categorias, para outro mais orgânico, constituído por uma série de componentes descritivos visuais, os quais pudessem oferecer à tipografia descrições de maneira individualizada (DIXON, 2008: 25-26).

Uma nova estrutura de descrição² foi então desenvolvida por Dixon, a partir de três componentes descritivos: origens, atributos formais e padrões³.

As origens seriam descrições das influências estruturais no design de letras, levando-se em consideração o período histórico da tipografia. Elas seriam definidas por grupos que, apesar de amplos, possibilitam conexão entre vários tipos. Estes grupos seriam classificados como manuscritos, decorativos/pictóricos, romanos, vernaculares do século XIX e origens adicionais. Esta última categoria englobaria as influências formais surgidas no período recente da história da tipografia, principalmente do final do século XIX e das vanguardas do início do século XX.

2 Para um maior detalhamento da estrutura de descrição de Catherine Dixon, recomenda-se a consulta a BAINES, HASLAM, 2005 e DIXON, 2008.

3 Utiliza-se neste trabalho a tradução dos termos originais da estrutura de descrição de Dixon (*sources, formal attributes, patterns*), utilizada por SILVA, FARIAS, 2004.

Os atributos formais são unidades básicas de descrição dos aspectos visuais do design tipográfico, como: construção, forma, proporções, modelagem, peso, terminações, caracteres chave e decoração⁴.

Construção é a maneira como os componentes de uma letra (traços ou elementos) se articulam para definir sua aparência final (Fig. 213). Pode ser contínua (*a*), como quando não existem interrupções ou quebra dos traços; quebrada ou interrompida (*b*), quando acontecem claros pontos de transição entre os traços, ou separações entre os elementos, como nas letras góticas ou em fontes do tipo estêncil; modulares (*c*), quando os caracteres são compostos por um elemento ou por um conjunto definido de elementos; e outras abordagens de construção (*d*), caracteres sampleados, randômicos amorfos, referências a ferramentas como tesoura, pena ou máquina de escrever ou referência a conjunto de caracteres.

Fig. 213. Exemplos de diferentes tipos de “construção” de uma letra (Baines, Haslam, 2005).

Forma seria a maneira como são tratados os componentes das letras como curvas e retas (Fig. 214). Podem ser variações das formas tradicionais (*a*), como no uso de curvas onde geralmente se utilizam retas, cantos arredondados ou caracteres com elementos irregulares. O tratamento das curvas (*b*), que pode ser angular, quando a curva é substituída por retas; quebrada ou fraturada; ou contínua. O aspecto das curvas (*c*), como oval, circular, circular achatada, ou quadrada. Os detalhes das curvas (*d*), como bojos exagerados, bojos e hastes que não se encontram, e o formato das aberturas. O tratamento das hastes retas (*e*), como paralelas, convexas, feita com elementos côncavos, irregulares, ou alargados. E finalmente outros detalhes (*f*), que podem ser por exemplo a posição das barras nas letras.

Fig. 214. Exemplos de diferentes tipos de “forma” em uma letra (Baines, Haslam, 2005).

⁴ Utiliza-se neste trabalho a tradução dos termos originais da estrutura de descrição de Dixon (*construction, shape, proportions, modelling, weight, terminations, key characters, decoration*), utilizada por SILVA, FARIAS, 2004.

Proporções são as descrições das dimensões básicas da letra e sua ocupação do espaço (Fig. 215). Como largura em relação à altura, definida como condensada, normal ou expandida (*a*); proporções relativas das capitulares, como se seguem à proporção da capitular romana (*b*), se as larguras são regulares (*c*), ou se são monoespaçadas (*d*); proporções relativas internas, entre ascendentes e capitulares (*e*) e entre altura-x e altura do corpo (*f*).

Fig. 215. Exemplos de diferentes tipos de "proporções" em uma letra (Baines, Haslam, 2005).

A modelagem observa a variação de espessura nos traços de uma letra e suas características (Fig. 216). Como o contraste, que é a diferença entre traços grossos e finos de uma letra, podendo ser inexistente, médio, alto ou exagerado (*a*); o eixo de contraste, que mostra onde a transição das partes finas e grossas está posicionada, podendo ser nulo, vertical, inclinado ou horizontal (*b*); e a transição, que descreve como acontece a passagem entre as partes finas e grossas da letra, podendo ser inexistente, gradual, abrupta ou instantânea (*c*).

Fig. 216. Exemplos de diferentes tipos de "modelagem" de uma letra (Baines, Haslam, 2005).

O peso (Fig. 217) descreve a proporção relativa da espessura de uma letra, em relação à sua dimensão, podendo ser *light* (*a*), *medium* (*b*), *bold* (*c*).

Fig. 217. Exemplos de diferentes tipos de "peso" de uma letra (Baines, Haslam, 2005).

Terminações (Fig. 218) são as variações na finalização dos traços de uma letra, onde e como elas foram aplicadas. São descritos os terminais de linha de base (*a*), que podem ser serifas, ganchos e esporas, sem serifas retas ou inclinadas; terminais de ascendentes (*b*), serifas simples, e outros tipos de terminação; e terminais de caracteres específicos (*c*), como a forma do gancho da letra “a”.

Fig. 218. Exemplos de diferentes tipos de “terminações” (Baines, Haslam, 2005).

Caracteres chave (Fig. 219) são letras que geralmente possuem tratamento distinto entre uma fonte tipográfica e outra. Podem ser o “a” de um ou dois andares (*a*), o “e” com barra horizontal ou inclinada (*b*), o “g” com cauda aberta ou em dois andares (*c*), “G” com ou sem espora (*d*) e o “R” com perna reta, curva ou exagerada (*e*).

Fig. 219. Exemplos de diferentes tipos de “caracteres chave” (Baines, Haslam, 2005).

Decoração pode ser considerada tanto como origem quanto como atributo do design tipográfico. Como atributo, auxilia na descrição de tratamentos dados a fontes existentes (Fig. 220). Exemplos de decoração podem ser a incisão (*a*), o vazado ou *outline* (*b*), com sombra (*c*), sombreado (*d*), negativo (*e*), estêncil (*f*) ou decorado (*g*).

Fig. 220. Exemplos de diferentes tipos de “decoração” (Baines, Haslam, 2005).

Segundo Dixon, os componentes origens e atributos formais seriam suficientes para fornecer uma descrição detalhada de qualquer fonte. Mas, ao descer a um nível tão minucioso de diferenciação, poder-se-ia encobrir uma visão mais macro das relações formais compartilhadas entre um determinado grupo de tipos (DIXON, 2008: 27).

Por esse motivo, o terceiro componente do sistema são os chamados padrões, que listam uma série de configurações recorrentes de origens e atributos formais. Geralmente, as mais comuns e recorrentes dessas configurações foram selecionadas como padrões (DIXON, 2008: 28).

O sistema desenvolvido por Dixon, “ao focar mais na descrição do que na categorização, reflete de modo mais eficaz as sutilezas do design de tipos” (SILVA, FARIAS, 2004). Seu sistema não deve ser considerado como completo, devendo receber adendos, sendo essa talvez sua principal vantagem frente aos outros sistemas: a flexibilidade de poder ser complementado quando necessário, sem prejuízo ao trabalho já realizado (DIXON, 2008: 33).

A classificação da tipografia nominativa Art Déco paulistana

Como já foi comentado, apesar das tipografias nominativas selecionadas para este trabalho terem a influência Art Déco como característica comum, encontra-se nelas uma série de soluções formais diferentes empregadas no desenho de seus caracteres.

Notou-se também que algumas tipografias nominativas compartilham soluções semelhantes de desenho, sinalizando a possibilidade de uma organização das amostras através de agrupamentos, que teriam como finalidade indicar a existência de padrões tipográficos na cidade de São Paulo.

O sistema desenvolvido por Dixon pareceu ser a melhor escolha no auxílio a esse processo, pelo nível de descrição proporcionado por ele e pela flexibilidade que o caracteriza.

Se fosse utilizado o sistema BS2961, por exemplo, cuja característica é promover uma categorização da tipografia, a grande maioria da amostra estaria dividida entre as categorias “Lineal Geométrica” e “Gráfica”, enquanto pelo sistema de Dixon, apesar de todas as tipografias nominativas estarem situadas dentro do que ela definiu como “origens adicionais”, dentro do padrão “não serifadas do século XX”, a análise detalhada dos atributos formais fornecidos pelo sistema permite uma classificação a partir da descrição dos caracteres. Esse fato foi de extrema importância e permitiu a criação dos agrupamentos conforme demonstrado em resumo pelo Quadro 12.

Não devemos esquecer que as tipografias nominativas são na maioria das vezes compostas por letras tridimensionais. Nossa análise e descrição levaram em conta os aspectos bidimensionais dos desenhos dos caracteres⁵, e nos casos em que se encontrou um perfil de extrusão, diferente do reto, foi considerado o aspecto bidimensional da face superior do caractere.

⁵ Vale fazer uma ressalva quanto às análises dos diversos exemplares. Elas foram feitas tendo-se como base registros fotográficos, que dificilmente puderam ser captados em condições ideais quanto ao posicionamento da câmera fotográfica, a fim de evitar distorções ópticas causadas pela perspectiva e pelas lentes. As tipografias nominativas estão posicionadas em alturas que necessitariam do auxílio de escadas ou andaimes para que pudessem ser captadas livres de distorção. Nesse caso seriam também indicadas lentes especiais que corrigem os efeitos de perspectiva, equipamento que não tínhamos à disposição. Portanto, a maioria dos registros é do ponto de vista do observador.

Grupo	Atributos formais em comum	Número de exemplares	Referência
1	Construção - Contínua, caixa-alta. Modelagem - Presença de contraste.	5
2	Construção - Contínua, caixa-alta. Perna do “R” originada na junção entre bojo e haste. Forma - Curva contínua, aspecto circular. Modelagem - Ausência de contraste. Eixo nulo. Ausência de transição.	21
3	Construção - Contínua, caixa-alta. Perna do “R” posicionada afastada da junção entre bojo e haste. Forma - Curva contínua, aspecto circular. Modelagem - Ausência de contraste. Eixo nulo. Ausência de transição.	16
4	Construção - Contínua, caixa-alta. Forma - Curva contínua, aspecto quadrado. Modelagem - Ausência de contraste. Eixo nulo. Ausência de transição.	2
5	Construção - Contínua, caixa-alta. Forma - Barra posicionada na metade inferior (A), e na metade superior (E, F, H), interseccionando as hastes. Modelagem - Ausência de contraste. Eixo nulo. Ausência de transição. Caracteres-chave - “N” com cruzamento parcial.	23
6	Construção - Contínua, caixa-alta. Forma - Curva contínua, oval. Vértices curvos (A, M, N). Modelagem - Ausência de contraste. Eixo nulo. Ausência de transição. Caracteres-chave - Caracteres (M, N) com desenho em caixa baixa.	3
7	Construção - Caixa-alta. Modelagem - Ausência de contraste. Eixo nulo. Ausência de transição.	10

Quadro 12.
Resumo da classificação descritiva
da tipografia arquitetônica
nominativa Art Déco paulistana.

Posto isto, conforme demonstrado no Quadro 12, temos sete grupos diferentes de desenho de caracteres na tipografia arquitetônica nominativa em São Paulo; alguns grupos foram divididos em subgrupos, que são apresentados a seguir e estão ilustrados no Diagrama 3 (pp. 236-239).

Grupo 1

Apresenta construção de letra contínua em caixa-alta e é o único grupo que no atributo modelagem é encontrada a presença de contraste. Os exemplares apresentam eixo vertical, com exceção do Edifício Brasília, que chamamos de eixo indefinido, pois varia de posição entre as diferentes letras.

Com exceção da tipografia do Brasília, a presença de contraste exagerado nos caracteres empresta às tipografias do Grupo 1 um ar um tanto nostálgico, aproximando-as de fontes como a Bodoni, a Didot, ou de vernaculares do século XIX, como as *fat faces*, mas sem a utilização de serifas. De certa maneira isto tem uma relação também com o modelo da arquitetura Art Déco, baseada na composição das belas-artes com aparência modernizada. Poderíamos citar a fonte Broadway como uma referência para este grupo.

Outra inconsistência, além do eixo indefinido na tipografia do Brasília, foi verificada no Prédio St. Lucia, onde os caracteres “O” e “S” não apresentam contraste nenhum, ao contrário dos outros caracteres que compõe a tipografia nominativa do prédio.

Grupo 2

Apresenta como atributos formais em comum a construção de letra contínua em caixa-alta; forma com tratamento de curva contínua; modelagem com contraste inexistente, eixo nulo e transição inexistente.

Uma fonte de referência para este grupo poderia ser a Futura, que pode ter inspirado várias tipografias nominativas da época, devido ao seu desenho geométrico moderno.

O Grupo 2 apresenta algumas variações importantes, tendo sido dividido em três subgrupos. O Grupo 2a, além dos atributos formais mencionados, apresenta na forma da letra “A” o vértice reto, o tratamento de curva contínuo, com aspecto circular.

O Grupo 2b caracteriza-se na forma pelo tratamento de curva contínuo, com aspecto circular, pela perna do “R”, originada na junção haste/bojo, e com a letra “A” apresentando vértice agudo.

O Grupo 2c tem forma com tratamento de curva contínuo, com aspecto oval e barra posicionada na metade inferior na letra “A”.

Grupo 3

Apresenta como atributos formais em comum a construção de letra contínua em caixa-alta; forma com tratamento de curva contínua; perna do “R”, originada um pouco afastada do encontro haste/bojo; modelagem com contraste inexistente, eixo nulo e transição inexistente.

O Grupo 3 também apresenta algumas variações e, portanto, também foi dividido em três subgrupos, sendo o 3a caracterizado por forma com tratamento de curva contínua e aspecto circular, e bojos amplos.

O Grupo 3b tem forma com tratamento de curva contínua e aspecto circular, letra “A” com ápice agudo e “R” com perna que se origina no bojo.

O Grupo 3c tem forma com tratamento de curva contínua e aspecto oval e “E” com braço posicionado na metade superior da altura da letra.

Grupo 4

Apresenta como atributos formais em comum a construção de letra contínua em caixa-alta; forma com tratamento de curva contínua, de aspecto quadrado; modelagem com contraste inexistente, eixo nulo e transição inexistente.

Grupo 5

Apresenta como atributos formais em comum a construção de letra contínua em caixa-alta; forma com barra posicionada na metade inferior no “A” e na metade superior no “E”, “F” e “H”, interseccionando as hastes; modelagem com contraste inexistente, eixo nulo e transição inexistente, e proporções condensadas. Também foi dividido em quatro subgrupos, tendo o Grupo 5a as características de forma com tratamento de curva quebrada e de aspecto oval, “A” com ápice angular.

O Grupo 5b apresenta tratamento de curva quebrada e de aspecto oval, “A” com ápice reto e “S” com curvas fechadas.

O Grupo 5c apresenta curva com tratamento contínuo e aspecto circular, “A” com ápice reto.

O Grupo 5d apresenta curva com tratamento contínuo e aspecto circular, “A” com ápice reto e “S” com tratamento de curva angular.

Grupo 6

Apresenta como atributos formais em comum a construção de letra contínua em caixa-alta; formato com tratamento de curva contínua e de aspecto oval. As letras “A”, “M” e “N” apresentam curvas ao em vez de vértices em ângulo. A letra “A” com barra posicionada na metade inferior. Modelagem com contraste inexistente, eixo nulo e transição inexistente; proporções condensadas. Os caracteres “M” e “N” apresentam construção da caixa-baixa. A fonte Huxley Vertical pode ser considerada uma referência para o desenho das tipografias desse grupo.

Grupo 7

Apresenta como atributos formais em comum a construção de letra contínua em caixa-alta; forma com tratamento de curva contínua. Modelagem com contraste inexistente, eixo nulo e transição inexistente; proporções condensadas. Neste grupo, os caracteres se aproximam de figuras geométricas e muitas vezes apresentam ausência de olhos ou contraformas.

Foi dividido em três subgrupos, sendo o 7a caracterizado por forma com tratamento de curva contínuo e de aspecto circular.

O Grupo 7b apresenta forma com tratamento de curva contínuo e de aspecto circular. A letra “E” tem os braços escalonados. Os caracteres deste grupo apresentam olho ou contraforma.

O Grupo 7c apresenta forma com tratamento de curva contínuo e de aspecto quadrado. Os caracteres deste grupo apresentam olho ou contraforma; os caracteres “L”, “O” e “T” apresentam cantos chanfrados.

Diagrama 3.
Representação gráfica das tipografias
nominativas Art Déco
conforme sua classificação formal.

Grupo 5
A E OPS
A E OPR

5a

BANCO DE SÃO PAULO

BANCO DE SÃO PAULO S.A.

BANCO DE SÃO

EDIFÍCIO ALSTON

PREDIO GABRIEL GONCALVES

GABRIEL GONCALVES & CIA.

PREDIO S. FREDERICO

EDIFÍCIO PAU D'ALHO

5b

EDIFÍCIO BUENOS AIRES

PREDIO SANTA VICTORIA

PREDIO CONCORDIA

SANTA LEONOR

SANTA VIRGILIA

EDIFÍCIO
RIO
BRANCO

EDIFÍCIO
T. REZINHA SETTI

PREDIO
ALTEMIRA DE BARROS

EDIFÍCIO
SANTA IGNEZ

5c

PREDIO SÃO JOÃO

EDIFÍCIO SÃO LUCAS

PREDIO VIADUCTO

PREDIO SÃO FRANCISCO

5d

PALACETE IBIS

Após as várias análises a que foi submetida, a amostra de tipografias nominativas chama a atenção para algumas constatações feitas em relação às amostras classificadas dentro do Grupo 5, sendo a principal delas a presença de uma certa uniformidade formal apresentada entre os vários subgrupos, situação esta não encontrada paralelamente nos demais grupos de classificação.

Outro fator que merece destaque é que este grupo é o único que apresenta um desenho tipográfico bastante similar, mesmo quando feito com diferentes técnicas de execução, como gravação em rocha ornamental, letras fundidas em metal ou em alvenaria.

Os Grupos 2 e 3 também apresentam um número grande de exemplares, mas neles não encontramos referências tão explícitas e constantes a detalhes peculiares no desenho tipográfico de seus integrantes, nem quanto às intersecções entre barras e hastes, e os caracteres são em curva, formados por arcos de circunferência.

Essas constatações fizeram com que se decidisse levar adiante uma investigação, que pudesse trazer informações para uma maior compreensão desses fatos. E é sobre estes resultados que está baseado o próximo capítulo.

CAPÍTULO 4

INVESTIGAÇÃO DE UMA TIPOGRAFIA RECORRENTE: ORIGENS E INFLUÊNCIAS

Nas análises da classificação tipográfica descritas no capítulo anterior, chamou a atenção um grupo específico de tipografias nominativas, o de número 5, devido à ocorrência constante de algumas características formais utilizadas na construção de seus caracteres, bem como a recorrência deste modelo de tipografia, em uma série relativamente grande de edificações.

O Grupo 5, composto por 22 exemplares de inscrições nominativas, corresponde a mais de 25% do total de amostras selecionadas, mais exatamente, 28,2%. Mesmo considerando-se que, dessas 22 inscrições, três são do Edifício Banco de São Paulo e duas do Prédio Gabriel Gonçalves, teríamos 19 edifícios diferentes, o que seria 24,3% dos edifícios presentes no universo de análise.

Na construção tipográfica desses caracteres, notam-se a constante utilização das barras horizontais ultrapassando os limites das hastes, interseccionando-as; a utilização de arcos de circunferência para a formação de caracteres curvos e também sua proporção condensada.

Em apenas alguns exemplares não é encontrada essa construção de caracteres curvos com a utilização de arcos, o Edifício Buenos Aires e o Prédio Santa Victoria, que apresentam o “O” em curva contínua e de aspecto oval; e no Prédio São Francisco, no Prédio São João, no Edifício São Lucas e no Prédio Viaducto, onde a letra “O” apresenta aspecto circular.

ANÁLISES DOS EXEMPLARES DO GRUPO 5

Análise cronológica

Por ser um grupo de características bastante uniformes, e para tentar descobrir se existe uma origem comum nestas inscrições, construiu-se mais um diagrama, no qual foram organizados cronologicamente os exemplares dos quais dispomos de informações relativas às datas de projeto ou conclusão.

Observando o Diagrama 4 (pp. 246-247), vemos que os exemplares mais antigos são o Prédio São Francisco, com data de projeto do ano de 1933 e sem informação quanto à data de sua conclusão; e o

Edifício Banco de São Paulo, com data de projeto de 1935 e conclusão em 1938¹.

A inscrição nominativa do Prédio São Francisco é composta por letras metálicas aplicadas sobre o granito utilizado no revestimento do edifício, provavelmente quando do momento de sua finalização, e está localizada bem acima do vão da entrada.

As inscrições do Banco de São Paulo estão localizadas, uma delas, em um requadro sobre a entrada principal, e duas, posicionadas nas laterais desta. Estas três inscrições foram entalhadas na rocha ornamental do revestimento e apresentam perfil de corte em “V” e acabamento folheado a ouro. A outra inscrição, das iniciais “BSP”, está localizada no topo da empena, visível a partir da rua Quinze de Novembro, e foi executada em alto-relevo com o mesmo material de revestimento do edifício.

A principal diferença em termos de desenho tipográfico entre estes exemplares está nos caracteres curvos, “C” e “O”, de construção contínua e aspecto circular no São Francisco e de construção quebrada e aspecto oval no Banco de São Paulo. Outra diferença seria a letra “A”, no São Francisco, cuja barra não ultrapassa as suas hastes, como acontece nos caracteres “E” e “F”.

A data da conclusão do Prédio São Francisco, cujo projeto é de 1933, não foi encontrada, mas verifica-se que em desenhos do projeto do Banco de São Paulo datados de 1935 já aparecem as letras “BSP” localizadas em sua empena (Fig. 187), portanto provavelmente as duas inscrições surgiram em momento bastante próximo.

A próxima ocorrência é a do Prédio Santa Victoria, concluído em 1939. Sua tipografia nominativa foi executada em metal fundido e consiste em uma placa retangular, onde o nome do edifício aparece em alto-relevo. Ela está localizada logo acima da porta de entrada, aplicada sobre a alvenaria.

No ano de 1940, temos o edifício Santa Leonor e o Prédio Viaducto, com data de projeto de 1938 e concluídos em 1940; o Palacete Ibis, com data de projeto de 1939, também concluído em 1940; e o Altemira de Barros, São Lucas e São João, com data de conclusão de cerca de 1940.

O Santa Leonor apresenta tipografia nominativa metálica, aplicada na bandeira da porta de entrada, conjunto todo ele executado em metal e pintado em uma mesma cor, conferindo à inscrição aspecto de alto-relevo.

¹ Dados constantes do Inventário do Art Déco na Arquitetura Paulistana (CAMPOS, 1996: 177, 214).

Os edifícios São Lucas, São João, Viaducto e Ibis também apresentam tipografia nominativa composta por letras metálicas, que se encontram aplicadas diretamente ao revestimento dos edifícios, logo acima da entrada.

A tipografia nominativa do Prédio Altemira de Barros também está localizada acima da porta de entrada, mas foi entalhada na rocha ornamental que reveste sua portada, com perfil de corte em “V”, e encontra-se revestida por folha de ouro.

Concluídos por volta de 1942, temos os edifícios Gabriel Gonçalves e Buenos Aires. O primeiro apresenta duas inscrições nominativas, uma em letras metálicas aplicadas sobre a entrada da rua Boa Vista e a outra, na fachada localizada na ladeira General Carneiro, que servia como identificação para uma loja comercial. Essa inscrição, de grandes dimensões, foi executada em relevo na própria alvenaria de revestimento do edifício, recebendo pintura de cor contrastante à parede onde está localizada.

Já o Edifício Buenos Aires apresenta inscrição executada em letras metálicas, posicionadas sobre a entrada principal do prédio.

O Edifício Albion, de 1943, apresenta tipografia nominativa executada em entalhe na rocha ornamental que reveste sua portada, com corte em perfil de “V” e acabamento dourado.

Em 1950, aparece o Edifício Rio Branco, que apresenta tipografia nominativa, consistindo em letras em alto-relevo sobre uma placa metálica, posicionada lateralmente à entrada do prédio. Originalmente, eram duas as inscrições, uma de cada lado da entrada, mas atualmente existe somente uma, posicionada à direita de quem entra no prédio.

Consta ainda um grupo de seis inscrições, todas executadas em letras metálicas aplicadas ao revestimento de suas portadas, mas das quais não se tem informações relativas às datas de projeto ou conclusão. São elas: as inscrições dos edifícios Santa Virgília, Therezinha Setti, S. Frederico, Pau D’alho, Santa Ignez e Concordia.

Diagrama 4. Representação gráfica da cronologia da recorrência do Grupo 5 de tipografias arquitetônicas nominativas Art Déco.

1942

PREDIO
GABRIEL GONCALVES

GABRIEL GONCALVES & CIA

EDIFICIO BUENOS AIRES

1943

EDIFICIO ALBION

1950

EDIFICIO
RIO
BRANCO

19??

SANTA VIRGILIA

EDIFICIO
T. REZINHA SETTI

PREDIO S. FREDERICO

EDIFICIO PAU D'ALHO

EDIFICIO
SANTA IGNEZ

PREDIO CONCORDIA

Análise formal

No Diagrama 5 (pp. 250-251), foi feita uma distribuição dos caracteres presentes nas diferentes tipografias nominativas do Grupo 5, a fim de facilitar sua comparação e análise. As imagens deste diagrama foram manipuladas digitalmente, a fim de reduzir os efeitos de distorção causados pela perspectiva presente nos registros fotográficos.

Elas foram agrupadas por semelhança, e nota-se de maneira geral que os caracteres apresentam desenho bastante similar, com algumas exceções que serão descritas adiante. Também observam-se algumas variações em relação à proporção dos caracteres, à espessura de seus traços e, por consequência, em seu peso.

Quanto ao atributo peso, a maioria das inscrições poderia ser descrita como regular ou *medium*, os exemplares de números 1, 8 e 9 como *light*, e o de número 5 como *bold*.

Todo o grupo apresenta proporções condensadas, com destaque para os exemplares de números 8 e 9, que seriam mais bem descritos como ultracondensados.

“A”

Predominantemente, apresenta a barra horizontal posicionada na metade inferior de sua altura, com dimensão que ultrapassa as hastes inclinadas, interseccionando-as. Essa característica só não é verificada nas amostras de números 1 e 9.

Também apresenta de maneira geral ápice angular, excetuando-se os exemplares de números 2, 3, 4, 5, 6, 7 e 20, que apresentam ápice reto.

“B”

As amostras 6, 8, 10 e 15 apresentam bojo superior sobreposto ao inferior, e a amostra de número 7 é o único caso em que se verifica a utilização do formato minúsculo.

“C”

Na maioria das amostras, tem construção circular, definida por um arco de circunferência bastante aberto. A amostra de número 1 apresenta construção circular bem mais fechada, e as de números 5 e 6 apresentam aspecto oval.

“D”

Apresenta construção circular com exceção do exemplar de número 5.

“E”

Com braço central posicionado na metade superior, interseccionando a haste. O único exemplar que não apresenta braço com intersecção é o de número 20, no qual o braço também aparece em posição centralizada.

“H”

Caractere com apenas duas ocorrências dentro do grupo, apresenta barras posicionadas na metade superior. No exemplar de número 13, não é observada a intersecção entre a barra e as hastes.

“O”

De construção de forma quebrada e aspecto oval, obtido por meio da justaposição de dois arcos de circunferência, com as concavidades voltadas um para o outro.

As exceções são os exemplares 1, 2, 3 e 4, de construção com forma contínua e aspecto circular, e 5 e 6, de construção com forma contínua e aspecto oval.

“S”

Encontra-se dividido entre exemplares com construção sinuosa, de curvatura mais aberta, presente em 8 exemplares; e com curvatura mais fechada, presente nos exemplares 2, 3, 4, 5, 11 e 12. Observa-se curvatura angular no exemplar de número 6.

Diagrama 5. Comparação formal entre os caracteres das tipografias nominativas do Grupo 5.

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U	V	X	Z
11	A	B	C		E		G		I		L		N	O			R	S			V		
12	A	B	C	D	E		G		I		L		N	O	P		R	S			V		
13	A		C	D	E	F		H	I		L			O	P					U			
14	A				E						L		N	O			R	S	T				
15	A	B	C	D	E	F			I				N	O			R						
16	A						G		I		L		N				R	S	T		V		
17			C	D	E	F			I					O	P		R	S					
18	A		C	D	E	F		H	I				N	O			R	S	T				Z
19	A		C	D	E	F	G		I				N	O				S	T				Z
20	A		C	D	E				I				N	O	P		R						

Legenda: 1. Prédio São Francisco 2. Prédio São João 3. Edifício São Lucas 4. Prédio Viaducto 5. Prédio Santa Victoria 6. Edifício Buenos Aires 7. Palacete Ibis 8. Edifício Banco de São Paulo 9. Edifício Albion 10. Prédio Altemira de Barros 11 e 12. Prédio Gabriel Gonçalves 13. Edifício Pau D'alto 14. Santa Leonor 15. Edifício Rio Branco 16. Santa Virgília 17. Prédio S. Frederico 18. Edifício Therezinha Setti 19. Edifício Santa Ignez 20. Prédio Concordia

REFERÊNCIAS TIPOGRÁFICAS DO GRUPO 5

Durante as pesquisas realizadas em bibliografia especializada, nas consultas a arquivos de periódicos e buscas pela Internet, não foi encontrada nenhuma referência explícita a esse modelo de tipografia do Grupo 5, em materiais impressos ou utilizada como tipografia arquitetônica. Mas foram encontradas diversas outras, que apresentam algumas características similares e que, talvez, possam ter servido como fonte de inspiração.

Referências no campo gráfico

Uma das características principais da tipografia presente no Grupo 5 é a das barras horizontais, que em alguns caracteres apresenta dimensão que ultrapassa os limites laterais definidos pelas hastes, interseccionando-as. Essa é uma característica que podemos observar em algumas fontes como na Bernhard Fashion, desenvolvida por Lucien Bernhard, em 1929, e reproduzida aqui a partir de um catálogo da American Type Founders, de 1934 (Fig. 221).

Essa característica pode ser observada no desenho das letras “A”, “B”, “E”, “F” e “H”. O posicionamento da barra, entretanto, difere da tipografia do Grupo 5, sempre posicionada na metade superior, enquanto na Bernhard Fashion ela se apresenta na metade inferior. Uma das opções oferecidas pela ATF para a letra “S” também apresenta o desenho sinuoso de curvas abertas, encontrados em várias tipografias nominativas do Grupo 5.

Essa característica da intersecção também aparece na tipografia Huxley Vertical, de autoria de Walther Huxley, de 1936 (Fig. 222), em que as barras horizontais encontram-se posicionadas centralizadas em relação à altura das capitulares. O mesmo acontece em um alfabeto de 1938, de autoria de Paul Carlyle e Guy Oring, reproduzido na Fig. 223.

Em todos estes exemplos, a intersecção entre barra e haste acontece somente em um lado, o esquerdo, em caracteres como “A” e “H”, enquanto na tipografia do Grupo 5 ela acontece nos dois lados destas letras.

Fig. 221. Fonte tipográfica
 Bernhard Fashion, em espécimen
 da ATF de 1934 (ATF, 1934).

Fig. 222. Espécimen tipográfico
 da Huxley Vertical, desenhada em 1936
 por Walther Huxley (Heller, 1997).

Fig. 223. Alfabeto desenhado por
 Paul Carlyle e Guy Oring, em 1938
 (Heller, 1997).

Fig. 224. Fonte tipográfica Newport, desenhada em 1932, por Willard T. Sniffin em espécimen da ATF de 1934 (ATF, 1934).

Como referência de construção geral da tipografia do Grupo 5, encontramos a fonte Newport (Fig. 224), de 1932, de autoria de Willard T. Sniffin, designer que trabalhou para a American Type Founders entre 1927 e 1933. De proporção condensada, apresenta arcos nas capitulares “C”, “D”, “G”, “P” e “R”, que se unem às hastes em angulo agudo (MCGREW, 1993: 229). A letra “S”, assim como no Grupo 5, é sinuosa e apresenta curvas abertas. As barras horizontais dos caracteres “E”, “F” e “H” estão posicionadas na metade inferior da altura das capitulares, e o “B” apresenta bojos iguais que se encontram na altura central da haste, soluções diferentes das observadas no Grupo 5, cujas barras estão posicionadas na metade superior, e no “B”, o bojo superior é menor. O “N” apresenta cruzamento parcial, assim como no Grupo 5; e o “B” apresenta bojos iguais que se encontram na altura central da haste, solução também diferente da observada no Grupo 5.

Outra ocorrência de tipografia similar foi encontrada na capa de um álbum ilustrado da *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne* de Paris em 1937 (Fig. 225). A tipografia utilizada apresenta construção bastante similar, não acontecendo intersecção entre barras e hastes.

Diferentemente da Newport, a letra “S” apresenta curvas mais fechadas, assim como as barras, no “A” e no “E”, encontram-se em posição centralizada em relação à altura das capitulares.

Fig. 225. Capa e detalhes mostrando a tipografia utilizada em álbum ilustrado da *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne* de Paris, em 1937 (acervo FAUUSP).

Referências no campo arquitetônico

Além das próprias tipografias arquitetônicas que fazem parte do Grupo 5, a única referência encontrada que compartilha de algumas características com elas é uma epígrafe arquitetônica do arquiteto francês Robert Mallet-Stevens, datada de 1927, existente em um edifício de sua autoria, localizado em Paris (Fig. 226). Os caracteres nessa epígrafe não apresentam a característica da intersecção entre barras e hastes, mas sim elementos construtivos similares em alguns caracteres.

A tipografia da epígrafe apresenta caracteres curvos como o “O”, definido por um círculo; o “C”, por um semicírculo; e “D”, “P” e “R”, por um arco que, assim como na fonte Newport, se encontra com a haste em ângulo agudo. O “B” tem o bojo definido por arcos também, da mesma maneira como observado na Newport. O “S” também é definido por curvas abertas.

As barras horizontais se apresentam na metade inferior da altura da capitular no caractere “A”, e centralizada nos caracteres “E”, “F” e “H”. A maioria dos caracteres apresenta proporção condensada, com exceção do “A”, “C”, “H” e “O”; e a letra “N” tem cruzamento total.

Fig. 226. Epígrafe arquitetônica em edifício do arquiteto francês Robert Mallet-Stevens, 1927 (Francis Mariani/Flickr, 2008).

O EDIFÍCIO BANCO DE SÃO PAULO

A exemplo do Prédio São Francisco, o Edifício Banco de São Paulo é um dos mais antigos do Grupo 5. Ao observar estes prédios, o Banco de São Paulo impressiona pela qualidade e riqueza dos detalhes, de padrão incomparável entre os edifícios de estilo Art Déco, construídos na cidade de São Paulo. Porém o que mais chama atenção, por ser o objeto de estudo central desta dissertação, foi o projeto tipográfico coerente e bastante abrangente encontrado no edifício. Uma preocupação com a identidade visual, rara para este período. Da identificação externa a detalhes em fechaduras, assim como em sinalizações internas, o nome, as iniciais e outras informações foram produzidos utilizando-se um mesmo desenho tipográfico, tornando este exemplar de grande interesse para este estudo.

Breve histórico do Banco de São Paulo

Conforme nos conta Campos (1996), o banco foi formado em 1889, a partir da assinatura de uma carta de autorização de funcionamento, pelo imperador Dom Pedro II e pelo visconde de Ouro Preto, vindo a ser o primeiro banco de São Paulo. Sua composição original contou com a participação de importantes personalidades da cidade, algumas com título de nobreza, entre eles o conde do Pinhal, o barão de Tatuhy, o barão de Araraquara, o marquês de Três Rios, o barão de Paranapiacaba, Luiz Berrini, C. Teixeira de Carvalho, José Manuel da Fonseca Jr., Jesuino da Fonseca Leite, Antonio Moreira de Barros Jr., General J. V. Couto de Magalhães, José Vasconcelos de Almeida Prado, M. J. de Albuquerque Lins, Joaquim José Vieira de Carvalho, Paulo Egydio de Oliveira Carvalho e Luiz de Oliveira Lins de Vasconcellos.

Assim como a cidade, o Banco de São Paulo experimentou grande crescimento a partir da década de 1920, principalmente com a posse de Vicente de Paula Almeida Prado, a partir de 1927, tornando-se uma das instituições financeiras de maior importância da primeira metade do século XX.

Sob o comando de Vicente de Paula de Almeida Prado, o banco se transformou em um negócio familiar, tendo vários postos de trabalho ocupados por parentes e pessoas vindas de Jaú, cidade de origem

da família. Vicente de Paula manteve-se na direção do banco até 1954, quando faleceu.

A superintendência da instituição passou, então, a ser ocupada por seu filho João Adhemar de Almeida Prado, que a partir de 1960 teve a colaboração de seu irmão Nelson de Almeida Prado, ocupando uma das diretorias.

A ausência de uma linha sucessória fez com que os irmãos, mesmo com idade avançada, continuassem a conduzir os negócios do banco, não conseguindo adaptá-lo à modernização exigida pelo mercado financeiro, sendo finalmente vendido ao Banespa, em 1973.

O Edifício

O Edifício Banco de São Paulo (Fig. 227) ocupa um terreno de forma irregular, tendo por este motivo sido projetado em dois blocos distintos, interligados por corredores adjacentes às divisas do lote. O bloco principal, voltado para a praça Antonio Prado e rua Quinze de Novembro, possui 15 pavimentos além do térreo. O segundo bloco está voltado para a rua São Bento e conta com 11 pavimentos além do térreo.

A fachada do bloco principal desenvolve uma composição vertical simétrica, a partir de um eixo, e é composta por uma faixa diferenciada central e duas laterais. Na faixa central, está localizada a entrada principal, que dava acesso à agência bancária. Na faixa à sua direita, está localizada uma de suas três entradas secundárias, que é completada por um vitral que corre verticalmente, responsável pela iluminação natural da caixa de escadas principal.

O edifício segue os princípios clássicos de composição de fachadas, com base, corpo e coroamento, portada em granito preto polido e elementos de caixilharia e ornamentação em bronze fundido, com motivos florais geometrizados presentes em todo o edifício (CAMPOS, 1996: 239).

O projeto, de 1935, é de autoria do arquiteto Álvaro Botelho e foi construído pela Sociedade Construtora e de Immoveis, tendo como engenheiro responsável Cícero Costa Vidigal e, “pelo menos no caso desse edifício, modernização não foi interpretada como sinônimo de economia e despojamento” (CAMPOS, 1996: 235).

Fig. 227. Edifício Banco de São Paulo, visto a partir da rua João Brícola. Cartão-postal sem data (Ebay, 2012).

Fig. 228. Monograma com os caracteres “BSP”, nas antigas instalações da diretoria do banco (registro fotográfico do autor, 2012).

Apesar de ter sido construído como edifício sede do Banco de São Paulo, possuía alguns andares para locação comercial, que teve entre seus ocupantes o Jockey Club Paulistano, que segundo matéria publicada na revista *Acrópole*, edição de dezembro de 1939 / janeiro de 1940, teve suas instalações também a cargo de Álvaro Botelho e Cícero Costa Vidigal, contando com decoração e mobiliário a cargo do perito-decorador da Mappin Stores, responsável pelo desenho dos lambris, tetos, painéis, assim como pelo projeto e execução do mobiliário do Salão de Bilhares e Sala de Xadrez.

A decoração do Jockey Club era em estilo clássico inglês e bastante rebuscada, muito diferente de outros espaços, como a agência bancária, onde é clara a presença de um desenho mais atualizado de ornamentação, assim como no resto do edifício, com a utilização de motivos florais geometrizados.

As instalações onde funcionavam a antiga superintendência e diretoria do banco também eram decoradas de maneira semelhante ao Jockey, destoando do tratamento dispensado ao resto do edifício. Foi o único lugar onde se encontrou um monograma com as iniciais “BSP”, entalhadas em madeira, feitas em caracteres cujo desenho destoa de todas as outras inscrições. Uma hipótese para este fato pode ser uma transferência dessa decoração da sede anterior do banco, sendo readaptada para as instalações da diretoria na nova sede (Fig. 228).

As inscrições

Apesar do objeto deste estudo ser a tipografia arquitetônica nominativa, parece-nos importante, dada à complexidade do projeto tipográfico encontrado no Edifício Banco de São Paulo, analisar também as outras inscrições presentes no edifício, pertencentes a outras subcategorias além da nominativa, como nas de objetos, apliques e epígrafes.

Área externa

A primeira inscrição a ser analisada é a localizada sobre a entrada principal. O nome “BANCO DE SÃO PAULO” aparece gravado com perfil de corte em “V”, no granito negro que reveste toda a portada

do edifício, centralizado em um requadro poligonal, presente no entablamento da entrada. Nos apêndices laterais deste requadro, aparecem também gravadas as datas 1889, ano da fundação do banco, e 1938, ano da inauguração do edifício (Fig. 229).

Também no conjunto da portada, mas posicionadas lateralmente em relação à entrada, encontram-se mais duas inscrições nominativas, uma posicionada para a rua Quinze de Novembro, e a outra, para a praça Antonio Prado. O texto destas inscrições é “BANCO DE SÃO PAULO S. A.” e também foram executadas através de entalhe com perfil de corte em “V” (Fig. 230).

Fig. 229. Tipografia nominativa sobre a entrada principal do Edifício Banco de São Paulo (registro fotográfico do autor, 2009).

Fig. 230. Tipografia nominativa posicionada na lateral da entrada do Edifício Banco de São Paulo (registro fotográfico do autor, 2011).

No Edifício Banco de São Paulo, encontram-se duas epígrafes arquitetônicas, de igual formato e conteúdo, uma posicionada próxima à entrada principal, do lado direito, e outra próxima à entrada localizada no número 380, da rua São Bento .

Nestas epígrafes, gravadas diretamente sobre o granito negro do revestimento, também com perfil de recorte em “V”, encontram-se registradas a autoria do projeto e da construção, sendo sua transcrição “ARCHITECTO | ALVARO BOTELHO | CONSTRUCTORES | SOCIEDADE CONSTRUCTORA E DE IMMOVEIS” (Fig. 231).

Localizada na portada, na lateral esquerda de quem entra na agência (entrada principal), encontra-se uma caixa para depósitos noturnos, fundida em bronze, onde também aparece uma inscrição em alto-relevo com o nome do Banco de São Paulo (Fig. 232).

Também na portada, do lado esquerdo, há um aplique com a numeração de logradouro da entrada principal do prédio, rua Quinze de Novembro, 347, executado em bronze fundido, com os algarismos em alto-relevo sobre um requadro rebaixado de cantos arredondados (Fig. 233). Outros três apliques semelhantes, também são encontrados sobre as portas de entrada da praça Antonio Prado, 9 e rua São Bento, 380 e 398.

Fig. 231. Epígrafe arquitetônica gravada próxima à entrada principal do BSP (registro fotográfico do autor, 2011).

Fig. 233. Aplique em bronze com a numeração de logradouro referente à entrada principal (registro fotográfico do autor, 2011).

Fig. 232. Inscrição em alto-relevo, presente em caixa de depósito noturno (registro fotográfico do autor, 2011).

A última ocorrência de tipografia nominativa na área externa do prédio são as belas iniciais ornamentadas, “B”, “S” e “P”, situadas no topo da empena e que podem ser avistadas a partir da rua Quinze de Novembro (Fig. 234).

Cada uma destas capitulares fica inscrita em um requadro de formato retangular. O requadro central, que abriga a letra “S”, tem maior dimensão na largura, enquanto os outros, que abrigam as letras “B” e “P”, são mais estreitos.

Os requadros apresentam ornamentação com motivos orgânicos geometrizados, em consonância com a faixa ornamentada que ocupa verticalmente o centro da empena. Dentro deles, encontramos as letras moldadas em alto-relevo na alvenaria.

Fig. 234. O Edifício Banco de São Paulo visto a partir da rua Quinze de Novembro, e detalhe das capitulares “BSP” em alto-relevo. As formas circulares, no interior dos traços das letras, são blocos de vidro, parte de um sistema que permitia sua iluminação à noite (registro fotográfico do autor, 2011).

A parte interior dos traços que compõem esses caracteres é preenchida por calotas de vidro. Ao acessar a parte interna do edifício, especificamente a casa das máquinas dos elevadores, foi possível descobrir que as iniciais “BSP” também funcionavam como identificação luminosa (Fig. 235).

Uma interessante estrutura, similar a um caixilho de janela, feito no formato das letras e articulado por dobradiças, dava suporte a uma série de soquetes com lâmpadas. Essa estrutura, ao ser fechada, assim como se faz com uma janela, permitia que cada lâmpada fosse encaixada em um dos nichos proporcionados pelos blocos de vidro (Fig. 236 e 237).

É uma solução no mínimo curiosa, se pensarmos que neste momento começava-se a utilizar letreiros e iluminação através de tubos de néon. Na mesma edição da revista *Acrópole*², que traz a matéria sobre o Jockey Club mencionada anteriormente, encontra-se nas páginas 63 e 64 uma reportagem sobre a empresa Claude Luz do Brasil, Ltda., que segundo Campos foi o fornecedor encarregado da iluminação do salão (CAMPOS, 1996: 237).

Segundo a matéria publicada na *Acrópole*, a Claude Luz do Brasil foi fundada em 1936 pelo próprio George Claude, engenheiro francês que desenvolveu a iluminação através do uso do gás néon, e ficava encarregada de todas as fases da produção e do projeto dos luminosos. A empresa contava com departamento comercial; estúdio com artistas que projetavam anúncios ou iluminação de ambientes; e a seção técnica, incumbida da execução dos projetos, inclusive da matéria-prima, sopragem de vidros, transformadores e pintura.

Nas pranchas do projeto do Edifício do Banco de São Paulo a que se teve acesso, não foram encontrados desenhos de detalhamento desse sistema do letreiro luminoso e, pelos indícios, parece não ter sido desenvolvido pela Claude Luz do Brasil, que aparentemente se dedicava exclusivamente a projetos que utilizavam iluminação em néon.

Durante essa visita interna ao prédio, foi também possível verificar a existência de um segundo sistema de identificação luminosa, igual ao descrito acima, dentro de um depósito localizado do lado oposto ao da casa das máquinas. Esse luminoso se encontra instalado na empena voltada para a praça Antonio

² Revista *Acrópole*, ano II, n.º. 20-21, dezembro 1939/ janeiro 1940.

Prado e para a rua São Bento, mas que atualmente tem sua visão encoberta por um edifício.

É possível se observar a presença de outra inicial “BSP” em relevo, nesta foto de cerca de 1940, tirada a partir da avenida Prestes Maia, assim como verificar o tamanho reduzido que o prédio toma, quando comparado aos gigantes Martinelli e ao Altino Arantes, provável explicação para o relativamente baixo nível de conhecimento do Edifício Banco de São Paulo, apesar de sua riqueza de detalhes e acabamentos (Fig. 238).

Fig. 235. Vista do interior da casa das máquinas, mostrando os blocos de vidro das iniciais “BSP” (registro fotográfico do autor, 2012).

Fig. 236. Estrutura para fixação dos soquetes e lâmpadas do sistema de identidade luminosa (registro fotográfico do autor, 2012).

Fig. 237. Detalhe mostrando os blocos de vidro, a fiação e o local onde estavam fixados os soquetes das lâmpadas (registro fotográfico do autor, 2012).

Fig. 238. O Edifício Banco de São Paulo, entre o Edifício Altino Arantes (dir.) e o Prédio Martinelli (esq.). Nesta foto, tirada cerca de 1940, a partir da avenida Prestes Maia, é possível perceber o mesmo trabalho de ornamentação com as letras "BSP" em alto-relevo, na empena, hoje encoberta por um edifício (registro fotográfico de Francisco de Almeida Lopes, c. 1940).

Agência Bancária

O salão onde funcionava a agência do Banco de São Paulo impressiona pela riqueza do acabamento e pela presença de painéis artísticos e esculturas. Ao passar pela porta giratória, toda trabalhada em motivos florais geométricos, chama a atenção o piso em mosaico de grés, as luminárias em alabastro, as rochas decorativas dos balcões, os detalhes em bronze, os painéis e esculturas de autoria dos artistas João B. Ferri, Roque de Mingo e Gervásio F. Muñoz (CAMPOS, 1996: 238).

Ao fundo, no centro, sobre o mezanino, um grande relógio, dotado de um sistema para o acendimento dos algarismos e caracteres, marca a hora e a data (Fig. 239). Esse sistema de iluminação é feito por intermédio de pequenas calotas de um tipo de resina plástica transparente, que são iluminadas por trás, proporcionando um efeito semelhante ao que provavelmente era observado nas iniciais, localizadas nas empenas do lado exterior do edifício, que acabamos de descrever (Fig. 240).

Fig. 239.
Vista do saguão da agência bancária
no Edifício Banco de São Paulo
(registro fotográfico do autor, 2010).

Fig. 240. Detalhe
do relógio do saguão,
dotado também
de calendário.
Caracteres e algarismos
contam com sistema
de iluminação pela parte
de trás
(registro fotográfico
do autor, 2012).

Abaixo do relógio, no nível do piso da entrada, encontra-se a porta que conduzia à gerência. Acima dela, uma placa metálica com essa identificação. Na placa, vemos a palavra “GERENCIA”, composta em tipografia semelhante à identificação externa do banco (Fig. 241).

A partir da gerência, é possível se alcançar o local onde está localizada a área do caixa-forte, com os cofres da agência bancária. Sobre a grade que protege o acesso à área, observa-se mais uma vez a identificação do local, “COFRES PARTICULARES”, inscrita em tipografia semelhante à encontrada em outras áreas do edifício (Fig. 242).

O piso do local é revestido em placas de aço, com desenho de um padrão composto por formas circulares em alto-relevo, que também exibe as iniciais “BSP” (Fig. 243). Nesse local, também observam-se inscrições de algarismos gravadas nos vidros das cabines para manipulação de valores (Fig. 244), bem como um relógio na parede oposta à porta do cofre (Fig. 245).

Fig. 241.
Placa aplicada sobre a entrada
que levava à antiga gerência
(registro fotográfico do autor, 2012).

Fig. 242. Placa de identificação
em bronze na área do caixa-forte
(registro fotográfico do autor, 2012).

Fig. 243. Detalhe do piso em aço
da área do caixa-forte
(registro fotográfico do autor, 2012).

Fig. 244.
Cabines privativas
para manipulação
de valores pelos
usuários dos cofres
particulares
(registro fotográfico
do autor, 2012).

Fig. 245. Relógio e sistema
de iluminação
de emergência na área
do caixa-forte (registro
fotográfico do autor, 2012).

Saguão da entrada da praça Antonio Prado

No saguão da entrada situada no número 9 da praça Antonio Prado, foi verificada a presença de inscrições em três locais diferentes. A primeira é no painel metálico onde se encontram os botões para a chamada dos elevadores, que apresenta as iniciais “BSP” em alto-relevo (Fig. 246).

As outras inscrições estão nas caixas de correspondência do edifício, uma para entrada e outra para saída, ambas também feitas em metal. Na caixa de entrada de correspondência, vemos ao alto a palavra “CARTAS”, gravada em alto-relevo, na tampa que cobre a fenda para a introdução da correspondência. Logo abaixo, num painel ao centro da caixa, vemos a inscrição “CORRESPONDENCIA | PARA O | PREDIO”, em três linhas centralizadas e, abaixo, inscritas em um círculo, as iniciais “BSP”, de maneira similar à encontrada no piso do cofre, com a capitular “S” em tamanho maior que as outras (Fig. 247). Na caixa de saída de correspondência, repete-se a inscrição “CARTAS”, da mesma maneira como a anterior, e a palavra “CORREIO”, no painel central, acima do brasão de armas do Brasil (Fig. 248).

As inscrições das caixas de correspondência também foram executadas utilizando-se a mesma tipografia que encontramos em outras partes do edifício, com algumas diferenças, como a ausência da intersecção da barra com as hastes em caracteres como “A” e “E”, e a letra “O”, apresentando aqui construção contínua, mas mantendo seu aspecto oval.

Fig. 246. Painel de chamada de elevadores no saguão da entrada da praça Antonio Prado (registro fotográfico do autor, 2012).

Fig. 247. Caixa de entrada de correspondência do saguão da entrada situada na praça Antonio Prado (registro fotográfico do autor, 2012).

Fig. 248. Caixa de saída de correspondência do saguão da entrada situada na praça Antonio Prado (registro fotográfico do autor, 2012).

Saguão da entrada da rua São Bento

Além de caixas de correspondência idênticas às do saguão da entrada da praça Antonio Prado, existe no saguão da entrada da rua São Bento, número 380, um grande painel para a fixação de avisos, feito de metal e vidro (Fig. 249).

Em sua parte superior, encontram-se as palavras “EDIFÍCIO | BANCO DE SÃO PAULO”, em alto-relevo, composto em duas linhas centralizadas. Novamente a utilização do mesmo modelo de tipografia empregado em outras partes do prédio.

Fig. 249. Quadro de avisos, presente no saguão da entrada da rua São Bento, 380 (registro fotográfico do autor, 2012).

Pavimentos

Não foi feita uma varredura completa em todos os pavimentos do Edifício Banco de São Paulo à procura de inscrições, mas foram encontradas várias ocorrências, em diversos detalhes de acabamento, no interior do prédio, como em esquadrias, espelhos, etc.

A identificação dos pavimentos é feita através de uma placa metálica, de perfil escalonado, onde na parte central encontra-se o número correspondente ao pavimento, e abaixo dele, centralizada, a palavra “ANDAR”, em um tamanho de letra menor (Fig. 250).

Tanto o algarismo como os caracteres são preenchidos em seu interior por uma série de pequenas calotas em resina azulada, transparentes, que, dependendo da posição em que se é observada a placa, aparentam estar “acesas”, efeito este que deve ser obtido pela refração da luz nas pequenas calotas que devem estar aplicadas sobre uma superfície de metal polido. Esse trabalho dá aos caracteres da placa aparência semelhante aos observados no relógio, presente no saguão da agência, e também nas iniciais luminosas no topo da parte exterior do prédio.

A tipografia utilizada nestas placas é um pouco diferente da do restante do prédio, apresentando um peso maior, no qual o caractere “A” possui ápice reto e as letras “D” e “R” não são definidas em sua parte curva por um arco; tampouco apresenta a intersecção característica entre barras e hastes.

As diversas salas existentes nos pavimentos possuem numeração aplicada na parte superior do batente da porta, em um requadro feito de madeira para essa finalidade. Os algarismos são feitos de metal e exibem o mesmo trabalho de aplicação de calotas de resina, dessa vez na cor vermelha, em seu interior (Fig. 251).

Todos os pavimentos contam com uma entrada para depósito de correspondência, que era conectada às caixas de saída, de onde era retirada pelos Correios. Nelas, aparece a palavra “CARTAS”, gravada em alto-relevo sobre a abertura para a inserção da correspondência. A tipografia é igual à utilizada nas caixas de correspondência localizadas nos saguões do térreo, também não apresentando a intersecção entre barra e hastes (Fig. 252).

Também é possível observar a presença de inscrições com as iniciais “BSP” em diversos tipos de

ferragens, como trancas de janelas, alavancas para abertura e fechamento de vitrôs basculantes, espelhos de interruptores e fechaduras. As iniciais aparecem grafadas em baixo-relevo nas ferragens das janelas e em alto-relevo nos espelhos de interruptores e fechaduras (Fig. 253 a 256).

Fig. 250. Placa de identificação dos pavimentos do Edifício Banco de São Paulo (registro fotográfico do autor, 2012).

Fig. 251. Numeração de identificação das salas existentes no Edifício Banco de São Paulo (registro fotográfico do autor, 2012).

Fig. 252. Uma das entradas do sistema para depósito de correspondência do Edifício Banco de São Paulo (registro fotográfico do autor, 2012).

Fig. 253. Tranca de janela com as iniciais “BSP” gravadas em baixo-relevo (registro fotográfico do autor, 2012).

Fig. 254. Alavanca de vitrô com as iniciais “BSP” gravadas em baixo-relevo (registro fotográfico do autor, 2012).

Fig. 255. Iniciais “BSP” gravadas em alto-relevo, em espelho de interruptores (registro fotográfico do autor, 2012).

Fig. 256. Iniciais “BSP” gravadas em alto-relevo, em espelho de fechadura (registro fotográfico do autor, 2012).

A letra desenhada nos projetos do arquiteto Álvaro Botelho

O arquiteto Álvaro Carlos de Arruda Botelho Filho, autor do Edifício Banco de São Paulo, curiosamente, teve neste projeto de esmerado cuidado na riqueza de detalhes o único representante do estilo Art Déco, desenvolvido durante sua carreira (CAMPOS, 1996: 236).

Segundo seu obituário³, publicado no jornal *O Estado de São Paulo* em 1967, Álvaro Botelho deixou centenas de projetos residenciais e de edifícios, com destaque para o Banco de São Paulo, o Sanatório Antoninho da Rocha Marmo, a Colônia de Férias da Guarda Civil e a igreja Metodista, além de receber alguns prêmios com trabalhos nos Congressos Pan-americanos de Arquitetura realizados em Buenos Aires, em 1927, e Montevideu, em 1940.

Além da matéria sobre o Jockey Club Paulistano, citada anteriormente, a revista *Acrópole* traz em sua edição n°. 8, de 1938, um projeto de residência na rua Padre João Manuel, de sua autoria, desta vez bem mais identificado ao estilo neocolonial.

Álvaro Botelho foi encarregado do projeto do edifício para a sede do Banco de São Paulo, provavelmente devido a relacionamentos pessoais e familiares com os Almeida Prado. Seu pai, Álvaro Carlos de Arruda Botelho, graduado em direito pela Faculdade do Largo São Francisco, mudou-se para Jaú, terra de origem da família Almeida Prado, como juiz municipal do Império, em 1884, onde sua filha, Antonieta de Arruda Botelho, irmã do arquiteto, casou-se com Benedito de Paula Almeida Prado (VALENTE, 2010: 5).

Ao examinar reproduções das pranchas originais do projeto do Edifício Banco de São Paulo, foi possível constatar que a letra que aparece desenhada à mão, utilizada nestas pranchas, é bastante similar ao desenho tipográfico, encontrado na maioria das inscrições presentes no prédio projetado pelo arquiteto Álvaro Botelho (Fig. 257).

³ Publicado no jornal *O Estado de São Paulo*, edição de 28 de março de 1967, p. 12.

Fig. 257. Comparação entre a tipografia gravada em rocha na lateral do Edifício Banco de São Paulo, no alto; a letra desenhada em prancha do projeto do edifício, datada de 1935, no centro; e em prancha datada de 1936, embaixo (registro fotográfico do autor, 2011; acervo Biblioteca FAUUSP; acervo SELJ).

A letra “O”, nas pranchas, é desenhada de maneira contínua, mais natural e prática; a letra “A” passa a apresentar intersecção entre barra e hastes, somente nas pranchas datadas de 1936, enquanto nas datadas de 1935, somente a letra “E” apresenta esta intersecção.

Mas esta letra desenhada e utilizada nas pranchas do projeto do Banco de São Paulo parece ser mais um padrão adotado pelo escritório de Botelho, do que uma forma de identidade para o banco, já que ela também é utilizada no projeto de residência publicado pela revista *Acrópole* em 1938, a despeito dos diversos estilos arquitetônicos destes projetos (Fig. 258 e 259).

Ao que tudo indica, foi empregada uma versão instrumentada da letra manual, correntemente utilizada nas pranchas de projetos do escritório do arquiteto Álvaro Botelho, para a utilização como tipografia de identificação do Edifício Banco de São Paulo.

A possibilidade de a recorrência do desenho tipográfico que caracteriza a maioria das amostras do

Grupo 5 ter se originado a partir da tipografia arquitetônica do Edifício Banco de São Paulo parece ser uma hipótese com algum fundamento. Se, hoje em dia, é grande o impacto causado pela riqueza dos detalhes encontrados no edifício, é de imaginar que, à época de sua inauguração, efeito semelhante deva ter acontecido. Apesar de sua pequena dimensão, se comparado ao vizinho Prédio Martinelli, trazia em suas linhas arquitetônicas o estilo modernizador que começava a tomar conta das edificações do centro da cidade, possivelmente inspirando outros arquitetos e construtores a utilizarem em suas obras recursos formais parecidos, e entre estes, por que não a tipografia?

Nos vários exemplares que fazem parte do Grupo 5, encontramos essa tipografia, reproduzida através de diferentes técnicas, tais como a fundição metálica, a gravação em rochas decorativas e até mesmo construída em relevo na alvenaria. Essa relativa amplitude de técnicas de execução demonstra um certo nível de influência desse desenho tipográfico, que não ficou restrito ao trabalho de um único profissional.

A utilização dessa tipografia em diversos locais no interior do edifício, por meio de aplicações executadas em metal fundido, como o bronze, pode ter propiciado aos fornecedores deste tipo de trabalho a possibilidade de, posteriormente, incluírem este desenho de letra, como uma das opções disponibilizadas em seus catálogos.

Como podemos observar no Diagrama 5 (pp. 250-251), são várias as ocorrências dessa tipografia por meio de letras metálicas, e suas variações de desenho podem estar vinculadas aos diferentes fornecedores de trabalho em metal, utilizados na construção do Banco de São Paulo. O mesmo pode ter se passado com os artesãos especializados na gravação em rocha ornamental, que trabalharam no edifício⁴.

Ainda mais interessante é a possibilidade de esse desenho tipográfico ter se originado a partir de uma letra desenhada à mão, utilizada pelo escritório do arquiteto Álvaro Botelho, para a inclusão de informações textuais em seus projetos de arquitetura, conforme parecem existir evidências.

4 Para a listagem dos vários fornecedores ver CAMPOS, 1996: 237-238.

Fig. 258.
Detalhe do carimbo
em prancha do projeto
do Edifício Banco
de São Paulo, 1935
(acervo SELJ).

Fig. 259.
Detalhe do carimbo
em projeto de residência
publicado na revista
Acrópole, 1938
(*Acrópole*, 1938).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Assim como aconteceu no campo das artes gráficas, o estilo Art Déco teve presença marcante na arquitetura e, por consequência, na tipografia arquitetônica. As propostas de modernidade estabelecidas pelas vanguardas artísticas do início do século XX popularizaram-se através da sua diluição em correntes mais tradicionais, baseadas nos princípios da composição das belas-artes e na ornamentação, emprestando ao Art Déco a atmosfera requintada que lhe é característica.

O desejo pela modernidade acabou se desenvolvendo pelo mundo em geral, em contrapartida ao período de destruição causado pela Primeira Guerra Mundial. Esse anseio toma a ascendente metrópole paulistana dos anos de 1920, primeiro através da Semana de Arte Moderna, e, nos anos finais da década, com o estilo Art Déco, que começou a substituir o ecletismo e o neoclassicismo vigentes na arquitetura da metrópole.

A simplificação das formas propostas pelo Art Déco, além de atender a necessidade de demonstrar progresso e modernidade, vem de encontro a uma desejável contenção de custos na indústria da construção civil, que adota o estilo, tornando-o popular, nas edificações levantadas na cidade durante os anos de 1930 e 1940.

O cinema, o rádio, as revistas ilustradas... começava a era da comunicação de massa, e também a arquitetura e a cidade precisavam estabelecer um diálogo com seus usuários e habitantes. A tipografia se torna, então, um ponto de encontro entre a arquitetura e o campo gráfico, sendo responsável por sinalizar em seus traços essa modernização na identificação dos vários edifícios levantados durante essa fase de grande verticalização da metrópole paulistana.

A presença de elementos tipográficos na arquitetura Art Déco aparece com frequência, geralmente alçada a locais de destaque, e fazem parte do repertório formal do estilo, assim como frisos, ziguezagues e outros motivos ornamentais geometrizados. Estas inscrições arquitetônicas são encontradas nas edificações das mais diferentes naturezas, como em prédios para escritórios, casas bancárias, edifícios residenciais ou de uso misto, instalações comerciais e industriais, equipamentos públicos como escolas e hospitais, clubes e também em prédios institucionais.

É curioso notar como um desenho tipográfico de estilo semelhante pode ser utilizado em um cinema, em uma loja, em um hospital ou em um edifício residencial. O anseio pela modernidade era geral, e sua

demonstração era talvez mais importante até do que realmente ser moderno, fosse você um comerciante, um político ou mesmo alguém que procura inquilinos para apartamentos feitos para renda.

A utilização do Inventário do Art Déco na Arquitetura Paulistana, desenvolvido por Vitor Campos (1996), foi de grande valia como ponto de partida, mas a especificidade do assunto deste estudo fez com que fosse necessária a ampliação da busca por exemplares em outras fontes, como a revista *Acrópole*, assim como a realização de pesquisas de campo.

Dentro dos exemplares coletados na fase inicial da pesquisa, foi possível constatar que nem sempre a relação entre o estilo arquitetônico e o da tipografia utilizada em uma mesma edificação segue uma regra clara, sendo possível a observação de tipografia mais alinhada aos padrões neoclássicos a edifícios bastante característicos do estilo Art Déco, assim como a utilização de tipografia arquitetônica de estilo Art Déco, em alguns edifícios mais bem alinhados a um padrão de arquitetura de linhas mais ascéticas, por vezes pouco expressivas.

Isso seria o precursor de uma tática ainda hoje utilizada pelo mercado imobiliário, como a escolha de nomes pomposos, acompanhados por identidades, que procuram sugerir um padrão de vida espelhado em valores do imaginário desse público, para o qual determinado empreendimento é destinado.

Esse artifício dos nomes ainda era incomum durante esse período, em que a maior parte dos edifícios era batizada com as palavras prédio ou edifício, acompanhadas de nomes próprios que ou eram ou faziam referência ao nome dos proprietários ou de familiares, muitas vezes por um santo ou santa. Em alguns poucos casos, encontrou-se o termo palacete, utilizado no lugar de edifício, em referência a um tipo de habitação unifamiliar típica da elite daquele período.

A utilização de palavras relativas à cultura indígena também aparece nos nomes dos edifícios, como Anhembi, Bartyra, Itá, Tupan, para citar alguns. Esta influência é característica do Art Déco, que mundo afora fazia referências a culturas primitivas locais e da antiguidade.

O uso de um desenho tipográfico, alinhado a esse padrão estético que denotava modernidade, poderia ser um artifício interessante e econômico, no auxílio à caracterização de um prédio sem outro grande atrativo.

Nesse sentido, a criação de uma matriz com as características da tipografia arquitetônica Art Déco

foi de grande utilidade para uma avaliação qualitativa para a seleção final dos exemplares mais significativos, independentemente do estilo do edifício que dava suporte a essas inscrições.

O fato de a maioria das tipografias nominativas encontradas na amostra ser composta por letras metálicas aplicadas às portadas dos edifícios, indica, com algumas exceções, que essa foi provavelmente uma preocupação surgida na fase final da obra, um último toque antes de o imóvel ser colocado à venda ou mesmo para locação.

Uma destas exceções é o Edifício Dr. Walther Seng, que apresenta uma tipografia nominativa, a qual parece ter sido transposta para a tridimensionalidade, a partir das páginas de uma elegante revista ilustrada por J. Carlos.

A tipografia de estilo Art Déco, por ter sua construção baseada nos princípios geométricos, aparenta ser de fácil execução, o que a levou, em diversos momentos, a ser executada por pessoas com pouca intimidade com os procedimentos do desenho tipográfico, resultando em exemplares com formas no mínimo curiosas, que apresentam também soluções únicas de aplicação, geralmente para possibilitar que um tamanho determinado de letras se encaixasse no espaço físico disponível, ou de outros procedimentos que variavam caso por caso.

O curioso caractere "J" do prédio Majestic, com cauda em ângulo reto em vez de curvada, e as letras "O" do edifício Azevedo Soares, que parecem ter sido distorcidas, passando a apresentar aspecto ovalado em vez de circular, como pareceria ser mais natural, são dois casos que ilustram esses tipos de procedimentos.

Mas, em parte significativa das edificações, observou-se a presença da tipografia arquitetônica de maneira integrada à arquitetura do edifício, uma particularidade obtida graças aos princípios ornamentais do Art Déco e que ganhou importância, principalmente quando aliada à utilização de novas tecnologias construtivas, como a do concreto armado.

Fica difícil imaginar o Estádio Municipal do Pacaembu, sem sua tipografia arquitetônica em escala monumental, marcando sua entrada, ou o Condomínio Cícero Prado de Gregori Warchavchik, cuja tipografia esbelta, moldada em concreto armado, teve originalmente finalidade comercial, sendo posteriormente adotada pelo condomínio residencial, com alguns ajustes, após o fechamento da casa bancária para a qual servia de identificação.

Ou ainda, as grandes iniciais “BSP”, que em alto-relevo, do topo de uma empena, serviam para identificar, de dia ou de noite, um dos grandes bancos do Estado, o Banco de São Paulo, da família Almeida Prado. Essa inscrição arquitetônica, além da beleza presente no trabalho de ornamentação, também funcionava como um luminoso, cuja engenhosidade parece ser de uma solução totalmente particular, merecendo uma investigação posterior.

São em casos assim que podemos observar a relação íntima entre tipografia e arquitetura, que o estilo Art Déco estabeleceu. Uma relação que iria se dissipar a partir de então, devido principalmente ao temor do ornamentalismo, que os arquitetos do movimento moderno passaram a pregar, relegando a tipografia arquitetônica a um elemento supérfluo e, portanto, a ser evitado.

Essa posição assumida pelos arquitetos do movimento moderno não fez desaparecer as necessidades de comunicação das atividades humanas abrigadas pela arquitetura, resultando muitas vezes em soluções de identificação ou letreiramento feitas *a posteriori*, que acabaram por comprometer a qualidade da arquitetura construída, que tanto se esperava preservar.

A classificação tipográfica descritiva dos exemplares que integram nosso universo de análise, desenvolvida a partir do modelo desenvolvido por Catherine Dixon, terminou por indicar sete agrupamentos principais na tipografia arquitetônica paulistana e, entre eles, um agrupamento particularmente interessante, o de número 5.

Neste grupo, encontrou-se uma grande quantidade de tipografias arquitetônicas que guardam bastantes similaridades entre si. Algumas são claramente reproduções em metal fundido, de um mesmo modelo, mas acham-se neste grupo várias outras com as mesmas similaridades, executadas através de técnicas diversas, como gravação em rocha e alvenaria em alto-relevo.

Em uma análise cronológica, foi detectada uma possível origem desse desenho tipográfico, a partir das inscrições nominativas do Edifício Banco de São Paulo, exemplar que apresenta um projeto de tipografia arquitetônica razoavelmente coerente, entre as várias inscrições encontradas tanto na parte exterior como na parte interior do prédio.

Além destes indícios, um outro aponta ainda para um possível desenvolvimento desse desenho tipográfico, a partir do alfabeto desenhado manualmente, que era utilizado na identificação das pranchas

de desenhos, dos projetos arquitetônicos desenvolvidos pelo escritório do arquiteto Álvaro Botelho.

Estes indícios sugerem a formulação de uma hipótese sobre a possibilidade de este desenho de tipografia arquitetônica ter se originado localmente, na cidade de São Paulo, a partir de traços gerados pelo escritório de Álvaro Botelho, e de ter sido reproduzido com alguma recorrência em diversos prédios no centro da cidade de São Paulo, após sua utilização no Edifício Banco de São Paulo.

Colabora também para isso o fato de, em 2011, terem sido feitas na cidade do Rio de Janeiro, ainda em caráter preliminar, algumas visitas exploratórias a edificações em estilo Art Déco, localizadas na área central e no bairro de Copacabana, não tendo sido encontrada nestes locais nenhuma ocorrência similar a esse desenho tipográfico.

Todos esses indícios sugerem a necessidade de uma investigação mais aprofundada, para a avaliação de uma possível confirmação dessa hipótese.

O estudo da tipografia arquitetônica nominativa Art Déco paulistana possibilitou um olhar sobre um momento importante do desenvolvimento da cidade e dos habitantes de São Paulo, através de um ângulo pouco explorado dentro da relativamente pequena e recente produção, dedicada ao estudo deste período na área da arquitetura e do design gráfico.

Um período no qual hoje é possível, vislumbrar uma certa liberdade formal em termos tipográficos, relativamente comparada à atual, com a diferença de que os meios para a produção dessa tipografia àquela época demandavam muito mais recursos e investimentos.

Ao ser montado um acervo para este estudo, produziu-se também um registro importante da manifestação local, de um estilo que alcançou amplitude internacional, seja no campo do design gráfico, seja no da arquitetura e das outras manifestações artísticas. Esse registro, por si só já é de importância, principalmente em uma cidade que historicamente se destroi e reconstrói num ciclo ininterrupto.

Nos três anos decorridos desde o início desta pesquisa, várias dessas tipografias nominativas passaram por uma série de transformações, como pinturas que acabam por esconder suas características originais, obstrução visual por sobreposição de grades, e até sua completa remoção, seja por motivo de renovação por vandalismo.

Também importante foi o estabelecimento de critérios gráficos tanto para a seleção final das amostras

quanto para sua classificação. Um trabalho que, espera-se, seja de utilidade para quem quiser prosseguir pesquisando as manifestações do Art Déco, na arquitetura e no campo gráfico, principalmente na capital paulista.

Nesse sentido, é um trabalho que com certeza vem complementar os estudos que têm sido realizados recentemente sobre a tipografia arquitetônica no Brasil.

REFERÊNCIAS

BIBLIOGRAFIA

- ALBA, Lilian Bueno. “1935-1965: trinta anos de edifícios modernos”. Dissertação de Mestrado. São Paulo: FAU-USP, 2004.
- ALMADA, Mauro. “Sajous Inédito”. In: *Revista Viverevidades*. Edição especial de 7 de agosto de 2009.
- ANELLI, Renato Luiz Sobral. “A arquitetura de cinemas na cidade de São Paulo”. Dissertação de Mestrado. Campinas: UNICAMP, 1999.
- ARWAS, Victor. *Art Deco*. New York: Harry N. Abrams, 1980.
- BAINES, Phil; Haslam, Andrew. *Type & Typography*. New York: Watson-Guptill, 2005.
- BAINES, Phil; DIXON, Catherine. *Signs: lettering in the environment*. London: Lawrence King, 2008.
- BARTRAM, Alan. *Lettering in architecture*. New York: Whitney Library of Design, 1976.
- BAYER, Patricia. *Art Deco Architecture. Design, decoration and detail from the twenties and thirties*. London: Thames and Hudson, 1992.
- BLACKWELL, Lewis. *Twentieth-century type*. London: Lawrence King Publishing, 1992.
- BORGES, Marília Santana. “Quartirão de sucesso da cidade: o Art Déco e as transformações arquitetônicas na Fortaleza de 1930 e 1940”. Dissertação de mestrado. São Paulo: FAU-USP, 2006.
- BRANCO, Ilda Helena Diniz Castello. “Arquitetura no centro da cidade: edifícios de uso coletivo. São Paulo 1930-1950”. Dissertação de mestrado. São Paulo: FAU-USP, 1988.
- BRESLER, Henri. “O *Art Décoratif* Moderno na França”. In: *Art Déco na América Latina*. Centro de Arquitetura e Urbanismo – 1º. Seminário Internacional. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro/SMU, Solar Grandjean de Montigny – PUC/RJ, 1997.
- BRINGHURST, Robert. *Elementos do estilo tipográfico*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.
- BRUNHAMMER, Yvonne. *Art Deco Style*. London: Academy Editions, 1983.
- BURKE, Chris. Peter Behrens and the German Letter: Type Design and Architectural Lettering. In: *Journal of Design History*, vol. 5, n. 1, pp. 19-37. Oxford: Oxford University Press, 1992.
- CADENA, Nelson Varón. *Brasil: 100 anos de propaganda*. São Paulo: Referência, 2001.
- CAMARGO, Mario (Org.). *Gráfica: arte e indústria no Brasil: 180 anos de história*. São Paulo: Bandeirantes/EDUSC, 2003.

- CAMPOS, Vítor J. B. “O art déco na arquitetura paulistana: uma outra face do moderno”. Dissertação de mestrado. São Paulo: FAU-USP, 1996.
- _____. “O Art Déco e a construção do imaginário moderno. Um estudo de linguagem arquitetônica”. Tese de Doutorado. São Paulo: FAU-USP, 2003.
- CARDOSO, Rafael (Org.). *O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica, 1870-1960*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.
- _____. “O início do design de livros no Brasil”. In: *O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica, 1870-1960*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.
- _____. (Org.). *Impresso no Brasil, 1808-1950: destaques da história gráfica no acervo da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2009.
- _____. “Origens do projeto gráfico no Brasil”. In: *Impresso no Brasil, 1808-1950: destaques da história gráfica no acervo da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2009.
- CARTER, Sebastian. *Twentieth century type designers*. New York: W. W. Norton, 1994.
- CONDE, Luiz P. F. “Art Déco: Modernidade antes do Movimento Moderno”. In: Art Déco na América Latina. Centro de Arquitetura e Urbanismo – 1º. Seminário Internacional. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro/SMU, Solar Grandjean de Montigny – PUC/RJ, 1997.
- CONSUEGRA, David. *American type design and designers*. New York: Allworth Press, 2004.
- CORREIA, Telma de Barros. “Art déco e indústria Brasil, décadas de 1930 e 1940”. In: Anais do Museu Paulista. Vol. 16. n. 2. jul.-dez, p. 47-104. São Paulo, 2008.
- _____. “O Art Déco na arquitetura brasileira”. In *Revista UFG*, ano XII n. 8, julho de 2010, pp. 14-18. Goiânia: UFG, 2010.
- CULLEN, Gordon. *El paisaje urbano*. Barcelona: Gustavo Gili, 1974.
- D’ELBOUX, José Roberto. “Architectural lettering: from information to identity. A study on Gregori Warchavchik’s Condomínio Cícero Prado”. In: *Design frontiers: territories, concepts, technologies*. ICDHS 2012 - 8th Conference of the International Committee for Design History & Design Studies. São Paulo: Blucher, 2012. Disponível em: <http://www.fau.usp.br/icdhs2012/files/ICDHS2012_designfrontiers-online_b.pdf>. Acesso em: 29 de janeiro de 2013.

- DIXON, Catherine. "Describing typeforms: a designer's response". In: *InfoDesign Revista Brasileira de Design da Informação*, n. 2, v. 5, p. 21-35, 2008. SBDI: 2008.
- DUNCAN, Alastair. *Art Deco Complete: the definitive guide to the decorative arts of the 1920s and 1930s*. Londres: Thames & Hudson, 2009.
- FARIAS, Priscila L. "Notas para uma normatização da nomenclatura tipográfica". In: Anais do 6º. Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design (versão em CD-Rom sem numeração de página). São Paulo: FAAP, 2004.
- FARIAS, Priscila Lena; GOUVEIA, Anna Paula Silva; PEREIRA, André Luiz Tavares; et al.. "Técnicas de mapeamento aplicadas ao estudo da epigrafia arquitetônica paulistana". In: *InfoDesign Revista Brasileira de Design da Informação*, vol. 5, n. 2, p.1-21. SBDI: 2008.
- _____. "Epigrafia arquitetônica paulistana: indícios da história da cidade inscritos no espaço público". In: Anais do 8º. Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design, p. 16-35. São Paulo: AEND Brasil, 2008.
- FRANCO, Ruy Eduardo Debs. *Artacho Jurado: arquitetura proibida*. São Paulo: Senac, 2008.
- GAUDÊNCIO JUNIOR, Norberto. "Veja ilustre passageiro: o Atelier Mirga e os cartazes para a Companhia de Annuncios em Bonds (décadas de 1930 a 1950)". Dissertação de Mestrado. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2010.
- GERODETTI, Emílio; CORNEJO, Carlos. *Lembranças de São Paulo: a capital paulista nos cartões-postais e álbuns de lembranças*. São Paulo: Studio Flash Produções Gráficas, 1999.
- GOMES, Leonardo Menna Barreto. "Ernst Zeuner e a Livraria do Globo". In: *O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica, 1870-1960*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.
- GOUVEIA, Anna P. S.; PEREIRA, André Luiz T.; GALLO, Haroldo; et al. "Tipografia Arquitetônica Paulistana: os textos das portadas dos edifícios do centro histórico". Anais do 6º. Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design. São Paulo: FAAP, 2004.
- GOUVEIA, Anna P. S.; PEREIRA, André Luiz T.; FARIAS, Priscila L. et al. "Paisagens Tipográficas: lendo as letras na cidade". In: *InfoDesign*, vol. 4, n. 1, p.1-12, SBDI, 2007.

- GOUVEIA, Anna P. S.; FARIAS, Priscila L.; PEREIRA, André Luiz T.; et al. "Epígrafes arquitetônicas: assinaturas dos arquitetos e construtores da cidade de São Paulo". In: *Oculum Ensaios*, v. 07_08. Campinas: CEATEC PUC, 2008.
- GOUVEIA, Anna P. S.; FARIAS, Priscila L.; GATTO, Patrícia S. "Acervo epigráfico paulistano: etapas e procedimentos de construção". In: Anais do 9º. Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design. São Paulo, 2010.
- GRACIOSO, Francisco; PENTEADO, J. Roberto Whitaker. *Cinquenta anos de vida e propaganda brasileiras*. São Paulo: Mauro Ivan, 2001.
- GRAY, Nicolette. *Lettering on buildings*. New York: Architectural Press, 1960.
- HALUCH, Aline. "A Maçã e a renovação do design editorial na década de 1920". In: *O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica, 1870-1960*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.
- HELLER, Steven; FILI, Louise. *Deco Type: stylish alphabets of the '20s e '30s*. San Francisco: Chronicle Books, 1997.
- HELLER, Steven; CHWAST, Seymour. *Graphic style: from Victorian to digital*. New York: Harry N. Abrams, 2000.
- HELLER, Steven. *Design literacy: understanding graphic design*. New York: Allworth Press, 2004.
- _____. First on deco. In: **Print**, May-June, p. 88-93. New York, 2007. Disponível em: <http://www.hellerbooks.com/pdfs/print_may_07_mise.pdf>. Acesso em: 23 de junho de 2012.
- _____. Charles Peignot: man behind the faces. In: *Observatory*. Design Observer Group, 2008. Disponível em: <<http://observatory.designobserver.com/entry.html?entry=7377>>. Acesso em: 24 de junho de 2012.
- HO, Yiu Tung. *Peignot: the revolution of A. M. Cassandre*. Baltimore: UMD C Books, 2008. Disponível em: <<http://www.dreamscapeportfolio.net/PDFs/monograph2.pdf>>. Acesso em: 24 de junho de 2012.
- HERKENHOFF, Paulo; HASTINGS, Kim Mrazek. "The jungle in Brazilian modern design". In: *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*. Vol. 21, p. 238-258. Miami: Wolfsonian Florida International University, 1995.

- HUGILL-FONTANEL, Amelia. *Arts et Métier Graphiques Web*. New York: Rochester Institute of Technology, 2002. Disponível em: <<http://amgweb.rit.edu/index.htm>>. Acesso em: 5 de agosto de 2012.
- INSTITUTO TOMIE OHTAKE. *Veja Ilustre passageiro: o Atelier Mirga e os cartazes de bonde*. Catálogo de exposição. Instituto Tomie Ohtake: São Paulo, 2011.
- JONG, Cees W de; PURVIS, Alston W.; Tholenaar, Jan. *Type: A visual history of typefaces and graphic styles*. Vol. 2, 1901-1938. Köln: Taschen, 2010.
- JUBERT, Roxane. *Typography and graphic design: from antiquity to the present*. Tradução Deke Dusinberre, David Radzinowicz. Paris: Flammarion, 2006.
- KERY, Patricia Frantz. *Art Deco graphics*. London: Thames & Hudson, 1986.
- KINNEIR, Jock. *Words and buildings, the art and practice of public lettering*. London: Architectural Press, 1980.
- LEMONS, Carlos A. C. “Roteiro revela art déco paulistano”. In: *Folha de S. Paulo*, 3 de junho de 1994, p. A1. São Paulo: 1994.
- LIMA, Edna Cunha; FERREIRA, Márcia Christina. Santa Rosa: “Um designer a serviço da literatura”. In: *O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica, 1870-1960*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.
- LIMA, Yone Soares. “Homenagem a Paim”. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 29, pp. 125-141. IEBUSP, São Paulo, 1988.
- LIRA, José. *Warchavchik: fraturas da vanguarda*. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.
- LOREDANO, Cassio. *O bonde e a linha: um perfil de J. Carlos*. São Paulo: Capivara, 2002.
- LOTITO, Marcia Padilha. *A cidade como espetáculo: publicidade e vida urbana na São Paulo dos anos 20*. São Paulo: Annablume, 2001.
- LOXLEY, Simon. *Type: the secret history of letters*. London: I. B. Tauris, 2006.
- LUSTOSA, Isabel. “Imprensa e impressos brasileiros: do surgimento à modernidade”. In: *Impresso no Brasil, 1808-1930: destaques da história gráfica no acervo da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2009. p. 29-43.

- LUSTOSA, Isabel; BRITTO, Paulo Henriques. "The Art of J. Carlos". In: *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*. Vol. 21, p. 108-125. Miami: Wolfsonian Florida International University, 1995.
- MCGREW, Mac. *American metal typefaces of the twentieth century*. Newcastle: Oak Knoll Press, 1993.
- MAENZ, Paul. *Art Déco: 1920-1940. Formas entre dos guerras*. Barcelona: Gustavo Gili, 1974.
- MEGGS, Philip; PURVIS, Alston W. *História do design gráfico*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.
- MELO, Chico Homem de; COIMBRA, Elaine Ramos. *Linha do tempo do design gráfico no Brasil*. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.
- MINDLIN, José E. "Illustrated books and periodicals in Brazil, 1875-1945". In: *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*. Vol. 21, p. 60-85. Miami: Wolfsonian Florida International University, 1995.
- OLIVEIRA, Marcel Steiner Giglio. "Arquitetura em São Paulo na era Vargas. O Art Déco e a arquitetura fascista nos edifícios públicos (1930-1945)". Dissertação de Mestrado. São Paulo: FAU-USP, 2008.
- PEREIRA, André Luiz T.; GOUVEIA, Anna P. S.; GALLO, Haroldo; FARIAS, Priscila L. Ornamentação e modernidade em São Paulo. Legitimidade da ornamentação arquitetônica como via de modernização vista através das transformações na tipografia aplicada aos edifícios do centro histórico. Artigo apresentado no DOCOMOMO Brasil, 2005.
- PIGNATARI, Décio. "Um neolítico de consumo". In: *Rio Déco*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1980.
- PINHEIRO, Maria Lúcia Bressan. "Arquitetura residencial verticalizada em São Paulo nas décadas de 1930 e 1940". In: *Anais do Museu Paulista*. Vol. 16. n. 1. p.109-149. jan.-jun. São Paulo, 2008.
- RAMOS, Ricardo. *Do reclame à comunicação: pequena história da propaganda no Brasil*. São Paulo: Atual, 1985.
- ROITER, Marcio. *Rio de Janeiro Art Déco*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.
- SALOMON, Carlos A. X. "Tipografia Arquitetônica Nominativa Carioca: um inventário da tipografia nominativa dos edifícios tombados no centro histórico da cidade do Rio de Janeiro". Dissertação de mestrado. São Paulo: Centro Universitário SENAC, 2011.
- SAMPAIO, Maria Ruth do Amaral de (Coord.). *São Paulo 1954-1958: os anos da administração Fabio Prado*. São Paulo: 1999.
- SANTORO, Paula Freire. "A relação da sala de cinema com o espaço urbano em São Paulo: do provinciano ao cosmopolita". Dissertação de mestrado. São Paulo: FAU-USP, 2004.

- SCOTT, Brian. "Art Deco typography: a font full of style". In: *Spirit of Progress*, vol. 12, n.1, pp. 18-21. Melbourne: Art Deco and Modernism Society, 2011.
- SEGAWA, Hugo. "Modernidade pragmática: uma arquitetura dos anos 1920/40 fora dos manuais". In: *Revista Projeto*, 191, p. 73-84. São Paulo: nov. 1995.
- SERAPIÃO, Fernando. A vanguarda fez mal para os negócios. In: *ProjetoDesign* n. 312. São Paulo, 2006. Disponível em: <<http://www.arcoweb.com.br/artigos/fernando-serapiao-a-revista-06-03-2006.html>>. Acesso em: 26 de Junho de 2011.
- SEVCENKO, Nicolau. "A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio". In *História da vida privada no Brasil*, vol. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SILVA, Fabio L. C. M.; FARIAS, Priscila L. "Classificações tipográficas: sistemas de classificação cruzada". In: Anais do P&D Design 2004 – 6°. Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design (versão em CD-ROM sem numeração de página). São Paulo: FAAP, 2004.
- _____. "Um panorama das classificações tipográficas". In: *Estudos em Design*, vol. 11, n. 2, p. 67-81. Rio de Janeiro: PUC, 2005.
- SILVA, Joana Mello de Carvalho e. "O arquiteto e a produção da cidade: a experiência de Jacques Pilon em perspectiva (1930-1960)". Tese de doutorado. São Paulo: FAU-USP, 2010.
- SOBRAL, Julieta. *O desenhista invisível*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2007.
- SOLO, Dan X. *Deco Display Alphabets: 100 complete fonts*. Mineola: Dover, 1982.
- SOMEKH, Nadia. *A cidade vertical e o urbanismo modernizador: São Paulo 1920-1959*. São Paulo: Studio Nobel/Edusp, 1997.
- SPENCER, Herbert. *Pioneers of modern typography*. London: Lund Humphries, 1969.
- STÖCKL, Hartmut. Typography: body and dress of a text - a signing mode between language and image. In: *Visual Communication* 2005, vol. 4, n. 2: 204-214. Disponível em: <<http://vcj.sagepub.com/content/4/2/204>>. Acesso em: 16 de abril de 2011.

VALENTE, Guilherme E. Almeida Prado de Castro. “O ideário burguês na zona rural de Jaú: fazendas Riachuelo e Mandaguahy”. In: Anais do 2º. Seminário de Patrimônio Agroindustrial - Lugares da Memória. Disponível em: <<http://www.arquitetura.eesc.usp.br/sspa/arquivos/pdfs/papers/03512.pdf>>. Acesso em: 17 de dezembro de 2012.

ZANINI, Walter. *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983.

WEBSITES VISITADOS

1stdibs <<http://www.1stdibs.com>>. Acesso em: 5 de janeiro de 2013.

50watts.com <<http://50watts.com/#1639820/E-McKnight-Kauffer>>. Acesso em: 2 de Novembro de 2011.

Acervo Epigráfico Paulistano <<http://www.iar.unicamp.br/lis/pat/index.htm>>. Acesso em: 20 de novembro de 2012.

Arquivo Público do Estado de São Paulo <http://www.arquivoestado.sp.gov.br/a_revistas.php>. Acesso em: 5 de Novembro de 2011.

Bijutsu Magazine Design <<http://bijutsu777.wordpress.com>>. Acesso em: 5 de janeiro de 2013.

Blog História e Teoria das Artes e Arquitetura II, do curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Uberlândia <<http://thaa2.wordpress.com>>. Acesso em: 8 de janeiro de 2013.

Blog da Rua Nove <<http://blogdaruanove.blogs.sapo.pt>>. Acesso em: 5 de janeiro de 2013.

Blogger <<http://www.blogger.com>>. Acesso em: 5 de janeiro de 2013.

Blog Neuefantastisch <<http://neuefantastisch.blogspot.com.br>>. Acesso em: 8 de janeiro de 2013.

Blue Ocean Designs <<http://www.blueoceandesigns.com>>. Acesso em: 5 de janeiro de 2013.

Bossbooks <<http://www.bossbooks.com>>. Acesso em: 5 de janeiro de 2013.

Brasiliiana USP <<http://www.brasiliana.usp.br>>. Acesso em: 5 de janeiro de 2013.

Casa & Jardim <<http://revistacasaejardim.globo.com>>. Acesso em: 5 de janeiro de 2013.

Catálogo das Artes <<http://www.catalogodasartes.com.br>>. Acesso em: 5 de janeiro de 2013.

Coverbrowser <<http://www.coverbrowser.com/covers/vogue>>. Acesso em: 16 de janeiro de 2013.

Curso de História da Arte <<http://www.cursodehistoriadaarte.com.br>>. Acesso em: 8 de janeiro de 2013.

Design Talks <<http://www.d-talks.com>>. Acesso em: 5 de janeiro de 2013.

Designers Books <<http://www.designers-books.com>>. Acesso em: 5 de janeiro de 2013.

DRDH Architects <<http://www.drdharchitects.co.uk>>. Acesso em: 5 de janeiro de 2013.

Ebay NL <<http://www.ebay.nl>>. Acesso em: 5 de janeiro de 2013.

FilmPosters <<http://www.filmposters.com>>. Acesso em: 5 de janeiro de 2013.

Flicker <<http://www.flickr.com>>. Acesso em: 5 de janeiro de 2013.

Flomm <<http://flommus.tumblr.com>>. Acesso em: 5 de janeiro de 2013.

Folha de S. Paulo <<http://acervo.folha.com.br>>. Acesso em: 5 de janeiro de 2013.

Fotos de Francisco de Almeida Lopes <<http://almeidalopes.blogspot.com.br>>

Fundação Joaquim Nabuco <<http://www.fundaj.gov.br>>. Acesso em: 5 de janeiro de 2013.

Gazeta Maringá <<http://www.gazetamaringa.com.br>>. Acesso em: 5 de janeiro de 2013.

Iconofgraphics <<http://www.iconofgraphics.com>>. Acesso em: 5 de janeiro de 2013.

Identifont <<http://www.identifont.com>>. Acesso em: 5 de janeiro de 2013.

Inspiration Resource <<http://inspirationresource.com>>. Acesso em: 5 de janeiro de 2013.

Internet Archive <archive.org>. Acesso em: 5 de janeiro de 2013.

Isto é <<http://www.istoe.com.br>>. Acesso em: 5 de janeiro de 2013.

Itaú Cultural <<http://www.itaucultural.org.br>>. Acesso em: 5 de janeiro de 2013.

J. Carlos em Revista <<http://www.jotacarlos.org/>>. Acesso em: 4 de Novembro de 2011.

J.C. Decaux Neon Light <http://www.jcdecaux.com.pl/en/doswiadczenie_historia_neonu.php>

James Hull <<http://www.jameshull.com>>. Acesso em: 8 de janeiro de 2013.

Keengraphics <<http://keengraphics.net>>. Acesso em: 5 de janeiro de 2013.

Ketterer Kunst <<http://www.kettererkunst.com>>. Acesso em: 5 de janeiro de 2013.

Linotype <<http://www.linotype.com>>. Acesso em: 5 de janeiro de 2013.

Luc Devroye <<http://luc.devroye.org>>. Acesso em: 9 de dezembro de 2012.

Minusfive <<http://minusfive.com>>. Acesso em: 5 de janeiro de 2013.

Modernismus <<http://modernismus.wordpress.com>>. Acesso em: 5 de janeiro de 2013.

MRC Heapflights <www.mrcheapflights.com>. Acesso em: 8 de janeiro de 2013.

Museum de Lakenhal <<http://www.lakenhal.nl>>. Acesso em: 5 de janeiro de 2013.

Noticias de Gipuzkoa <<http://m.noticiasdegipuzkoa.com>>. Acesso em: 5 de janeiro de 2013.

O Estado de S. Paulo <<http://acervo.estadao.com.br/>>. Acesso em: 5 de janeiro de 2013.

Observatory <<http://observatory.designobserver.com>>. Acesso em: 5 de janeiro de 2013.

Olhar Inventariante <<http://olharinventariante.blogspot.com/2009/10/sotero-cosme-porto-alegre-1905-78.html>>. Acesso em: 4 de Novembro de 2011.

Present & Correct <<http://www.presentandcorrect.com>>. Acesso em: 5 de janeiro de 2013.

Princeton University Wordpress Service <<http://blogs.princeton.edu>>. Acesso em: 5 de janeiro de 2013.

Reclames do Estadão <<http://blogs.estadao.com.br/reclames-do-estadao/>>. Acesso em: 5 de janeiro de 2013.

Rochester Institute of Technology <<http://library.rit.edu>>. Acesso em: 5 de janeiro de 2013.

São Paulo Antiga <<http://www.saopauloantiga.com.br>>. Acesso em: 27 de dezembro de 2012.

ShigePékin <<http://shigepekin.over-blog.com>>. Acesso em: 5 de janeiro de 2013.

The New York Times <<http://www.nytimes.com>>. Acesso em: 5 de janeiro de 2013.

Tipógrafos.net <<http://tipografos.net>>. Acesso em: 5 de janeiro de 2013.

Transitivo <<http://transitivo.files.wordpress.com>>. Acesso em: 5 de janeiro de 2013.

Tudo por São Paulo 1932 <<http://tudoporsaopaulo1932.blogspot.com/2010/08/propaganda-cartazes-da-revolucao-de-32.html>>. Acesso em: 2 de Novembro de 2011.

Typoretum <<http://blog.typoretum.co.uk>>. Acesso em: 5 de janeiro de 2013.

University Library Heidelberg <<http://www.ub.uni-heidelberg.de>>. Acesso em: 5 de janeiro de 2013.

Veja SP <<http://veja.sp.abril.com.br/exposicoes/veja-ilustre-passageiro-o-atelier-mirga-os-cartazes-de-bonde/fotos>>. Acesso em: 16 de janeiro de 2013.

Wikipedia <<http://en.wikipedia.org>>. Acesso em: 5 de janeiro de 2013.

Write Design Online <<http://www.writedesignonline.com/Prompts/Cassandre.html>>. Acesso em: 16 de janeiro de 2013.

You work for them <<http://www.youworkforthem.com>>. Acesso em: 5 de janeiro de 2013.

Para o texto, foi selecionada a fonte Cochin, da Adobe. Versão criada em 1977 por Matthew Carter para a Linotype, produzida originalmente em 1912 pela Deberny & Peignot de Paris, a partir de gravações de Nicolas Cochin, impressor do século XIX.

Para os títulos e destaques, a Neutraface, produzida pela House Industries, inspirada em tipografias arquitetônicas desenvolvidas pelo arquiteto Richard Neutra (1892-1970).

Fontes: adobe.com, houseind.com