**Rostos tipográficos:
a tipografia das folhas de rosto impressas
na cidade de São Paulo (1836–1918)**

LAURA BENSEÑOR LOTUFO

Universidade de São Paulo
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo

**Rostos tipográficos:
a tipografia das folhas de rosto impressas
na cidade de São Paulo (1836–1918)**

Laura Benseñor Lotufo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design
da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo
para obtenção do título de Mestre em Design

Programa de Pós-Graduação em Design
Área de concentração: Design
Linha de pesquisa: Teoria e História do Design
Orientadora: Profa. Dra. Priscila Lena Farias

São Paulo, março de 2019.

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.

Catalogação na Publicação | Serviço Técnico de Biblioteca
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo

Lotufo, Laura Benseñor

Rostos tipográficos: a tipografia das folhas de rosto impressas na cidade
de São Paulo (1836—1918) / Laura Benseñor Lotufo; orientadora Priscila
Lena Farias. — São Paulo, 2019.
148p.

Dissertação (Mestrado) — Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
da Universidade de São Paulo. Área de concentração: Design.

1. História do Design. 2. Tipografia. 3. Folha de Rosto. 4. São Paulo.
I. Farias, Priscila Lena, orient. II. Título.

Elaborada eletronicamente através do formulário disponível em:
<<http://www.fau.usp.br/fichacatalografica/>>

A Isabela Benseñor e Paulo Lotufo, meus pais.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Profa. Dra. Priscila Lena Farias pela constante orientação e parceria desde o início desta jornada e por todos os projetos que desenvolve em prol da memória gráfica da cidade de São Paulo. Seus resultados serviram de forte inspiração para o desenvolvimento deste trabalho.

À equipe da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin (BBM-USP), que, de forma sempre atenciosa e afável, possibilitou meu acesso aos exemplares de seu precioso acervo, providenciando a digitalização das obras e dando todo o suporte, sem o qual esta pesquisa jamais teria sido possível.

Ao Wagner Fernandes, pelo trabalho excelente tratamento das imagens.

A Fábio Martini e Guilherme Furtado, pela execução precisa dos mapas.

Aos colegas da Pós-Graduação, pela ajuda e rica troca de conhecimento nesses dois anos.

E, ao Paulo Sergio Fernandes, meu marido, revisor e maior apoiador.

“The history of printing is in large measure the history of the title page.”

Stanley Morison, *First Principles of Typography*

Resumo Abstract	11
Introdução	13
Capítulo 1 – Livros, rostos e tipos	17
1.1 Livros na cidade	17
1.1.1 A chegada da impressão ao Brasil	17
1.1.2 O desenvolvimento da impressão em São Paulo	19
1.1.3 A atividade livreira paulistana	25
1.2 A folha de rosto tipográfica	31
1.3 Estilos tipográficos dos séculos XIX e XX	36
Capítulo 2 – Procedimentos metodológicos	45
2.1 Construção do <i>corpus</i> , coleta e organização dos dados	45
2.2 Critérios para descrição e análise da folha de rosto	54
2.2.1 As categorias de folha de rosto	54
2.2.2 A classificação dos elementos gráficos da folha de rosto	56
2.3 Critérios para descrição e análise das formas tipográficas	58
2.3.1 Nomenclatura: tipo, fonte e letra	58
2.3.2 As seis categorias de formas tipográficas	59
2.3.3 Atributos formais específicos das letras	63
Capítulo 3 – As folhas de rosto paulistanas	69
3.1 Descrição das obras	69
3.1.1 Décadas de impressão	69
3.1.2 Classificação bibliográfica	69
3.1.3 Dimensões das obras e número de páginas	71
3.1.4 Elementos paratextuais	72
3.1.5 Mapeamento das oficinas tipográficas	72
3.2 A estrutura visual das folhas de rosto	78
3.2.1 Alinhamento e mancha gráfica	78
3.2.2 Posição e hierarquia dos elementos gráficos	80
3.2.3 Excepcionalidades na estrutura das folhas de rosto	86
3.2.4 A relação entre folha de rosto e capa	91

3.3 A identidade visual das oficinas tipográficas	93
3.3.1 As oficinas tipográficas nas folhas de rosto	93
3.3.2 A oficina tipográfica fora da folha de rosto	99
3.3.3 O surgimento do editor na folha de rosto	102

Capítulo 4 — A tipografia das folhas de rosto paulistanas 105

4.1 De 1836 a 1860: os primeiros tipógrafos e o “improviso deliberado”	105
4.2 De 1861 a 1870: a década de Joaquim Roberto de Azevedo Marques	116
4.3 De 1871 a 1880: a propagação da serifa quadrada	121
4.4 De 1881 a 1890: grotescas e ornamentadas, uma década de extremos	127
4.5 De 1891 a 1900: o domínio do art nouveau	134
4.6 De 1901 a 1918: o art nouveau perdura	138

Conclusão 143

Referências bibliográficas 145

Apêndices digitais [bit.ly/2TeDHLu]

Apêndice 1 — Banco de dados do levantamento inicial

Apêndice 2 — Banco de dados do conjunto final (*corpus*)

Apêndice 3 — Fichas das obras analisadas

A presente pesquisa estuda as composições tipográficas com tipos móveis de folhas de rosto de livros impressos na cidade de São Paulo entre o ano de 1836, data que se tem conhecimento da impressão do primeiro livro na cidade pela Typographia de Costa Silveira e 1918, ano da fundação da Monteiro Lobato & Cia., empresa dedicada prioritariamente à produção de livros, inaugurando um novo período de modernização na produção livreira da capital paulista. Dessa forma, abarca o período em que se imprimiu prioritariamente com tipos móveis na cidade.

Foi realizado um levantamento inicial das oficinas paulistanas — a exemplo das oficinas de Joaquim Roberto de Azevedo Marques — e das obras impressas na cidade de São Paulo nesse período e que estão catalogadas no Sistema Integrado de Bibliotecas da Universidade de São Paulo (SIBi-USP), o que conduziu à escolha das obras do acervo da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin (BBM-USP) como objeto de estudo. Na sequência, foram analisadas a estrutura das folhas de rosto, a forma como as oficinas nela se apresentavam e descritos os tipos empregados nessas composições. No século XIX e início do século XX, a folha de rosto tinha a função, hoje conferida à capa, de atrair a atenção do leitor, sendo portanto, o lugar propício para composições tipográficas distintas e uso de tipos variados.

A partir de tal análise, buscou-se estabelecer comparações e descrições dos tipos utilizados pelos diferentes impressores estudados, o que permitiu verificar padrões e tendências estilísticas ao longo do período abordado. Com isso, pretende-se contribuir para um melhor entendimento acerca dos 83 anos da impressão livreira que marcam o início dessa atividade na cidade de São Paulo e ampliar o conhecimento acerca da produção tipográfica no período de 1836 a 1918.

Palavras-chave

história do design — tipografia — folha de rosto — livro — São Paulo

ABSTRACT

The primary objective of this research is to study the typographic compositions with movable types in the title pages of books printed in the city of São Paulo in between 1836 and 1918. The year 1836 marks the first printing of a book in city history, by print shop Typographia de Costa Silveira, and 1918 was the founding year of Monteiro Lobato & Cia., a company primarily focused on printing books that began a new period of modernization in the book industry of São Paulo. Thus, the research encompasses the period in which printing was done primarily with movable type in the city.

An investigation was carried out to identify print shops such as those belonging to Joaquim Roberto de Azevedo Marques and the books printed in this timeframe that are preserved in the archives of the University of São Paulo's libraries, specifically at the Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin (BBM-USP). Then, an analysis and description was conducted on the visual structure of the title pages, the manner in which the printshops identified themselves in said pages and the typeforms used in the compositions. From the 19th to the early 20th century, the title page had the purpose (that now belongs to the cover), of attracting a reader's attention, making it a common place for distinctive and varied typographic compositions and use of types.

From this analysis, the study compares and describes the typefaces used by different printers, allowing for the identification of patterns and stylistic trends during the timeframe. As such, the objective is to better understand as approximately 83 years of book printing that make up the beginning of this activity in São Paulo, and further our understanding of the typographical production from 1836 to 1918.

Keywords

history of design — typography — title page — book — São Paulo

INTRODUÇÃO

O estudo apresentado nesta dissertação descreve e analisa o uso de tipos móveis na produção de folhas de rosto de livros na cidade de São Paulo durante a maior parte do século XIX e começo do século XX. O objetivo aqui é retratar o cenário da produção tipográfica paulistana nesse período. O recorte temporal foi delimitado, em seu início, no ano de 1836, data que se tem conhecimento da impressão do primeiro livro na cidade, a obra *Questões sobre presas marítimas*, de José Maria de Avelar Brotero, na Typographia de Costa Silveira. A data que demarca o final do período estudado é 1918, ano do fim da Primeira Guerra Mundial, época de significativo crescimento da indústria manufatureira paulista e de grandes transformações na produção livreira (Hallewell 2005). Destaca-se, nesse mesmo ano, a compra da *Revista do Brasil* e de todo seu maquinário por Monteiro Lobato, assim como a inauguração de sua editora e de um novo período de modernização na edição de livros na cidade.

Foi realizado um primeiro levantamento dos livros impressos na capital paulista no período abordado, através do Sistema Integrado de Bibliotecas da Universidade de São Paulo (SIBi-USP), para, em seguida, selecionar os exemplares que viriam a integrar o *corpus* da pesquisa. O objeto de estudo não é o livro em sua totalidade, e sim a tipografia empregada nas folhas de rosto dessas publicações, dada a importância de tal página como o elemento que atraía visualmente o leitor à obra. Era, portanto, o local dentro do livro de maior liberdade compositiva do impressor, permitindo o uso de tipos variados em forma e tamanho. Era também o principal local de identificação do impressor, da oficina e de outras informações referentes à impressão da obra.

Além da riqueza de informações escritas, foi estudada também a forma como as oficinas se apresentavam visualmente na folha de rosto. Alguns exemplos fazem uso de vinhetas ou clichês, outros trazem o nome do estabelecimento em corpos pequenos junto às demais informações da imprensa. Segundo de Vinne (1902: 41), a forma mais ou menos destacada de apresentar uma oficina na folha de rosto pode indicar sua distinção num dado momento da história. Há também uma motivação prática para o estudo das folhas de rosto, já que, por estarem protegidas do desgaste natural ao qual estão sujeitas

as capas, muitas foram preservadas, o que propicia a consulta a exemplares disponíveis hoje em acervos bibliográficos do Brasil.

A delimitação do período histórico abarca um momento específico durante o qual a composição com tipos móveis foi o método corrente de reprodução de livros na cidade e a produção de livros em São Paulo era ainda secundária à impressão de periódicos (Rizzini 1988). Não havia, na época, oficina que imprimisse livros prioritariamente, atividade só consolidada no final da década de 1910, quando surge a Monteiro Lobato & Cia, seguida de outras novas editoras. A figura do editor de livros era, salvo alguns esforços isolados, inexistente na cidade (Hallewell 2005; Del Fiorentino 1982). O proprietário de uma oficina tipográfica acumulava, muitas vezes, as funções de impressor, livreiro e até mesmo papaleiro, e denominava seu estabelecimento de “officina”, “typographia”, “emporio typographico” e o genérico “casa”, entre outros. O termo “editora” começa a aparecer nas folhas de rosto dos livros paulistanos no final do século XIX e, com mais frequência, no início do século XX, sendo usado de forma pouco criteriosa, sem deixar claro o verdadeiro desígnio de algumas empresas (Del Fiorentino 1982: 46).

De modo geral, a história do livro como objeto e a impressão de livros no Brasil é tema ainda pouco explorado. Isso se deve, em parte, ao fato de que a maioria dos livros em circulação no país eram impressos no exterior e as oficinas tipográficas nacionais focavam na impressão de folhetos, periódicos e almanaques (Farias 2014: 203-4). Além disso, segundo Cardoso (2009: 9), há uma tendência na historiografia do livro no Brasil a se estudar o passado editorial sem levar em conta sua dimensão material e gráfica, como se as palavras se compusessem de forma abstrata.

As pesquisas voltadas para essa área têm avançado principalmente na produção gráfica na cidade do Rio de Janeiro. Tal fato é natural dada a situação privilegiada do Rio como sede governamental do país por muitos anos e a preservação de artefatos gráficos em instituições importantes como a Biblioteca Nacional. São Paulo, apesar de sua importância econômica hoje, ainda é tema pouco explorado no âmbito da história do design, particularmente no período que antecedeu seu crescimento nas décadas de 1920 e 1930, quando se consolidaram a modernização técnica das gráficas e a revolução no projeto gráfico de livros (Cardoso 2005 e 2009).

Recentemente, é importante observar a contribuição da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin (BBM-USP) — que reúne os acervos de bibliófilos e brasilianistas como José Mindlin e Rubens Borba de Moraes — para o estudo de artefatos gráficos paulistanos. Os tipos usados nas oficinas da cidade durante o século XIX e início do século XX já

são objeto de estudo do projeto “Memória Gráfica Paulistana”¹, cujo objetivo é a compreensão da configuração da identidade visual da cidade por meio do estudo de artefatos. A pesquisa aqui descrita pretende contribuir para esse aspecto ainda pouco explorado da história do design no Brasil e na cidade de São Paulo.

*

O *Capítulo 1 – Livros, rostos e tipos* contextualiza historicamente três dos principais aspectos da pesquisa: (i) produção de livros na cidade de São Paulo e o impacto de seu desenvolvimento urbano sobre o início da impressão de livros na capital, a formação de um público-leitor, de um mercado livreiro local e a proliferação das oficinas tipográficas; (ii) a folha de rosto e suas origens históricas a partir do surgimento do livro impresso, sua importância como elemento que integra o livro durante o século XIX e início do século XX e como objeto de estudo da área do design e da tipografia e; (iii) os estilos tipográficos vigentes durante o período estudado, principalmente na Europa.

O *Capítulo 2 – Procedimentos metodológicos* apresenta: (i) os métodos para a escolha do acervo da BBM-USP como objeto de estudo; (ii) a composição do *corpus* e o processo de coleta e organização dos dados; (iii) os critérios para descrição e análise da folha de rosto através da categorização de seus elementos gráficos; (iv) os critérios para descrição e análise das formas tipográficas; (v) a definição da nomenclatura das partes das letras, as categorias das formas tipográficas e os atributos específicos das letras.

No *Capítulo 3 – As folhas de rosto paulistanas* é feita a descrição e análise das folhas de rosto. Primeiramente, são tratadas as informações obtidas no banco de dados final com o objetivo de verificar dados relevantes, inclusive o mapeamento geográfico das oficinas. Em seguida, são tratados os principais aspectos compositivos das folhas de rosto, sendo levados em conta também a estrutura de escrita das obras e a hierarquia das informações textuais. Por fim, é abordada a forma como as oficinas tipográficas se apresentam no rosto, explorando quais teriam sido os critérios utilizados para a exposição.

O capítulo final traz a descrição e análise das formas tipográficas por meio de uma estrutura cronológica dividida em seis períodos, contendo entre 18 e 26 folhas de rosto cada. O emprego dos tipos é analisado conforme a classificação bibliográfica das obras a

1. Memória Gráfica Paulistana: <<http://labvisual.fau.usp.br/projeto.php?id=18>>.

que pertencem e conforme as funções verbais dos elementos gráficos. São feitas comparações dos tipos encontrados entre si e com outros exemplos nacionais e internacionais, explicitando os estilos tipográficos predominantes nas folhas de rosto paulistanas.

Na *Conclusão*, são retomados os objetivos da pesquisa e feito o encadeamento das conclusões parciais expostas nos capítulos 3 e 4, assim como dos resultados obtidos pelo trabalho. Também são identificados os limites da pesquisa e os apontamentos para investigações futuras.

1. LIVROS, ROSTOS E TIPOS

1.1 Livros na cidade

1.1.1 A chegada da impressão ao Brasil

Tendo sido o Brasil o décimo segundo país da América Latina a obter o direito de imprimir por sua metrópole, no início do século XIX, pode-se dizer que a história da impressão nacional é uma história tardia. No continente americano, a primeira oficina tipográfica foi fundada no México, em 1535, pelo espanhol Juan Cromberger, cujo estabelecimento já detinha na Espanha a exclusividade da venda de livros para a colônia (Henestrosa 2005: 53). Meio século depois, a impressão tipográfica chegaria ao Peru e, em 1638, à América inglesa, em Cambridge, Massachusetts (Camargo 2002: 27). Em comparação aos espanhóis, os portugueses foram mais restritivos quanto à instalação de tipografias na América, nem mesmo permitindo a impressão, em território brasileiro, de obras de catequização para uso dos padres jesuítas. Anteriormente à chegada da Impressão Régia, toda e qualquer obra impressa em território português necessitava de expressa autorização dos órgãos civis e eclesiásticos de censura sediados em Lisboa. Era preciso enviar o original à capital que, aprovado, seria encaminhado para impressão, e os exemplares impressos necessariamente remetidos novamente a Lisboa para conferência com o original. Somente assim, a obra obteria permissão para circular, contendo, obrigatoriamente, uma inscrição atestando a posse de ‘todas as licenças necessárias’ (Hallewell 2005: 94).

A impressão com tipos móveis chegou tarde em Portugal se comparada com outros países do oeste europeu. A instalação das primeiras oficinas se deu em 1487, fazendo de Portugal o décimo terceiro país do velho continente a imprimir (Dines 1998: 75), mais de trinta anos depois da publicação da Bíblia de 42 linhas de Gutenberg. Os primeiros impressores a chegarem por lá foram judeus vindos da Itália (Heitlinger 2007: 64), e o primeiro livro impresso no país teria sido o *Pentateuco hebraico*, composto em caracteres hebraicos, saído da oficina de Samuel Gaçon, em Faro. Acredita-se que o primeiro documento impresso em língua portuguesa, em Portugal, tenha sido o *Tratado de Confissom*, em agosto de 1489, dois anos depois da chegada das oficinas (Heitlinger 2007: 64).

Em contrapartida, as restrições feitas ao Brasil pela Coroa portuguesa parecem não ter se aplicado aos territórios ocupados por Portugal na Ásia: Goa recebeu um prelo em 1556; Macau em 1588; e o Japão em 1590 (Russell-Wood 1992: 204). Em Goa, a atividade fluiu até meados do século XVII, tendo sido impressos pelo menos dois livros de catequese em caracteres tâmil (Russell-Wood 1992: 204). No Japão, imprimiram-se livros de catequese, mas também gramáticas e dicionários em caracteres latinos e ideogramas até a década de 1610 (Hallewell 2005: 83).

Nos anos 1700, a cana-de-açúcar e o ouro já haviam transformado economicamente o Brasil na principal colônia portuguesa. Laurence Hallewell (2005: 95) coloca que as restrições à impressão no Brasil continuaram pela conveniência de manter os órgãos de censura em Portugal, pelo custo elevado que significaria imprimir na colônia, mas também pela lógica mercantilista básica de que uma colônia deveria fornecer o máximo de matérias-primas a sua metrópole e, em troca, consumir o mínimo de manufaturas europeias.

A proibição de se imprimir em terras brasileiras não impediu, no entanto, algumas tentativas clandestinas que antecederam a chegada oficial da impressão no Brasil. Hallewell (2005: 86-88) afirma que, na década de 1640, Maurício de Nassau tentou trazer um impressor holandês para o Recife e, entre 1703 e 1706, 66 anos mais tarde, existiu uma oficina clandestina na mesma cidade, fechada por autoridades portuguesas sem deixar vestígios de qualquer impresso feito ali. Apenas em 1747, temos os primeiros documentos comprovadamente impressos em território brasileiro, na oficina carioca do português Antônio Isidoro da Fonseca (Dines 1998: 77). A oficina de Fonseca funcionou por poucos meses e os motivos para sua vinda ao Brasil não são totalmente claros, mas sabe-se que dela saíram três impressos, o primeiro sendo o *Relação da entrada que fez [...]*, um folheto de 24 páginas que relata as festividades pela chegada de um bispo ao Rio de Janeiro (Figura 1.1).

Em 1808, a invasão napoleônica à península ibérica levou à transferência da Corte portuguesa para o Brasil, transformando o Rio de Janeiro em capital do Império. Junto à Corte, uma série de transformações se sucederam no território brasileiro, entre elas a abertura de bancos, fábricas, instituições culturais e cursos superiores. Inaugurada em 13 de maio de 1808, a Impressão Régia funcionou na cidade até a Proclamação da Independência em 1822 e, durante seus 14 anos de vigência, deteve o monopólio da impressão no Rio de Janeiro como maneira de se assegurar financeiramente na cidade (Hallewell 2005: 111).

Figura 1.1

Primeiras folhas de rosto: *Relação da entrada que fez [...]* (à esquerda), impressa na oficina clandestina de Antonio Isidoro da Fonseca em 1747, e *Relação dos despachos publicados na Corte [...]*, possivelmente o primeiro impresso saído publicado pela Impressão Régia, na data de sua inauguração, 13 de maio de 1808

Estima-se que a Impressão Régia publicou cerca de 1.200 obras entre 1808 (ano em que saíram do prelo cerca de 38 títulos) e 1822, quando foram impressos em torno de trezentas obras (Hallewell 2005: 111). A maior parte de sua produção consistiu de folhetos, cartazes, sermões, panfletos, obras volantes e outros documentos oficiais. Entre os documentos de governo, foram impressos também livros de matemática, astronomia e mesmo obras de ficção (MASP 1979).

1.1.2 O desenvolvimento da impressão em São Paulo

No início da década de 1820, às vésperas da Independência do Brasil, a cidade de São Paulo era ainda um povoado pobre, com menos de dez mil habitantes e capital de uma província de pouca importância política e econômica. A cidade não acompanhara o de-

envolvimento econômico e urbano das cidades litorâneas, servindo, principalmente, como passagem para o açúcar que vinha do interior em direção à serra. Não havia um prelo sequer na província, quanto menos um número considerável de leitores. Acontece que em 1822, desdobrou-se na cidade um quadro crítico de cisão política conhecido como ‘Bernarda de Francisco Inácio’, que levou à chegada de tropas da Corte e do próprio D. Pedro a São Paulo e teria culminado com a Proclamação da Independência em território paulistano. Esses ocorridos, interpreta Marisa Deaecto (2011: 42), elevaram simbolicamente a cidade a um papel de destaque no espectro político do país.

No ano seguinte, o presidente da província de São Paulo tentou adquirir um prelo para a publicação de impressos administrativos. O pedido nunca se materializou e a tipografia demoraria mais quatro anos para chegar à cidade. Em 1825, foi inaugurada em São Paulo — recém-elevada ao título de Imperial Cidade — a Biblioteca Pública de São Paulo, a primeira da província e apenas a terceira do Brasil. Dois anos mais tarde, em 1827, foi inaugurada a Academia de Direito de São Paulo, no Largo São Francisco (Figura 1.2). A cidade transita, portanto, do que Ernani Silva Bruno chama de “arraial dos sertanistas” para “burgo de estudantes” (Bruno 1953a: 441), com a Academia servindo como fator determinante para o desenvolvimento da cidade no período. Deaecto coloca que essa foi uma “primeira fase de laicização cultural e de organização de um Estado notadamente influenciado por princípios liberais.” (Deaecto 2011: 34).

Com a chegada de estudantes de outras províncias mais abastadas, passou a existir um grupo diferenciado na cidade. “Os estudantes, idealizando o comportamento de universitários a partir das lembranças de seus pais dos dias passados na universidade em Portugal, começaram aos poucos a animar a cidade e a transformá-la numa Coimbra brasileira (...)” (Hallewell 2005: 300), contribuindo para o surgimento de tabernas, pensões (que se tornariam repúblicas estudantis) e formas de divertimento antes desconhecidas pelos paulistanos. Surgiram, no interior do grupo, os grêmios, as sociedades literárias e os periódicos, que passaram a circular no meio acadêmico propagando ideias, referências e críticas literárias. Já na década de 1830, despontaram alguns indícios de organização estudantil, como a fundação da *Revista da Sociedade Filomática*, em 1833, formada por alunos e jovens professores. Ainda assim, os primeiros decênios da Academia foram marcados pela instabilidade. O número de formandos era irregular, em alguns anos inferior a dez alunos e enfrentando queda na década de 1840. O programa do curso foi definido apenas em 1854 e, enquanto isso, a Academia sofria também com problemas de infraestrutura, inclusive a falta de livros (Hallewell 2005: 300; Deaecto 2011: 123).

Figura 1.2

Vista do conjunto de edifícios do Largo de São Francisco em 1862: da esquerda para a direita, edifício do antigo convento (que abrigou a Biblioteca Pública de São Paulo e, a partir de 1825, a Academia de Direito), a Igreja de São Francisco e a Igreja da Ordem Terceira dos Franciscos

Militão Augusto de Azevedo

A primeira oficina tipográfica da cidade a abrir suas portas, no mesmo ano da chegada da Academia (1827), foi a oficina d'O *Farol Paulistano*, que deu nome ao primeiro periódico impresso da cidade, um jornal de quatro páginas (Figura 1.3). O primeiro jornal diário foi *O Constitucional*, em 1853, seguido do *Correio Paulistano* que, após um ano, passou a ser publicado apenas duas vezes por semana. A impressão na cidade era, nos anos 1830, quase exclusivamente de periódicos e material volante. Ainda assim, a proliferação de oficinas tipográficas criou as condições para a impressão de alguns livros (Bruno 1953a: 838).

Durante os primeiros anos do curso de Direito, no entanto, não foi publicado um livro sequer na cidade. O corpo docente, composto por muitos professores religiosos, se baseava fortemente nos textos de Coimbra e em “arcaicas noções de direito público eclesiástico” (Martins 2015: 121). A Biblioteca Pública, no prédio anexo ao da Academia, também possuía acervo fortemente religioso. Segundo Bruno, consta nas notas de Da-

niel Pedro Muller que, em 1836, a biblioteca contava com 6.045 volumes, faltando, porém, todas as obras modernas, até mesmo as de Jurisprudência (Bruno 1953a: 837).¹

Figura 1.3

Primeira página da terceira edição d'*O Farol Paulistano*, datada de 21 de fevereiro de 1827: primeiro periódico impresso da cidade de São Paulo

Finalmente, nesse mesmo ano, o professor José Maria de Avelar Brotero publicou o seu *Questões sobre presas marítimas*, texto jurídico considerado o primeiro livro impresso na capital paulista (MASP 1979: 211; Figura 1.4). A obra foi impressa na oficina

1. Sobre a Academia de Direito, Antonio Candido coloca: “Num estudo sugestivo, A. Almeida Junior define com acerto e precisão o verdadeiro caráter da Academia de Direito — menos uma escola de juristas do que um ambiente, um meio plasmador da mentalidade das nossas elites do século passado. Bastante deficiente do ponto de vista didático e científico, foi não obstante o ponto de encontro de quantos se interessavam pelas coisas do espírito e da vida pública, vinculando-os numa solidariedade de grupo, fornecendo-lhes elementos para elaborar a sua visão do país, dos homens e do pensamento.” (Candido 2014: 155).

tipográfica de Manoel Francisco da Costa Silveira, instalada naquele mesmo ano na Rua de São Gonçalo (atual Rua Marechal Deodoro). Alguns anos depois, Costa Silveira lançou *São Paulo em 1836 — Ensaio d'um quadro estatístico da Província de S. Paulo* (1838), de Daniel Pedro Muller e, no ano seguinte, *Resumo de história universal para uso da aula de história e geografia*, o primeiro livro didático impresso na cidade, numa tradução do alemão (Hallewell 2005: 300).

Em 1839, instalou-se a Typographia Imparcial de Silva Sobral, que passou a imprimir alguns dramas heroicos da época, entre eles, *O tumulto do povo em Évora*, também de Avelar Brotero (MASP 1979: 215). No decênio seguinte, surgiu a Typographia Liberal de Joaquim Roberto de Azevedo Marques, que, no ano de sua fundação (1849), imprimiu algumas das primeiras obras de poesia na cidade — *Rosas e goivos*, de José Bonifácio, e *Harpa gemedora*, de Cardoso de Meneses, o Barão de Paranapiacaba (Deaecto 2011: 133). Hallewell identifica uma escassez de obras na década de 1840, que atribui à instabilidade inicial da Academia (Hallewell 2005: 300).

A partir da década de 1850, observou-se o deslocamento da primazia econômica das regiões agrícolas do Norte para o Centro-Sul. Na província de São Paulo, a cana-de-açúcar do interior, embora já em declínio e sendo progressivamente substituída pela lavoura do café, ainda era o principal produto de exportação (Bruno 1953a: 446). Surgiram na cidade os primeiros hotéis, mais sofisticados que as pensões e repúblicas estudantis. O desenho da cidade continuou a ser o de casas assobradadas de taipa de pilão cercadas por chácaras, que iam sendo progressivamente afastadas com o crescimento urbano. As vias públicas ganharam cada vez mais importância no dia a dia do paulistano e surgiu uma crescente preocupação da população e das autoridades locais com pavimentação, trânsito, arborização e outras melhorias públicas. O comércio também se aprimorou com muitas lojas abertas por estrangeiros vendendo artigos diferenciados e de luxo (Bruno 1953a, 672).

Durante essa década, a Typographia Dous de Dezembro de Antonio Louzada Antunes imprimiu *Constituições primeiras do arcebispado da Bahia* (1853), seguido, entre outros, por *Código de instrução pública da Província de São Paulo* (1857), *Estudos históricos brasileiros* (1858) e *Primeiras trovas burlescas* (1859). Em meio ao predomínio de livros com temática religiosa e institucional, surgiram também algumas obras de literatura, especialmente poesia. No mesmo período, encontravam-se em funcionamento as tipografias Americana, Lei, Litteraria (da Viúva Sobral), que, segundo Bruno, publicava apenas obras avulsas, e a Imparcial de Joaquim Roberto de Azevedo Marques (chamada Liberal de Joaquim Roberto de Azevedo Marques a partir de 1854), onde se imprimiam,

além de livros, três jornais e duas revistas (Bruno 1953a: 842). Segundo a plataforma Tipografia Paulistana também se encontravam em atividade a Typographia do Clarim Saquarema, Typographia d'O Commercial, Typographia de Francisco M. R. d'Almeida, Typographia da Aurora Paulistana e A Imprensa Paulistana

Figura 1.4

Folha de rosto de *Questões sobre presas marítimas*, 1836 (Typographia de Costa Silveira): ainda considerado o primeiro livro impresso na cidade de São Paulo, de autoria de José Maria de Avelar Brotero, lente da Academia de Direito

Em 1855, a cidade, então com 15 mil habitantes, já contava com 600 universitários (Hallewell 2005: 301). A estrutura da população, porém, ainda era dual. O grupo de estudantes se encontrava “justaposto à comunidade” — como definiu Candido (2014: 157-65) — e não integrado a ela. O grupo, já tendo “uma consciência grupal própria”, alimentava um estado permanente e estimulante para a produção e intercâmbio literários. Os autores eram, ao mesmo tempo, o público de suas obras (Candido 2014: 158-9). Na década seguinte, observou-se o apogeu das sociedades e revistas literárias. O processo de urbanização de São Paulo intensificava-se com a expansão da cafeicultura e a instalação de setores econômicos modernos. Em 1867, a inauguração da Estrada de Ferro Santos-Jundiaí deu a São Paulo maior importância econômica e geográfica, o que se acentuaria nos próximos decênios.

1.1.3 A atividade livreira paulistana

Ainda assim, não se pode afirmar que havia fartura de livros em circulação. A Biblioteca Pública contava com oito a nove mil volumes, os livreiros eram poucos e seus acervos modestos (Bruno 1953a: 820, 836). No ano de 1860, Baptiste Louis Garnier abriu uma filial de sua Livraria da Casa Imperial de Rio de Janeiro, confiada a seu auxiliar, o também francês Anatole Louis Garraux. Três anos mais tarde, Garraux, já independente de Garnier, abriu no Largo da Sé a Livraria Academica, conhecida como ‘Casa Garraux’ até muito tempo depois de seu proprietário vender a loja e voltar para a Europa (Figura 1.5). A Garraux, embora não imprimisse livros, publicou algumas obras impressas em Paris com o nome de sua empresa na folha de rosto. Às vésperas da chegada de Anatole Louis Garraux, Bruno (1953a: 844) identifica a existência de três livreiros em atividade na cidade: Bernardo José Torre de Oliveira, Gustavo Gravesnor e José Fernandes de Sousa, “o Pândega”, especializado em livros jurídicos.

Garraux empenhou-se em promover seu negócio através da publicação de anúncios nos periódicos da cidade (listando seus variados artigos à venda) e da distribuição de seus catálogos de livros na capital e no interior (Deaecto 2011: 291). O catálogo de 1866, conforme análise de Deaecto (Deaecto 2011: 315), era dividido em “Parte Portuguesa” e “Partie Française”. A primeira parte, que dizia respeito aos títulos brasileiros e portugueses, totalizava 1.187 publicações subdivididas nas seguintes categorias: obras literárias (528), livros de educação (204), legislação (198), poesias (113), religião (82) e artes e ofícios (62). Nesse sentido, Garraux trouxe à cidade, um acervo à altura das melhores livrarias do Rio de Janeiro (Figura 1.6).

Figura 1.5

Caricatura de 1866 retrata a chegada de Garraux a São Paulo sendo recebido por figuras femininas e querubins portando símbolos do conhecimento e da intelectualidade

Cabral, ano 1, n. 25, p. 196, 1866.

Além da grande quantidade de títulos, a livraria possuía também artigos de papelaria, desenho, charutos e variados objetos de luxo. O livreiro também anunciava serviços tipográficos e, embora mandasse imprimir os livros fora, oferecia serviços de papelaria personalizada. Quando Garraux, em 1872, mudou-se para a Rua da Imperatriz (hoje rua 15 de Novembro), sua loja com fachadas de mármore e vitrines atraentes “poderia ser tomada por uma loja de Paris” (Martins 2015: 127). Naquele endereço, a livraria passou a ser o principal ponto de encontro da intelectualidade paulistana. Além dos frequentadores da Faculdade de Direito, iam também os fazendeiros do café, muitos dos quais educados na Europa (Hallewell 2005: 305).

Nos anos 1870, São Paulo passou ao estado de “metrópole do café”, como definiu Bruno. Os efeitos dessa nova economia provocaram forte crescimento e alterações cada vez mais visíveis na cidade. Foram inaugurados, na época, o sistema de transporte coletivo, a iluminação pública à gás, o suprimento de água e o tratamento de esgotos, entre outras melhorias urbanas. No censo de 1872, a capital estava próxima de alcançar 30 mil habitantes. Os estudantes, cada vez mais integrados à comunidade, foram se dissolvendo na vida comum. O crescimento da cidade e a formação de uma estrutura social cada vez

mais complexa fizeram com que a Faculdade de Direito tivesse sua importância reduzida no espectro geral. Além disso, o surgimento de novos cursos na capital fez com que os estudantes perdessem a sua posição de “gloriosa exceção”, nas palavras de Candido.

Figura 1.6

Páginas do sumário do catálogo *Livraria Academica de A. L. Garraux*
em língua francesa de 1872

INDICE DU CATALOGUE	
RELIGION.	
Ecriture sainte. Théologie catholique. Prédications. Sermons.....	1
OUVRAGES CRITIQUES sur la religion et le christianisme.....	13
PHILOSOPHIE	15
SCIENCE SOCIALE.	
Politique. Du gouvernement. Statistique.....	24
INSTRUCTION PUBLIQUE. Education.....	32
OUVRAGES RELATIFS AUX ÉVÉNEMENTS POLITIQUES DE LA FRANCE. 1870-1871-1872. Déchéance de l'Empire. Guerre. Commune, etc.....	33
HISTOIRE ET SCIENCES ACCESSOIRES	37
GÉOGRAPHIE	51
VOYAGES.	
Mœurs. Coutumes des principaux peuples de l'Univers.....	53
LITTÉRATURE.	
Belles-lettres. Histoire littéraire. Critique. Œuvres complètes des meilleurs auteurs, etc.....	61
BIBLIOTHÈQUES DE TOUS LES ÂGES.	
Ou collections d'ouvrages divers sur l'histoire, la littérature, les sciences naturelles, les voyages, en jolis volumes richement reliés et propres pour cadeaux.....	82
POÉSIE ET THÉÂTRE.	
Poètes anciens et modernes. Critique théâtrale. Littérature dramatique, etc.....	90
ROMANS	96
SCIENCES MÉDICALES.	
Médecine en général. Anatomie et physiologie. Hygiène. Pharmaci. Médecine populaire. Médecine homéopathique.....	121
SCIENCES NATURELLES.	
Sciences naturelles en général. Physique. Chimie. Histoire naturelle. Zoologie. Botanique. Minéralogie, Géologie, etc.....	130

IV LIVRARIA A.-L. GARRAUX	
SCIENCES MATHÉMATIQUES.	
Mathématiques en général. Optique. Astronomie. Météorologie. Arithmétique. Système métrique. Tenue de livres, etc.....	137
TECHNOLOGIE. BEAUX-ARTS.	
PREMIÈRE PARTIE.	
Chemins de fer. Routes. Machines. Mécanique. Construction. Télégraphie. Architecture. Dessin.....	140
DEUXIÈME PARTIE.	
Industries. Arts-et-Métiers. Agriculture. Horticulture. Economie domestique. Photographie. Musique. Encyclopédies. Jeux. Magnétisme. Spiritisme. Sténographie. Franco-Maçonnerie, etc.....	148
PHILOLOGIE. LINGUISTIQUE. ÉDUCATION.	
Grammaires. Guides de conversation. Alphabets. Rhétorique. Logique. Morale. Littérature classique. Dictionnaires en toutes langues.....	162
LITTÉRATURE ÉTRANGÈRE. (Langues originales).	
1 ^o Anglais.....	173
2 ^o Allemand.....	176
3 ^o Espagnol.....	177
4 ^o Italien.....	178
5 ^o Latin.....	179
OUVRAGES DIVERS en langue portugaise spécialement recommandés à nos lecteurs	180
CATALOGUE DE JOURNAUX	183
N. B. — Il y a un Catalogue général des ouvrages en langue portugaise et un <i>Catalogue spécial pour les ouvrages de droit</i> , distribués gratuitement.....	

Ao longo da década, foram inaugurados institutos de formação profissional, como o Liceu de Artes e Ofícios (1873), e escolas de origem estrangeira, que trouxeram em seus currículos métodos modernos de ensino (Bruno 1953b: 1254). A Proclamação da República transformou a província em estado e São Paulo foi o primeiro do Brasil “a colocar em prática um projeto de modernização da educação popular para toda a sua área [...] e promoveu novas demandas para o mercado de material escolar, em especial de livros didáticos.” (Razzini 2011: 102). Os princípios de obrigatoriedade, gratuidade e neutralidade religiosa fundamentaram esse projeto republicano de instrução popular já bem sucedido nas instituições privadas fundadas no final do Império (Razzini 2011: 103). Em 1894, a Escola Normal de São Paulo inaugurou seu novo prédio na Praça da República,

“que serviria de vitrine e laboratório para as inovações didáticas pretendidas pelos repúblicanos” (Razzini 2011: 105).

Os decênios finais do século XIX trouxeram mudanças demográficas radicais para a cidade. A Abolição da Escravatura aumentou a necessidade de se trazer imigrantes de outras regiões do país e do mundo. Segundo Hallewell (2005: 306), a população de 44.030 habitantes em 1886 saltou, em quatro anos, para 64.934 devido, principalmente, ao influxo de imigrantes do Nordeste, fugindo da seca da região. Nos três anos que se seguiram até 1893, imigrantes europeus contribuíram para a cidade atingir a marca de 192.409 habitantes. Na virada do século, São Paulo já era a segunda maior cidade do Brasil, com 239.820 habitantes, comparável à população do Rio de Janeiro apenas um quarto de século antes.

O comércio e a impressão de livros intensificaram-se na cidade à medida em que as comunicações com o Rio de Janeiro e com a Europa tornaram-se mais fáceis. Os autores europeus predominavam ao lado de alguns brasileiros publicados na Europa, como Machado de Assis. No âmbito da prosa, eram poucas as publicações paulistanas. Mais frequentes, os didáticos de ensino primário e superior, além dos livros de poesia, menos lucrativos para impressor e autor (Hallewell 2005: 308). A forma encontrada para competir com o livro importado passou a ser através das brochuras, mais baratas (Cardoso 2009: 146).

No âmbito do ensino e produção tipográficas, instala-se, em 1886, no bairro dos Campos Elíseos, o Lyceu de Artes, Officios e Commercio do Sagrado Coração de Jesus, com cursos de fundição e composição com tipos móveis. Ao longo dos próximos anos surge também uma série de fornecedores de tipos em São Paulo, como B. Wilhelmi, do Emporio Typographico (1887-1888), as tipografias e distribuidores de tipos Casa Vanorden (1888-1918), Hennies (1891-1927), J. B. Endrizzi & Comp. (1894-1900), Laemmert & Comp. (1894-1908) e a distribuidora de tipos Schmidt & Trost (1894-1921). A partir da virada do século, documenta-se também a existência do distribuidor de tipos de madeira R. Cardinale (1900-1903); os fundidores de tipos A. Ardinghi & C. (1910), depois Ardinghi & Schneck (1914) e Ardinghi, Isola & C. (1923-1927) e os distribuidores de tipos H. Marcellino & C. (1915-1916).²

2. Tipografia Paulistana – Linha do tempo: <<https://bit.ly/2UiwvKR>>

O investimento paulista no ensino elementar, na virada do século, se beneficiou da expansão da indústria gráfica e de sua crescente modernização. Ao mesmo tempo, as escolas elementares, cujos programas priorizavam autores locais, deram impulso à formação de um público-leitor, contribuindo assim, para o crescimento do setor gráfico (Razzini 2011: 108). Nesse período, aconteceram as primeiras concorrências públicas do novo regime para o fornecimento de livros didáticos. A Livraria Clássica de Alves & Cia, bem estabelecida no Rio de Janeiro e recém-chegada a São Paulo, teve seus livros de autores cariocas preteridos em favor de autores paulistanos publicados pela Livraria Teixeira (Razzini 2011: 109). Logo em seguida, a empresa dos Teixeira foi dissolvida³ e a Alves & Cia passou a crescer com força entre 1894 e 1917, acompanhando o crescimento do sistema público de ensino (Razzini 2011: 112). Dos 264 títulos por ela publicados nesse período, 72 eram de autores atuantes no sistema de educação paulista. A Tipografia Siqueira também se destacou no segmento dos didáticos, sendo por muitas décadas a casa impressora da Coleção FTD. Fundada em 1905, a Weiszflog Irmãos & Comp., que se fundiria com a fabricante de papéis Cia. Melhoramentos de São Paulo em 1915, foi outro estabelecimento a ganhar notoriedade no segmento (Razzini 2011: 115).

Os efeitos do crescimento populacional e industrial do país e da cidade avolumaram-se no final do século XIX e início do século XX. Durante a década de 1910, deu-se início a um período de grandes transformações na produção do livro no Brasil, que se estendeu ao longo dos dois decênios seguintes (Razzini 2011: 85). Em São Paulo, no ano de 1918, Monteiro Lobato adquiriu a *Revista do Brasil*, na qual passou a publicar e divulgar obras literárias suas e de outros autores brasileiros. No ano seguinte, fundou a Monteiro Lobato & Cia, editora especializada em livros. Junto aos esforços de Monteiro Lobato, uma série de outros fatores contribuíram para mudanças significativas das características mercadológicas e de produção do livro. A escassez de recursos importados, por conta da Primeira Guerra Mundial, colaborou para o crescimento da indústria nacional de papel, representada principalmente pela Cia. Melhoramentos e pela Klabin, ambas do interior de São Paulo (Camargo 2003: 56; Cardoso 2005: 168). O crescimento industrial, o aprimoramento das técnicas gráficas e o investimento na modernização de equipamentos, inclusive em máquinas monotipo e linotipo, conduziram o mercado à produção de projetos gráficos bem cuidados, com capas coloridas e ricamente ilustradas, buscan-

3. Não há registros de declaração de falência, apenas um pedido de arquivamento de seu contrato social. (Razzini 2011: 111)

do atrair um número maior de leitores (Cardoso 2005: 176-7). Houve também mudanças significativas nos métodos de distribuição de livros — frequentemente atribuídas a Monteiro Lobato⁴ —, através da venda em consignação e de lançamentos editoriais com ampla publicidade em jornais e revistas.

4. Cardoso (2005: 174) e Bignotto (2011) defendem que, embora não se possa questionar a relevância de Monteiro Lobato para a modernização do meio editorial, há um exagero em se atribuir exclusivamente a ele tais avanços.

1.2 A folha de rosto tipográfica

O objeto de estudo não é o livro em sua totalidade, e sim a tipografia empregada nas folhas de rosto dessas publicações, dada a relevância de tal página como o elemento que atraía visualmente o leitor à obra. Era, portanto, o local dentro do livro de maior liberdade compositiva do impressor, permitindo o uso de tipos variados em forma e tamanho. Era também o principal local de identificação do impressor, da oficina e de outras informações referentes à impressão da obra.

Entre os séculos XV e XIX, a folha de rosto adquiriu a importância, que hoje conferimos à capa, de chamar atenção para o conteúdo de um livro e distingui-lo de outras publicações. Segundo o tipógrafo Stanley Morison (1996: 12), “a história da impressão é, em grande medida, a história da folha de rosto”⁵. O emprego, a partir do final do século XV, de uma página distinta do restante do miolo e posicionada logo no início da publicação, disseminou-se à medida em que a reprodutibilidade da imprensa permitia a difusão cada vez mais veloz dos exemplares (Steinberg 1961: 145). Tornou-se necessário identificar o nome das obras (título), quem as escreveu (autor), quem as imprimiu (impressor ou oficina tipográfica), quando e onde foram impressas (data e local da impressão). Nesse sentido, S. H. Steinberg (1961: 145) argumenta que o surgimento da folha de rosto representa um dos mais distintos e visíveis avanços na transição do manuscrito para o impresso, enquanto Oliver Simon (1954: 55) afirma que se trata do elemento tipográfico mais marcante de um livro desde o período dos incunáveis.

O surgimento da folha de rosto, no entanto, deve-se menos à necessidade de exibir título e autor da obra do que de identificar-se o responsável por sua reprodução (Steinberg 1961: 66). No início da atividade impressora, tipógrafos reproduziram a prática dos copistas de inserir seus nomes, data de conclusão da cópia e anotações breves ao final do códice (Steinberg 1961: 145), prática que deu origem ao colofão impresso como o conhecemos hoje. Segundo Araújo (2014: 255, 432), o colofão “é o último elemento impresso do miolo do livro”, com origem nos manuscritos, enquanto a folha de rosto surgiu com o livro impresso.

Polk (1948: 265) atribui a ausência da folha de rosto nas obras manuscritas à complexidade de seu processo de manufatura e ao alto preço do papel, que não poderia ser usado

5. Tradução do original em inglês: “The history of printing is in large measure the history of the title page.”

para “extraordinários” dentro de um livro. Segundo o autor, o curto parágrafo que compunha os primeiros textos de colofão foram gradualmente ganhando destaque visual e, com o tempo, itens que antes ficavam no final do livro, passaram à primeira página. Inicialmente, dava-se na folha de rosto um destaque proeminente ao impressor, inclusive com grandes vinhetas que identificavam o estabelecimento tipográfico (Figura 1.7).

Figura 1.7

Folha de rosto de *Les Odes d'Anacreon*, 1585,
recebe grande xilogravura do editor em destaque na composição

Tschichold (2007: 98) coloca que, do século XVIII em diante, as grandes xilogravuras típicas da Renascença e do Barroco são substituídas por vinhetas menores, até que somem por completo, deixando um pequeno ornamento ou em branco o espaço entre o bloco do título, no topo, e o bloco de impressão, ao pé da página (Figura 1.8). Segundo Faria & Pericão (2008: 566), a imprensa ou ‘pé de imprensa’ pode ser definida como o “conjunto de indicações de lugar de publicação ou de produção, nome do editor ou do reproduutor e data de publicação ou reprodução, eventualmente do lugar de impressão e

nome do impressor ou, na falta deste, indicação do nome do autor acompanhado de seu endereço postal. Figura comumente na capa, na página de título e, por vezes, também no final da obra impressa.” As autoras entendem, portanto, a imprensa como sinônimo de colofão, a mesma interpretação de Arezio (2018: 264). Araújo (2014: 255, 432), por outro lado, é mais específico e estabelece a imprensa como “...o conjunto de informações estampadas na folha de rosto ou parte nesta e parte no seu verso” que se referem à impressão da obra.

Figura 1.8

Folha de rosto saída da oficina de Giambattista Bodoni, 1791:
nota-se a ausência de vinheta chamativa identificando o impressor,
com espaço em branco entre título e imprensa

Do ponto de vista do impressor do século XIX, que frequentemente fazia também as vezes de livreiro e editor, as folhas de rosto consistiam em uma forma de publicidade eficiente e barata da obra (Steinberg 1961: 148). Assim como nos anúncios e títulos de periódicos, era o lugar adequado para se usar tipos grandes e chamativos, compor com

diversos modelos de letras e, dessa forma, apresentar em suas composições uma grande variedade tipográfica (Figura 1.9). Alguns exemplos identificados neste trabalho trazem mais de dez tipos diferentes, caracterizando uma amostragem importante da tipografia empregada em livros no período. O tipógrafo e acadêmico Theodore Low De Vinne (1902), em seu tratado sobre a folha de rosto, expressa a importância dela da seguinte maneira: “[...] a sensação por ela [a folha de rosto] causada não deve ser subestimada. Esta é a página que é primeiro inspecionada. Ela atrai ou repele no primeiro olhar. Se atrair, o louvor e a compra se seguirão; se não, o livro é geralmente cerrado e abandonado, deixando na memória um desprazer por aquela edição.”⁶ (De Vinne 1902: XVII)

Figura 1.9

Folha de rosto de *O Uruguay*, 1811 (Impressão Régia): representa a composição tipográfica corrente da época; embora os tipos escolhidos sejam de estilos próximos, pode-se identificar ao menos 9 corpos diferentes na página

6. Tradução do original em inglês: “[...] and yet the impression made by it is not to be undervalued. It is the page first inspected, and it attracts or repels at a glance. If it does attract, praise or purchase may follow; if it does not, the book is usually closed unbought, and is ever after remembered with a dislike which will cling to the edition.”

A folha de rosto, além de ser o primeiro contato visual do leitor com o conteúdo interno do livro, continha importantes informações sobre as origens daquela obra. Como a maioria das publicações no Brasil eram feitas por encomenda do próprio autor (Hallewell 2005: 311), inicialmente sem uma visão de padronização editorial, não havia um modelo específico a ser seguido por cada oficina. De Vinne acrescenta “...que títulos não são facilmente enquadrados por regras; que as palavras diferem em quantidade e suas linhas devem diferir quanto ao tratamento; e que a folha de rosto é uma criatura de tendências arbitrárias, que mudam caprichosamente.”⁷ (De Vinne 1902: XIX). Portanto, a própria natureza da folha de rosto, com seus elementos sempre variáveis, dá espaço para a riqueza das composições e o uso de tipos sortidos que se fez presente nos impressos brasileiros do século XIX (Cardoso 2009: 84) e início do século XX, contribuindo para sua relevância como objeto de estudo da tipografia.

7. Tradução da autora do original em inglês: “[...] that titles are not easily brought under fixed rules; that their words differ in quantity and their lines must differ in treatment; and that the title-page is the creature of arbitrary fashions which change capriciously.”

1.3 Estilos tipográficos dos séculos XIX e XX

Analisar todo o contexto da tipografia ao longo do período estudado tanto no Brasil quanto no restante do mundo não seria possível para este trabalho. O que se procurou fazer, no entanto, foi aparelhar a análise gráfica e tipográfica com o contexto dos estilos tipográficos mais correntes no período, particularmente na Inglaterra, centro de grandes inovações no desenho tipográfico no século XIX.

Figura 1.10

Página do espécime de William Caslon, de 1785, que inclui caracteres latinos, gregos e de estilos romano, itálico e gótico

Nicolete Gray (1976: 11) afirma que o primeiro passo dado para quebrar a tradição da Renascença na tipografia foi a invenção do tipo de estilo ‘moderno’. Segundo a autora, até meados do século XVIII, o chamado *old style* era o tipo-padrão nos livros ingleses, usado em conjunto com alguns exemplos de gótico, cursivo, itálico e outros tipos ornamentados que serviam como elementos de destaque nas folhas de rosto. William Caslon produziu tipos na tradição das romanas antigas, mas, diferentemente daqueles criados por seus contemporâneos holandeses ou mesmo das ‘romanas do rei’ vindas da França, seus tipos eram um pouco mais robustos e contrastados. A popularidade que eles alcançaram na época se deveu a uma percepção de que os desenhos eram bastante legíveis e confortáveis (Meggs & Purvis 2009: 159) e, nos 60 anos que se sucederam à abertura da oficina de Caslon na Inglaterra, praticamente todo estabelecimento tipográfico do Império Britânico possuía tipos seus (Meggs & Purvis 2009: 158; Figura 1.10).

Figura 1.11

Folha de rosto de *Paradise Regain'd*, impressa por John Baskerville em 1758: o tipo transicional, bem espaçado em composição tipográfica elegante são características associadas ao trabalho do fundidor e impressor inglês

Na segunda metade do século XVIII, o trabalho de John Baskerville, impressor e fundidor inglês de Birmingham, cujos tipos elegantes, mais leves, largos e contrastados que os tipos antigos — com eixo de contraste menos inclinado —, “representam o auge do estilo de transição que transpõe o abismo entre o estilo antigo e o design moderno de tipos” (Meggs & Purvis 2009: 159; Figura 1.11). Ainda no final do século, o estilo moderno, cujo maior representante foi o trabalho de Giambattista Bodoni, apresenta uma letra mais alta e condensada, serifa e formas gerais mais geométricas, contraste maior e eixo de contraste vertical (Figura 1.12). Tal estilo viria a perdurar por boa parte do século XIX, figurando de forma proeminente nos impressos brasileiros, inclusive nas folhas de rosto.

Figura 1.12

Página de *Manuale tipografico* (1818), de Giambattista Bodoni:
as letras que carregam seu nome são as mais representativas dos tipos modernos

A Revolução Industrial desencadeou mudanças socioeconômicas radicais. Os centros urbanos europeus, cada vez maiores e populosos, as formas de produção cada vez mais rápidas e mecanizadas. Na tipografia, o impacto foi enorme com a disseminação

acelerada de informação. A realidade de uma sociedade progressivamente maior, urbanizada e industrializada tornou necessária a produção de recursos de comunicação em massa, por meio de impressos publicitários como cartazes, anúncios e panfletos. Eram necessárias formas tipográficas fortes, impactantes e atraentes em meio aos muitos estímulos visuais da cidade. A tipografia produzida para livros e periódicos não se provava suficiente para tal tarefa. “A era industrial transformou esses sinais em formas visuais abstratas, projetando poderosas figuras de forte contraste e grandes dimensões.” (Meggs & Purvis 2009: 176). O contexto industrial do berço da revolução, a Inglaterra, resulta, nas primeiras décadas do século XIX, no desenvolvimento de uma série de estilos novos e chamativos no país, que Catherine Dixon denomina de “vernaculares do século XIX” (Baines & Haslam 2002: 60).

Os tipos *fat face*, ou “serifadas gordas”, popularizaram-se nas peças publicitárias, particularmente nos cartazes, em corpos maiores (Figura 1.13). Trata-se de tipos com altíssimo contraste e robustez das letras (Higa 2010: 44), serifas filiformes ou apoiadas e, frequentemente, eixo de contraste vertical. Em alguns aspectos, particularmente aqueles relacionados ao contraste, eles em muito se assemelham a tipos modernos que foram “expandidos” ou “exagerados” em suas formas.

Figura 1.13

Tipo *fat face* chamado Five Line Pica nº. 5, extraído do catálogo do impressor e fundidor inglês William Thorowgood (1821)

Ainda no início do século XIX, desenvolve-se um novo estilo que um dos fundidores que passa a comercializá-lo, Robert Thorne, chama de *egyptians* (os tipos “egípcios” ou “egipcianos”). Esses tipos também ganharam os nomes de *slab serif* ou “mecânicos”, em função do aspecto visual mecanizado conferido por letras, em geral, pesadas, com baixo contraste e serifas quadradas e robustas (Figura 1.14). Já os tipos “egipcianos” com eixo de contraste horizontal, comuns na época, ficaram conhecidos como “italianos”. Nicolette Gray chegou a caracterizar o estilo “egipciano” como “a mais brilhante invenção do século e, talvez, a mais completa e concisa expressão da cultura dominante do período” (Gray 1976: 23).

Figura 1.14

Exemplo de tipo egipciano extraído de anúncio britânico de 1831

À medida que os tipos cresciam em tamanho, foi necessário buscar alternativas para os tipos de metal que, em corpos grandes, eram caros, pesados e apresentavam problemas de produção. Popularizaram-se, principalmente nos Estados Unidos, os tipos de madeira, sem serifa ou com serifas robustas e resistentes ao uso (Figura 1.15). As grotescas surgiram também nos anos 1810, mas suas formas têm origens na Antiguidade greco-romana. Elas são, em geral, pesadas, com baixo contraste e maiúsculas de largura equivalente. Seu uso se tornou progressivamente mais comum ao longo do século XIX.

Figura 1.15

Tipo grotesco chamado Two-Line Great Primer Sans Serif nº. 2,
extraído do catálogo de Vincent Figgins, de 1847

Além das peças publicitárias avulsas, cresce também a publicação de revistas, o que traz mais espaço para a experimentação tipográfica e de letreiramento em tamanhos grandes, tanto nas matérias quanto nas imagens publicitárias nelas inseridas. Durante a era vitoriana, aumenta o gosto por tipos cada vez mais ornamentados. Particularmente na metade final do século XIX, avanços tecnológicos permitem a fabricação de desenhos intrincados, inspirados nas “inscrições descontraídas”, como são chamadas por Meggs & Purvis, da cromolitografia. Os fundidores e impressores empenhavam-se em manter sua fatia de mercado no cada vez mais competitivo ramo das artes gráficas (Meggs & Purvis 2009: 212). Sobre essa tendência crescente da ornamentação, Gray afirma que os vitorianos haviam perdido a ideia de tipos bons para leitura, o que não significava que haviam perdido a ideia do bom letreiramento (Gray 1976: 7).

Figura 1.16

Exemplo de tipo toscano chamado de Four-Line Small Pica Scroll,
extraído do catálogo de Figgins, de 1845

Surgem tipos extremamente ornamentados, com recursos como sombreados, molduras, contornos, texturas e ilustrações dentro das letras. O maior representante dessa forma tipográfica são as toscanas, cuja principal característica está nas serifas bifurcadas (Figura 1.16 e 1.17). As toscanas foram primeiramente transformadas em tipos móveis por Vincent Figgins em 1817, mas a origem de suas formas é encontrada em letras entalhadas na Roma do século IV (Baines & Haslam 2002: 62). No Brasil, Farias & Cunha Lima (2016) analisam a existência de tipos toscanos em almanaques comerciais, o *Almanak Laemmert*, publicado no Rio de Janeiro de 1847 a 1889 e almanaques publicado em São Paulo por Jorge Seckler entre 1878 e 1896. Desde os primeiros exemplares analisados, as letras toscanas já eram usadas regularmente na seção *Notabilidades* dos almanaques (Farias & Cunha Lima 2016), destinada à publicação de anúncios comerciais.

Figura 1.17

Anúncio publicitário britânico dos anos 1840: presença de tipos egípcianos, grotescos, toscanos e modernos em corpos com larguras e pesos variados

NICHOLSON'S
JUDGE & JURY
EVERY NIGHT,
AT THE
CIDER CELLARS,
Maiden Lane, Covent Garden,
The STRAND ENTRANCE to which is
TWO DOORS WEST OF THE ADELPHI THEATRE,
Next Door to H. PAGE'S Shell Fish Warehouse.

☞ Observe the Lamp with "CIDER CELLARS" painted upon it,
standing between Nos. 413 and 415.

POSES PLASTIQUES, TABLEAUX VIVANS,
At Half-past Seven, and after the Theatres.

MRS. COLLEEN BRAWN
ON HER TRIAL,
EVERY NIGHT.

"I thought that when I came to London and took lodgings in the Adelphi I should have a quiet house, but with scarcely room to breathe, and the house *cramm'd every night* with fresh faces, its infamous. Then my husband's conduct—there's no bearing with him! As I'm a woman, a British jury shall do me justice."

Tal caminho em direção à ornamentação, na Inglaterra, culminaria na tipografia produzida por integrantes do movimento Arts and Crafts, particularmente o trabalho da Kelmscott Press, editora fundada por William Morris, um dos líderes do movimento, em 1891 (Figura 1.18). Na contramão da crescente industrialização, a editora produziu livros ricamente ilustrados, com tipos orgânicos, bordas amplamente decoradas e grandes capitulares, num resgate aos trabalhos manuais produzidos no período dos incunáveis.

Figura 1.18

Dupla do livro ricamente ilustrado da Kelmscott Press, *The Story of the Glittering Plain*, de 1894 (William Morris [designer] e Walter Crane [ilustrador])

Figura 1.19

Capa da edição de 15 de maio de 1897 da *Revista Moderna*: ilustração e letreiramento no estilo art nouveau lembram os cartazes em cromolitografia produzidos na época

No período de 1880 a 1910, vigora em todas as áreas das artes o estilo art nouveau, tomado por formas orgânicas reminiscentes das flores e plantas. Na tipografia e no design de tipos não foi diferente. Os tipos em muito se remetiam ao letreiramento produzido nos cartazes litográficos e revistas ilustradas da época (Figura 1.19). Gray coloca, porém, que o estilo tão vigoroso apresentado nos 1880 já parecia inferior e decadente na tipografia da década seguinte (Gray 1976: 105). No Brasil, observa-se que, pelo menos em São Paulo, o auge do art nouveau nas folhas de rosto é mais tardio, na virada do século. Apenas na segunda década do século XX, as formas geométricas do art déco e do modernismo passam a ganhar espaço significativo nas obras.

2. PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

2.1 Construção do *corpus*, coleta e organização dos dados

A construção do *corpus* da pesquisa foi iniciado com a busca por referências a obras impressas entre 1836 e 1918 na bibliografia especializada (Deaecto 2011; Hallewell 2005; MASP 1979) e pelos nomes das oficinas atuantes no período já identificadas na base de dados do projeto Tipografia Paulistana¹, que contém importante relação e mapeamento de oficinas em operação durante o período estudado, na cidade de São Paulo. A partir dessa primeira relação de oficinas, foi feita uma busca nos acervos digitais do Sistema Integrado de Bibliotecas da Universidade de São Paulo (SIBi-USP)² pelo nome de cada uma delas com o objetivo de identificar obras impressas em tais estabelecimentos.

Ao realizar a busca virtual, verificou-se que havia inconsistências na catalogação digital dos livros e na maneira como as oficinas se autodenominavam. Tornou-se necessário, então, fazer a busca por diferentes palavras-chave, como “Typographia”, sua grafia atual “Tipografia”, “Brazil de Rothschild” e “Brasil de Rothschild”, por exemplo. Conforme descrito no capítulo 1, a ambiguidade (comum ao período) na definição do termo “oficina”, tanto como casa de impressão quanto como editora, fez com que o nome do estabelecimento estivesse frequentemente cadastrado no campo “Editor” e, portanto, pesquisável no sistema.

Uma busca preliminar no SIBi-USP revelou a existência de mais de 1.800 possíveis obras relevantes para o estudo. Os títulos encontrados foram salvos em forma de *links* na seção “Meu Espaço” do sistema e inseridas em uma planilha Excel, na qual foram catalogadas conforme os seguintes parâmetros: a) título, b) autor, c) ano de publicação, d) oficina, e) classificação bibliográfica, f) acervo ao qual pertence e g) número de chamada (código do exemplar no acervo). Essa categorização foi essencial para decidir quais critérios seriam utilizados para selecionar as obras que viriam a formar o *corpus* e para se chegar a um número de artefatos condizentes com um projeto de mestrado.

1. Tipografia Paulistana: <<http://www.fau.usp.br/tipografiapaulistana>>

2. Busca Integrada: <<http://www.buscaintegrada.usp.br/>>

Tabela 2.1

Levantamento inicial
Número de obras catalogadas no SIbi-USP por acervo

Acervo	Sigla	Número de obras
Faculdade de Direito	FD	534
Instituto de Estudos Brasileiros	IEB	345
Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin	BBM	259
Museu Paulista	MP	120
Museu Republicano	MP-REP	117
Escola Politécnica	EP	102
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas	FFLCH	20
Escola Superior de Agricultura Luiz de Queiroz	ESALQ	20
Faculdade de Educação	FE	16
Faculdade de Economia, Administração e Contabilidade	FEA	13
Faculdade de Medicina	FM	10
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo	FAU	6
Faculdade de Saúde Pública	FSP	4
[Acervo desconhecido]	—	4
Faculdade de Medicina — Instituto Oscar Freire	FM-IOF	3
Faculdade de Medicina Veterinária e Zootecnia	FMVZ	2
Faculdade de Odontologia	FO	2
Museu de Arqueologia e Zootecnia	MAE	2
Museu de Zoologia	MZ	2
Escola de Comunicações e Artes	ECA	1
Escola de Enfermagem	EE	1
Escola de Engenharia de Lorena	EEL	1
Instituto de Astronomia, Geofísica e Ciências Atmosféricas	IAG	1
Instituto de Biociências	IB	1
Total		1586

Ao final desse primeiro levantamento, excluídos erros de catalogação e repetições de exemplares de uma mesma obra, o banco de dados possuía um total de 1.585 livros, pertencentes a 23 bibliotecas da USP.³ De todos os acervos, três possuíam mais de 70% (1.138 títulos) do total de obras selecionadas, sendo 534 títulos na Faculdade de Direito da USP (FD-USP), 345 no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP) e 259 na Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin (BBM-USP) (Tabela 2.1). Constatou-se também que o acervo da BBM-USP era o que tinha a distribuição mais uniforme das obras ao longo das

3. O *Apêndice 1 — Banco de dados do levantamento inicial*, com as 1.585 obras está disponível digitalmente em < <https://bit.ly/2TeDHLu> >.

décadas estudadas (Tabela 2.2) e por classe bibliográfica (Tabela 2.3), o que contribuiria para traçar o panorama desejado da produção tipográfica paulistana entre 1836 e 1918. Adicionalmente, os equipamentos da BBM-USP permitiriam a digitalização das obras em alta resolução, com equipamento profissional e controle de qualidade de iluminação e de posicionamento de câmera.

Tabela 2.2

Levantamento inicial

Número de obras catalogadas no acervo da BBM-USP por década

Década	Número de obras
1830	8
1840	10
1850	23
1860	32
1870	25
1880	42
1890	46
1900	33
1910	27
[Data desconhecida]	13
Total	259

Tabela 2.3

Levantamento inicial

Número de obras catalogadas no acervo da BBM-USP por classe bibliográfica (nível 1)

Classes bibliográficas (Nível 1)	Número de obras
Literatura	119
História	59
Ciências sociais	25
Direito	19
Teologia e Igreja	11
Ciências médicas	7
Ciências naturais	6
Ciências matemáticas	5
[Classe desconhecida]	5
Artes	3
Total	259

Escolhido o acervo da BBM-USP, foram iniciadas visitas à biblioteca para consultar e inspecionar os livros *in loco*. Durante as pesquisas, cada obra foi folheada do começo ao fim e medida na altura e na largura da folha de rosto. Fotografou-se em baixa resolução, com câmera de celular, as folhas de rosto e outras páginas que poderiam vir a ser relevantes para a investigação, como capa, falsa folha de rosto e colofão. Para cada obra, foram verificadas as seguintes informações, inseridas imediatamente em uma planilha digital⁴: a) data da visita, b) título da obra, c) autor, d) oficina, e) endereço da oficina, f) ano de publicação, g) classificação bibliográfica, h) número de páginas, i) altura, j) largura, k) possui capa original?, l) possui falsa folha de rosto?, m) possui impressão no verso da folha de rosto?, n) possui colofão? e o) link para o arquivo em alta resolução.

- a. **Data da visita** e do manuseio da obra na Sala de Leitura da BBM-USP.
- b. **Título da obra** completo com *link* para o registro no SIBi-USP.
- c. **Autor** conforme consta na folha de rosto ou em outra página da obra, embora não tenha sido possível identificar o autor em alguns casos.
- d. **Nome da oficina** catalogado em dois formatos: d.1) exatamente como impresso na folha de rosto ou em outra página da obra, para verificar possíveis variações na nomenclatura de uma mesma oficina em diferentes publicações; e d.2) em forma simplificada, para identificar e agrupar todas as obras pertencentes a uma mesma oficina.
- e. **Endereço da oficina**, também catalogado em dois formatos: e.1) exatamente como impresso na folha de rosto ou em alguma outra página da obra; e e.2) em forma simplificada, para identificar e agrupar todas as obras impressas em um mesmo endereço.

Para o mapeamento da localização das oficinas apresentado no capítulo 3, os endereços foram separados em dois períodos: 1836 a 1872 e 1873 a 1918. Em alguns casos, o endereço não foi encontrado impresso na publicação, sendo necessário recorrer à base de dados do Tipografia Paulistana a fim de obter um provável endereço para a oficina no ano de publicação da obra.

4. O Apêndice 2 — Banco de dados do conjunto final com as 142 obras da BBM-USP que compõem o *corpus* da pesquisa está disponível digitalmente em < <https://bit.ly/2TeDHLu> >.

Dois mapas históricos disponíveis no *site* da Prefeitura de São Paulo foram usados para determinar a localização das oficinas, com indicações do traçado e do nome das ruas na época. O Mapa 1 (p. 74) foi montado a partir do levantamento da Companhia Cantareira e Esgotos, de 1881⁵, e o Mapa 2 (p. 76), a partir da *Planta do Districto da Paz de Sant'Anna*⁶, de 1913, pertencente à Companhia Lithographica Hartmann-Reichenbach. Para estimar a posição dos endereços, considerou-se a posição dos lotes em sequência numérica crescente a partir da Sé, sendo números pares à direita e ímpares à esquerda. Não foi possível determinar todos os endereços com exatidão, já que os critérios de numeração dos logradouros mudou ao longo das décadas até os tempos atuais.

- f. Ano de publicação** conforme impresso na obra. Em apenas um caso (*Rosas e goívos*, 1849), o ano foi identificado por uma anotação manuscrita na folha de rosto. Foram excluídas do *corpus* as obras em que não foi possível determinar o ano de publicação. Entende-se aqui ano de publicação também como ano de impressão, pois, não sendo possível apontar com precisão quando as obras foram impressas, assume-se que as datas seriam próximas. Da mesma forma, conclui-se no âmbito desta pesquisa que impressão e publicação se deram no mesmo local e ano. Não foram consideradas, com base nos dados da bibliografia especializada, as empresas que publicavam em São Paulo, mas imprimiam em outros locais, a exemplo da Casa Garraux.
- g. Classificação bibliográfica** definida com base em dois documentos da época. Inicialmente, foi usado o *Manuel du Libraire et de L'Amateur de Livres*, do bibliógrafo Jacques-Charles Brunet, publicado inicialmente em 1810 na França e, posteriormente, expandido e republicado em 1865 (Brunet 1865), tornando-se referência para a bibliografia da época. Por se tratar de uma obra estrangeira, que dava muito destaque à produção europeia (a francesa, em particular), alguns aspectos da classificação foram ajustados e complementados para adequá-la à realidade brasileira. Para tal, foi usado o catálogo da Casa Garraux, de 1872 (Garraux 1872), que, além de apresentar categorias complementares às de Brunet, traz uma organização criada sob a perspectiva de um livreiro no Brasil, em contraponto à de Brunet, um biblió-

5. Disponível em <http://smul.prefeitura.sp.gov.br/historico_demografico/img/mapas/1881.jpg>.

6. Disponível em <http://smul.prefeitura.sp.gov.br/historico_demografico/img/mapas/1913.jpg>.

grafo francês. A classificação foi feita com três níveis de especificação para dar mais precisão às categorias (Tabela 2.4).

Tabela 2.4

A classificação feita a partir de Brunet (1865) e Garraux (1872)

Nível 1	Nível 2	Nível 3
1. Teologia e igreja	Sagradas escrituras	Textos e versões
		Filologia bíblica
	Liturgia	Orações gratulatórias e fúnebres
		Tratados sobre os ritos e cerimônias da igreja
	Catequética	Índios
	Parenética (ou sermões)	
2. Direito	Religião judaica	
	Religiões dos povos orientais	
	Ensino	
	Filosofia do direito e princípios gerais do direito	
	Direito das gentes e internacional	
	Direito político	
	Direito criminal	
	Direito comercial	Direito falimentar
		Direito marítimo
	Direito processual	Direito processual civil
3. Ciências naturais		Direito processual criminal
	Direito civil	Direito romano
		Direito estrangeiro
	Direito canônico	Regimentos e estatutos da igreja
	Física	
	Química	
	Geologia e mineralogia	
	Botânica	Algologia
		Plantas exóticas
		Árvores frutíferas
	Agronomia	Ensino
		Algodão
		Café
		Bicho-da-seda (sericicultura)
		Questões econômicas
		Cânhamo
		Chá
		Vinho
		Açúcar
		Florestas
		Entomologia agrícola
	Zoologia	
	Medicina veterinária e zootecnia	Ensino
4. Ciências médicas		Bovinos
		Suínos
	Ensino	
	Anatomia	
	Fisiologia	
	Higiene	Saneamento
	Epidemiologia	
	Necrologia	
	Psiquiatria	
	Odontologia	
	Medicina legal	
	Farmácia	
5. Ciências matemáticas	Matemática pura	Álgebra
		Aritmética
		Geometria

	Matemática aplicada	Engenharia (infraestrutura – pontes, estradas, ferrovias, canais)
		Mecânica
		Astronomia
		Topografia
		Militarismo
6. Ciências sociais	Filosofia Psicologia Pedagogia Política	
		Ideologia política
		Partidos políticos e eleições
		Administração pública
		Legislação
		Direitos do homem
	Economia e economia política	Constituição
		Estatística
		População
		Indústrias
		Finanças e impostos
		Comércio e bancos
7. Artes	Escrita (e outras formas de representação da palavra)	Tipografia, caligrafia, poligrafia, criptografia estenografia, taquigrafia e telegrafia
	Artes mecânicas e ofícios	Manufatura
		Culinária
	Belas artes	História da arte
		Exposições
		Desenho
		Fotografia
		Pintura
		Gravura
		Escultura
		Arquitetura
		Música
	Atividades físicas	Luta e esgrima
		Tiro
		Equitação
		Natação
		Dança
		Caça e pesca
8. Literatura	Almanaques e anuários Ensino, história e crítica literária Linguística	
		Língua portuguesa
		Línguas estrangeiras
	Oratória	Línguas indígenas
		Discursos políticos e sociais
		Discursos solenes
	Poesia Teatro Prosa	
		Romance
		Novela
	Diálogos e entrevistas Filologia Epístolas Poligrafia	Conto
		Crônica
	Geografia Viagens e explorações História universal, antiga e moderna História das religiões História antiga História moderna	Cartas de viagens
9. História	Arqueologia e arqueografia Numismática Biografia Bibliografia	
	Europa Estados Unidos Brasil	

- a. **Número de páginas** categorizado inicialmente de duas formas: h.1) detalhando-se o tipo de numeração de cada página (numerais romanos, arábicos ou páginas sem número [sn]); e h.2) o número total de páginas da obra. Após o levantamento de campo, foi criado o item h.3, que dividiu as obras em diferentes grupos a cada 16 páginas para que fosse possível quantificar essa informação sobre o conjunto.
- b. **Altura da folha de rosto** medida com régua milimetrada, posicionada o mais próximo possível da lombada, do pé à cabeça da folha.
- c. **Largura da folha de rosto** extraída apenas como referência, já que não é possível ser medida com a mesma precisão da altura. Isso se deve ao limite de abertura de algumas encadernações pouco flexíveis e ao estado de conservação frágil de algumas obras, que poderiam se danificar com o manuseio excessivo.
- d. **Possui capa original?** Pergunta feita para determinar quantas e quais obras possuíam capa, além de folha de rosto. As capas encontradas também foram fotografadas para serem comparadas em sua composição tipográfica às folhas de rosto correspondentes.
- e. **Possui falsa folha de rosto?** Para verificar se era feito uso frequente desse elemento paratextual nas obras impressas na época e qual seria sua relação compositiva com a folha de rosto.
- f. **Possui informações de impressão no verso da folha de rosto?** Para verificar a frequência da prática de inserir informações de impressão no verso da folha de rosto e se essas informações eram, por consequência, omitidas da folha de rosto.
- g. **Possui colofão?** Para verificar o uso do colofão na época e se informações de impressão no colofão e na folha de rosto eram excludentes ou redundantes nas obras analisadas.
- h. **Links para o arquivo em alta resolução** digitalizados internamente na BBM-USP ao longo de oito meses. As imagens foram nomeadas conforme a Figura 2.1, de modo a facilitar a organização dos arquivos digitais.

Figura 2.1

Padrão de nomenclatura da imagem da folha de rosto em alta resolução do livro *O sacrifício — romance*, publicado em 1861 na Typographia Imparcial de J. R. de Azevedo Marques

Nas visitas ao acervo da BBM-USP, todas as obras manuseadas foram classificadas conforme os critérios explicitados anteriormente. De todas as obras visitadas, 49 foram excluídas por quatro possíveis motivos: 1) não possuir folha de rosto, que pode ter se perdido ou nunca ter existido; 2) não ter sido impressa na cidade de São Paulo, conforme indicação do registro da obra no SIBi-USP; 3) não ter sido impressa usando a técnica de composição com tipos móveis; e 4) não terem o ano de publicação devidamente identificado. Outras 40 obras não foram consultadas pela impossibilidade de localizá-las fisicamente no acervo da biblioteca. No entanto, mais oito obras que não constavam no sistema como tendo sido impressas na cidade foram localizadas pela equipe da BBM-USP e incluídas no conjunto final. No total, 178 folhas de rosto foram selecionadas e encaminhadas para digitalização. Desse conjunto, 142 folhas de rosto estavam em condições físicas adequadas para digitalização, formando, portanto, o *corpus* da pesquisa.⁷

7. O Apêndice 3 — *Fichas das obras analisadas* contém as 142 obras que compõem o *corpus* da pesquisa, reproduzidas digitalmente em 100% do tamanho original, disponível em < <https://bit.ly/2TeDHLu> >.

2.2 Critérios para descrição e análise da folha de rosto

A partir do levantamento final das 142 obras descrito no item 2.1, muitas informações básicas foram extraídas, como o número total de oficinas atuantes na cidade de São Paulo, no período estudado. As imagens obtidas na digitalização da BBM-USP foram tratadas⁸ e estão reproduzidas no *Apêndice 3 – Obras analisadas*⁹, em 100% de seus tamanhos originais. Definido o *corpus* para este trabalho, foram estabelecidos critérios para descrição e análise da folha de rosto. Como as folhas de rosto possuem informações impressas dispostas em composições com tipos e corpos variados — em alguns casos, empregando mais de dez estilos —, julgou-se necessário organizá-las por meio da categorização de seus elementos gráficos, de modo a permitir a comparação entre as formas tipográficas dentro de suas categorias.

2.2.1 As categorias de folha de rosto

O primeiro passo foi separar as 142 folhas de rosto em duas grandes categorias:

- a. **Folha de rosto descritiva**, comum às obras mais antigas do *corpus*, com títulos longos e descritivos que, frequentemente, eram unidos verbalmente, por meio de elementos de ligação (“por” e “pelo”, por exemplo), às indicações de autor, tradutor e dedicatória da obra (Figura 2.2). Nesse caso, grande parte das informações textuais — excetuando-se as de imprensa — se organizavam num texto contínuo.
- b. **Folha de rosto sintética**, que traz um título curto (apenas a designação da obra) com os demais elementos separados visual e textualmente. Uma diferença importante em relação à folha de rosto descritiva é a frequente inversão da posição do título com a do nome do autor, que passa a figurar no topo da composição. O título toma posição isolada no centro ótico da página, sem ligação textual com outras informações. (Figura 2.3)

8. O tratamento das imagens consistiu apenas no recorte dos limites da folha de rosto, por mais desiguais que pudessem ser, para manter fidelidade ao material analisado e ter-se a visão real da composição tipográfica e do posicionamento da mancha de texto na página. Falhas de impressão e avarias do tempo foram devidamente preservadas.

9. O *Apêndice 3 – Fichas das obras analisadas* contém as 142 obras que compõem o *corpus* da pesquisa, reproduzidas digitalmente em 100% do tamanho original, disponível em < <https://bit.ly/2TeDHLu> >.

Figura 2.2 Exemplo de folha de rosto descritiva

Figura 2.3 Exemplo de folha de rosto sintética

2.2.2 A classificação dos elementos gráficos da folha de rosto

Feita essa primeira distinção, os elementos gráficos de cada folha de rosto foram classificados segundo o significado de cada um e serviram como base para a análise apresentada em 3.2 — *A estrutura visual das folhas de rosto*. Para tal, foram considerados todos os elementos impressos na folha de rosto, definidos e organizados nas seguintes categorias:

- a. **Título:** nome ou expressão que distingue e individualiza a obra (Porta 1958: 397), e pode ser composto por: a.1) título próprio ou título principal, sendo o nome pelo qual uma obra é habitualmente conhecida (Faria & Pericão 2008: 707), podendo vir acompanhado de uma definição genérica; e a.2) subtítulo, elemento que qualifica e complementa o título próprio. Como se pode ver nas figuras 2.1 e 2.2, o título é determinante para definir se uma folha de rosto é considerada descritiva ou sintética.
- b. **Autor:** elemento gráfico que pode ter destaque visual ou estar unido textualmente ao título. Pode ser composto apenas pelo b.1) nome do autor ou trazer também b.2) credencial ou crédito honorífico do autor, que pode vir antes ou depois do nome.
- c. **Epígrafe:** citação que serve de tema a um assunto ou é utilizada para exprimir o espírito geral de uma obra (Faria & Pericão 2008: 297). Pode vir acompanhada da assinatura da epígrafe, contendo o nome do autor da citação e também a obra da qual foi extraída.
- d. **Ornamento:** aqui separado em duas categorias principais: d.1) fio ou bigode, adorno tipográfico na forma de fio regular, fio ornamentado ou fio de espessura variável no caso do bigode, utilizado para compor a página e separar informações visualmente; e d.2) vinheta, ornamento, comumente na forma de clichê, usado para enobrecer e decorar a página. Aqui definida, a vinheta pode ser temática e, portanto, exprimir relação e expressar visualmente o conteúdo da obra; decorativa, tendo a mesma função do fio ou bigode, porém, com desenhos mais elaborados — frequentemente com temas florais (florão); e logotípica, em geral um monograma que representa uma empresa (oficina ou casa editorial) ou indivíduo (empresário, proprietário).
- e. **Imprenta (ou pé de imprensa):** conjunto de informações relacionadas à impressão da obra, geralmente posicionado ao pé da folha de rosto, contendo todas ou algu-

mas das seguintes indicações: e.1) local de publicação (cidade), e.2) nome da oficina, e.3) endereço da oficina e e.4) ano de publicação. Arezio (2017: 264) define o pé de imprensa como “endereço ou reclame da oficina” e como tendo a mesma função do colofão.

f. Outras atribuições, como tradutor, prefaciador e ilustrador da obra.

A partir da classificação, foi possível avaliar aspectos gerais da estrutura visual das folhas de rosto discutidos em 3.2 (p. 78), relacionados à mancha gráfica, alinhamento e hierarquia das informações textuais. Foi também possível aferir se existem tendências no emprego de determinadas composições tipográficas ao longo do período estudado, considerando o repertório de uma mesma oficina, obras de uma mesma época ou de uma mesma classe bibliográfica. A classificação aqui descrita possibilitou, ainda, agrupar os tipos empregados de acordo com sua classificação enquanto elemento gráfico para estabelecer comparações e verificar padrões e tendências estilísticas na tipografia de títulos, nomes de autores e demais informações. No item seguinte, serão delineados os critérios de análise das formas tipográficas.

2.3 Critérios para descrição e análise das formas tipográficas

A descrição e análise das formas tipográficas dependeu, inicialmente, da definição da nomenclatura das partes do tipo móvel, das partes das letras e da terminologia para descrever a malha interna da fonte. Em seguida, foram definidas seis categorias principais de formas tipográficas, complementadas pela caracterização de atributos formais específicos das letras.

2.3.1 Nomenclatura: tipo, fonte e letra

Nos tipos móveis (Figura 2.4), chama-se de “corpo” a altura do tipo físico, isto é, do bloco de metal ou madeira. Tradicionalmente, ele é medido em pontos e seus limites costumam estar um pouco além das linhas das descendentes e ascendentes. O termo “face” refere-se à parte superior do bloco de tipo, que possui a forma da letra e recebe a tinta para impressão. Partes da face que se projetam para além do bloco, efetivamente se apoiando no bloco ao lado, são chamadas de “kern” (Farias 2016: 9-17).

Figura 2.4 O tipo móvel de metal

O termo “fonte” refere-se ao conjunto de tipos de metal de um mesmo estilo e corpo. A malha interna (Figura 2.5) de uma fonte demarca as proporções verticais do conjunto de letras. A maioria das letras do alfabeto latino, tanto minúsculas quanto maiúsculas, se apoia sobre a linha de base, enquanto a linha média delimita a altura das letras minúsculas sem ascendentes, como a letra ‘x’. A altura entre as linhas de base e média é apropriada-

damente chamada de altura-x. As linhas das ascendentes e das descendentes marcam os limites das minúsculas cujos desenhos ultrapassam a altura-x para cima (ascendentes) ou para baixo (descendentes). Adicionalmente, a linha das capitulares delimita a altura das letras maiúsculas e costuma estar posicionada um pouco abaixo ou na mesma altura das ascendentes.

Figura 2.5 Malha interna da fonte

Na descrição das partes das letras, o termo “traço” é utilizado livremente para se referir a qualquer parte do desenho. Para cada tipo de traço, curvo ou reto, é utilizada a terminologia descrita na Figura 2.6.

Figura 2.6 Partes das letras

2.3.2 As seis categorias de formas tipográficas

Fazer a análise tipográfica exigiu que fosse enfrentado o desafio de escolher um sistema de classificação que fosse satisfatório para as amostras avaliadas. Optou-se, então, pelo sistema utilizado no projeto Tipografia Paulistana, que abarca o período estudado nesta pesquisa, por meio da proposição de seis categorias abrangentes, como veremos a seguir — depois complementadas pela identificação de atributos formais específicos das letras.

a. Romanas ou serifadas

Letras cujas extremidades possuem traços usualmente mais finos que as hastes. De forma geral, as serifas aparecem dos dois lados das hastes quando em contato com a linha de base e apenas do lado esquerdo no limite das ascendentes (Figura 2.7).

Figura 2.7 Exemplos de letras romanas ou serifadas

RESUMO
BURLESCAS
DISCURSO
Estatística e Apontamentos
Dr. Joaquim Antonio

b. Grotescas

São letras sem serifas, com origens greco-romanas, que surgiram como estilo no início do século XIX. Via de regra, as formas possuem pouco contraste e curvas abruptas (Baines & Haslam 2002: 63) (Figura 2.8).

Figura 2.8 Exemplos de letras grotescas

IMPERIO DO BRAZIL
LITTERARIO
PROVINCIA DE SÃO PAULO
Edição d'O SÃO PAULO IMPARCIAL
RAINHA DE PORTUGAL

c. Escriturais

Letras cujo desenho se manteve próximo de suas origens caligráficas. Nesta categoria, encontram-se as letras góticas, as cursivas mais formais e as letras informais, que imitam a escrita manual (Figura 2.9).

Figura 2.9 Exemplos de letras escriturais

d. Fantasia

São aquelas que possuem adornos em maior ou menor grau, como contornados, e recursos que simulam tridimensionalidade, como os sombreados (Figura 2.10).

Figura 2.10 Exemplos de letras fantasia

e. Toscanas

Suas principais características são serifas curvas bifurcadas ou até trifurcadas. Popularizaram-se no século XIX, sendo muito utilizadas em corpos grandes para publicidade e letreiros de fachadas (Baines & Haslam 2002: 63). A haste interrompida e os sombreados são elementos comuns, porém não obrigatórios às toscanas (Figura 2.11).

Figura 2.11 Exemplos de letras toscanas

f. Não latinas

São todos os desenhos de letras ou elementos gráficos não pertencentes ao alfabeto latino, o que pode incluir letras de idiomas que escrevem em cirílico e grego, ideogramas ou um conjunto de representações pictográficas, como fios e vinhetas (Figura 2.12).

Figura 2.12 Exemplos de formas tipográficas não latinas

2.3.3 Atributos formais específicos das letras

Por si só, as seis categorias apresentadas acima não explicam com precisão todos os aspectos formais das letras. A fim de complementar a descrição, foram consideradas, a partir dos métodos utilizados no Tipografia Paulistana, as seguintes categorias de atributos formais.

a. Construção

a.1 Postura

Aqui considerada, a postura de um conjunto de letras pode ser reta ou inclinada, tanto à direita quanto à esquerda (Figura 2.13).

Figura 2.13 Exemplos de postura das letras

b. Terminações

b.1 Estrutura da serifa

Refere-se à forma das serifas (triangulares, filiformes, quadradas ou ornamentadas) e a sua relação com as outras partes da letra, podendo ser consideradas exageradas se tiverem peso visual maior que o das hastes (Figura 2.14).

Figura 2.14 Exemplos de estrutura das serifas das letras

b.2 Terminais

Referem-se usualmente aos terminais dos ganchos de letras como ‘a’ e ‘r’, mas também podem estar presentes em letras como ‘c’ e ‘s’. Os terminais podem ser lacrimais (forma de gota), circulares, abruptos (praticamente inexistentes), retos, curvos ou ornamentados (Figura 2.15).

Figura 2.15 Exemplos de terminais das letras

c. Proporção

c.1 Largura

Refere-se à relação entre largura e altura da letra, que pode ser classificada como: condensada, se a largura for inferior a 60% da altura; normal, se a largura for de 60% a 80% da altura; e expandida, se a largura for superior a 80% da altura (Figura 2.16).

Figura 2.16 Exemplos de largura das letras

c.2 Peso

O conceito de peso da letra se refere à relação entre seu tamanho e a espessura geral dos traços que a compõe, sendo assim, leves, normais ou pesadas (Figura 2.17).

Figura 2.17 Exemplos de peso das letras

c.3 Altura-x

Este quesito indica a relação entre a altura-x e a altura total do corpo, que pode ser: baixa, quando a altura-x é inferior a um terço do corpo; normal, quando a altura-x é igual ou próxima a um terço do corpo; e alta, quando a altura-x é superior a um terço do corpo (Figura 2.18).

Figura 2.18 Exemplos de altura-x das letras

d. Contraste

d.1 Eixo de contraste

Diferencia o eixo pelo qual se desenha o contraste de um conjunto de letras. As quatro direções exemplificadas na Figura 2.19 (vertical, horizontal, inclinado à direita e inclinado à esquerda) referem-se a uma linha imaginária que cruza os pontos mais finos dos traços das letras.

Figura 2.19 Exemplos de eixo de contraste das letras

d.2 Grau de contraste

O grau de contraste consiste na relação entre os traços mais finos e mais grossos das letras. Se as espessuras dos traços de um conjunto de letras forem uniformes ou praticamente iguais, o grau de contraste é considerado nulo. Nas letras em que há diferença entre as espessuras dos traços, consideram-se as gradações baixo, médio e alto (Figura 2.19).

Figura 2.19 Exemplos de grau de contraste das letras

e. Forma

e.1 Hastes

As hastes podem ser retas, curvas (convexas ou côncavas) ou acidentadas, isto é, aquelas que possuem desvios no seu desenho, mas sem interromper a linha contínua (Figura 2.20). Neste quesito, poderia se considerar as hastes interrompidas comuns às letras tipo estêncil, mas não há exemplos dessa forma na pesquisa aqui apresentada.

Figura 2.20 Exemplos de formas das hastes das letras

e.2 Decoração

As letras podem ser decoradas de quatro formas: contornadas; desenhadas de forma a representar tridimensionalidade (volume); representadas com projeções de sombras e com simulações de texturas (Figura 2.21).

Figura 2.21 Exemplos de decoração das letras

A seguir, serão apresentados os resultados de descrição das obras e a análise da estrutura visual das folhas de rosto estudadas com base nos métodos apresentados nos itens 2.1 e 2.2 deste capítulo.

3. AS FOLHAS DE ROSTO PAULISTANAS

3.1 Descrição das obras

Este subcapítulo explora os resultados obtidos pelo cruzamento de dados do levantamento final. Seu objetivo é dar forma a uma descrição das obras que compõem o corpus no que diz respeito à estrutura geral dos livros e à localização das oficinas.

3.1.1 Décadas de impressão

A conclusão do levantamento indica que as 142 obras do *corpus* foram produzidas por 47 oficinas na cidade de São Paulo (Tabela 3.1). Ao longo do período analisado, de 1836 a 1918, não é possível identificar variação significativa na frequência de impressão. O que se pode afirmar é que a década de 1880 tem o maior número de exemplares figurados no *corpus*: é um total de 26 livros, sendo 1888 o ano com mais publicações lançadas. Em seguida, destacam-se as décadas de 1890, com 24 obras, e 1860, com 23.

Entre as oficinas com maior representatividade no *corpus*, a Typographia Imparcial de J. R. de Azevedo Marques distingue-se com 16 títulos publicados entre os anos de 1856 e 1868. A Typographia de Jorge Seckler vem em segundo lugar, com dez livros entre 1878 e 1890, sucedida pela Typographia Litteraria (9 obras), Typographia d'A Provincia de São Paulo (8 obras) e Typographia do Diario Official (7 obras).

3.1.2 Classificação bibliográfica

Dentro do material estudado, o maior número de obras (69) pertence à categoria Literatura, compondo quase metade do número total (Tabela 3.2). Posteriormente e em quantidade bem menor, aparecem os livros de História (26) e de Ciências Sociais (17). Tanto Literatura como História são classes com representação em todas as décadas. Dos 16 títulos publicados pela Typographia Imparcial de J. R. de Azevedo Marques, oito são de Literatura, mantendo a proporção identificada no conjunto total. Registrou-se que apenas 11 das 47 oficinas não possuíam obras dessa categoria. Adicionalmente, todas as oficinas com três ou mais exemplares publicaram livros de ao menos duas categorias diferentes.

Tabela 3.1

Número de obras publicadas por oficina e por década

Oficina tipográfica	1830	1840	1850	1860	1870	1880	1890	1900	1910	Total
Typographia de Costa Silveira	5									5
Typographia Imparcial de Silva Sobral		4								4
Typ. Liberal de J.R. de Azevedo Marques		2	2							4
Typographia Litteraria		1	3	5						9
Typographia Dous de Dezembro			3							3
Typographia da Lei			1							1
Typ. Imparcial de J.R. de Azevedo Marques			5	11						16
Typographia Ypiranga				1						1
Typographia Americana				4	1					5
Typographia do Correio Paulistano				2	1	2				5
Typographia do Diario de São Paulo					3					3
Typographia Allemã					2					2
Typographia da Tribuna Liberal					2					2
Typographia Commercial					1					1
Typographia da Constituinte					1					1
Typographia d'A Provincia de São Paulo					5	3				8
Typographia de Jorge Seckler					2	8				10
Typographia King						5				5
Typographia d'O Federalista						2				2
Typographia J. Lousada & Comp.						2				2
Typographia do Diario da Manhã						1				1
Typographia do Diario Popular						1				1
Typographia da Gazeta do Povo						1				1
Typographia União						1				1
Typ. a Vapor de Espindola, Siqueira & Comp.							4			4
Typ. da Companhia Industrial de S. Paulo							4			4
Typographia a Vapor de Carlos Gerke & Cia.							3			3
Typographia da Casa Ecletica							2			2
Typographia de Hennies & Winiger							2			2
O Commercio de São Paulo							1			1
Typographia Abercio Ramos Moreira							1			1
Typographia Paulista							1			1
Typographia Riedel & Lemmi							1			1
Oscar Monteiro (Typographia Economica)							1	1		2
Typographia do Diario Official							3	3	1	7
Typ. Brasil de Carlos Gerke & Rothschild							1	2	2	5
Typographia a Vapor Vanorden & Comp.								3	1	4
Papelaria Cardozo, Filho & C.								1		1
Typographia Define & Comp.								1		1
Typographia Ideal								1		1

Typographia do Globo									2	2
Pocai & Comp.									2	2
Typographia Hennies Irmãos									1	1
Typographia Levi									1	1
Typographia Piratininga									1	1
Typographia São Lazaro									1	1
Typographia Augusto Siqueira									1	1
Total	5	7	14	23	18	26	24	12	13	142

Tabela 3.2

Número de obras pertencentes a cada classe bibliográfica (nível 1), por década

Classe bibliográfica (nível 1)	1830	1840	1850	1860	1870	1880	1890	1900	1910	Total
Literatura	1	3	6	12	13	9	11	7	7	69
História	1	1	3	6	3	5	2	4	1	26
Ciências sociais	2			2		9	2		2	17
Teologia e igreja		2	2	1		1	3			9
Direito	1		2		1		2		1	7
Ciências matemáticas				1	1	1	1	1		5
Artes			1			1			1	3
Ciências médicas				1			1		1	3
Ciências naturais		1					2			3
Total	5	7	14	23	18	26	24	12	13	142

3.1.3 Dimensões das obras e número de páginas

Todas as obras possuem altura superior à largura, estando a largura entre 50% e 75% do valor da altura. A menor delas mede 14,4 cm de altura e a maior, 37,7 cm. No que tange ao número de páginas, foram relacionadas publicações com 8 até 768 páginas. Tanto as dimensões como o número de páginas variam com regularidade ao longo das décadas, das classes bibliográficas e das oficinas, embora algumas tendências possam ser apontadas.

Os livros de Literatura (classe bibliográfica — nível 1) oscilam regularmente entre aqueles com até 16 páginas e outros com mais de 500. Na categoria Poesia (nível 2), a maior das subcategorias literárias, a variação é um pouco menor, porém ainda significativa, abrangendo exemplares de 32 a 400 páginas. Já as categorias de Ciências Médicas e Ciências Naturais, com três títulos cada uma, apresentam obras com, no máximo, 64 páginas.

3.1.4 Elementos paratextuais

Das 142 publicações analisadas, 84 trazem capa original, contrariando uma suposição inicial, baseada na bibliografia, de que a maioria dos livros não possuiria capa impressa. Nota-se na Tabela 3.3 que, ao longo das décadas, aumenta o número de obras com capa original. Essa mudança pode ter ocorrido por dois motivos: 1) progressivamente, a impressão da capa se tornou hábito dos impressores; 2) os exemplares mais recentes foram melhor preservados, impedindo, assim, a perda de suas capas. De toda forma, vemos que, da década de 1830, apenas um dos cinco títulos (20%) tem a capa original, enquanto, na década de 1910, o mesmo acontece com 11 das 13 publicações (77%).

Ademais, 40 obras possuem colofão, 25 apresentam falsa folha de rosto e oito trazem informações de impressão no verso da folha de rosto (5) ou no verso da falsa folha de rosto (3). Nos anos 1850 e 1860, verifica-se um pico na publicação de livros com colofão, atribuído aqui à atuação da Typographia Imparcial de J.R. de Azevedo Marques, que utiliza o recurso em 13 dos seus 16 lançamentos nos dois decênios, e à produção da Typographia Litteraria que, atuando nos anos 1860, emprega o colofão em seis das suas nove obras contempladas nesta pesquisa.

Tabela 3.3 Ocorrência de elementos paratextuais nas obras, por década

Elemento paratextual	1830	1840	1850	1860	1870	1880	1890	1900	1910	Total
Total de obras impressas por década	5	7	14	23	18	26	24	12	13	
Capa original	1	3	4	10	12	18	17	8	11	84
Colofão	1	3	10	16	1	4	1	1	3	40
Falsa folha de rosto	2	—	2	7	4	4	4	2	—	25
Verso da folha de rosto	1	—	—	—	—	1	3	—	—	5
Verso da falsa folha de rosto	1	—	—	—	1	—	—	1	—	3

3.1.5 Mapeamento das oficinas tipográficas

O levantamento da localização das oficinas foi realizado com base em duas fontes: 1) as próprias obras, identificando-se os endereços impressos, mais comumente, nas folhas de rosto, e em outras partes dos livros, como o verso da folha de rosto e o colofão; 2) a base de dados da plataforma Tipografia Paulistana, utilizada para fornecer os endereços que não constavam nos exemplares.

O Mapa 3.1 (p. 74) apresenta 10 oficinas contempladas nesta pesquisa que atuaram no período de 1836 a 1872. Sete delas registraram mais de um endereço no período es-

tudado e todas se localizavam na área hoje conhecida com Centro Histórico de São Paulo, principalmente no Triângulo Histórico, que compreende a região entre Largo da Sé, Largo de São Francisco e Largo de São Bento. Percebe-se uma concentração de oficinas na região da antiga Sé e nas ruas que saem de seu largo.

A despeito da impossibilidade de indicar com precisão absoluta a localização dos lotes de todas as oficinas, o levantamento revela algumas curiosidades. Uma delas é que, nos anos 1870, a Typographia do Correio Paulistano ocupou o número 27 da Rua da Imperatriz, o mesmo endereço da Typographia Imparcial de J. R. de Azevedo Marques na metade final dos anos 1860. Da mesma forma, o endereço da Rua do Imperador, 1, onde situava-se a Typographia Imparcial de Silva Sobral, foi ocupado pela Typographia Literaria, também conhecida como Typographia de Viuva Sobral, em provável referência à herdeira da oficina anterior.

O Mapa 3.2 (p. 76) apresenta 38 oficinas espalhadas pelo centro de cidade de São Paulo entre 1873 e 1918, período de grande crescimento da capital paulista, em função, sobretudo, do *boom* da atividade cafeeira — a partir do qual o município passa a receber mais investimentos de infraestrutura, como já descrito em 1.1 — *Livros na cidade* (p. 17). Nota-se uma ampliação significativa do número de oficinas tipográficas, equivalente a mais que o triplo do recorte anterior, mas mantendo-se o modelo de concentração da maioria delas dentro do perímetro do Triângulo Histórico. Alguns endereços esparsos, no entanto, surgem em bairros próximos, como República (a oeste) e Santa Ifigênia (ao norte). Mais distantes ainda, cruzando a São Paulo Railway (depois rebatizada de Estrada de Ferro Santos-Jundiaí), encontram-se dois endereços: a Typographia Hennies & Winiger, na Rua dos Italianos, 48, bairro do Bom Retiro, e a Typographia São Lázaro, no número 47 da rua de mesmo nome, na região da Luz.

Observa-se ainda que a Rua da Imperatriz, 44, abrigou a Typographia da Tribuna Liberal e, logo em seguida, a Typographia d'A Província de São Paulo. É preciso ressaltar que, neste recorte, aumentou consideravelmente o número de endereços que precisaram ser localizados através da plataforma Tipografia Paulistana, por não constarem impressos nas obras estudadas. Evidencia-se uma tendência, a partir dos anos 1880, de abolir essa informação das folhas de rosto e de outras partes das obras impressas na cidade.

Mapa 3.1

Localização das oficinas tipográficas paulistanas entre 1836 e 1872

Mapa: Fábio Martini e Guilherme Furtado

Legenda			
Oficina tipográfica	Código	Endereço ¹	Anos com publicações ²
Typographia Imparcial de Silva Sobral	1	Rua do Imperador, 1 ³	1844, 1845, 1846, 1847
Typographia Americana	2A	Rua Direita, 32	1866
	2B	Largo da Sé, 4 ⁴	1868
Typographia do Correio Paulistano	3	Rua da Imperatriz, 27 ⁵	1870, 1872
Typographia de Costa Silveira	4	Rua de São Gonçalo, 14 ⁶	1836 [2], 1839
Typographia Dous de Dezembro	5A	[Palácio do Governo — sala do pavimento térreo] ⁷	1854, 1856
	5B	Rua das Flores, 35 ⁸	1859
Typographia Imparcial de J.R. de Azevedo Marques	6A	Rua do Ouvidor, 46	1856, 1859 [2]
	6B	Rua da Imperatriz, 49 ⁵	1860, 1861 [2], 1863 [2], 1864 [2]
	6C	Rua da Imperatriz, 27 ⁵	1866, 1868
Typographia da Lei	7	Rua do Jogo da Bolla, 5 ⁹	1860
Typographia Liberal de J.R. de Azevedo Marques	8A	Rua das Flores, 9	1849
	8B	Largo da Sé, 3 ³	1852
	8C	Rua do Carmo, 3	1854
Typographia Litteraria	9A	Rua do Imperador, 1 [em palácio] ³	1848
	9B	Rua do Imperador, 12 ³	1856, 1859, 1860, 1861, 1862, 1863
Typographia do Ypiranga	10	Rua do Carmo, 71	1869

Notas:

- Os endereços listados foram extraídos das folhas de rosto estudadas, exceto quando estiverem entre colchetes. Neste caso, os endereços foram determinados com base no mapeamento do Tipografia Paulistana (www.fau.usp.br/tipografiapaulistana)
- Considerando-se as 142 folhas de rosto analisadas.
- Atual Praça da Sé, ampliada quando a Catedral foi construída.
- Atual Praça da Sé.
- Atual Rua 15 de Novembro.
- Rua do Imperador durante o Império; atual Praça da Sé, que foi ampliada quando a Catedral foi construída.
- Atual Pátio do Colégio.
- Atual Rua Silveira Martins.
- Rua da Princesa na época do império, atual Rua José Bonifácio.

Localização das oficinas tipográficas paulistanas entre 1873 e 1918

Legenda			
Oficina tipográfica	Código	Endereço ¹	Anos com publicações ²
Typographia Americana	1	Largo do Palacio, 2	1873
Typographia Brasil de Carlos Gerke & Rothschild	2A	Rua Moreira Cezar, 80 ³	1898
	2B	Rua 15 de Novembro, 29	1906 [3]
	2C	Rua 15 de Novembro, 30A	1911
Papelaria Cardozo, Filho & C.	3	Rua Direita, 35	1908
Typographia Commercial	4	Rua de São Bento, 24	1879
O Commercio de São Paulo	5	[Rua General Carneiro, 7]	1898
Typographia da Constituinte	6	[Rua Boa Vista, 74 ¹]	1880
Typographia do Correio Paulistano	7	Rua da Imperatriz, 27 ⁴	1870, 1872, 1881, 1883
Typographia Define & Comp.	8	Rua Florêncio de Abreu, 88	1909
Typographia do Diario da Manhã	9	[Rua do Ouvidor, 4 ¹]	1881
Typographia do Diario Official	10	[Rua 11 de Agosto, 21]	1899, 1900, 1902, 1907, 1908, 1911
Typographia do Diario Popular	11	Rua da Imperatriz, 54	1887
Typographia do Diario de São Paulo	12	Rua do Carmo, 65	1875, 1876, 1878
Typographia da Casa Ecletica	13	Rua Direita, 6	1899, 1900
Typographia a Vapor de Espindola, Siqueira & Comp.	14	Rua Direita, 10A	1895, 1897, 1898 [2]
Typographia d'O Federalista	15	[Rua da Imperatriz, 36 ¹]	1889
Typographia da Gazeta do Povo	16	[Rua Marechal Deodoro, 3 ^{1.5}]	1881
Typographia a Vapor de Carlos Gerke & Cia.	17	[Rua Florêncio de Abreu, 57 ¹]	1897, 1899
Typographia do Globo	18	Ladeira da Memoria, 4	1914, 1917
Typographia Hennies Irmãos	19	Rua Riachuelo, 14/16	1912
Typographia de Hennies & Winiger	20	[Rua dos Italianos, 48 ¹]	1892, 1893
Typographia Ideal	21	Ladeira Santa Ifigenia, 1A	1907
Typographia da Companhia Industrial de São Paulo	22A	[Rua Direita, 14 ¹]	1891, 1895, 1896, 1899
	22B	[Rua 25 de Março, 38-42 ⁶]	
Typographia King	23A	[Rua São Bento, 59 ¹]	1886, 1888 [3]
	23B	Rua do Commercio, 25 ⁷	1890
Oscar Monteiro (Typographia Economica)	24	Travessa Senador Queiroz, 3 ⁸	1895
Typographia Abercio Ramos Moreira	25	Rua do Rosario, 12 ⁹	1897
Typographia Paulista	26	Rua Libero Badaró, 71/73	1895
Typographia Piratininga	27	Rua Conselheiro Crispiniano, 12A/14	1918
Pocai & Comp.	28	Rua João Adolpho, 60	1916, 1917
	29A	[Rua do Palácio, 14 ¹]	1875 [2]
Typographia d'A Provincia de São Paulo	29B	Rua da Imperatriz, 44	1877, 1880
	29C	Rua da Imperatriz, 53	1882, 1884
	29D	Rua da Imperatriz, 58	1888
Typographia Riedel & Lemmi	30	Rua São João, 32 ¹⁰	1896
Typographia São Lazaro	31	Rua São Lazaro, 47	1914
Typographia de Jorge Seckler	32A	Rua Direita, 15	1880, 1881
	32B	[Rua 25 de Março, 2 ¹]	1883 [2], 1886
	32C	[Rua 25 de Março, 38-40 ¹]	1889, 1900
Typographia Augusto Siqueira	33	Rua São Bento, 15	1918
Typographia da Tribuna Liberal	34A	Rua da Imperatriz, 44	1876
	34B	Largo do Palacio, 2 ¹¹	1879
Typographia União	35	Largo de São Francisco, 4	1885
Typographia a Vapor Vanorden & Comp.	36	Rua do Rosario, 9/11	1902, 1911
Typographia Allemã	37	Travessa do Commercio [sem número] ¹²	1874
Typographia J. Lousada & Comp.	38A	[Rua da Boa Morte, 14 ¹³]	1887
	38B	[Rua São Bento, 59]	
	38C	[Rua das Flores, 43B ⁷]	

Notas:

- Os endereços listados foram extraídos das folhas de rosto estudadas, exceto quando estiverem entre colchetes. Neste caso, os endereços foram determinados com base no mapeamento do Tipografia Paulistana (www.fau.usp.br/tipografiapaulistana)
- Considerando-se as 142 folhas de rosto analisadas
- Atual Rua São Bento. Teve o nome de Rua Moreira Cezar de 12 de março de 1897 a 28 de agosto de 1899.
- Atual Rua 15 de Novembro.
- Atual Praça da Sé, que foi ampliada quando a Catedral foi construída.
- Mesmo endereço da Typographia de Jorge Seckler.
- Atual Rua Álvares Penteado; 8. Atual Rua Augusto Severo; 9. Atual Rua João Bricola; 10. Atual Avenida São João.
- Atual Pátio do Colégio; 12. Atual Rua do Comércio.
- Atual Rua do Carmo. Os três endereços da Typographia J. Lousada & Comp. constam no Tipografia Paulistana como sendo do ano de 1887, por isso, os três foram considerados possível local de impressão da obra desse ano.

3.2 A estrutura visual das folhas de rosto

3.2.1 Alinhamento e mancha gráfica

A predominância dentro do *corpus* é de folhas de rosto com todos os seus elementos gráficos alinhados num eixo central. As epígrafes configuram-se como exceção comum à centralização, geralmente alinhadas à margem direita, abaixo de título, subtítulo ou autor (Figura 3.1). Com ou sem a presença de epígrafe, é comum que algum elemento ornamental mais complexo, como uma vinheta, separe as informações da parte superior do rosto das de imprensa, ao pé da página.

Figura 3.1

Folha de rosto de *O senador Dr. José Manoel da Fonseca no Parlamento*, 1856 (Typographia Dous de Dezembro): composição prioritariamente centralizada com epígrafe deslocada para a direita

Reprodução: 70%. Nos capítulos 3 e 4, a ausência de indicação de porcentagem de reprodução junto à imagem, significa que ela está em seu tamanho original.

Figura 3.2

Folha de rosto de *Primeiros sonhos*, 1879 (Typographia da Tribuna Liberal):
título próprio no maior corpo da composição e generosas margens inferior e à direita

Embora as composições sejam centralizadas, a mancha gráfica não se encontra necessariamente centralizada na página. Há uma predominância de manchas deslocadas para a esquerda (em direção à lombada) e levemente deslocadas em direção à margem superior. Enquanto algumas posições de mancha aparentam ser propositais (Figura 3.2), seguindo a tradição de margens cuja relação se aproxima de esquemas baseados na proporção áurea (Bringinghurst 2005; Tschichold 2007), outras podem ser especuladas como fruto de erros de imposição ou posicionamento da página no momento da impressão ou de encadernação (Figura 3.3), com margem interna quase inexistente. Algumas manchas estão completamente centralizadas, enquanto outras poucas se encontram mais próximas à margem direita.

Figura 3.3

Folha de rosto de *Contos e phantasias*, 1898 (Typographia Brazil de Carlos Gerke & Cia.): ausência da margem esquerda indica problemas de imposição, posicionamento da página no momento da impressão ou erros de encadernação

3.2.2 Posição e hierarquia dos elementos gráficos

Em geral, os elementos gráficos das folhas de rosto se apresentam em dois blocos: o primeiro, maior e ocupando a metade ou três-quartos superiores da página, contém título, autor, dedicatória e outras informações variáveis. No quarto inferior, encontra-se o conjunto de informações que compõem a imprenta. A aproximadamente um terço da altura da mancha nota-se, de forma recorrente, a presença de algum tipo de ornamentação que divide os dois blocos. Ora esse ornamento é uma vinheta, que pode ou não ser temática (Figura 3.1), ora um fio simples ou mais sofisticado (Figura 3.2). No caso de obras seria-

das, como os almanaques, essa posição se reserva frequentemente à indicação do volume da obra, que vem acompanhado de algum ornamento, como fios acima e abaixo do texto (Figura 3.6).

Em todos os casos, o maior corpo tipográfico de cada folha de rosto foi usado para compor o título ou uma parte dele, em geral, o título próprio. Nas obras mais antigas, onde era mais comum a adoção da folha de rosto descritiva (ver 2.2.1), o maior corpo era correntemente reservado à definição genérica, a exemplo da palavra “ENSAIO” na Figura 3.4.

Figura 3.4

Folha de rosto de *Ensaio d'um quadro estatístico da Provincia de S. Paulo*, 1838 (Typographia de Costa Silveira): destaque para definição genérica do título

Reprodução: 70%

Figura 3.5

Folha de rosto de *Historia de um pescador*, 1876 (Typographia da Tribuna Liberal):
exemplo mais antigo do *corpus* com o nome do autor como primeiro
elemento da página, antes do título

Nas obras impressas até 1880, o título é sempre a primeira informação no topo da folha de rosto, seguido, geralmente, por um subtítulo ou nome do autor. Mais detalhadas e descritivas, as folhas de rosto do *corpus* datadas até esse período apresentam o nome do autor (quando ele aparece) sempre atrelado verbalmente ao título ou ao subtítulo por meio de uma preposição, como “por” ou “de” (figuras 3.1 e 3.2). Em 1876, surge, então, o

primeiro exemplo do *corpus* de folha de rosto cuja identificação do autor figura no topo da composição. Em *Historia de um pescador*, de 1876, impresso pela Typographia da Tribuna Liberal (Figura 3.5), o nome de Luiz Dolzani aparece em local de destaque e em corpo menor que o do título.

Embora essa seja a primeira amostra de inversão da ordem estabelecida, vale registrar o caso de *Os precursores da Independência*, de Martim Francisco Junior, impresso dois anos antes pela Typographia Allemã (Figura 3.6). Na obra, observa-se a capa original numa composição sintética, com título curto e separação visual e textual dos demais elementos. O nome do autor aparece no topo sobre fio ornamentado, e o título próprio um pouco acima do centro ótico da página em corpo um pouco menor. Em contrapartida, a folha de rosto desse mesmo livro apresenta uma composição descritiva, com título no topo, no maior corpo da página, e nome do autor unido por preposição. Foi acrescentado também o crédito do autor como “estudante do 4º anno da Faculdade de Direito de S. Paulo”. Trata-se de composições distintas uma da outra, sendo que a própria tipografia varia em alguns dos elementos. Nota-se que o tipo do título permanece o mesmo, assim como o nome da cidade, as informações da oficina tipográfica e a vinheta.

Figura 3.6

Os precursores da Independência, 1874 (Typographia Allemã):
capa (à esquerda) e folha de rosto

Reprodução: 50 %

A partir de *Historia de um pescador* (de 1876) até 1918, foram examinadas 84 folhas de rosto, 33 das quais expõem o nome do autor no topo da página, ou seja, 39,2%. O segundo exemplo desse tipo de composição aparece ainda no mesmo decênio, sendo que mais nove foram publicados na década de 1880, oito em cada uma das décadas de 1890 e 1900 e, por fim, cinco na década final (1911-1918). Nos anos 1900, por sinal, tal disposição representa mais de 66% das obras coletadas.

Gráfico 3.1

Número de folhas de rosto analisadas por década e número de folhas de rosto com nome do autor no topo da página

Em apenas três obras de teologia, bem distribuídas ao longo do tempo, há referência ao tradutor na folha de rosto: *Esboço da doutrina philosophica de S. Thomaz D'Aquino*, de 1856 (Typographia Litteraria); *Vida do venerável P. José Anchieta*, de 1878 (Typographia de Jorge Seckler) e; *Cartas [...]*, de 1900 (Typographia da Casa Ecletica), do próprio José de Anchieta — a única, registra-se, que informa o nome do tradutor. A menção ao preparador de texto também ocorre isoladamente em *Cartas de D. Pedro* (Figura 3.7), de 1916 (Typographia Brasil, de Rothschild & Cia.). Curiosamente, esse é o único dos 142 exemplares a exibir o preço da edição diretamente impresso na folha de rosto.

Figura 3.7

Folha de rosto de *Vida do venerável P. José Anchieta*, 1878 (Typographia de Jorge Seckler) traz menção ao tradutor, mas sem crédito (à esquerda). À direita, folha de rosto de *Cartas de D. Pedro*, 1916 (Typographia Brasil, de Rothschild & Cia.): duas informações são deslocadas do eixo central — o crédito à preparação (à esquerda) e o valor da publicação

Já o nome do prefaciador aparece apenas em *Marmores*, de 1895 (Typographia Paulista), e *Sombras*, de 1905 (Typographia Brasil de Carlos Gerke & Rothschild), logo abaixo do título. Em outros três casos, o sumário incorpora-se à folha de rosto: *Serviço de iluminação da capital*, de 1895 (Typographia a Vapor de Espindola, Siqueira & Comp.), *Pajinas soltas* (Figura 3.8), de 1911 (Typographia Brazil de Rothschild & Co.), e *Conferências*, de 1916 (Typographia Levi).

Figura 3.8

Folha de rosto de *Pajinas soltas*, 1911 (Typographia Brazil de Rothschild & Co.):
sumário integrado à composição em bloco de texto deslocado para a direita

3.2.3 Excepcionalidades na estrutura das folhas de rosto

É interessante observar que das 33 obras que têm o nome do autor no alto da página, 11 são de poesia, classe bibliográfica que se destacou por apresentar uma tendência de composição mais sintética. Os títulos dos livros de poesia e de prosa (em menor grau) costumam ser menores do que nas publicações de história ou de política em geral. Entre as obras poéticas analisadas, esse padrão se perpetua até 1918, ressaltando o caso de *À pátria* (1897), que não identifica o autor na folha de rosto.

A poesia também marca o emprego do título em posição inclinada (de aproximadamente 45 graus), com o texto escrito de baixo para cima. Cinco dos seis exemplos com tal característica são dessa categoria: *Sonetos e quadras* (Typographia King), *Stalactites* (Figura 3.9) e *O coração* (ambos da Typographia de Hennies & Winiger), *A derrubada* (Typographia de Riedel & Lemmi) e *Viajando* (Casa Vanorden) — todas impressas entre 1892 e 1901. A exceção é *Chronologia paulista* (Figura 3.10), da Typographia do Diario Official, obra de história que saiu em 1899 pela Typographia do Diario Official.

Figura 3.9

Folha de rosto de *Stalactites*, 1892 (Typographia de Hennies & Winiger): obra de poesia com composição ornamentada, título em 45 graus e impressão em duas cores

A folha de rosto de *Chronologia paulista* trata-se de um caso de excepcionalidade em muito sentidos. É uma das maiores obras do conjunto, tanto em formato (20,1 x 29,3 cm) como em volume, totalizando 714 páginas. Ademais, a folha de rosto é composta pelo que aparenta ser uma técnica mista de tipografia com moldura ilustrada — assinada por Guido Ducci — contendo criaturas míticas, personagens indígenas e cenas e locais

históricos do Estado de São Paulo. Tanto a palavra “Chronologia” quanto o ano de 1899 escrito na parte inferior central da moldura se assemelham mais a letreiramento do que a tipografia, ou seja, são formas de letras desenhadas à mão e não compostas em tipos móveis. A riqueza de detalhes da moldura sugere que não se trata de uma impressão tipográfica e sim uma gravura em metal ou litografia cuja parte central foi preenchida com texto em tipos móveis.

Figura 3.10

Folha de rosto de *Chronologia paulista*, 1899 (Typographia do Diario Official):
a composição com tipo móveis está inserida dentro de uma ilustração

Reprodução: 70%

Entre as folhas de rosto que integram o *corpus*, *Stalactites* (Figura 3.10), de 1892, figura como o exemplo mais antigo de impressão em duas cores, tendo o título em vermelho e o restante do texto em preto. Outras três obras de poesia também são impressas em preto e vermelho (*O coração*, *O cysne encantado* e *Sombras*), assim como *Conferencias anchietanas*, de 1897, pela Typographia a Vapor de Carlos Gerke & Cia., e *Distribuição geographica das tribus indigenas na época do descobrimento* (Figura 3.11), de 1914, pela Typographia São Lazaro — ambos, curiosamente, voltados para a produção resultante de congressos. Acrescente-se que em *O cysne encantado*, o nome da oficina tipográfica “Vanorden & Comp.” também foi impresso em vermelho, dando destaque visual à informação.

Figura 3.11

Folha de rosto de *Distribuição geographica das tribus indigenas na época do descobrimento*, 1914 (Typographia São Lazaro): sobreposição das duas cores sugere erro de registro

Figura 3.12

Tu-só tu, 1917 (Pocai & Comp.)

O único exemplo, em todo o conjunto, de folha de rosto sem impressão com tinta preta está em *Tu-só tu...* (Figura 3.12), obra voltada para a música e poesia, publicada pela Pocai & Comp. em 1917. Por sinal, apenas essa composição possuir mais de duas cores, apresentando autor e imprenta em azul, título e sublinhado sobre o nome do autor

em vermelho alaranjado, além da ilustração de uma harpa em azul claro, assemelhando-se a uma marca d'água. Nota-se aqui, a impressão em três momentos: inicialmente o azul claro, a aplicação do vermelho sobre ele e, por fim, o azul escuro. A sobreposição da cauda da letra 'h' ao fio que sublinha a palavra "Pacheco" revela a precisão no registro das cores. O mesmo apuro não ocorre em *Distribuição geographica [...]* (Figura 3.11), por exemplo, onde percebe-se um possível erro de registro na sobreposição não-intencional da letra 's' (em "Freitas") feita à moldura em estilo art nouveau.

3.2.4 A relação entre folha de rosto e capa

Como dito anteriormente, dos 142 livros coletados, 84 ainda preservam suas capas originais e 25 possuem falsa folha de rosto. As capas foram impressas em papel distinto do miolo, alguns coloridos e, frequentemente, de gramatura até inferior à do miolo. Capa e rosto não costumam ser radicalmente diferentes, sendo que *Os precursores da Independência* configura-se como uma exceção no que diz respeito à inversão de hierarquia das informações. As duas composições de capas mais comuns são: 1) aquelas em que os tipos diferenciam-se dos utilizados no rosto e são mais ornamentados, mas mantendo a posição e a hierarquia das informações, a exemplo de *Primeiras trovas burlescas* (Figura 3.13), de 1859; 2) mesma composição tipográfica, excetuando a moldura utilizada na capa, como em *O estandarte auri-verde*, de 1863 (Figura 3.14).

Figura 3.13

Primeiras trovas burlescas, 1859 (Typographia Dous de Dezembro): capa (à esquerda), falsa folha de rosto (ao centro), e folha de rosto

Reprodução: 30%

Figura 3.14

O estandarte auri-verde, 1863 (Typographia Imparcial, de J.R. de Azevedo Marques):
capa (à esquerda) e folha de rosto

Reprodução: 50%

3.3 A identidade visual das oficinas tipográficas

Todas as 142 obras analisadas possuem ao menos uma informação ao pé da página que pode ser caracterizada como imprensa. Conforme detalhado em 1.2 — *A folha de rosto tipográfica*, a imprensa compreende três informações principais: 1) cidade ou qualquer outro indicativo de local de impressão ou publicação; 2) nome do responsável pela edição — historicamente, a oficina tipográfica ou o nome do proprietário da oficina, mas também a distribuidora ou casa editorial, que pode vir acompanhada do endereço do estabelecimento; 3) ano de impressão ou publicação. A ordem em que essas informações aparecem na folha de rosto é variável, porém, a mais comum é a sequência relatada acima.

3.3.1 As oficinas tipográficas na folha de rosto

Apenas sete obras não apresentam a oficina tipográfica ou editora na folha de rosto, e em três delas não há menção à cidade na imprensa. *Marmores* (1895, Typographia Paulista) traz unicamente o nome do editor, enquanto *Cronologia Paulista* (1899, Typographia do Diario Official) e *Poemas e canções* (1908, Cardozo, Filho & C.) possuem só o ano de impressão. Todos os exemplares publicados até 1864 exibem a localização como primeiro elemento da imprensa e informação com maior peso visual nesse conjunto. A partir de 1864, há 18 ocorrências do nome da cidade como segundo ou terceiro elemento.

Figura 3.15

Detalhe da imprensa de *Ensaio d'um quadro estatístico da Província de S. Paulo*, 1838 (Typographia de Costa Silveira) (fr_004)

A estrutura de imprensa mais comum encontrada no *corpus* é a que situa a cidade em primeiro lugar e com maior peso visual, seguida pelo nome do estabelecimento (em caixa-alta ou versaletes), endereço (em caixa-alta e baixa, e às vezes em itálico) e, por fim, o ano de publicação, como o segundo item mais evidenciado visualmente (Figura

3.15). O nome da oficina costuma ter peso visual maior que o endereço, embora não seja incomum que as duas informações venham compostas na mesma linha e com o mesmo tipo (Figura 3.16). É frequente também a presença de um fio separando esses elementos, em geral, o ano dos demais mencionados acima.

Figura 3.16

Folha de rosto de *O futuro do Partido Liberal na Província de S. Paulo*, 1861
(Typographia Litteraria)

Reprodução: 70%

De todos os exemplares estudados, 97 apresentam o nome da oficina ou editora exclusivamente em caixa-alta ou em caixa-alta acompanhado de versaletes. No entanto, algumas oficinas mantiveram um padrão de exibição de seus nomes em caixa-alta e baixa,

como a Typographia Americana (Figura 3.17). Nos exemplos apresentados na figura 3.18, vemos duas composições de imprensa bastante parecidas. Os tipos escolhidos aparentam ser os mesmos, embora o espaçamento entre linhas seja maior no exemplo à direita.

Figura 3.17

Folhas de rosto de *Chronica litteraria de S. Paulo* (à esquerda) e *Fragmentos histórico-políticos sobre o Brasil*, ambos de 1868 (Typographia Americana)

Dentre o material estudado, a produção de Joaquim Roberto de Azevedo Marques é particular para esta análise, pois se trata do proprietário com mais obras incluídas no *corpus*. Foi dono de ao menos três estabelecimentos ao longo de sua trajetória profissional que carregam seu nome e são tratadas aqui: Typographia Imparcial de Azevedo Marques, Typographia Liberal de Azevedo Marques e Typographia do Correio Paulistano, que frequentemente vinha seguida do possessivo “de J. R. de Azevedo Marques”.

Em quatro livros da *Imparcial* há, além da identificação da oficina ao pé da página, um mesmo monograma com as iniciais do proprietário Joaquim Roberto de Azevedo Marques, centralizado na altura entre autor e imprensa (Figuras 3.14 e 3.18). Essa vinheta logotípica, conforme definição da página 56, não aparece nos outros 12 impressos da *Imparcial*, tampouco nas quatro obras publicadas pela *Liberal*. Aparentemente idênticas nos quatro exemplos mencionados, a vinheta apresenta diferenças sutis, que não

parecem ser de desenho, mas da variação na espessura dos traços e no preenchimento da ilustração, resultante da quantidade de tinta e pressão aplicada ao papel. Curiosamente, embora haja um padrão na exposição do monograma, a grafia da oficina na imprensa sofre algumas alterações, que se perpetuam em outros livros da Imparcial sem a vinheta logotípica. Em *O estandarte auriverde* (1863), a grafia é “Typ. Imparcial de J. R. de A. Marques”, em versais e versaletes. Nas demais, a grafia adotada é “Typ. Imparcial de J. R. de Azevedo Marques”, apenas em versais.

Figura 3.18

Quatro folhas de rosto de obras (1861-1866) da Typographia Imparcial de J. R. de Azevedo Marques com a mesma vinheta logotípica

Reprodução: 50%

A presença do colofão na última página impressa da publicação (Figura 3.19) também é bastante frequente nas obras das oficinas de Azevedo Marques. Diferentemente do padrão atual de reservar uma página exclusiva para o colofão e outros créditos, nas obras examinadas ele se mostra sempre discreto, ao final da última página de texto, na qual divide espaço com o sumário, como no exemplo abaixo, ou com o final do texto corrido do exemplar.

Figura 3.19

Mosaico, 1870 (Typographia do Correio Paulistano):
folha de rosto (à esquerda) e página final com colofão

A oficina tipográfica Vanorden, por sua vez, demonstra uma evolução em sua forma de apresentação, no que parece ser a transição de gráfica para um estabelecimento comercial mais variado (Figura 3.20). Em 1901, ela ainda se identifica como “Typographia Vanorden & C.”. No ano seguinte, aparece como “Typographia a Vapor”, depois como “Typographia e Papelaria” e, por fim, em 1911, apenas como “Casa Vanorden”, dando a entender que se tratava não só uma oficina, mas também um lugar para se adquirir outros suprimentos. Conforme retratado no capítulo 1, a Casa Vanorden atuou também como distribuidora de tipos. Por sinal, em *O cisne encantado* (Figura 3.21), vemos um exemplo único em que o nome da empresa recebe destaque cromático, no mesmo vermelho do título.

Figura 3.20

Detalhe da apresentação da Vanorden em três folhas de rosto de
1901 (fr_118), 1903 (fr_119) e 1911 (fr_130)

Reprodução: 100%

A identificação das oficinas nas folhas de rosto parece estar mais relacionada à composição específica daquele conjunto do que a uma tentativa clara de propagar a identidade visual de uma empresa de forma consistente. É possível que, embora fosse considerado importante incluir o crédito da oficina tipográfica na imprensa e, às vezes, em outras partes do livro, os aspectos formais dessa exposição eram de menor importância. É possível que a decisão ficasse a critério do tipógrafo, que julgaria a melhor forma de inserir aquela informação dentro da composição. O que se pode verificar, de fato, é que a imprensa possui composições idênticas em algumas obras, ou seja, o mesmo conjunto de tipos metálicos já montados foi aproveitado em mais de uma publicação. Tal recurso foi menos frequente do que poderíamos esperar, levando em conta a economia de tempo e trabalho proporcionada ao tipógrafo.

Figura 3.21

O cysne encantado, 1902 (Typographia a Vapor Vanorden & Comp.):
único exemplo de nome de oficina destacado por cor na folha de rosto

3.3.2 As oficinas tipográficas fora da folha de rosto

O nome da empresa ou empresário responsável pela obra, seja ele impressor ou editor, só está ausente da folha de rosto em sete dos livros examinados. Dois deles são obras de 1836 saídas da Typographia de Costa Silveira, sendo que, em ambos os casos, consta na folha de rosto o endereço do estabelecimento. Em *Questões sobre presas marítimas*, o nome da oficina encontra-se impresso na página à esquerda da folha de rosto, no verso da falsa folha de rosto. Já em *Discurso com que o Dr. Francisco Bernardino [...]*, a mesma informação está localizada no verso da folha de rosto (Figura 3.22).

Figura 3.22

Discurso com que o Dr. Francisco Bernardino [...], 1836
(Typographia de Costa Silveira): folha de rosto (à esquerda) e
verso da folha de rosto, com crédito da oficina impresso ao pé da página

O nome da oficina também está ausente da folha de rosto de *Primeiros sonhos* (1879, Typographia da Tribuna Liberal), aparecendo, como em *Questões sobre presas marítimas*, no verso da falsa folha de rosto, conforme mostrado na Figura 3.2. Em *Cronologia paulista* (1899, Typographia do Diario Official), o crédito é apresentado na quinta página do primeiro caderno (Figura 3.23) de forma distinta das demais, referenciando a lei que autoriza a impressão da obra.

Publicado pela oficina d'O Commercio de S. Paulo, *Os jagunços* também é um exemplo peculiar, pois o nome da oficina encontra-se no título da obra, especificamente no subtítulo “Novella sertaneja escripta expressamente para ‘O Commercio de S. Paulo’ e publicada por esta folha”. Além disso, encontra-se no verso da folha de rosto o nome do editor, Antonio da Rocha Ribeiro, assim como um termo de “direito de propriedade litteraria” (Figura 3.24).

Figura 3.23

Chronologia paulista (1899, Typographia do Diario Official): inscrição na quinta página do primeiro caderno, antecedida de autorização para imprimir a obra (fr_112)

Reprodução: 70%

Figura 3.24

Os jagunços, 1898 (O Commercio de S. Paulo): folha de rosto (à esquerda) apresenta o nome da oficina no título da obra, enquanto o verso da folha de rosto (à direita) traz impresso o nome do editor e a inscrição de direitos autorais da obra

Reprodução: 50%

Já no século XX, *Poemas e canções* (1908, Cardozo, Filho & C.) traz apenas o ano na folha de rosto, com o nome da oficina, cidade e endereço ao pé do verso da falsa folha de rosto. Em *Tu-só tu*, saído da Pocai & Comp., de 1917, o nome da oficina aparece exclusi-

vamente no colofão, num caso singular observado no *corpus*. Ele indica que o colofão, embora presente em 40 das obras estudadas, não era considerado nesse período um elemento único para dar crédito à impressão da obra, mas sim, uma localização adicional, além da folha de rosto.

3.3.3 O surgimento do editor na folha de rosto

A partir de 1895, há quatro exemplos de obras em que o crédito da oficina saiu da folha de rosto para dar lugar ao nome da editora ou de seu proprietário. A substituição do estabelecimento de impressão pela editora na folha de rosto se tornaria corrente no século XX. Hoje, o mais comum é que as informações sobre a gráfica na qual o livro foi impresso fiquem no colofão ou na página de créditos, junto à ficha catalográfica.

Figura 3.25

Marmores (1895, Typographia Paulista):
monograma do editor (vinheta logotípica); nome e endereço da oficina,
também de propriedade de Belfort Sabino, no verso da folha de rosto

Figura 3.26

Guia das estradas de ferro dos estados do Rio de Janeiro, Minas Geraes e S. Paulo, 1896
(Companhia Industrial): o crédito da companhia editorial se encontra
acima das informações de imprensa

Os Almanak *Historico-Litterario* 1896 (1895) e 1903 (1902), exibem no pé da folha de rosto o nome de “Oscar Monteiro, editor-proprietário”. Em *Marmores*, também de 1895, Horacio Belfort Sabino, dono da Typographia Paulista, coloca os dados sobre impressão no verso do rosto e se identifica no pé da página da folha de rosto como “editor”, além de apresentar suas iniciais entrelaçadas no centro da composição, numa vinheta definida no capítulo 2 como logotípica (Figura 3.25). Embora haja apenas um exemplo de folha de rosto desse editor, vê-se aqui uma tentativa de conferir às suas obras uma marca profissional mais evidente e sofisticada. Já em *Guia das estradas de ferro dos estados do Rio de Janeiro, Minas Geraes e S. Paulo* (Figura 3.26), de 1896, a imprensa exhibe o nome da editora, a cidade, o ano e a informação de que se trata de “Segunda edição”.

4. A TIPOGRAFIA DAS FOLHAS DE ROSTO PAULISTANAS

O principal objetivo da pesquisa relatada nesta dissertação é retratar o cenário da produção tipográfica na cidade de São Paulo entre 1836 e 1918, o que ficará mais evidenciado neste capítulo. Ele descreve e analisa a tipografia das folhas de rosto em ordem cronológica, dividida em seis períodos.

4.1 De 1836 a 1860: os primeiros tipógrafos e o “improviso deliberado”

Nesse primeiro período abordado, foram coletadas 26 folhas de rosto pertencentes a sete oficinas tipográficas diferentes. Os cinco exemplares mais antigos abrangem de 1836 a 1839, todos da Typographia de Costa Silveira. A estrutura é de folha de rosto descritiva, conforme definição no capítulo 2, com sentenças longas que unem definição genérica a partes secundárias do título, subtítulo, autor e dedicatória. Durante toda essa fase, observa-se o uso regular da pontuação. O ponto final está presente em vários momentos do título, subtítulo e na última linha da composição (em geral, com o ano do lançamento), indicando que o conteúdo da folha de rosto era entendido, na época, como um texto corrido. Essa prática se manteve até a década seguinte, com *Quadro historico da Provincia de São Paulo* (1864), da Typographia Imparcial de J. R. de Azevedo Marques, mais recente exemplar a conter ponto final na última linha de texto. O maior corpo empregado nessas primeiras composições é destinado à definição genérica do título, enquanto os tipos de tamanho intermediário são reservados a informações secundárias. Em corpo menor e sempre em caixa-alta, estão as ligações do título, como “DA”, “SOBRE”, “COM QUE” (Figura 4.1).

Figura 4.1

Questões sobre prêsas marítimas (à esquerda), *Collecção das posturas da Camara Municipal da Imperial Cidade de São Paulo* (ao centro), *Discurso com que o Dr. Francisco Bernardino abriu [...]*: três folhas de rosto impressas pela Typographia de Costa Silveira em 1836 apresentam tipos iguais na indicação genérica e na imprenta, além de vinheta temática

As composições de Costa Silveira empregam de seis a oito tipos diferentes, prevalecendo as letras romanas (ou serifadas). Nesses três primeiros exemplares do *corpus*, todos de 1836 com temas relacionados à Academia de Direito, são utilizadas letras romanas exclusivamente, priorizando-se os tipos caixa-alta, com contraste alto e eixo de contraste vertical, principalmente nos corpos maiores. O mesmo tipo é usado nas indicações genéricas das três folhas de rosto (Figura 4.2). Nos corpos menores, o contraste é baixo, com o emprego mais corrente de caixa-baixa. Todas possuem vinhetas temáticas, sendo que duas delas apresentam a imagem da figura feminina da Justiça, sentada segurando uma balança. Ambas também parecem ter a mesma composição de imprenta ao pé da página.

Em *Ensaio d'um quadro estatístico da Provincia de S. Paulo* (Figura 3.4, p. 81), de 1838, observa-se, mais uma vez, o mesmo tipo serifado na indicação genérica (“ENSAIO”), como destaca a Figura 4.2. Abaixo dele, o primeiro exemplo de um tipo escritural (gótico, nesse caso) na inscrição “Quadro estatístico”, seguida de “PROVINCIA DE S. PAULO” em tipo fantasia com contorno e desenho tridimensional (também aplicada no ano “1838”). Em *Resumo de historia universal* (1839), nota-se o primeiro uso de tipos romanos com serifas quadradas tanto na indicação genérica “RESUMO” quanto no restante do título em corpo menor (Figura 4.3).

Figura 4.2

O mesmo tipo serifado, com contraste alto e eixo de contraste vertical, é usado nas indicações genéricas de quatro folhas de rosto da Typographia de Costa Silveira

Figura 4.3

Folha de rosto de *Resumo de historia universal*, 1839 (Typographia de Costa Silveira)

Reprodução: 50%

Figura 4.4

Folha de rosto de *Oração gratulatoria, que no dia 2 de Dezembro de 1844, [...]*, 1844 (Typographia de Silva Sobral)

Nos quatro impressos seguintes, publicados entre 1844 e 1847 na Typographia Imparcial de Silva Sobral, há variação ainda maior nas escolhas tipográficas em uma mesma composição, tanto em quantidade como em diversidade de estilos. O exemplo de maior combinação está em *Oração gratulatoria, que no dia 2 de Dezembro de 1844, [...]* (Figura 4.4), o que pode ser atribuído à relação da obra com a família real. A inscrição “O Senhor Dom Pedro II”, por exemplo, está composta em letra toscana, a mais sofisticada e rebuscada do conjunto, indicando a deferência manifestada pelo tipógrafo ao nome do príncipe (Figura 4.5). O mesmo tipo é utilizado na inscrição “Imperio do Brasil” do

título *Discurso proferido por occasiao do anniversario da creação [...]*, lançado em 1848 pela Typographia da Viuva Sobral — também conhecida como Typographia Litteraria —, herdeira de Silva Sobral. Em 1860, o mesmo tipo toscano aparece novamente em *O Poder Moderador*, da Typographia Lei. O tipo toscano utilizado por Silva Sobral se assemelha ao Small Pica Two-Line Ornamented (Figura 4.6), presente no catálogo de Henry Caslon (Caslon 1841), na estrutura geral das letras, formato das serifas e terminais.

Figura 4.5

Tipo toscano presente em três folhas de rosto: da Typographia Imparcial de Silva Sobral (fr_006), da Litteraria (fr_010) e da Lei (fr_023)

Figura 4.6

Tipo ornamentado, o Small Pica Two-Line Ornamented, no catálogo de Henry Caslon (1841)

Oração gratulatoria [...], apresenta também ainda um tipo com serifas exageradas e eixo de contraste horizontal em “SUA Magestade Imperial” (Figura 4.7). É o mesmo tipo que já aparecera em *Resumo da historia universal* (Figura 4.3), da Typographia de Costa Silveira, e está presente em três das folhas de rosto de Silva Sobral e em uma da Typographia da Viuva Sobral. Tipos como esse se assemelham ao Two-Line Pearl, também encontrado no catálogo de Caslon na década de 1840, mesmo que o tipo de Caslon aparente ser um pouco maior (Figura 4.8).

Figura 4.7

Tipo serifado encontrado em cinco folhas de rosto da Costa Silveira (fr_005), da Imparcial de Silva Sobral (fr_006, fr_007 e fr_009) e da Viuva Sobral (fr_010)

Figura 4.8

Two-Line Pearl, tipo encontrado no espécime de Henry Caslon

Se compararmos a composição da oração dedicada a D. Pedro II com a de *Oração fúnebre, que nas solemnes exequias [...]* (Figura 4.9), de 1846, observa-se que o segundo exemplo é mais sóbrio, empregando apenas tipos romanos sem adornos, embora faça uso de uma vinheta grande. Especula-se aqui, que a diferença de tom visual pode se dever tanto à diferença de caráter das orações (a primeira é gratulatória e a segunda é fúnebre) quanto à importância da pessoa à qual é dedicada. Oito anos mais tarde, a Typographia Dous de Dezembro publica *Oração fúnebre, que por ocasião do Funeral [...]*, em face da morte de D. Maria II. Aqui, o tom de sobriedade é maior que no primeiro exemplo, mas há o mesmo cuidado por parte do tipógrafo em reservar o tipo mais ornamentado para o nome da rainha.

Ainda nessa obra, observa-se na inscrição “sentida morte da Rainha de Portugal” o mais antigo exemplo de letra gótica do *corpus*: condensada, pesada e de contraste nulo. A mesma letra parece ser utilizada em *Historia da independencia — As testemunhas do Ypiranga* (Typographia Liberal de J. R. de A. Marques, 1854) e em *O senador Dr. José*

Manoel da Fonseca do Parlamento (1856), onde se lê o nome da oficina “Typographia-
---Dous de Dezembro---” (Figura 4.10). No mesmo ano, a oficina de Joaquim Roberto de
Azevedo Marques apresenta o primeiro exemplo de título principal composto em letra
grotesca (*Diana e Cypriana*, Figura 4.11), em corpo maior, mas muito semelhante aos
exemplos anteriores. Esse tipo foi usado em outras duas obras da mesma oficina.

Figura 4.9

Folhas de rosto de *Oração funebre, que nas solemnes exequias [...]*, 1846
(Typographia de Silva Sobral), à esquerda, e *Oração funebre, que por ocasião do Funeral [...]*,
1854 (Typographia Dous de Dezembro)

Figura 4.10

Tipo grotesco condensado em duas composições da Typographia Liberal de J. R. de A. Marques
(fr_006 e fr_014) e em uma da Typographia Dous de Dezembro (fr_015)

fr_006	SENTIDA MORTE DA RAINHA DE PORTUGAL
fr_014	AS TESTEMUNHAS DO YPIRANGA.
fr_015	TYPOGRAPHIA---DOUS DE DEZEMBRO---

Figura 4.11

Folha de rosto de *Diana e Cypriana*, 1856 (Typographia Imparcial de J. R. de A. Marques, aqui chamada de Typographia Imparcial de Marques e Irmão): mais antigo uso, no *corpus*, de letras góticas em destaque, no título principal

Em *História da Independência — As testemunhas do Ypiranga* (Figura 4.12), inaugura-se uma tendência, seguida por décadas, de empregar nomes próprios (em geral, do autor) em letra escritural, particularmente a cursiva, como se simulando a assinatura do escritor. A incipiência desse estilo já podia ser observada em obras anteriores em que o nome do autor era composto em letras itálicas.

Figura 4.12

Folha de rosto de *Historia da Independencia — As testemunhas do Ypiranga*, 1854
(Typographia Imparcial de J. R. de A. Marques)

Nesse período inicial da impressão de livros em São Paulo até 1860, observa-se, na maioria dos exemplos encontrados em todo o *corpus*, a aplicação de um expediente aqui chamado de adaptação tipográfica. Trata-se do uso, por parte do tipógrafo, de um tipo móvel usado no lugar de outro. Isso é particularmente comum para se acentuar letras em caixa-alta, especialmente as de corpos maiores, destinadas aos títulos. O recurso já é identificado em impressos lusitanos de séculos anteriores descritos em Farias (2016c) e, inclusive, na folha de rosto do primeiro livro impresso no Brasil, a *Relação da entrada que fez [...]*, de 1747 (Figura 4.13), em que o til da palavra “RELAÇÃO” é substituído pela letra [J] rotacionada em 90 graus no sentido horário.

Figura 4.13

A adaptação tipográfica feita na palavra “RELAÇÃO” na folha de rosto de *Relação da entrada que fez [...] (1747)* na oficina de Antonio Isidora da Fonseca, no Rio de Janeiro

Pela tradição francesa, os títulos em caixa-alta não eram acentuados e, no inglês, não há diacríticos, o que torna nula a necessidade de caracteres com acentos. Em português, no entanto, o costume francês é seguido apenas em parte. Por essa razão, há uma tendência, em muitos casos, ao uso de adaptações tipográficas por parte do tipógrafo-impressor, particularmente nas folhas de rosto mais antigas. Entre 1836 e 1860, identifica-se ao menos 12 delas (Figura 4.14). O diacrítico que gera mais intervenções é o til, seguido pela cedilha.

Especula-se que a ausência do til e da cedilha, tão comuns na língua portuguesa, era considerada mais grave que a de outros acentos, como agudo, grave e circunflexo — alvos menos frequentes de adaptação tipográfica. Enquanto estes atribuem tonicidade à palavra, a omissão do til ou da cedilha pode, de forma mais contundente, levar a erros de pronúncia e dificultar a compreensão de uma palavra. Isso explica por que a intervenção mais comum encontrada no *corpus* analisado é o emprego da vírgula no lugar de til ou cedilha. Nesse caso específico, também observa-se o uso do algarismo [1], traços como [—] e a letra [s]. Em outra circunstância, a colocação do apóstrofo ou do sinal de fechar aspas simples servia para substituir o acento grave.

Figura 4.14

12 palavras compostas com adaptações tipográficas

Embora, à primeira vista, essas adaptações possam parecer sinais de improviso e falta de rigor tipográfico, convém lembrar, tomando como exemplo a folha de rosto do livro *Relação da entrada que fez [...]* e tantos outros identificados por Farias (2017: 109-130), a tradição lusitana de substituir acentos ausentes por símbolos similares. A quantidade de exemplos mostrada acima atesta que não se tratava de uma prática improvisacional pouco pensada, mas sim uma prática comum e ação deliberada dos tipógrafos-impressores da época.

4.2 De 1861 a 1870: a década de Joaquim Roberto de Azevedo Marques

Dos livros publicados no decênio tratado a seguir, foram examinados 23 exemplares vindos de cinco oficinas tipográficas. Destaca-se entre elas, com 11 exemplares, a Typographia Imparcial de Azevedo Marques, que se tornaria Marques e Irmão e, mais à frente, Typographia do Correio Paulistano, ainda sob o comando de Joaquim Roberto de Azevedo Marques. Nessa década, permanece a tendência de compor majoritariamente com tipos serifados modernos — romanas condensadas com contraste de espessura médio a alto, e com eixo de contraste vertical —, principalmente nos títulos principais. Também é recorrente, nas obras da Imparcial e da Typographia Litteraria, o hábito já identificado no período anterior, de reproduzir os nomes dos autores dos livros em letras cursivas, como em *Necrologia do excellentissimo e reverendissimo senhor Dom Antonio [...]* (Figura 4.16).

Figura 4.15

Folha de rosto de *O sacrifício* — *Romance*, 1861
(Typographia Imparcial de Joaquim Roberto de Azevedo Marques)

Reprodução: 70%

Figura 4.16

Folha de rosto de *Necrologia do excellentissimo e reverendissimo senhor Dom Antonio [...]*, 1861 (Typographia Imparcial de Joaquim Roberto de Azevedo Marques): a composição, com ao menos oito tipos diferentes, apresenta estrutura descritiva e nome do autor em letra cursiva, como se simulasse uma assinatura

Em *O sacrificio — Romance* (Figura 4.15), de 1861, o título é composto num tipo fantasia que simula tridimensionalidade e também movimento horizontal. Nota-se uma diferença marcante entre as composições da Imparcial aqui retratadas (ambas de 1861). No primeiro exemplo, a obra que trata de importantes figuras clericais possui um tom formal, conferido por tipos sóbrios, quase todos serifados. Por sua vez, o tipo tridimensional empregado em “SACRIFICIO” traz um caráter de novidade. O próprio tipo cursivo escolhido para compor o nome do autor Francisco Antonio da Luz é mais informal que o usado em *Necrologia [...]*.

Dois anos depois, a Imparcial publicou *Sempre-vivas*, uma obra de poesia (Figura 4.17). Dessa vez, o título é composto em tipos fantasia grotescos com contorno. Em *Vo- zes d’America*, a mesma oficina utiliza um tipo serifado, condensado com contraste nulo e serifas quadradas, com bojos achatados que lembram aqueles de letras não serifadas ou grotescas. Em *Amores da mocidade*, de 1870, da Typographia do Correio Paulistano, o título principal foi composto com um tipo com serifas quadradas exageradas e contraste horizontal, aspectos formais que caracterizam as letras “italianas” (ver p. 40).

Figura 4.17

Títulos principais de cinco obras de literatura impressas na década de 1860 pelas oficinas de Joaquim Roberto de Azevedo Marques: os quatro primeiros pela Imparcial e o último pela Typographia do Correio Paulistano

Ainda em 1863, a folha de rosto de *Estrellas errantes* (Figura 4.18) representa uma ruptura importante no conjunto. Observa-se uma composição limpa, com o título em destaque menor do que o que vinha sendo usado, composto em uma grotesca de largura normal e espaçamento generoso, dando leveza à página e fugindo da tendência de blocos de texto pesados, condensados e com espaçamento mínimo. Nota-se também o nome do autor composto em corpo não muito menor que o do título, com uma romana de propor-

ções largas, com contraste de espessura baixo e eixo de contraste vertical. O mesmo tipo é usado para compor o nome do autor em *Vozes d'America*.

Figura 4.18

Folha de rosto de *Estrellas errantes*, 1863
(Typographia Imparcial de Joaquim Roberto de Azevedo Marques)

Verificou-se, nesta década, uma propensão pelo uso de tipos fantasia, assim como de tipos grotescos e formas serifadas mais geométricas nas obras literárias, particularmente de prosa e poesia das oficinas de Azevedo Marques. Adicionalmente, nenhuma das letras góticas e toscanas que aparecem nessa década saíram de estabelecimentos de

Azevedo Marques. O estilo das publicações não literárias apresenta maior sobriedade, como em *Necrologia [...]*, em que se faz uso de tipos serifados modernos. Sua presença na amostragem é mais frequente nas obras de política e história, provavelmente por imprimirem um tom formal e oficial. É possível imaginar que nesse tipo de publicação havia menos liberdade para o trabalho tipográfico e que o próprio tipógrafo considerasse o segmento de literatura mais adequado para o emprego de estilos mais informais. A Figura 4.19 apresenta quatro exemplos de tipos toscanos, todos empregados em obras de história ou política.

Figura 4.19

Quatro exemplos de títulos compostos com tipos toscanos
(fr_029, fr_042 e fr_047) e gótico (fr_044)

Dominada pela produção de Azevedo Marques, a década mostrou que o repertório desse tipógrafo possuía um número menor de fontes ornamentadas que os de seus contemporâneos, tendo priorizado tipos serifados tradicionais, tipos sem serifa e tipos fantasia pouco ornamentados. Além disso, nota-se uma diferenciação no emprego da tipografia em obras voltadas à política e história, mais formais, e obras literárias, mais livres para a experimentação.

4.3 De 1871 a 1880: a propagação da serifa quadrada

Dentro do *corpus*, 18 publicações foram impressas na década de 1870 por sete oficinas diferentes. Nesse período, predominam as obras de literatura, sendo que sete delas são almanaques. Embora ainda prevaleçam os tipos serifados, percebe-se um aumento no uso de tipo egipcianos — com serifas quadradas —, numa variedade de pesos, grau e eixo de contraste e proporções. Também é notável o emprego de tipos mais pesados e maiores, particularmente nos almanaques da Typographia da Provincia de São Paulo.

Na Figura 4.20, na folha de rosto do *Almanach litterario paulista para 1876*, nota-se o emprego de letra com serifas extremamente exageradas no título. No exemplo ao lado, observa-se o emprego de tipo serifado pesado e com contraste médio em “S. PAULO”, chamando atenção o corpo utilizado, muito maior do que os outros da composição e do que era costumeiro nas folhas de rosto analisadas. Na mesma composição, nota-se o emprego de mais um tipo com serifas exageradas, dessa vez em caixa-alta e baixa em “José Maria Lisboa”.

Figura 4.20

Folhas de rosto de *Almanach litterario paulista para 1876*, de 1875 (à esquerda) e *Almanach litterario de S. Paulo para 1881*, de 1880, ambos impressos pela Typographia da Provincia de São Paulo

A Typographia da Província de São Paulo faz uso recorrente das letras com serifas exageradas, particularmente de um tipo específico que aparece em três composições (Figura 4.21). Muito comum nas composições de cartazes feitos com grandes tipos de madeira, essa estrutura aparece aqui em corpo bem menor.

Figura 4.21

Tipo com serifas exageradas empregado em três folhas de rosto da Typographia da Província de São Paulo: destaque para o emprego de espaçamento entreletras na segunda amostra (fr_055)

fr_054

JOÃO ELISARIO DE CARVALHO MONTE-NEGRO

fr_055

PARA 1876

fr_058

JOSÉ MARIA LISBOA

Em impressos da Typographia Allemã e da Typographia da Tribuna Liberal, é usado um tipo com hastes finas e serifas filiformes, e, na parte inferior das letras, hastes mais espessas. Pode-se dizer que o eixo de contraste é horizontal, porém não simétrico, o que resulta num topo de letra leve e base pesada, quase como uma sombra (Figura 4.22).

Figura 4.22

Tipo serifado com base exagerada em caixa-alta de folhas de rosto da Typographia Allemã (fr_052 e fr_053) e o mesmo tipo em caixa-alta e baixa de exemplar da Typographia da Tribuna Liberal (fr_059)

fr_052

FACULDADE DE DIREITO DE S. PAULO

fr_053

JOSÉ MARIA VAZ PINTO COELHO

fr_059

Scenas da vida do Amazonas

Adicionalmente, há uma espécie de letra, de difícil classificação, usada em dois momentos (1876 e 1878) pela Typographia do Diario. Trata-se de um tipo muito parecido com as formas utilizadas em *Chronica Litteraria de S. Paulo*, livro impresso em 1868 pela Typographia Americana. Embora seja serifado, o desenho das letras, especialmente das serifas e terminais curtos e orgânicos, em muito remete às letras lapidares, de inscrições em pedra e há uma leve bifurcação dos terminais. O contraste é baixo e as letras pesadas, as hastes côncavas com espessura que afina quando sai do topo e chega à meia altura, voltando a engrossar até a linha de base (Figura 4.23).

Figura 4.23

Tipo com serifas curtas, encontrado em folhas de rosto da Typographia Americana (fr_045), e da Typographia do Diario (fr_057 e fr_061): a segunda oficina fez uso cerca de uma década depois da primeira

fr_045

CHRONICA LITTERARIA

fr_057

ANTONIO DINO DA COSTA BUENO

fr_061

JORGE VELHO

Vale ressaltar a ocorrência isolada de dois modelos tipográficos nesta década: o desenho volumétrico com serifas quadradas encontrado em *Discurso [...]*, de 1880 (Typographia da Constituinte) e as capitulares ornamentadas de *Pequenos ensaios*, 1879 (Typographia Commercial), usadas para compor o nome do autor Brazil Silvado (Figura 4.24). Embora os tipos fantasia volumétricos tenham se tornado mais comuns ao longo da segunda metade do século XIX, as capitulares extremamente ornamentadas já se encontravam em desuso, apesar de existirem exemplos nos catálogos da fundição Henrique Rosa (Specimen da Fundição de Typos Henrique Rosa, c. 1910) e de George Bruce's Sons & Co. (1869).

Figura 4.24

Folhas de rosto de *Discurso* [...], 1880 (Typographia da Constituinte),
à esquerda e *Pequenos ensaios*, 1879 (Typographia Commercial)

Na folha de rosto do livro *Os herdeiros de Caramurú*, publicado em 1880 pela Typographia de Jorge Seckler, os dois tipos utilizados no título e subtítulo merecem atenção. Primeiramente, o tipo toscano com contorno usado para compor a palavra “CARAMURÚ” e, em segundo lugar, o tipo serifado que compõe “Romance Historico” (Figura 4.25). A letra toscana em muito se assemelha à encontrada no catálogo da Fundação de Henrique Rosa (c. 1910) sob a denominação *N. 132* (Figura 4.26), principalmente se compararmos as letras ‘A’. Observa-se também uma adaptação tipográfica na acentuação da última letra “U”, para a qual, provavelmente, foi escolhido o acento agudo de uma outra família tipográfica.

Figura 4.25

Folha de rosto de *Os herdeiros de Caramurú* — *Romance histórico*, 1880
(Typographia de Jorge Seckler)

Figura 4.26

Tipo toscano em corpo 24 encontrado no catálogo da
Fundição de Typos Henrique Rosa, c. 1910

VIOLETAS 1407

Já o tipo que compõe o subtítulo “Romance Historico” é uma fonte com serifas triangulares em versal e versalete, com largura expandida e contraste baixo. As versais possuem caudas que se estendem para baixo da linha de base e barras horizontais curvas que remetem às caudas. Nicolette Gray (1976: 83) identifica esta família tipográfica no catálogo de William Caslon, de cerca de 1865, com o nome de *Venetian*, embora a autora mencione que tipos com o mesmo desenho também foram distribuídos com os nomes *Monastic* ou *Ancient*. Ele é encontrado em catálogos da segunda metade do século XIX (Figuras 4.27 e 4.28) com variações nas caudas e curvas aplicadas às letras.

Figura 4.27

Tipo similar ao *Venetian* de Caslon encontrado no catálogo da
Fundição de Typos Henrique Rosa, c. 1910

Figura 4.28

Amostra da família tipográfica *Venetian* encontrada no catálogo de Caslon, c.1865

Os anos 1870 testemunharam a proliferação do estilo egípciano, principalmente das letras com serifas exageradas. Embora a predominância ainda seja de tipos serifados, os corpos maiores são cada vez mais no estilo egípciano, com exageradas ou toscanas. Nota-se, de modo geral, que as formas tipográficas adquirem robustez, principalmente nas serifas.

4.4 De 1881 a 1890: grotescas e ornamentadas, uma década de extremos

A década de 1880 foi o decênio com o maior número de exemplares examinados, 26 no total, saídos de dez oficinas tipográficas. Percebe-se o uso mais corrente das grotescas em posições de destaque nas composições, particularmente nos títulos. Ainda que o emprego desse tipo viesse crescendo nas décadas anteriores, ele estava quase sempre em corpos menores e destinados a partes menos importantes da composição tipográfica. Nessa década, nota-se uma tendência em adotar os tipos sem serifa em corpos maiores, a exemplo de *O naturalismo em litteratura* (1882) e *Almanach Litterario de S. Paulo para 1885* (1884), publicados pela Typographia da Provincia de S. Paulo, *A zona paulista* (1887), da Typographia do Diario Popular e *Relatorio apresentado ao Exm. Sr. Presidente da Provincia de S. Paulo* (Figura 4.29), publicado em 1888 pela Typographia King.

Figura 4.29

Exemplos de tipos grotescos que receberam destaque em composições de folhas de rosto na década de 1880

fr_072

NATURALISMO

fr_076

LITTERARIO

fr_082

ZONA PAULISTA

fr_083

RELATORIO

O primeiro exemplar desta década a ser examinado foi o *Almanach Paulista para 1882* (Figura 4.30), publicado em 1881 pela Typographia do Diario da Manha. O nome do autor se encontra em destaque no topo da página, abreviado e composto em tipos grotescos, e separado por um fio simples do título. Este, por sua vez, é reproduzido em tipos serifados condensados, de estilo moderno, que até a década anterior ainda eram

bastante usados nos títulos. Chama atenção o tipo usado em “PARA 1882”. Trata-se de formas tipográficas de traços filiformes, serifas bifurcadas e hastes interrompidas por círculos. Também merece distinção o desenho dos algarismos, particularmente do ‘8’, cujas duas partes são unidas por um círculo, e a terminação bifurcada e pouco usual do “2”. Observa-se ainda, em “O EXM. SR.”, o mesmo estilo com serifas curtas identificado na década anterior (Figura 4.23).

Figura 4.30

Folha de rosto do *Almanach Paulista para 1882*,
1881 (Typographia do Diario da Manhã)

Impresso pela Typographia União na metade da década (1885), *Discurso proferido pelo venerando e eminente senador conselheiro [...]* (Figura 4.31) apresenta 11 tipos diferentes, dois deles já identificados na década anterior (Figuras 4.22 e 4.23). O tipo toscano usado para compor a linha que diz “A’ Falla do Throno”, por sua vez, foi também usado no *Almanach Litterario de S. Paulo para 1881*, de 1880. Essas formas tipográficas tridimensionais, com esporas em suas hastes, terminais e serifas, figuram em catálogos tipográficos da época, como no da fundidora The Marr Typefounding Co, de 1877 (De Jong, Purvis & Tholennar 2013: 175). Nota-se, na composição, a adaptação tipográfica que consiste no uso de uma aspa simples no lugar do acento grave que deveria se posicionar sobre o [A].

Figura 4.31

Folha de rosto do livro *Discurso proferido pelo venerando e eminente senador conselheiro [...]*, 1885 (Typographia União)

Figura 4.32

Two Line Pica Ornamented, no. 9, The Marr Typefounding Co., 1877

Um dos últimos exemplares publicados nesta década e presentes no *corpus*, *Exposição com que o Exm. Snr. Dr. Barão de Jaguára passou a administração [...]*, da Typographia de Jorge Seckler (Figura 4.33), mostra em “Barão de Jaguára” uma simulação de composição em versais e versaletes. São usados tipos maiores e mais pesados nas letras [B] e [J]. O mesmo acontece no nome do autor, onde parecem ter sido empregados tipos da mesma família em corpo maior, como capitulares. Verifica-se também o uso de fonte similar à Venetian de Caslon para compor a titulação do barão e do autor.

Figura 4.33

Folha de rosto de *Exposição com que o Exm. Snr. Dr. Barão de Jaguára passou a administração da Província de São Paulo*, 1889 (Typographia de Jorge Seckler)

Reprodução: 50%

É possível que as oficinas tipográficas de jornais, como as do Correio Paulistano, Diário da Manhã, Diário Popular e d'O Federalista, possuísem tipos maiores e menos ornamentados — portanto, mais legíveis — para uso em títulos e manchetes chamativas em seus periódicos. Já as tipografias mais voltadas para a produção de livros e menos para a produção de periódicos e impressos volantes, como cartazes e outras formas de publicidade, teriam tipos com maior rebuscamento e sofisticação. Em especial, a produção da Typographia King, empresa atuante nessa época, apresenta as folhas de rosto mais decoradas do conjunto todo, assim como tipos ornamentados variados, muitos deles de estrutura gótica. Observa-se no acervo do proprietário Leroy King Bookwalter uma gama variada de tipos ornamentais, molduras, fios e florões (Figuras 4.34 e 4.35).

Figura 4.34

Folhas de rosto de *Rebentos* e *Sonetos e quadras*, ambos livros de poesia impressos pela Typographia King em 1888

Em *Rebentos* (Figura 4.34), de 1888, é notável o desenho tipográfico traçado pela união de diversos ornamentos, desde o fio ondulado em que se apoia o nome do autor, os arabescos que emolduram o título, o fio vertical que conduz o olhar um terço da altura da mancha e que, ao mesmo tempo, ancora visualmente a epígrafe à direita da página. Trata-se do primeiro exemplo de composição em que o tipógrafo organiza os elemen-

tos através de uma série de ornamentos. Acrescenta-se a esta análise a hierarquia muito bem definida entre título, autor, epígrafe e imprenta. Para o título, foi utilizado um tipo serifado sem ornamentos, remanescente das capitulares romanas. Do mesmo ano, *Sonetos e quadras* (Figura 4.34) exhibe o título em posição inclinada, já discutida em 3.2. O texto, em tipos góticos, é emoldurado por fios decorados e inclinados a um ângulo aproximado de 30 graus .

Figura 4.35

Folha de rosto de *Relatorio do presidente da comissão do Monumento do Ypiranga*, 1886
(Typographia King)

Dois anos antes, em 1886, observa-se uma das composições com os tipos mais ornamentados do *corpus* em *Relatório do presidente da comissão do Monumento do Ypiranga* (Figura 4.35). A identificação genérica “Relatório” é composta em tipo fantasia, emoldurado e decorado em detalhe. “Monumento do Ypiranga” apresenta letras góticas com desenho sombreado e capitulares ornamentadas. Como dito anteriormente, o uso de capitulares e tipos ornamentados não são expressivos na amostra, mas é interessante reparar no requinte evidenciado pelo acervo tipográfico da empresa de Leroy King Bookwalter. O tratamento dado às obras de poesia é bastante especial se comparado às obras de poesia impressas por empresas contemporâneas.

Nesta década, a que teve o maior número de exemplares analisados, verificou-se o destaque cada vez maior dado às letras góticas, particularmente pelas oficinas tipográficas de jornais. Destaca-se o trabalho da Typographia King, como tipos e composições ornamentadas e diferenciadas em relação a seus contemporâneos. Chama a atenção a variação maior de estilos tipográficos — escriturais, góticos, romanos, fantasia e toscanos — mais ou menos ornamentados.

4.5 De 1891 a 1900: o domínio do art nouveau

A última década do século XIX está representada, no *corpus*, por 24 exemplares de nove oficinas, e é marcada, principalmente, pelo domínio da estética art nouveau em suas composições tipográficas, com formas curvas, suaves e evocativas de elementos da natureza, como galhos, flores e folhas. Embora a maioria dessas referências esteja presente nas obras de prosa e poesia, elas também aparecem nas publicações de conteúdo sóbrio e institucional, mesmo que em corpos menores e menos destaque.

Na Figura 4.36 observa-se oito exemplos de tipos cujas formas referenciam o art nouveau usados por quatro oficinas: Typographia da Industrial de São Paulo (fr_094 e fr_114), Typographia de Carlos Gerke (fr_104, fr_106 e fr_110), Typographia d'O Comercio de S. Paulo (fr_107) e Typographia da Casa Ecletica (fr_113). São comuns os terminais ornamentados, alguns curvos (fr_094, fr_110 e fr_114), outros pontiagudos (fr_106 e fr_113) e alguns possuindo as duas formas de terminação (fr_104). Também é notada a presença de traços mais livres e reminiscentes da caligrafia. Os traços curvos não se encontram totalmente com as hastes em algumas letras como [D] e [Q]. Não há, nas folhas de rosto de livros presentes no *corpus* impressos nessa década, sequer um exemplo de letra toscana e apenas um de letra com serifas exageradas (em *Mysterios da correcção [...]*, publicado em 1895 pela Typographia da Industrial de São Paulo). Os tipos fantasia são dominados pelas formas do art nouveau e há apenas uma ocorrência de letra gótica, em *O café e o Estado de S. Paulo* (Typographia do Diario Official, 1900).

Na folha de rosto do livro *Conferencias Anchiitanas — Quinta conferencia pelo Padre Americo de Novaes [...]* (Figura 4.37), impresso em 1897 pela Typographia a Vapor de Carlos Gerke & Cia, há o emprego de seis tipos diferentes, sendo que apenas um é serifado tradicional. Os demais são tipos fantasia no estilo art nouveau em desenhos, proporções e corpos variados. A vinheta em forma de flor-de-lis é estilizada e aparece novamente em folha de rosto composta na oficina tipográfica de Carlos Gerke para o livro *Debates judiciais I — O crime de Guarujá*, de 1899.

Figura 4.36

Oito exemplos de tipos art nouveau utilizados em sete folhas de rosto de livros publicados na década por quatro oficinas: Typographia da Industrial de São Paulo (fr_094 e fr_114), Typographia de Carlos Gerke (fr_104, fr_106 e fr_110), Typographia d'O Commercio de S. Paulo (fr_107) e Typographia da Casa Ecletica (fr_113)

fr_094

DR. JOAQUIM DO MONTE CARMELO

fr_104

Quinta Conferencia

Padre Americo de Novaes

fr_106

*A Choupana
das
Rosas*

fr_107

OS JAGUNÇOS

fr_110

CONTOS E PHANTASIAS

fr_113

Molestias e Bichos

fr_114

Dr. Domingos Jaguaribe

Figura 4.37

Folha de rosto de *Conferencias Anchietanas — Quinta conferencia pelo Padre Americo de Novaes da Companhia de Jesus*, 1897 (Typographia a Vapor de Carlos Gerke & Cia.)

A década de 1890 também é marcada pelos títulos inclinados, tema já explorado no capítulo 3. *Stalactites*, de 1892 (Figura 3.10), e *O coração*, de 1893 (Figura 4.38), impressos em duas cores pela Typographia de Hennies & Winiger, são compostos por tipos escripturais com eixo de contraste variável e capitulares decoradas. Seus títulos estão em vermelho. Já *A derrubada* (Figura 4.38), impresso em 1896 pela Typographia Riedel & Lemmi, possui composição monocromática e título em tipo escriptural, com capitulares decoradas, mas eixo de contraste vertical e uma mistura de traços curvos com outros retos em encontros pontiagudos.

Figura 4.38

Folhas de rosto de *O coração*, 1893 (Typographia de Hennies & Winiger), à direita, e *A derrubada*, 1896 (Typographia Riedel & Lemmi)

Reprodução: 50%

As vinhetas utilizadas nas folhas de rosto de *Stalactites*, *O coração* e *A derrubada* transitam para uma temática romântica (Figura 4.39), reproduzindo imagens de querubins (fr_094), harpas (fr_096), pássaros e a lua em meio às nuvens (fr_102). Mesmo na vinheta logotípica de *Marmores* (Figura 3.25), as letras que se entrelaçam para formar o monograma de Horacio Belfort Sabino (fr_097) possuem hastes curvas, terminais ornamentados e uma tridimensionalidade que remete a galhos de árvores.

Figura 4.39

Vinhetas de temática romântica usadas nas folhas de rosto de *Stalactites*, *O coração* e *A derrubada* e *Marmores*

fr_094

fr_096

fr_097

fr_102

4.6 De 1901 a 1918: o art nouveau perdura

Nas folhas de rosto examinadas no primeiro decênio do século XX perdura a influência art nouveau. Embora, na Europa, o estilo já esteja em franca decadência na década que se seguiu à sua eclosão, ele se mantém forte nos exemplares estudados, sem grandes indícios da inspiração geométrica do art déco e do gradeado ordenado do modernismo, que se consolidariam nas próximas décadas.

Figura 4.40

Exemplos de tipos com terminais ornamentados usados em folhas de rosto impressas entre 1891 e 1918 pelas seguintes oficinas: Diário Oficial (fr_120 e fr_132), Vanorden (fr_122 e fr_130), Oscar Monteiro (Typographia Economica, fr_121), Brazil de Rothschild (fr_123) e Ideal (fr_125)

fr_120

DISCURSO

fr_121

Historico-Litterario

fr_122

VIAÇÃO PUBLICA

fr_124

SOMBRAS

fr_125

D. CLARITA

fr_130

SABONETES EM BARRAS

fr_132

Instituições subvencionadas

Nos exemplos em destaque na Figura 4.40, notam-se terminações ornamentadas e afetadas, com variações de espessura, elementos pontiagudos, curvas e gotas. A letra ‘P’ em “Viação Publica” (fr_122) é particularmente remanescente das formas livres e curvas do letreiramento de cartazes e revistas da época (Figura 1.19). Em “Sabonetes em barra” (fr_130) e “Instituições subvencionadas” (fr_132) também há terminais chanfrados, levemente curvos e pontiagudos, enquanto “Viação Pública” e “D. Clarita” (fr_125) possuem terminais em gota. .

Publicada em 1906, a folha de rosto do livro *Chronicas de Egas Muniz* (Figura 4.41), impressa pela Typographia Brasil de Carlos Gerke & Rothschild, é composta com tipos curvos e bastante arredondados que lembram as minúsculas carolíngias. Percebe-se na folha de rosto a presença de um gênero de ornamento que se tornou mais corrente na virada do século, de desenhos vazados formados por traços filiformes. Neste caso, o ornamento é uma espécie de fio com linha dupla, situado abaixo do nome do autor “Antonio de Godoy”. Na imprensa, outros fios duplos criam um bloco alinhado nos dois lados da composição.

Figura 4.41

Folha de rosto de *Chronicas de Egas Muniz*, 1906 (Typographia Brasil de Carlos Gerke & Rothschild): uso de tipo com fortes origens caligráficas e ornamentos com fios duplos

No caso das vinhetas (Figura 4.42), a tendência aponta para o uso de ornamentos simplificados, linhas finas e de espessura constante, com pouco ou nenhum preenchimento. Esse mesmo estilo ornamental também pode ser observado na moldura de *Distribuição geographica das tribus indigenas na época do descobrimento*, publicado em 1914, pela Typographia São Lazaro (Figura 3.12, p. 90)

Figura 4.42

Vinhetas simplificadas com linhas finas e regulares que tornaram-se correntes na virada do século entre os exemplares do *corpus*

O romance *A filha do artista* (Figura 4.43), de 1917 (Typographia do Globo), representa a amálgama das tendências do art nouveau que permaneceram de forma dominante na amostragem desse período. Sua folha de rosto exhibe um fio duplo sob o nome da autora e um fio triplo sob o título. Este, por sua vez, é dividido em três linhas: a primeira alinhada à margem esquerda, a segunda ao centro e a terceira à margem direita.

Figura 4.43

Folha de rosto de *A filha do artista*, 1917 (Typographia do Globo)

Entre o bloco de título e o bloco de imprensa, situa-se a vinheta de uma urna decorada. O tipo empregado no título possui hastes curvas, mais finas no centro e largas nos terminais e nos encontros dos traços. Embora as formas dos traços sejam curvas, a proporção de letras como [A] e [F] é quase quadrada, com largura um pouco inferior à altura. Nota-se, inclusive, um desenho pouco comum da letra [H], cuja caixa-alta tem a forma de sua correspondente em caixa-baixa.

CONCLUSÃO

O surgimento da folha de rosto está totalmente atrelado ao surgimento da imprensa, haja vista que sua importância inicial esteve mais atrelada à necessidade do impressor de colocar seu nome, data e local de execução do trabalho — a exemplo dos escribas — do que de dar visibilidade ao título ou autor da obra. A folha de rosto se provou oportuna tanto para o estudo de amostras tipográficas, quanto para a análise de informações sobre as oficinas através dos dados de imprensa e da forma como se apresentavam na folha de rosto.

A produção livreira e tipográfica de São Paulo desde a impressão dos primeiros livros na cidade até a segunda década do século XX fez parte das grandes transformações sociais, econômicas e culturais que levaram a capital paulista de vilarejo provinciano à metrópole nesse período. Os endereços que constavam nas folhas de rosto associados àqueles já identificados na plataforma Tipografia Paulistana serviram para o mapeamento geográfico, feito em dois períodos: o primeiro de 1836 a 1872, retratando a fase em que São Paulo cresce de forma lenta e constante em muito devido ao movimento estudantil propiciado pela Academia de Direito e outras instituições de ensino instaladas na cidade. Mostra-se uma São Paulo ainda bastante restrita à geografia da Colina Histórica, onde estavam localizados todos os estabelecimentos tipográficos levantados. O segundo, de 1873 até 1918, traz um retrato de uma cidade maior, com a instalação de ferrovias e outros importantes investimentos de infraestrutura resultantes do boom cafeeiro, que levaria São Paulo a um crescimento fenomenal na virada dos séculos. As oficinas permanecem concentradas no Centro Histórico, porém, gravitando mais em torno do Largo da Sé e da República; e algumas, já extrapolando os limites do antigo centro em direção ao Bom Retiro, Campos Elíseos e Luz.

Foram definidos dois tipos distintos de folha de rosto: a descritiva, em que o conteúdo textual é entendido como um texto corrido, com sentenças longas e uso regular de pontuação para separar título, autor e outras informações; e a folha de rosto sintética, que apresenta uma composição mais simples, com os elementos textuais não mais separados por pontuação, mas por uma hierarquia visual que começaria incipiente na cidade, no início do século XIX e viria a se tornar o padrão corrente até hoje. O estudo aqui apresentado

ainda acompanhou a lenta transição da presença do crédito da oficina tipográfica na folha de rosto para sua substituição pelo crédito do editor, ilustrando a profissionalização do setor livreiro que já se implementava no início do século XX na capital.

Os estilos tipográficos do século XIX e início do século XX são, em muito, consequência da necessidade por tipos maiores e mais chamativos para peças publicitárias variadas. Dominam nesse período, portanto, as “vernaculares do século XIX”, como definiu Catherine Dixon (Baines & Haslam 2002: 60). Do início da impressão de livros até o final da década de 1850, prevaleceram nas folhas de rosto analisadas os tipos serifados modernos com alto contraste. O seu emprego, desde 1836 até 1860 foi dominante, inclusive nos corpos maiores reservados aos títulos. Na década de 1860, a relevante produção de Joaquim Roberto de Azevedo Marques mostrou que seu acervo consistia em tipos mais sóbrios que o de seus concorrentes, que já usavam letras toscanas e ornamentadas de forma mais livre.

Nos anos 1870, observa-se o domínio da serifa quadrada que, embora já presente em décadas anteriores, coloca-se aqui como a principal letra de escolha dos tipógrafos da época para se ressaltar algum elemento. Na década seguinte, constata-se a presença igualmente forte dos tipos grotescos — simples e livres de ornamentos — e dos tipos toscanos e fantasia, ricamente ornamentados. Destaca-se a produção da Typographia King, com composições ornamentadas e diferenciadas, assim como a variedade de seu acervo tipográfico, dos tipos mais aos menos ornamentados.

Nas últimas décadas do século XIX e início do século XX, atesta-se o domínio da estética art nouveau tanto nas composições quanto no desenho das letras, que se tornam mais leves e curvas, seguindo as tendências do estilo. O domínio do art nouveau se estende para além de sua vigência nas capitais europeias, encontrando-se ainda bastante vivo nos anos 1910 em São Paulo.

Dessa forma, procurou-se contribuir para um melhor entendimento acerca dos primeiros 83 anos da impressão livreira na cidade de São Paulo e ampliar o conhecimento sobre a produção tipográfica na cidade de São Paulo no período de 1836 a 1918. Por fim, embora não tenha sido um objetivo da presente pesquisa, há material para explorar outros aspectos da produção tipográfica na cidade, particularmente as entranhas das oficinas, seus funcionários, as relações de trabalho, a evolução dos equipamentos tecnológicos e como isso afetou a produção. É interessante também estudar a origem física desses tipos móveis que circularam pela cidade nessa época, como eram trazidos, produzidos e comercializados.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAÚJO, Emanuel. *A construção do livro: princípios da técnica de editoração — 2ª edição revista e atualizada com o novo acordo ortográfico*. Rio de Janeiro: Lexikon, 2014.
- AREZIO, Arthur. *Dicionário de termos gráficos*. São Paulo: Com-Arte, 2018.
- BAINES, Phil & HASLAM, Andrew. *Type & typography*. New York: Watson-Guptill, 2002.
- BRINGHURST, Robert. *Elementos do estilo tipográfico*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- BRUNET, Jacques-Charles. *Manuel du Libraire et de L' Amateur de Livres. Tome Sixième*. Paris: Librairie de Firmin-Didot Frères, Fils et Cie, 1865.
- BRUNO, Ernani Silva. *História e tradições da cidade de São Paulo — Volume 2 — Burgo de estudantes (1828-1872)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953a.
- _____. *História e tradições da cidade de São Paulo — Volume 3 — Metrópole do café (1872-1918)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953b.
- BIGNOTTO, Cilza. Moteiro Lobato: editor revolucionário. In: BRANGANÇA, Aníbal & ABREU, Márcia (orgs.) *Impresso no Brasil: dois séculos de livros brasileiros*. São Paulo: Unesp, 2011.
- CAMARGO, Mário de (org.). *Gráfica — arte e indústria no Brasil: 180 anos de história*. São Paulo: Bandeirantes Gráfica, 2003.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014.
- CARDOSO, Rafael (org.). *Impresso no Brasil, 1808-1930: destaques da historiografia no acervo da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2009.
- _____. O início do design de livros no Brasil. In: CARDOSO, Rafael (org.). *O design brasileiro antes do design*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- CASLON, Henry. *Specimen of printing types by Henry Caslon*. London: Caslon, 1841.
- DEAECTO, Marisa M. *O império dos livros: instituições e práticas de leitura na São Paulo oitocentista*. São Paulo: Edusp, 2011.
- DE JONG, Cess W., PURVIS, Alston W. & THOLENNAR, Jan (orgs.). *Type. A visual history of typefaces and typographic styles — Volume 1 — 1628-1900*. Taschen: Köln, 2013.

- DEL FIORENTINO, Teresinha A. *Prosa de ficção em São Paulo: produção e consumo (1900-1922)*. São Paulo: Hucitec, 1982.
- DE VINNE, Theodore Low. *The practice of typography. A treatise on title-pages*. New York: The Century Co.: 1902.
- DINES, Alberto. Aventuras e desventuras de Antonio Isidoro da Fonseca. In: FALBEL, Nachman, DINES, Alberto & MILGRAM, Avraham (orgs.). *Em nome da Fé*. São Paulo: Perspectiva, 1998, pp. 75-89.
- FARIA, Maria Isabel & PERICÃO, Maria da Graça. *Dicionário do livro — Da escrita ao livro eletrônico*. São Paulo: Edusp, 2008.
- FARIAS, Priscila L. Técnicas de mapeamento aplicadas ao estudo das epígrafes arquitetônicas paulistanas: os casos Siciliano & Silva e Ramos de Azevedo. In: *Estudos sobre tipografia: letras, memória e paisagens tipográficas*. Tese de Livre-Docência, FAUUSP, 2016a, pp. 151-170.
- FARIAS, Priscila L. Notas para uma normatização da nomenclatura tipográfica. In: *Estudos sobre tipografia: letras, memória e paisagens tipográficas*. Tese de Livre-Docência, FAUUSP, 2016b, pp. 9-17.
- FARIAS, Priscila L. About a J-shaped tilde: investigations on the status and form of the tilde in Portuguese grammar and typography. In: *Estudos sobre tipografia: letras, memória e paisagens tipográficas*. Tese de Livre-Docência, FAUUSP, 2016e, pp. 109-130.
- FARIAS, Priscila L & CUNHA LIMA, Edna. Tuscan Typefaces in Brazilian Commercial Almanacs. In: *Estudos sobre tipografia: letras, memória e paisagens tipográficas*. Tese de Livre-Docência, FAUUSP, 2016, pp. 97-107.
- GARRAUX, Anatole Louis. *Livraria acadêmica de A. L. Garraux em língua francesa*. São Paulo: Garraux, 1872.
- GRAY, Nicolette. *Nineteenth century ornamented typefaces*. Berkeley: University of California, 1976.
- George Bruce's Son & Co. *An abridged specimen of printing types made at Bruce's New York typefoundry*. New York: George Bruce's Son & Co., 1869.
- HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil: sua história*. São Paulo: Edusp, 2005.
- HEITLINGER, Paulo. *Tipografia: Origens, formas e uso das letras*. Lisboa: Dinalivro, 2006.
- HENESTROSA, Cristóbal. *Espinosa: Rescate de una tipografía novohispana*. México: Designio, 2005.

- HIGA, Reinaldo A. *Estudo para um sistema de descrição e classificação de epígrafes arquitetônicas*. Trabalho de Conclusão de Curso, Centro Universitário Senac, 2010.
- MARTINS, Ana Luiza. *Gabinets de leitura: cidades, livros e leituras na província paulista*. São Paulo: Edusp, 2015.
- MEGGS, Philip B. & PURVIS, Alston W. *História do design gráfico*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- MORISON, STANLEY. *First Principles of Typography*. Leiden: Academic Press Leiden, 1996.
- MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO. *História da tipografia no Brasil*. São Paulo: MASP, 1979.
- PORTA, Frederico. *Dicionário de artes gráficas*. Porto Alegre: Editora Globo, 1958.
- RAZZINI, Márcia de Paula Gregorio. São Paulo: cidade dos livros escolares. In: BRAGANÇA, Aníbal & ABREU, Márcia (orgs.) *Impresso no Brasil: dois séculos de livros brasileiros*. São Paulo: Unesp, 2011.
- RIZZINI, Carlos. *O livro, o jornal e a tipografia no Brasil (1500-1822)*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1988.
- RUSSELL-WOOD, A. J. R. *The Portuguese Empire, 1415-1808: A World On the Move*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1992.
- SIMON, Oliver. *Introduction to typography*. Harmondsworth: Pelican Books, 1954.
- Fundição de Typos Henrique Rosa. Specimen da Fundição de Typos Henrique Rosa. Rio de Janeiro, c. 1910.
- STEINBERG, S. H. *Five hundred years of printing*. Harmondsworth: Penguin Books, 1961.
- TSCHICHOLD, Jan. *A forma do livro: ensaios sobre tipografia e estética do livro*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

RELATÓRIO

DO PRESIDENTE DA COMISSÃO

DO

de transmissão da

MDCCCLXXXVI.
TYPOGRAPHIA DE LEROY KING BOOKWALTER
SÃO PAULO:

3180