



unesp

Didot Floræ AC

Um resgate tipográfico inspirado
nas obras impressas pela
Tipografia do Arco do Cego
(1799-1801)

Renan Lucas Bassan

Trabalho de Conclusão de Curso da Faculdade de
Arquitetura, Artes, Comunicação e Design (FAAC)
da Universidade Estadual Paulista “Júlio de
Mesquita Filho” (UNESP)

BAURU
2023



RENAN LUCAS BASSAN

**Didot Florae AC – Um resgate tipográfico
inspirado nas obras impressas pela
Tipografia do Arco do Cego (1799-1801).**

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC)
apresentado como parte dos requisitos para
obtenção do título de Bacharel em Design
Gráfico, junto ao Departamento de Design, da
Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e
Design da Universidade Estadual Paulista “Júlio
de Mesquita Filho”, Câmpus de Bauru.

Orientadora: Dra. Fernanda Henriques

Bauru, 2023

B317d Bassan, Renan Lucas
Didot Florae AC : Um resgate tipográfico inspirado nas
obras impressas pela Tipografia do Arco do Cego
(1799-1801). / Renan Lucas Bassan. -- Bauru, 2023
99 p. : il.

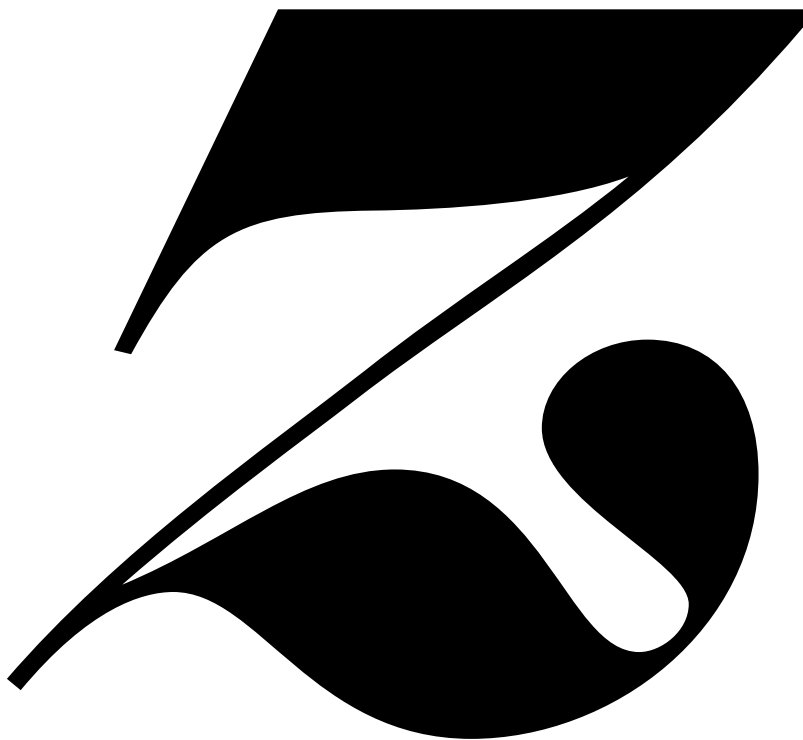
Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado - Design) -
Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de
Arquitetura, Artes, Comunicação e Design, Bauru

Orientadora: Fernanda Henriques

1. Tipografia. 2. Design de tipos. 3. Fonte digital. 4.
Resgate tipográfico. 5. Memória gráfica. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da
Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design, Bauru. Dados fornecidos pelo
autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.



Resumo

O presente trabalho tem como objetivo apresentar o processo de desenvolvimento de uma família tipográfica destinada a textos, abrangendo estilos Romano e itálico com variações nos eixos de peso e tamanho óptico. O método adotado segue a abordagem proposta por Érico Lebedenco (2022) sobre a prática e o desenvolvimento de resgates tipográficos, contribuindo assim para os estudos relacionados à memória gráfica brasileira. O projeto fundamentou-se nas impressões realizadas pela Oficina Literária do Arco do Cego, ativa entre 1799 e 1801 em Lisboa, Portugal, dirigida pelo botânico brasileiro José Mariano da Conceição Veloso (1741-1811). Essa oficina destacou-se por sua dedicação à divulgação científica e artística nas terras portuguesas e brasileiras, por meio de obras impressas com particular sofisticação tipográfica. A pesquisa incluiu uma revisão bibliográfica para embasar historicamente o trabalho, juntamente com uma análise da origem e do uso dos tipos impressos pela referida oficina. O resultado final consistiu em um resgate tipográfico, tomando como referência a composição textual das obras consultadas.

*Palavras-chave: Tipografia; Design de Tipos.
História gráfica; Resgate tipográfico.*

Abstract

This paper aims to present the process of developing a typeface for texts, encompassing Roman and Italic styles with variations in weight and optical size axes. The adopted method follows the approach proposed by Érico Lebedenco (2022) regarding the practice and development of type revivalism, thus contributing to studies related to Brazilian graphic memory. The project was based on the book prints made by the Oficina Literária do Arco do Cego between 1799 and 1801 in Lisbon, Portugal, led by Brazilian botanist José Mariano da Conceição Veloso (1741-1811). This print workshop stood out for its dedication to scientific and artistic dissemination in Portuguese and Brazilian lands through printed works with particular typographic sophistication. The research included a bibliographic review to historically support the work, along with an analysis of the origin and use of the types printed by the mentioned workshop. The final result consisted of a type revival, taking as reference the textual composition of the consulted works.

Keywords: *Typography; Type Design; Graphic Memory; Type Revival.*

Sumário

<i>Resumo</i>	5
<i>Abstract</i>	6
Introdução	9
Pesquisa histórica	13
<i>A Tipografia Chalcographica, Typoplastica e Litteraria do Arco do Cego</i>	13
<i>A impressão na América Latina frente à censura portuguesa entre os séculos 16 e 19</i>	18
<i>O caso da Tipografia do Arco do Cego</i>	22
<i>A origem e uso dos tipos impressos por frei Veloso</i>	28
<i>Alguns diacríticos</i>	39
<i>Dingbats</i>	44
<i>O “v” da questão</i>	44
Processo prático	49
<i>Objetivos formais</i>	49
<i>Coleta de amostras</i>	51
<i>Primeiros esboços e algumas decisões</i>	56
<i>Definição do set principal e início das romanas</i>	57
<i>Definindo as serifas</i>	61
<i>Construindo as itálicas</i>	62
<i>Versaletes e Dingbats</i>	64
<i>O uso de símbolos monetários</i>	66
<i>Considerações sobre o espaçamento e kerning</i>	69
<i>Ajustes de peso e tamanho óptico através da interpolação das masters</i>	71
<i>Estilos definidos</i>	72
<i>Resultados</i>	75
Considerações finais	91
Referências	93

Introdução

OS ESTUDOS ACERCA da *memória gráfica* — expressão contemporânea adotada em pesquisas que visam “resgatar ou reavaliar artefatos visuais, em particular impressos efêmeros, visando à recuperação ou ao estabelecimento de um sentido de identidade local” (FARIAS; BRAGA, 2018, p. 9) — vêm se tornando cada vez mais frequentes nas universidades. Uma prova disso é a quantidade cada vez mais rica de artigos, dissertações e teses publicados semestralmente nos anais dessas instituições. Essas pesquisas são como um ímã para os jovens designers que estão acabando de se formar em seus cursos de graduação e que buscam encontrar uma harmonia entre a pesquisa e a produção gráfica contemporânea para que, no fim, possam realizar uma contribuição com esse cenário do design brasileiro. Foi nesse sentido que surgiram as motivações para este projeto, que teve como ponto de partida uma breve pesquisa acerca da história da

produção gráfica brasileira presente no livro *O Gráfico Amador*, de Guilherme Cunha Lima (2014), onde tive o primeiro contato com o nome de uma editora lisboeta, a *Oficina Tipográfica, Calcográfica e Literária do Arco do Cego*, e com um de seus integrantes, o padre José Joaquim Viegas de Menezes¹. Menezes teve enorme participação no projeto iniciado pelo frei Mariano Veloso, que iremos abordar mais adiante, porém, nesse ponto da pesquisa foi o nome da dita oficina que despertou grande interesse em conhecer um pouco mais de sua história e de suas atividades.

Através de uma primeira visita aos acervos digitais em busca das impressões realizadas pela oficina, vislumbrei a possibilidade de um resgate tipográfico com base em suas obras publicadas, seguindo as metodologias apresentadas por Érico Lebedenco em projetos de 2016 e 2022, onde o autor debate essa prática elaborando um referencial teórico-metodológico para a execução de atividades dessa natureza. Segundo Érico,

[A prática do resgate tipográfico] lida com conceitos de tempo, permanência, duração, apropriação e reconhecimento, mas, principalmente, com a memória nas materializações do design, algo que surge da experiência do indivíduo com os tipos, transformada em qualidade estável de valor com a passagem do tempo. Suas formas,

1. Menezes foi responsável pela impressão em calcografia — ofício que aprendeu dentro da Oficina do Arco do Cego — da obra *O canto encomiástico*, em 1806, na capitania de Minas Gerais (LIMA, 2014).

impregnadas de novos significados, provocam reflexões históricas a partir de um ponto de vista contemporâneo (LEBEDENCO, 2022, p. 33).

Portanto, o resgate tipográfico é uma prática que está intimamente ligada à *memória gráfica*, dado ao fato desta ter em seus aspectos um grande interesse na constituição de uma cultura que abrange os campos visuais, materiais, da impressão e da memória coletiva, fundamentais para a sustentação da história do design, especialmente quando este acabou tendo tradições importadas do exterior (FARIAS; BRAGA, 2018).

Lebedenco (2022), afirma, através dos estudos de Farias e Braga, que um projeto de resgate tipográfico pode explorar o campo de pesquisa da memória gráfica de uma forma ampla, tendo como plano de fundo a cultura visual e memória coletiva; ou baseando-se em aspectos mais particulares do design de tipos, com uma aproximação mais inerente à cultura da impressão e da pesquisa histórica. Isso nos leva a uma subcategoria denominada *memória tipográfica*, “na qual se pretende construir uma história da tipografia que respeita aspectos de identidade regional e importantes articuladores locais” (LEBEDENCO, 2022, p. 35).

Ainda de acordo com Lebedenco (2022), existe uma tríade de características elementares que fazem um projeto de desenho de tipos ter uma classificação no campo de *resgate tipográfico*, propriamente dito, que são: o distanciamento histórico-cultural; a diferença tecnológica; e a fidelidade ao design original — as três através da relação entre o design original e o resgate.

O estabelecimento dessas três características se dão

através de pesquisa histórica e, consequentemente, da qualidade de exemplares existentes do design em questão, sendo importante ressaltar as inúmeras interpretações que podem ocorrer a depender da qualidade do material disponível para estas consultas, ou até mesmo, das motivações do designer que executará o desenho do resgate.

Portando, o projeto foi separado em duas partes. A primeira tem como objetivo a apresentação de uma pesquisa histórica acerca da fundação e objetivos da Tipografia do Arco do Cego, a fim de entender a real liberdade de publicação a que estava submetida durante a sua atividade. Para isso, viu-se necessário fazer uma passagem pela história da impressão na América Latina frente às censuras impostas pela Coroa portuguesa entre os séculos 16 e 19, que coíbiavam qualquer tentativa de se instalar uma oficina tipográfica no Brasil. Além da apresentação de algumas análises realizadas pelas autoras Priscila Farias (2019) e Edna da Cunha Lima (2019), acerca da origem e do uso dos tipos pela oficina. Através da pesquisa, será possível demonstrar a notável contribuição da Oficina do Arco do Cego, e de seus integrantes, predominantemente brasileiros, no processo de divulgação científica e produção de saberes para o público português e suas colônias, também notabilizando-se na produção editorial — com um particular uso tipográfico — e de gravuras calcográficas.

Na segunda parte será relatada a execução prática do projeto, elencando as inúmeras decisões de desenho que levaram ao resultado obtido.

Pesquisa histórica



A Typografia Chalcographica, Typoplastica e Litteraria do Arco do Cego

FUNDADA NO BAIRRO do Arco do Cego em Lisboa no dia 10 de agosto de 1799 por ordem de dom Rodrigo de Souza Coutinho (1755-1812), então ministro da Marinha e Domínio Ultramarinos português e por frei José Mariano da Conceição Veloso (1742-1811), botânico e naturalista brasileiro, nascido em Minas Gerais, e fechada em 07 de dezembro de 1801, a *Typografia Chalcographica, Typoplastica e Litteraria do Arco do Cego*¹, carregava em seu nome todas as atribuições exercidas em pouco mais de dois anos de funcionamento. Nesse período, foram publicadas mais de 80 obras entre traduções e originais, de temas que exploravam a economia, engenharia, plantio e aproveitamento de produtos naturais, ensino de gravura em metal, além de filosofia, matemática,

1. Nota-se que, em decorrência do extenso nome, neste projeto serão encontradas nomenclaturas mais curtas (mas que também aparecem na literatura consultada), para se referir à dita tipografia: Tipografia do Arco do Cego; Oficina do Arco do Cego; Casa Literária do Arco do Cego; ou, simplesmente: tipografia; oficina; Casa Literária; e Arco do Cego.

astronomia, dentre outros temas que erigiam toda a Europa iluminista, buscando colocar Portugal na mesma página de países pioneiros desse movimento, como Inglaterra, Itália e França. Tais obras publicadas por esta oficina, circulavam por Portugal e chegavam às capitanias brasileiras

[...] como um instrumento propagandístico do Estado, e adequavam-se ao gosto das elites por assuntos relacionados às ciências (VILLALTA, 2019, p. 79).

Em seu tempo, houve mais um fator intrínseco à sua fundação, a necessidade de um projeto *calcográfico* eficiente para a abertura de cerca de duas mil chapas da edição de *Floræ Fluminensis*, obra máxima de frei Mariano, escrita durante sua Expedição Botânica que percorreu matas, praias e ilhas da capitania do Rio de Janeiro a fim de catalogar as espécies da flora local, entre 1782 e 1790 (PATACA, 2019).

Diante do extenso número necessário de chapas para a execução da obra, e pela falta de recursos portugueses para isso², houve um acordo entre Lisboa e Veneza para que o processo de edição fosse iniciado por uma oficina veneziana. Segundo Faria (2019, p. 217), após a aprovação das primeiras matrizes abertas em Veneza, foi estipulada a produção anual de duzentas chapas,

2. Neste mesmo ano em que houve a decisão sobre a execução da obra de Veloso, a oficina de gravura anexa à Impressão Régia, dirigida na época por Joaquim Carneiro da Silva, foi extinta devido à mal-acabada produção de obras com elevado número de ilustrações (FARIA, 2019, p. 214).

sendo necessário, portanto, cerca de dez anos para a finalização da impressão da obra, o que levou Veloso a iniciar a busca por outras alternativas para a execução mais rápida do projeto (FARIA, 2019).

Foi necessário, então, a criação de um novo plano mais complexo e ambicioso para a execução das gravações. Um novo requerimento escrito por Veloso em 1797 e enviado para dom Rodrigo Coutinho, solicitava a compra de um tórculo próprio, além da contratação de gravadores profissionais que seriam liderados pelo próprio padre franciscano e que, segundo Faria, viriam a ser a estrutura inicial da *oficina do padre Veloso* (FARIA, 2019). Para o autor, o documento com a proposta de frei Mariano “deixa antever o projeto de instalação de uma calcografia de produção continuada” (FARIA, 2019, p. 220), ou seja, que se executassem outras obras além da *Floræ Fluminensis*, sendo, portanto, um marco fundamental da Tipografia do Arco do Cego que, perante o tempo, deixou de priorizar a obra por críticas quanto a sua qualidade científica, sendo publicada sua versão textual, ainda que incompleta, apenas em 1825 pela Impressão Régia no Rio de Janeiro (FIGURA 1), e seus tomos estampados apenas em 1827 pela oficina de Senefelder, na França (FIGURA 2) (BEDIAGA; LIMA, 2015).

FLORÆ FLUMINENSIS,

SEU

DESCRIPTIONUM PLANTARUM PRÆFECTURA

FLUMINENSI SPONTE NASCENTIUM

LIBER PRIMUS

AD SYSTEMA SEXUALE CONCINNATUS

AUGUSTISSIMÆ DOMINÆ NOSTRÆ

PER MANUS

ILL.^{MI} AC EX.^{MI}

ALOYSII DE VASCONCELLOS & SOUZA

BRASILIAE PRO-REGIS QUARTI

&c. &c. &c.

SISTIT

FR. JOSEPHUS MARIANUS A CONCEPTIONE VELLOZO

Præsb. Ord. S. Franc. Reform. P. Flumin.

1790.

FIGURA 1 - Folha de rosto do vol. I de *Florae Fluminensis Descriptionum Plantarum*, impresso na Impressão Régia (1825). Fonte: Biblioteca Nacional, 2023.





PETRO

Domine ac Imperio Primo

Brasilensis Imperii

PERPETUO DEFENSORE IMO FUNDATORE

Scientiarum Artium Litterarumque

PATRONO ET CULTORE

JUBENTE

Florae Fluminensis

Icones

NUNC PRIMO

EDUNTUR

VOL. II

FIGURA 2 - Folha de rosto do vol. I de *Florae Fluminensis Icones Fundamentales*, impresso por Senefelder (1827).
Fonte: Biblioteca Nacional, 2023.

Edidit Dominus Frater Antonius da Arrabida, Episc. de Anemunia
Caesarea. Majestatis a Consiliis, nec non Confessor, Cappellani. Maximi
Coadjutor. Studiorum Principum ex Imp. Stirpe. Moderator & Imperial

A impressão na América Latina frente à censura portuguesa entre os séculos 16 e 19

O Brasil até ao feliz dia 13 de maio de 1808 não conhecia o que era tipografia: foi necessário que a brilhante face do Príncipe Regente Nosso Senhor, bem como o refulgente sol, viesse vivificar este país, não só quanto à sua agricultura, comércio, e indústria, mas também quanto às artes, e ciências, dissipando as trevas da ignorância, cujas negras, e medonhas nuvens cobriam todo o Brasil, e interceptavam as luzes da sabedoria. (SANTOS, 1981 [1925], p. 207 apud BRAGANÇA, 2008, p. 05).

ESTE TRECHO FESTEJADO pelo cronista Luiz Gonçalves dos Santos, expõe a tardia implantação de uma tipografia no Brasil através da Impressão Régia inaugurada em 13 de maio de 1808, e que de fato, só ocorreu diante da necessidade da Coroa Real Portuguesa, agora refugiada em terras brasileiras, ter ao seu dispor os privilégios que uma imprensa nacional poderia conceder (CARVALHO, 1908 *apud* BRAGANÇA, 2008).

Segundo Comerlato e Hohlfeldt (2023), antes dessa data Portugal não tinha qualquer interesse em autorizar a instalação da tecnologia das prensas tipográficas em seu território ultramarino. Para fins de comparação, são mais de 250 anos que separam a chegada da primeira tipografia em um território latino-americano e a inauguração da Impressão Régia no Rio de Janeiro em

Espinosa Nova
SPANIARD PRINTER
in Mexico City

When it was
ANNOUNCED TO CORTÉS
that Montezuma himself
of having seen
such a powerful monarch
face to face
was approaching
HE ALIGHTED
from his horse
The princes of
Tezcuco & Cuyuacán
conducted us to our quarters

THIS OUR BOLD AND MEMORABLE ENTRY INTO

TENUSTITLAN-MEXICO

took place on the 8th of November, 1519

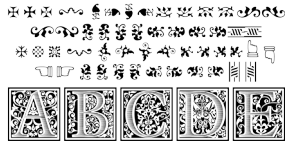


FIGURA 3 - Variações da família tipográfica *Espinosa Nova* (2010). Fonte: www.henestrosatype.com, 2023.

1808. Portanto, fica clara a disparidade temporal desses acontecimentos que, de acordo com os autores, causaram uma desigualdade no desenvolvimento cultural da colônia brasileira frente aos territórios da Nova-Espanha (COMERLATO; HOHLFELDT, 2023).

De acordo com Benítez (2000 *apud* COMERLATO; HOHLFELDT, 2023), na América Latina, a Cidade do México, pertencente ao Vice-reino da Nova-Espanha, foi a primeira a receber uma tipografia no ano de 1539 sob responsabilidade dos livreiros Juan Cromberger, da Espanha e Juan Pablos, da Itália, a mando do então vice-rei António de Mendoza. Alguns anos mais tarde, em 1550, a capital mexicana recebeu mais uma importante figura da história tipográfica latino-americana, Antonio de Espinosa⁵, que chegou para trabalhar junto de Juan Pablos, mas abriu sua própria oficina em 1559. Ainda de acordo com Benítez (2000 *apud* COMERLATO; HOHLFELDT, 2023), outros territórios latinos que receberam prelos em suas terras antes do Brasil foram o Peru, em 1584, através do impressor italiano Antonio Ricardo; Guatemala, em 1660, através de José de Pineda Ibarra; Cuba, em 1724; Colômbia, em 1738; Equador, em 1754; e Argentina em 1764.

Embora Portugal nunca proibiu formalmente a instalação de tipografias em sua maior colônia, é evidente a censura da coroa frente às tentativas brasileiras em ter liberdade para a publicação de obras impressas em

3. Segundo Lebedenco (2019, p. 105), “Espinosa foi possivelmente o primeiro gravador de punções do continente americano”, e sua obra resultou no resgate tipográfico *Espinosa Nova*, lançado em 2010 pelo designer gráfico mexicano Cristóbal Henestrosa (FIGURA 3).

suas próprias terras. São inúmeras histórias de tipografias instaladas no Brasil no período colonial, mas sem qualquer resquícios de equipamentos que teriam sido utilizados em sua estrutura, ou publicados impressos. Um estudo de Wilson Martins, apresentado em seu livro *A palavra escrita* (2001), aponta diversas ocorrências de oficinas tipográficas instaladas no Brasil no período colonial que haveriam sido *queimadas* ou *sequestradas* pelo governo da metrópole portuguesa. Também, de acordo com o autor, havia uma tentativa do governo dos Países Baixos em introduzir uma prensa na colônia holandesa em 1642, mas devido a um infortúnio, isso não veio a ocorrer a tempo e a vontade holandesa acabou sendo suprimida pela insurreição pernambucana alguns anos mais tarde (MARTINS, 2001). Apenas em 1747 houve o primeiro registro de impressões realizadas no Rio de Janeiro por Antônio Isidoro da Fonseca⁴ (HOLANDA *apud* MARTINS, 2001, p. 299). Porém, logo após as primeiras publicações de Isidoro, suas obras foram recolhidas e a oficina foi fechada pela corte portuguesa, obrigando o impressor a retornar à metrópole (MARTINS, 2001; LOTUFO, 2019; COMERLATO; HOHLFELDT, 2023).

4. Cabe mencionar em ofício do tema deste trabalho que tal episódio resultou no resgate tipográfico *Isidora* elaborado pela designer gráfica Laura Benseñor Lotufo, em 2010 (FIGURA 4).

mação, frei Veloso dedicaria igualmente
príncipe regente, consagrando-lhe uma
Brasil, que batizaria de *Joannesia prin-*
to [...] se não procurasse perpetuar a mi-
ção de uma vegetal estátua, que haja de
augusto nome de Vossa Alteza Real, de-

FIGURA 4 - Detalhe digitalizado da
tipografia *Isidora* de Laura Lotufo
(2010), a partir do livro *Frei Veloso*
e a Tipografia do Arco do Cego,
2019. Fonte: Do autor, 2023.

s”, na opinião do botânico mineiro, ti-
ela sua imaterialidade sobrevivendo às
e mármore: “quem não vê que estas, pela
multiplicação, contra as quais não tem o
is capazes de levar à última posteridade
?”³⁸. Os casos de homenagem aos patro-
ura botânica multiplicam-se. O próprio
plo ao classificar uma espécie, *Balsamo-*
to ao visconde de Balsemão (1735-1804).

já havia igualmente usufruído da mes-

O caso da Tipografia do Arco do Cego

ENQUANTO, EM SUA colônia, Portugal frustrava todas as tentativas de instalação de uma oficina tipográfica, sequestrando e queimando tudo o que lá se imprimia, em sua metrópole as obras impressas haveriam de passar pela censura da Coroa e da Igreja. Para conhecer esse processo de censura e entender como frei Veloso conseguiu a publicação de todas as obras que estavam sob o prelo da Tipografia do Arco do Cego, buscou-se os estudos de Heloisa Beline (2022) e Luiz Villalta (2019).

Segundo Beline,

Entre 1576 e 1768, o controle das publicações era realizado por três tribunais, que respeitavam a seguinte hierarquia: primeiramente o Ordinário [regido por dioceses regionais] e a Inquisição [Tribunal do Santo Ofício] e, posteriormente, o Desembargo do Passo [Coroa portuguesa] (BELINE, 2022, p. 132).

Nota-se, portanto, um grande domínio dos interesses da Igreja sobre as publicações, pois detinham o controle de duas das mesas censórias, o Ordinário e a Inquisição, enquanto que apenas a mesa pertencente ao Desembargo do Passo ficava vinculada à Coroa. Contudo, em 1768, foi instituído pelo Marquês de Pombal, a criação da *Real Mesa Censória*, juntamente com a criação da Imprensa Régia Portuguesa, além de uma reforma do ensino nas universidades portuguesas (BELINE, 2022). Com isso, o poder censório

ficaria restrito apenas ao Estado. Segundo a autora, tal absolutismo perdurou até 1787, quando D. Maria I, instituiu a *Real Mesa da Comissão Geral para o Exame e a Censura dos Livros*, tendo novamente a participação da Igreja. Este novo “tribunal da censura” se constituía em um presidente eclesiástico e oito deputados. No entanto, essa organização não alterou o funcionamento, decisões e critérios já estabelecidos anteriormente pela *Real Mesa Censória* e acabou extinta em 1794 devido a entraves entre o censor João Guilherme Cristiano Müller e o intendente de polícia Diogo Ignácio de Pinha Manique, ocorrido após a liberação da obra *Medicina Teológica* por Müller, retornando, então, ao sistema regido pelos três tribunais: Ordinário, Inquisição e Desembargo do Passo (BELINE, 2022).

Villalta (2019), ainda ressalta que, a partir de um alvará datado de 30 de julho de 1795, estaria definido alguns critérios para a censura nesse modelo reaproveitado, dando poder ao Desembargo do Passo para liberação ou proibição de todo e qualquer livro impresso, mesmo estes tendo o exame confrontado pelas instituições religiosas; além de poderem ser impressos papeis e obras por mando das autoridades ministeriais e do monarca, sem passar pelo processo da censura.

Com isso em nota, sabemos que algumas obras impressas na Oficina do Arco do Cego eram solicitadas pelo príncipe regente, tendo a passagem pela *mesa censória tríplice* dispensada. Tomando proveito disso, frei Veloso editaria *todas* as páginas de rosto dos impressos na Oficina indicando ao público que teriam sido publicadas *Por Ordem Superior*, ou *Por Ordem de*

COLLECÇÃO DE MEMORIAS
SOBRE
OS
ESTABELECIMENTOS
DE
HUMANIDADE;
TRADUZIDAS DE ORDEM
DE
S. ALTEZA REAL
O PRINCIPE REGENTE
NOSSO SENHOR,
PELO BACHAREL
JOSE FELICIANO FERNANDES PINHEIRO.



FIGURA 5 - Exemplos de folhas de rosto de duas obras impressas (ver página seguinte) pela Tipografia do Arco do Cego (1799-1801). Fonte: americana.jcblibrary.org, 2023.

LISBÔA,
NA TYPOGRAPHIA CHALCOGRAPHICA E LITTERARIA
DO ARCO DO CEGO.

TRATADO DA GRAVURA

A

AGUA FORTE, E A BURIL, E EM MANEIRA NEGRA COM
O MODO DE CONSTRUIR AS PRENSAS MODERNAS,
E DE IMPRIMIR EM TALHO DOCE.

P O R

A B R A H A M B O S S E
GRAVADOR REGIO.

NOVA EDIÇÃO

TRADUZIDA DO FRANCEZ
DEBAIXO DOS AUSPICIOS E ORDEM

D E

SUA ALTEZA REAL,
O PRINCIPE REGENTE,
N O S S O S E N H O R ,

P O R

J O S É J O A Q U I M V I E G A S M E N E Z E S
PRESBYTERO MARIANNENSE.



L I S B O A .

NA TYPOGRAPHIA CHALCOGRAPHICA, TYPOPLASTICA,
E LITTERARIA DO ARCO DO CEGO.

Sua Alteza Real (FIGURA 5). Essa prática só foi descoberta após um mandato de investigação de dom Rodrigo em 7 de dezembro de 1801, data do fechamento da Oficina. Em uma carta endereçada a dom Rodrigo, Pina Manique, intendente de polícia e encarregado da investigação, dizia

Em todos os papeis que imprimia naquela Oficina Tipográfica, Calcográfica e Literária, [Velo] declarava que era por ordem superior. E [Tomás] me apresentou por exemplar uma tradução feita por Manuel Maria Barbosa du Bocage [...] e nela se vê também a dita declaração. E este fato passa na verdade, porque todos os papéis que na dita Oficina Tipográfica [...] se imprimem não são licenciados, e a razão talvez porque se vem “por ordem superior” é [...] fazer manifesto ao público achar-se autorizado a fim de poderem correr os ditos impressos independentes das licenças, a que estão obrigadas as outras oficinas tipográficas. (MANIQUE, 1801, apud VILLALTA, 2019, p. 90, grifo do autor).

Para Villalta (2019), tais registros indicariam que de fato, Veloso teria editado as obras sem exame prévio da censura. No entanto, devido a permanência de Veloso junto às ordens da Coroa, pode-se concluir “que nada que ele possa ter feito abalou seu prestígio junto às autoridades superiores e ao próprio monarca” (VILLALTA, 2019, p. 92).

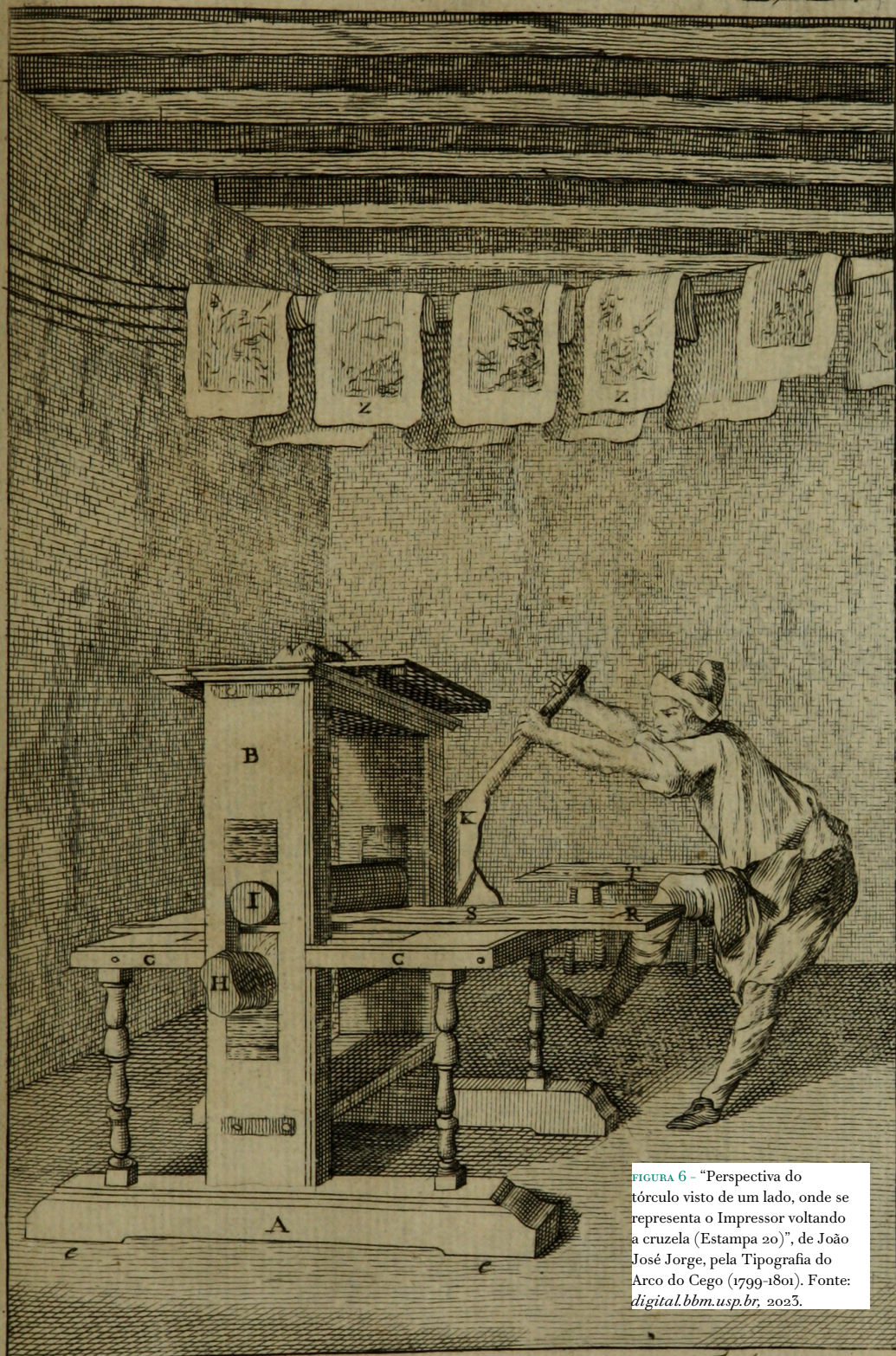


FIGURA 6 - "Perspectiva do tórculo visto de um lado, onde se representa o Impressor voltando a cruzela (Estampa 20)", de João José Jorge, pela Tipografia do Arco do Cego (1799-1801). Fonte: digital.bbm.usp.br, 2023.

A origem e uso dos tipos impressos por frei Veloso

NESTA FASE, TOMEI a decisão de realizar o *resgate* tendo como referência, sobretudo, os tipos impressos no miolo das obras, ou seja, construídos para o texto corrido. Essa escolha será fundamentada com base na consistência e na quantidade significativa de caracteres encontrados nas obras destinadas a esse propósito, em comparação com os tipos de letras em tamanhos maiores, utilizados nas páginas de rosto, títulos de capítulos e capitulares, sendo todos estes usados em caixa alta e nem sempre consistentes da mesma família tipográfica. Portanto, a seguir, estará presente algumas análises que abrangem a origem e, posteriormente, o uso desses tipos pela Casa Literária do Arco do Cego, demonstrando algumas inconsistências e coerências dos tipos impressos em corpo de título e, principalmente, em corpo de texto. Porém, assim como expressado por Priscila Farias (2019), tomo essas análises como sendo introdutórias, contudo, complementares às suas e às de Edna da Cunha Lima (2019), devido ao montante de obras consultadas ser pequeno em comparação às 86 publicadas no decorrer das atividades da oficina do Arco do Cego.

Acerca das obras analisadas a seguir e no decorrer de todo o projeto prático, foram consultados diversos acervos digitais a fim de encontrar digitalizações da melhor qualidade para prosseguimento do trabalho. Ao fim, foi escolhido trabalhar com as digitalizações disponibilizadas pela *Americana*, um acervo digital de obras raras mantido pela *John Carter Brown Library*

(americana.jcblibrary.org). Ali foram encontradas 16 obras impressas entre 1800 e 1801 pela Oficina do Arco do Cego, sendo as tais:

— *Relações circunstanciadas sobre hum estabelecimento formado em Munich a favor do pobres*, de Benjamin Rumford. Traduzido por José Feliciano Fernandes Pinheiro (1801);

— *Principios da arte da gravura*, de Gérard de Lairese. Traduzido por José Mariano da Conceição Velloso (1801);

— *O meio de se fazer pintor em três horas*, de Vispré (1801);

— *Tratado da gravura a água forte*, de Abraham Bosse. Traduzido por José Joaquim Viegas Menezes (1801);

— *Memoria sobre a bronchocele ou Papo da America Septentrional*, de Benjamin Smith Barton. Traduzido por Hipólito José da Costa (1801);

— *Bibliotheca historica de Portugal e seus dominios ultramarinos*, de José Carlos Pinto de Souza (1801);

— *Memoria sobre a qualidade e sobre o emprego dos adubos ou estrumes*, de Pierre-Louis de Massac. Traduzido por José Mariano da Conceição Velloso (1801);

— *Ensayo sobre o modo de melhorar as terras*, de Henry Pattullo. Traduzido por José

Mariano da Conceição Velloso (1801);

— *Copia de huma carta sobre a nitreira artificial, estabelecida na villa de Santos, da capitania de S. Paulo*, de João Manso Pereira (1800);

— *Historia nova e completa da America colligida de diversos authores*, de José Feliciano Fernandes Pinheiro (1800);

— *Relação das moedas dos paizes estrangeiros, com o valor de cada huma, reduzido ao dinheiro Portuguez para uso dos commerciantes*, de José Mariano da Conceição Velloso (1800);

— *Tratado do melhoramento da navegação por canaes*, de Robert Fulton. Traduzido por António Carlos Ribeiro de Andrade (1800);

— *Memoria sobre os prejuizos causados pelas sepulturas dos cadaveres nos templos*, de Vicente Coelho de Seabra (1800);

— *Naturalista instruido nos diversos methodos antigos e modernos de juntar, preparar e conservar as produções dos três reinos da natureza*, de José Mariano da Conceição Velloso (1800);

— *Discursos apresentados à Meza da Agricultura sobre varios objectos relativos à cultura e melhoramento interno do reino*, de José Feliciano Fernandes Pinheiro (1800);

— *Conto heroico sobre as façanhas dos portuguezes na expedição de Tripoli*, de José Francisco Cardoso. Traduzido por Manuel Maria Barbosa du Bocage (1800).

Acerca da coleta de amostras, além de algumas das obras listadas, também foi aproveitada a *Collecção de memorias sobre a quassia amarga, e simaruba. Com estampas*. Traduzida por José Mariano da Conceição Velloso (1801), e disponível em ótima qualidade no cervo da *Wellcome Collection* (wellcomecollection.org). Também foram consultados os acervos da *Biblioteca Nacional Digital do Brasil* (BNDIGITAL), onde foram encontradas algumas obras em qualidade inferior, mas que foram aproveitadas para análise presente na FIGURA 9. Outro acervo levado em consideração em alguns momentos do projeto foi o da *Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin* (BBM).

O ponto que mais chamou a atenção durante a primeira análise dos impressos pela Tipografia do Arco do Cego foi justamente a escolha da tipografia para a composição do miolo das obras, que possuíam sempre as mesmas características, envolta de uma coerência gráfica invejável para tantas publicações distintas tematicamente. Para Edna da Cunha Lima, “a escolha de um único design para todos os impressos indica que frei Mariano havia pensado em uma espécie de identidade visual para a sua editora” (LIMA, 2019, p. 307). Tendo notado isso, os tipos utilizados pela oficina se caracterizavam pelo contraste acentuado, eixo circular perpendicular à linha de base, serifas finas e retas.

Segundo a *Association Typographique Internationale* (Vox/ATypI), tipos com essa característica são frequentemente denominados como *didones*, uma junção dos nomes de seus dois notáveis criadores, Firmin Didot e Giambattista Bodoni. Entretanto, no contexto deste projeto, cabe mencionar também a classificação

sugerida por Bringhurst (2018). Nessa perspectiva, o autor propõe categorizar os tipos utilizando os mesmos termos históricos empregados nos campos da música, da pintura e da arquitetura. Diante dessas considerações, a tipografia empregada por frei Veloso pode ser classificada como *letras românticas*, dada sua origem durante o período do romantismo europeu nos séculos 18 e 19. Durante esse movimento houve uma mudança notável na forma de construir as letras, tendo agora a base de uso da pena de bico flexível, deixando de lado a pena de ponta chata (FIGURA 7) (BRINGHURST, 2018, p. 145-146). Movimento este caracterizado, também, de acordo com os objetivos da produção gráfica da Tipografia do Arco do Cego, que se inspirava no iluminismo europeu para a difusão de conhecimento em terras portuguesas e no Brasil.

No entanto, não é necessário nenhum rodeio para saber-mos que os tipos utilizados pela oficina são de autoria de Firmin Didot. Tal testemunho foi feito por José Vitorino Ribeiro em sua obra sobre a Imprensa Nacional de Lisboa, publicada em 1912. Enquanto debatia sobre a passagem de direção da Imprensa Régia para a Junta Econômica em 1802, descrevendo os problemas enfrentados nesse processo quanto à falta de tipos e vinhetas para impressão, Ribeiro esclarece uma solução apresentada pela Junta:

Não dispondo doutro imediato, a Junta fez aproveitar desde logo, para o serviço de composição da Imprensa Régia, as boas coleções de tipos fundidos na excelente oficina de Didot que existiam na Casa Literária do Arco do Cego e tinham sido transportados para a Imprensa Régia (RIBEIRO, 1912, p. 26-27).



FIGURA 7 – Quatro *revivals* de letras românticas. A *Monotype Bulmer* (acima), com seu assimétrico itálico, baseia-se numa série de fontes gravadas por William Martin em Londres no início dos anos 1790. A *Linotype Didot* (segunda), desenhada por Adrian Frutiger, é baseada nas fontes que Firmin Didot gravou em Paris entre 1799 e 1811. A *Berthold Bodoni* (terceira) vem das fontes gravadas por Giambattista Bodoni em Parma entre 1803 e 1812. A *Berthold Walbaum* (abaixo) baseia-se nos tipos gravados por Justus Erich Walbaum em Weimar por volta de 1805. Fonte: Adaptado de Bringhurst (2018, p. 145).

Contudo, o termo *Typoplastica* presente no extenso nome da Oficina do Arco do Cego, nos fornece uma dimensão que vai além do mero uso de tipos para composição das obras. Abaixo do CATÁLOGO de alguns impressos pela oficina (**FIGURA 8**), encontra-se um pequeno texto com os seguintes dizeres:

S E C Ç Ã O IV.

Da cura da molestia.

60

A P P E N D I C E

Que contém illustrações e addições.

67

C A T A L O G O

DAS OBRAS DE MEDICINA

IMPRESSAS NA CASA LITTERARIA DO ARCO DO CEGO.

Methodo de Curar a Peste com Azeite, 8^o 1797.(*Bertold*) Traduc.

Memoria sobre a planta de Quassia. Collec.

Memoria sobre a Quina do Brasil (*Compareti*)

Memoria sobre a Quina amarella.

Memoria sobre as molestias dos Agricultores (*Falkoner*) Traduç.

Estas obras se vendem na loge da Officina Chalcografica ao Rocio. Na da Viuva Bertrand e Filho ao Chiado. Na de Estevão Semiond em Coimbra. Na de Antonio Alvares Ribeiro no Porto.

Na mesma loge ao Rocio se vendem tambem Retratos em preto, e illuminados, gravados por artistas Portuguezes; e caracteres typographicos de toda a qualidade elegantemente abertos por Nacionaes.

*Estas obras se vendem na loge da Officina
Chalcografica ao Rocio. Na da Viuva
Bertrand e Filho ao Chiado. Na de Estevão
Semiond em Coimbra. Na de Antonio Alvares
Ribeiro no Porto. Na mesma loge ao Rocio se
vendem tambem Retratos em preto, e illumi-
nados, gravados por artistas Portuguezes; e
caracteres typographicos de toda a qualida-
de elegantemente abertos por Nacionaes.*

O trecho acima aponta que as obras impressas pela oficina eram vendidas em algumas lojas portuguesas e nos fornece uma resposta afirmativa quanto a fabricação tipográfica local. Porém, para Lima (2019), essa fabricação estaria restrita a reproduções de tipos já existentes na oficina, realizados a partir de suas matrizes. Havia então, dois abridores de tipos presentes na Oficina do Arco do Cego: Manuel Luís Rodrigues Viana e Vitoriano da Silva. Ambos foram apresentados por Ana Paula Tudela em pesquisa publicada em 1999 em razão do bicentenário da oficina (TUDELA, 1999). No entanto, não há relato de tipografias projetadas por eles enquanto trabalhavam na casa, sendo que suas prioridades talvez estaria em expandir o conjunto de tipos Didot já utilizados, além de trabalhar no reparo daquelas matrizes e tipos, visto que o uso contínuo pode ter criado diversas avarias em todo o conjunto (LIMA, 2019). Em algumas obras da oficina, nota-se o uso de outra família tipográfica em algumas aplicações específicas, como em páginas de rosto, títulos de capítulos ou em capitulares, com as características que retornam ao período

barroco⁵. Porém, esse uso acontece em apenas algumas das obras consultadas, não sendo, portanto, recorrente (FIGURA 9). Essa aplicação pode ter ocorrido por conta da falta de um conjunto de caracteres para aquele tamanho de corpo tipográfico em questão, ou por mera escolha do editor. A segunda opção parece ser a mais provável em razão de ocorrer em publicações de diferentes anos.

5. Segundo classificação de Bringhurst, 2018.

S O B R E
OS ENGENHOS DE ASSUCAR
DO BRASIL,
E
SOBRE O METHODO JA' ENTAO PRATICADO
NA FACTURA DESTE SAL ESSENCIAL,
TIRADO DA OBRA
RIQUEZA E OPULENCIA DO BRASIL,
PARA SE COMBINAR COM OS NOVOS METHODOS,
QUE AGORA SE PROPOEM DEBAIXO
DOS AUSPICIOS
DE

S. ALTEZA REAL
O PRINCIPE REGENTE
NOSSO SENHOR,
POR
FR. JOSÉ MARIANO VELLOSO.

BREVE E AUTHENTICA
DO
BANCO DE INGLATERRA,
COM DISSERTAÇÕES SOBRE OS METAES, MOEDA,
E LETRAS DE CAMBIO, E A CARTA
DE INCORPORAÇÃO;
POR
T. FORTUNE
AUTHOR DO EPITOME DOS FUNDOS, ETC.
TRANUZIDA DA SEGUNDA EDIÇÃO DE LONDRES.
IMPRESSA POR ORDEM
DE

S. ALTEZA REAL
O PRINCIPE REGENTE,
NOSSO SENHOR,

PROEMIO.

SENDO a Provincia do Brasil considerada como
melhor Colonia do Mundo, não se sentindo em
toda ella nenhum dos flagellos da natureza, pois
não há terremotos, furacões, volcões, fomes, nem
pestes; gozando de hum clima benigno, e, á excep-
ção de poucas trovoadas, que servem de depurar
o seu ar, e concorrendo todas as causas fysicas, com
humana vegetação sempre activa, para fazerem a fe-
licidade dos seus habitantes, não se poderia com-
prender, o não ter chegado este bello paiz
ao maior gráo de prosperidade possível, se se não

SOBRE A CULTURA, E PRODUCTOS
DA

CANA DE ASSUCAR

OFFERECIDA

A S. ALTEZA REAL.

O PRINCIPE REGENTE
NOSSO SENHOR.

PELA

MESA DA INSPECÇÃO DO RIO DE JANEIRO.

COLLECCÃO
DE
MEMORIAS
SOBRE
A QUASSIA AMARGA,
E SIMARUBA,
(Com Estampas)
TRADUZIDAS POR ORDEM

DE
S. ALTEZA REAL
O PRINCIPE REGENTE,
NOSSO SENHOR,
POR
FR. JOSÉ MARIANO VELLOSO.
EM QUE SE PROPOEM ALGUNS PLANOS NOVOS,
PARA O SEU MELHORAMENTO,
OFFERECIDA

A S. A. R E A L,
O PRINCIPE REGENTE
NOSSO SENHOR.

POR MANUEL VARRUDA DA CAMARA,

*Formado em Medicina, e Philosophia,
e Socio de varias Academias, etc.*
IMPRESSA

REDUZI estes saes em pó ; fazei-os fer-
ver em dous quartilhos de agua (medida
de Pariz) até que estejam derretidos ; dei-
xai esfriar o liquor, até que fique tepido ; lan-
çai-lhe as pelles, machucando-as com as mãos,

HISTORIA NATURAL.

Reflexão sobre os entes, que
se guardão em espirito de
vinho. 74

C A-

FIGURA 9 - Cópias capturadas de impressos disponíveis no acervo da Biblioteca Nacional Digital do Brasil (BNDIGITAL). Em verde o uso da família tipográfica Didot; em vermelho o uso de uma família barroca sem identificação. Fonte: do autor.

*Composição do liquor proprio para
amollecer, e preparar pelles seccas.*

TOmai de alkali fixo de soda bem pu-
rificada meia onça : de nitro huma oita-
va. Fazei derreter tudo em huma libra
de agua quente. So frio o deveis empregar,
Amaciados os pés por este liquor, se fo-
rem carnudos, se despoção, e preparão,
como foi indicado para os passaros frescos,

78

MEMORIA SOBRE A CULTURA,

Ordem do trabalho para fazer aguardente.

TRES quartas partes de agua, huma quarta par-
te de mel, são lançados na dórna, a qual deve
conter sómente, tanto desta especie de mosto,
quanto caiba em dois alambiques, ficando elles
hum palmo por encher. Deita-se neste mosto bas-

C A P I T U L O XXXIII.

Dos preços antigos, e modernos do Assucar.

DE vinte annos a esta parte mudáraõ-se mui-
to os preços, assim do Assucar branco, como do
mascavado, e batido. Porque o branco macho,
que se vendia por oito, e nove, e dez tostoens a
arroba: subio depois a doze, quinze, e dezaseis,

Alguns diacríticos

PRISCILA FARIAS (2019), nos apresenta um estudo particular sobre o uso do sinal diacrítico *til* nas obras editadas na Oficina do Arco do Cego⁶. Segundo a autora, o formato habitual desse sinal “possui uma estrutura semelhante a um ‘s’, espelhado em seu eixo vertical e depois virado em 90 graus” (FIGURA 10) (FARIAS, 2019, p. 314-315). Esse formato apresentado é de uso recorrente pela oficina quando analisada a composição textual em minúsculas e versaletes, sendo o *til* fundido juntamente com a letra que o acompanha, seja “ã” ou “õ”.

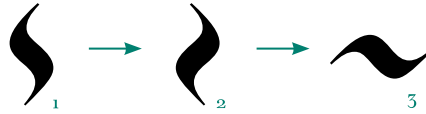


FIGURA 10 – Formato do *til* a partir da descrição de Farias (2019). Fonte: do autor.

A existência de tipos fundidos já com o diacrítico próprio não era muito comum nessa época, principalmente em tipos vindos de regiões cuja escrita não fazia uso desse

6. Apesar de ser apresentado por Priscila Farias um rico estudo sobre a localização do *til* na palavra, não será prioridade deste trabalho contribuir com esse debate, pois seu uso contemporâneo tem regras muito bem determinadas na linguagem, ficando a cargo da liberdade poética do escritor seu uso correto nos textos. Porém, para o design de tipos – e se tratando principalmente de um resgate – o que nos interessará nesse estudo será o *formato* do signo, seja ele um caractere reaproveitado ou um desenho original.

sinal⁷. No entanto, não se sabe se essas letras chegaram à Arco do Cego já nas matrizes com o *til*, ou se foi papel dos abridores presentes na oficina fazer a expansão para o uso na língua portuguesa através de novas punções. Nota-se, também de forma recorrente, o uso de um segundo estilo de *til* na composição do corpo de texto — também fundido com a letra — trata-se de um *til* espelhado: “ã” (talvez resultado de um equívoco do sentido do espelhamento desse signo realizado por algum abridor ainda sem experiência). Porém, quando observamos os tipos em corpos maiores, em especial as maiúsculas, utilizadas em títulos de capítulos ou páginas de rosto, adota-se o histórico uso do “J” tombado em substituição ao desenho tradicional desse sinal, como podemos observar na FIGURA 11 exemplificada por Priscila Farias (2019), apontando as diferentes formas do *til* em relação ao tamanho de corpo dos caracteres.

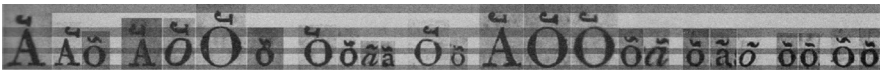


FIGURA 11 - Exemplo da forma do *til* encontradas em diferentes obras publicadas pela Tipografia do Arco do Cego entre 1800 e 1801. Fonte: Priscila Farias, 2019.

Não foram observadas muitas inconsistências no uso de outros diacríticos, como o *cedilha* e os acentos agudo e grave, pela oficina. Apenas em corpos maiores da fonte presentes, de novo, nas folhas de rosto e títulos de capítulos, foi encontrada certa variação da forma,

7. No francês utiliza-se cinco diacríticos diferentes: o acento agudo (é), acento grave (à, è e ù), acento circunflexo (â, ê, î, ô e û), o trema (ë, ï, ü e y), e a cedilha (ç).

FIGURA 12 - Trecho do miolo do livro *relações circunstanciadas sobre hum estabelecimento formado em Munich a favor dos pobres*, de Benjamin Rumford (1801). Fonte: americana.jclibrary.org, 2023.

Esta Collecção, traduzida, e publicada por Ordem Superior, e que se compoem de tudo quanto até agora se tem escrito nas diversas linguas da Europa sobre estabelecimentos de humanidade, irá apparecendo successivamente por numeros: convida-se á todos os phi-

FIGURA 13 - Trecho do miolo do livro *Principios da arte da gravura*, de Gérard de Lairese (1801). Fonte: americana.jclibrary.org, 2023.

Mas a maior parte se exercita com tanto zelo a manobrar, ou mover bem o berço sobre a chapa, e a servir-se do raspador com presteza, que elles naõ cuidaõ na correccão do contorno, que muitas vezes excedem, de-

FIGURA 14 - Trecho do miolo do livro *O meio de se fazer pintor em três horas*, de François-Xavier Vispré (1801). Fonte: americana.jclibrary.org, 2023.

suponhais na arte seductora de enganar os nossos olhos pela destreza da mistura, e applicação das cores; até pela imitação perfeita daquellas, de que se revestem os objectos naturaes, e pela distribuição economica, e vantajosa, que dellas soubesse fazer, já mais con-

FIGURA 15 - Trecho do miolo do livro *Tratado da gravura a agua forte*, de Abraham Bosse (1801). Fonte: americana.jclibrary.org, 2023.

no objecto que se propoz, e suas obras, ainda que muito avançadas a agua forte, tem com tudo a mesma limpeza daquellas, que são puramente a buril. Tambem he verdade, que a firmeza do verniz duro, de que elle usava, contribuiu muito para isso. Com tudo, tem-se abandonado naõ só o verniz duro, de que se serviaõ quasi todos os Gra-

FIGURA 16 - Trecho do miolo do livro *Biblioteca historica de Portugal, e seus dominios ultramarinos*, de J. C. P. de Sousa (1801). Fonte: americana.jclibrary.org, 2023.

ACADEMICO DA ACADEMIA REAL DAS SCIENCIAS DE LISBOA, MINISTRO, E SECRETARIO DE ESTADO DA REPARTIÇÃO DA FAZENDA, INSPECTOR GERAL DO REAL ERARIO, PARA NELLE PRESIDIR EM LUGAR DE S. MAGESTADE COMO SEU TENENTE IMMEDIATO A' SUA REAL PESSOA.

FIGURA 17 - Trecho do miolo do livro *Memoria sobre a qualidade, e sobre aõ emprego dos adubos, ou estrumes*, de Pierre-Louis de Massac (1801). Fonte: americana.jclibrary.org, 2023.

que deveria resultar da sua publicação aos Camponezes Cultivadores, outras naõ foraõ as vistas do Traductor. Elle segue o seu mesmo trilho, e tem para si, que esta operação de restituir a fertilidade ás terras, que se achão exauridas, fertilisar os campos, que são estereis, naõ materialmente, como até agora

FIGURA 18 - Trecho do miolo do livro *Ensayo sobre o modo de melhorar as terras*, de Henry Pattullo (1801). Fonte: americana.jclibrary.org, 2023.

Huma propriedade desta terra he a de se esmigalhar facilmente, quando se cava, ou quando se trabalha a sapa, em que faz muita differença a terra argillosa, arenosa, etc.; a primeira naõ se esmiuca; a segunda se faz em pó, como pura arêa: a negra, pelo contrario, se divide em pequenos torrões, e suas partes

sobretudo, do *cedilha*, sendo trocado por um “c” invertido em alguns casos. Contudo, nos caracteres de corpos menores presentes no miolo das obras, observa-se uma constância no uso de diacríticos fundidos com a letra que o acompanha — à exceção do acento agudo, que quando sobre os tipos de caixa alta e versaletes, como demonstrado na FIGURA 16, utilizava-se uma *aspas* em substituição do sinal gráfico correto (VER FIGURAS NA PÁGINA ANTERIOR). Também não passou despercebida a utilização de um estilo diferente de *cedilha* conforme a aplicação em caixa alta, versaletes ou caixa-baixa (FIGURA 19).

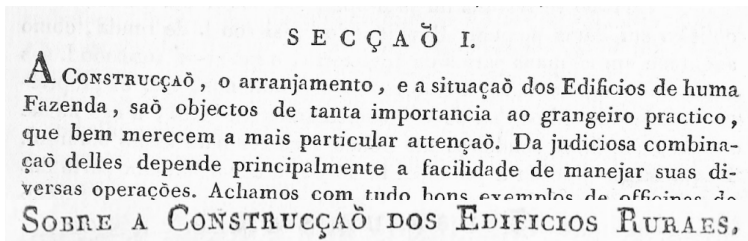


FIGURA 19 - Formatos do *cedilha* encontrados em trecho da obra *Discursos apresentados à Meza da Agricultura...* — Acima, captura de uma caixa alta, a segunda de uma versalete e a terceira, de uma caixa baixa.
Fonte: Do autor, 2023.

Entende-se que a ocorrência de inconsistências quanto à disponibilidade de caracteres com seus diacríticos para os conjuntos de determinados tamanhos de corpo tipográfico, se deve ao fato de estes serem pouco utilizados nas composições, priorizando-se a expansão tipográfica apenas dos corpos de texto.

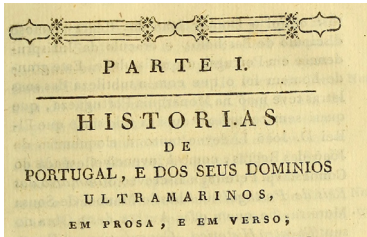


FIGURA 20 - Exemplo de dingbats presente na obra *Bibliotheca historica de Portugal e seus dominios ultramarinos* (1801).
Fonte: americana.jclibrary.org, 2023.

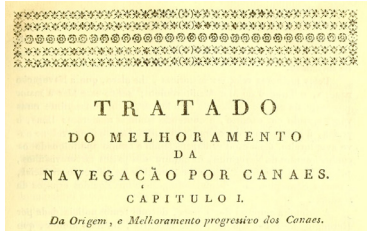


FIGURA 21 - Uma malha criada com dingbats presente na obra *Tratado do melhoramento da navegação por canaes* (1801) — na quarta linha do título nota-se o uso de uma vírgula invertida para representação de um cedilha na caixa alta. Fonte: americana.jclibrary.org, 2023.



FIGURA 22 - Uma malha criada com dingbats presente na obra *Relação das moedas dos paizes estrangeiros...* (1800).
Fonte: americana.jclibrary.org, 2023.

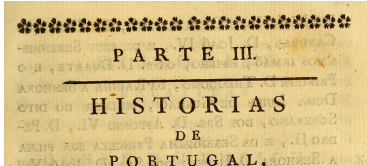


FIGURA 23 - Exemplo de dingbats presente na obra *Bibliotheca historica de Portugal e seus dominios ultramarinos* (1801).
Fonte: americana.jclibrary.org, 2023.

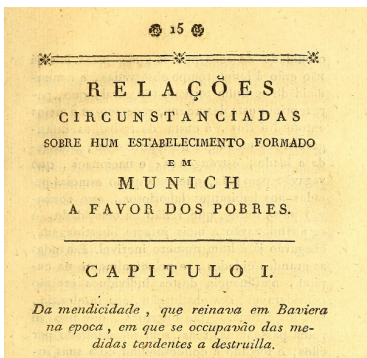


FIGURA 24 - Exemplo de dingbats presente na obra *Relações circunstanciadas sobre hum estabelecimento formado em Munich a favor dos pobres* (1801).
Fonte: americana.jclibrary.org, 2023.

Dingbats

OBSERVA-SE, TAMBÉM, o uso de *dingbats* nas composições dos impressos pela oficina, que aparecem com frequência no fólio, acompanhando os números das páginas e a cada início e divisão de capítulos de algumas obras consultadas.

Com pessoal destaque para a **FIGURA 20**, onde percebe-se um padrão que nos remete aos desenhados em carrocerias de caminhão, técnica conhecida como *filetagem*, é claro, com um apelo mais modesto.

Todos os *dingbats* encontrados das obras consultadas foram considerados na execução do resgate tipográfico, inclusive de modo a torná-los modulares, passíveis de criar padrões como os exemplificados em algumas das figuras acima.

O “v” da questão

A PROFUNDANDO UM POUCO mais a análise dos tipos de texto, foi observado um uso curioso de dois estilos de “v” em corpo itálico: “*v*” e “*v*”; chamemos suas duas hastes diagonais de *braços*, e portanto, o primeiro *v* de *braços fechados* e o segundo *v* de *braço aberto*. Mas, por quê eu considero *curioso* o emprego desses dois estilos? Pois não foram observadas nenhuma regra quanto ao uso de um ou de outro. Os dois estilos aparecem no meio do mesmo parágrafo, as vezes na mesma frase e, até mesmo, na mesma palavra, em diferentes posições (**FIGURA 25**).

Contudo, vê-se uma preferência pelo uso do “*v*” de *braço aberto* nas composições. Mas, por terem características

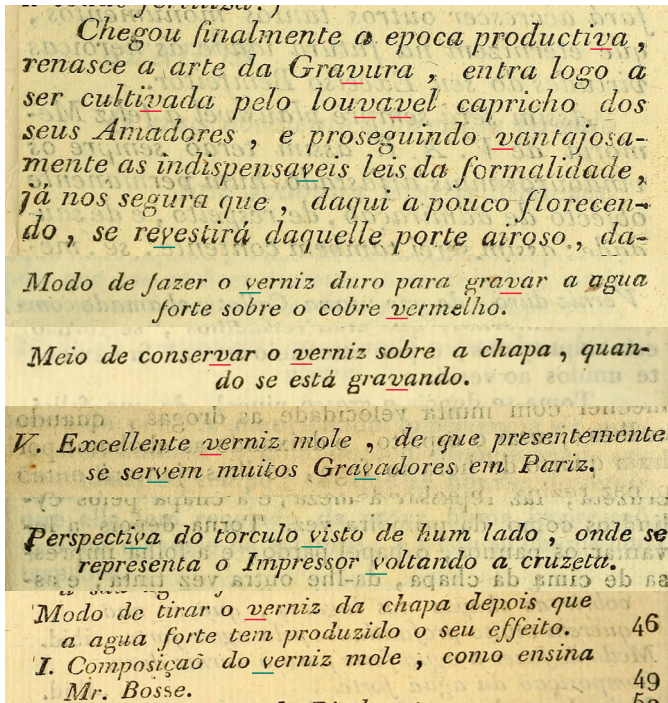


FIGURA 25 - Exemplos de uso desregrado do *v* de braço aberto e do *v* de braço fechado pela Tipografia do Arco do Cego. As amostras acima foram capturadas no livro *Tratado da gravura a agua forte*, de Abraham Bosse. Traduzido por José Joaquim Viegas Menezes (1801). Fonte: americana. jcblibrary.org, 2023.

que poderiam pertencer à mesma família tipográfica devido ao contraste e inclinação de ambas estarem coerentes com o restante das letras, busquei nos acervos algumas obras publicadas na França, pela Oficina de Pierre Didot, irmão mais velho de Firmin Didot (*L'imprimerie de P. Didot l'aîné*), a fim de encontrar as ocorrências de uso desses dois caracteres e fazer uma comparação com o uso realizado pela Arco do Cego.

Para isso, foram acessados o acervo *Gallica*, pertencente à Biblioteca Nacional da França (gallica.bnf.fr), e o acervo da *Getty Research Institute* (primo.getty.edu). A busca consistiu em livros publicados entre 1797 e 1799 pela *L'imprimerie de P. Didot l'aîné*, assim, foram consultadas as seguintes obras:

— *Les Amours de Psyché et de Cupidon suivies poëme*, de Jean de La Fontaine, impresso em 1797 (FIGURA 26);

— *Odes d'Anacréon*, de Anacréon, impresso em 1798 (FIGURA 27);

— *Don Quichotte de la Manche*, de Michel de Cervantes, impresso em 1799 em três volumes (FIGURA 28);

Através da análise das obras compostas por P. Didot, pôde-se observar um — *não tradicional* — uso contextual do “v” em corpo itálico, sendo o “v” de braço aberto usado sempre no início da palavra, e o “v” de braços fechados sempre no meio da palavra, entre dois caracteres (FIGURA 29).

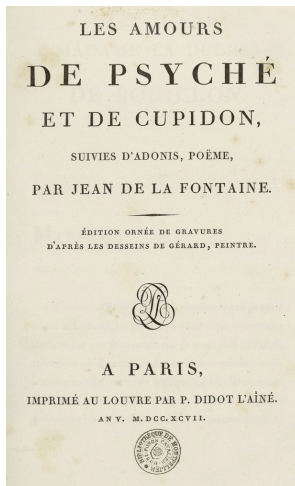


FIGURA 26 - Folha de rosto do livro *Les Amours de Psyché et de Cupidon suivies poëme*, 1797. Fonte: *gallica.bnf.fr*, 2023.

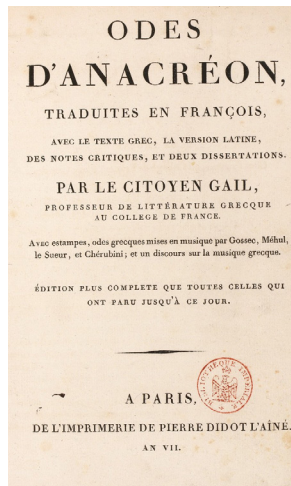


FIGURA 27 - Folha de rosto do livro *Odes d'Anacréon*, 1798. Fonte: *gallica.bnf.fr*, 2023.

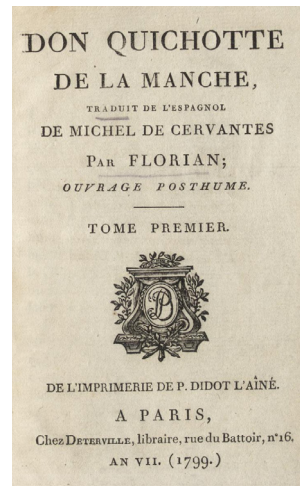


FIGURA 28 - Folha de rosto do livro *Don Quichotte de la Manche*, 1799. Fonte: *primo.getty.edu*, 2023.

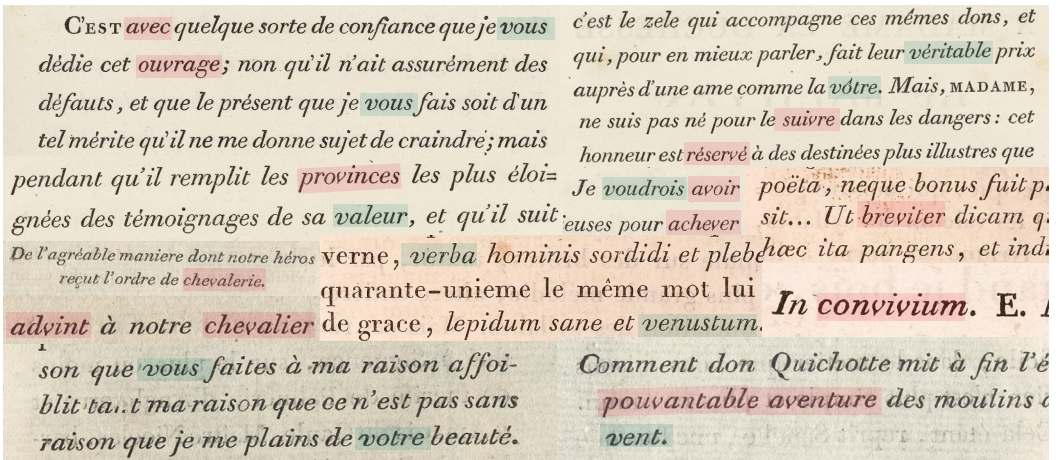


FIGURA 29 - Exemplos de uso contextual do *v* de braço aberto e do *v* de braço fechado pela *L'imprimerie de P. Didot l'aîné*, presentes nas obras mencionadas acima. Fonte: do autor, 2023.

Essa escolha dos irmãos Didot em criar dois desenhos distintos do caractere “v” para a composição dos impressos, pode ter ocorrido a fim de obter um equilíbrio do espaço em branco entre as letras que compõe a palavra, já que o “v” de braço aberto possui um branco muito maior, devido à sua largura, que o “v” de braço fechado. Fazendo uma menção a Noordzij,

A interação entre o claro e o escuro ocorre quando e onde houver algo para se ver, mas esse jogo só fica interessante quando os adversários estão bem equilibrados (NOORDZIJ, 2013, p. 15).

Quando observamos, pela composição do Arco do Cego, a palavra “conservar”, com o uso do *v* de braço aberto em sua construção, percebemos um branco exagerado que se forma entre as letras *r* e *v*, quando comparado com as combinações do espaço branco das outras letras que compõe a palavra, tal composição não poderia

ser totalmente equilibrada através do *Kerning* entre estas duas letras, no entanto, esse espaço acaba sendo aliviado quando ocorre o uso contextual do *v* de braço fechado: “*conservar*”, possibilitando uma equidade melhor entre o espaço em branco dessas letras, consequentemente melhorando a leitura. A escolha de usar um *v* alternativo para o início das palavras pode ter ocorrido por essa mesma razão, mas agora tomando proveito do espaço em branco anterior à palavra — ou poderia ser um simples apelo estético ao conjunto tipográfico, provendo uma alternativa *swash* no conjunto de caixa baixas da fonte. Portanto, por mais que o uso do *v* itálico de braço aberto tenha sido preferido nas composições da Oficina do Arco do Cego, escolhi fazer a aplicação contextual do caractere “*v*” itálico — presente nas composições realizadas por Pierre Didot — na execução do resgate tipográfico.



ENFIM, AS OBSERVAÇÕES apontadas neste capítulo foram consideradas para a segunda fase do projeto, onde será relatada a parte mais prática do desenvolvimento: da coleta de amostras à execução dos desenhos a partir delas, expondo as decisões técnicas referente à construção dos caracteres. É claro que, aos olhos mais atentos, um *spoiler* do resultado final já foi observado através da leitura deste relatório, que foi composto na tipografia desenvolvida durante o projeto.

Processo prático



Objetivos formais

APÓS A PESQUISA e análises das obras impressas, chegou finalmente a fase do desenvolvimento prático da tipografia. Contudo, de acordo com a programação estabelecida, essa fase ocorreu concomitantemente às análises e leituras bibliográficas a respeito da Tipografia do Arco do Cego. Portanto, essa separação foi feita apenas para fins de organização do presente relatório.

Por optar em usar apenas os tipos impressos no corpo de texto das obras como referência de desenho, evidentemente, o resgate deveria seguir o mesmo objetivo de uso. No entanto, verificou-se a existência de apenas um estilo de peso de fonte nas composições do Arco do Cego. Sendo assim, um dos objetivos estabelecidos durante essa fase do projeto foi pensar na adaptação dessa tipografia para multi-pesos, considerada uma necessidade para o uso contemporâneo, de forma que o resgate em si estaria contido no desenho do peso mais leve, o Regular. Com isso, a adaptação para uma fonte de corpo mais pesado teria um apelo muito mais exploratório, mas considerando as características elementares dos tipos originais.

Além disso, apesar de não ter sido uma referência direta para os desenhos, entende-se que o uso de vários tamanhos diferentes de corpo de caracteres nas

composições da Arco do Cego seria algo a levar em consideração. Na Didot utilizada pela oficina, notou-se uma evidente variação do tamanho óptico das letras — propriedade que aumenta ou diminui o contraste e a forma das letras com base no tamanho em que foram projetadas — quando impressas em títulos, capitulares ou, em tamanho menor, em notas de rodapés. Assim, também se tornou objetivo do presente projeto aplicar um eixo de variação óptico para impressões em corpo de texto pequeno (8 a 12 pontos), médio (12 a 36 pontos) e grandes (36 a 72 pontos), e com isso, mais uma necessidade de exploração formal para os desenhos dos estilos mais finos, projetados para o tamanho médio e grande.

Assim, considerando que cada desenho de *master* seria uma fonte diferente, como ocorria no passado, tem-se que a maior fidelidade aos tipos impressos pela Oficina do Arco do Cego apresentado nesse projeto, estaria contido na fonte de peso Regular para o tamanho de corpo de 8 a 12 pontos. Os outros estilos, contudo, seriam uma variação mais exploratória, porém, buscando não prejudicar os aspectos elementares da construção original.

Por fim, nessa perspectiva, entende-se que o conjunto completo, a família tipográfica, estaria classificada como um resgate tipográfico cujo nível de fidelidade estaria entre a **INTERPRETAÇÃO** e a **EXPLORAÇÃO FORMAL**, níveis em que, segundo Lebedenco (2016; 2022), possui maior influência no desenho do designer contemporâneo, aplicando-se novas características que não prejudiquem a essência do design original.

Coleta de amostras

A SELEÇÃO DAS AMOSTRAS levou em consideração alguns pontos que, conseqüentemente, definiram os objetivos expostos acima que abriram o caminho para a definição do nível de fidelidade do resgate proposto por Lebedenco (2022).

Um dos pontos considerados nessa fase, foi a utilização de apenas três obras para a coleta do maior número de amostras dos caracteres textuais:

— *Memoria sobre os prejuizos causados pelas sepulturas dos cadaveres nos templos*, de Vicente Coelho de Seabra (1800) (FIGURA 30);

— *Collecção de memorias sobre a quassia amarga, e simaruba. Com estampas*. Traduzida por José Mariano da Conceição Velloso (1801) (FIGURA 31);

— *Bibliotheca historica de Portugal e seus dominios ultramarinos*, de José Carlos Pinto de Souza (1801) (FIGURA 32).

A escolha dessas obras se deu em razão do uso de uma grande variedade de caracteres impressos, tanto em romanos quanto em itálicos, entre versaletes, números, sinais de pontuação e dingbats. Porém, durante o desenvolvimento, também foram realizadas algumas varreduras visuais conferindo outras obras, a fim de encontrar particularidades que poderiam ser aproveitadas.

Cidadãos ; effeitos , que serão irremediaveis , se a Philosophia Natural , a quem a humanidade deve tantos auxilios , não nos suggerisse os meios de evitallos , ou ao menos de diminuirillos , como veremos.

Dos meios de evitar , ou diminuir os máos effeitos das sepulturas fóra , e dentro dos Templos.

§. XV.

Pelo que temos visto até agora , se manifesta , que de quatro modos podemos evitar , ou diminuir os máos effeitos dos cadaveres.

I. Destruindo-os immediatamente depois da morte.

II. Sepultando-os de tal fórma , e em tal sitio , que as suas emanações putridas sejam logo accarretadas , e diluidas pelos ventos , e aguas.

III. Extrahindo as terras inficionadas das sepulturas , e substituindo-lhes outras sadias , e puras.

IV. Lançando nas novas sepulturas , ou nas renovadas , substancias , que neutralisem , ou destruão a má qualidade das emanações podres.

§. XVI.

FIGURA 30 - Página interna da obra *Memoria sobre os prejuizos causados pelas sepulturas dos cadaveres nos templos*, de Vicente Coelho de Seabra (1800).
Fonte: americana.jeblibrary.org, 2023.

FIGURA 31 - Página interna da obra *Collecção de memorias sobre a quassia amarga, e simaruba. Com estampas.* Traduzida por José Mariano da Conceição Velloso (1801). Fonte: *wellcomecollection.org*, 2023.

ACERCA DA QUASSIA.

9

a Cochonilha das Larangeiras, dobradas antes de se abrirem, d'hum dedo de longor, e largura de duas pollegadas, membranosas, macias, permanentes no outomno, mas não perennes, de hum verde aprasivel. Não tem estipulas, nem armas. Cachos terminaes, e singelos. Bracteas revesadas, lineares, e reflexas. Corolla da grandeza, e pela maior parte, da estatura do Ditamno branco.

Segundo o character exposto se vê, que a nossa Quassia se une por affinidade com o *Zygophyllo*, o qual tambem tem escamas, que servem de nectario, junto á base dos filamentos. O fructo porém mostra que huma e outra arvoreta pertencem a diversos generos; por quanto este na *Quassia*, parecido ao da *Iabotapita*, tem, em hum receptaculo carnosos, cinco pericarpios, apartados huns dos outros, cada hum delles, contendo só huma unica semente; e no *Zygophyllo* o pericarpio he de huma caucéla com cinco escatulas, ou caixetins, e em cada hum destes muitas sementes. E assim o genero da *Quassia* tanto dista do *Zygophyllo*, quanto o ditamno differe da Arruda. Donde o unico, e verdadeiro nome, que encontrou, posto a este vegetal, he o da *Quassia amargosa* sp. pl. 2. pag. 553.

A Nogueira da America com folhas azelhadas, que *Commelino* traz a pag. 183 tab. 64, he huma arvore nova, mui parecida á nossa, não quando crescida. Occorre-me, que o Senhor *Browne* e outros julgavaõ esta figura *Commeliniana* por huma *Melicocca*; mas pôde-se dizer, sem escrupulo, que se assemelha muito, e deve-se attribuir melhor á da *Quassia*, porque talvez em nada diffira della: de resto não achei outro synonymo que se possa adaptar á este vegetal.

B

No

creveo, com o supposto nome de João Baptista Morelli, *Reduccion y Restitucion del Reyno de Portugal a la Serenissima Casa de Bragança en la Real Persona de D. Juan IV. Rey de dicho Reyno con las Razones y Causas de la confederacion que celebrô con el Rey Christianissimo, y otros Principes. Discurso Moral, y Politico.* En Turin. 1648. 4.^o He muito erudita. Consta de 4. Partes. Na 1.^a Contem-se a antiguidade da erecção deste Reino com a denominação de Portugal; os incontestados Direitos do Sr. D. João IV. á Coroa delle, e os da Nação para o acclamar, mostrando pelos Direitos Canonicos, e Civil, que o juramento desta, e daquelle, attentas as circunstancias occurrentes, não lhes obstava para cada hum poder, sem gravame da consciencia, usar do seu Direito. Este Artigo trata-o em o Num. 96. pag. 85. até ao Num. 71. fundando-se na Lei *Si Superstite* 5.^a Cod. de *Dolo Malo*: nos Capp. *Pervenit ad nos* 3.^o *Cum contigat* 28. de *jure jurando*: no Cap. *Quamvis Pactum* 3.^o de *Pactis* in 6.^o, e nos Pareceres de muitos DD. Na 2.^a Parte faz ver, que a dita Acclamação foi Obra positiva da mão do Omnipotente pelos successos, e circunstancias posteriores. Na 3.^a Que o memoravel dia desta devia ser perpetuamente festejado, e solemnisado. Na 4.^a expoem a obrigação em que o dito Monarca

es

FIGURA 32 - Página interna da obra *Bibliotheca historica de Portugal e seus dominios ultramarinos*, de José Carlos Pinto de Souza (1801).
Fonte: americana.
jcblibrary.org, 2023.



FIGURA 33 - Algumas amostras coletadas dos tipos romanos (acima) e itálicos (abaixo) presentes nas obras impressas pela Tipografia do Arco do Cego. Fonte: Do autor, 2023

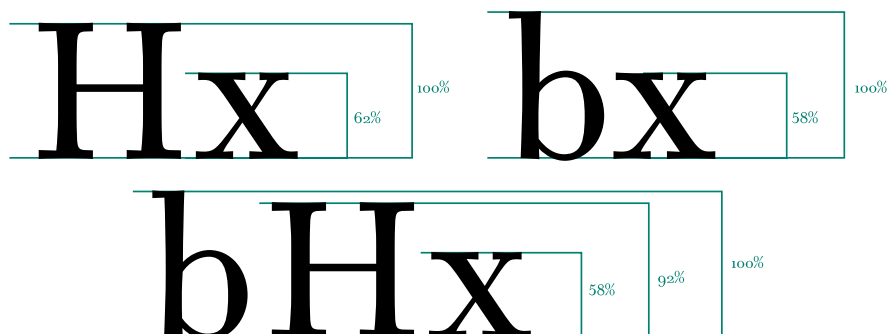


FIGURA 34 - Relações da altura de x analisadas conforme amostras coletadas. A altura das descendentes possui a mesma relação das ascendentes – No exemplo: Didot Florae AC Book Text. Fonte: Do autor, 2023.

A coleta dessas amostras (FIGURA 33) levou em consideração características como a coerência formal do caractere, a nitidez do contorno, proporções e a frequência de uso. As análises morfológicas para decisões de altura das versais, ascendentes/descendentes e de x, espessura das hastes e relações de peso da tipografia foi realizada tendo como referência os infográficos do

MECOTIPO, de Buggy (2021). Após coleta das amostras, foram selecionadas as mais coerentes e, após ampliadas, definiu-se a primeira característica da família tipográfica: as relações da altura de x (FIGURA 34).

Primeiros esboços e algumas decisões

APÓS COLETA DAS amostras, foram selecionados apenas alguns exemplares para tratamento fotográfico e ampliação (FIGURA 35), dando sequência no desenvolvimento através de alguns esboços manuais (FIGURA 36) e, consequentemente, passando para o software de desenho tipográfico *FontLab 8*.

O peso dos traços finos e das serifas para a versão de texto da tipografia foi definido com base na predominância das manchas de tinta presentes nos impressos da Arco do cego, ajustando-se um menor contraste em comparação com o desenho da versão display, que foi planejado para ter mais sofisticação em tamanhos de corpo maiores, sendo também levado em consideração os parâmetros presentes no MECOTIPO (BUGGY, 2021, p. 41). Na FIGURA 37, foi exposta a relação do contraste entre os desenhos das masters *regular text* e *regular display* da última versão da família tipográfica. Essa mesma relação foi considerada no desenho das itálicas. Para o desenho dos estilos de peso mais escuros, foram considerados os estudos apresentados no livro *Como criar tipos: do esboço à tela* (HENESTROSA; MESEGUER; SCAGLIONE, 2019). Segundo Scaglione, ao aumentar a espessura dos traços a fonte resultante não deve perder a naturalidade das proporções horizontais, e para isso, o autor indica que essa

A Aaa BBbb CCcc
DDdd EEee FFff
GGgg HHhh IIii
JJjj KKLL ll
MMmm NNnn
OOoo PPpp
QQqq RRrr SSss
SSss TTtt UUuu
VVvv WWww
XXxx YYyy
ZZzzz 12233464
55667788900

FIGURA 35 – Caracteres ampliados das romanas.
Fonte: Do autor, 2023.



FIGURA 36 – Esboços iniciais de alguns caracteres.
Fonte: Do autor, 2023.



FIGURA 38 – As oito masters desenhadas em suas versões finais. Fonte: Do autor, 2023.

espessura deve ser preferivelmente adicionada na parte interna das letras, mas, ao mesmo tempo, sem alterar abruptamente a proporção de seu esqueleto.

Portanto, foram definidas oito masters como objetivo, sendo quatro desenhos das romanas e mais quatro desenhos das itálicas (FIGURA 38).

Definição do set principal e início das romanas

COM BASE NAS amostras, eu tinha à minha disposição um conjunto tipográfico bastante completo, contemplando caixas baixas, caixas altas, versaletes, diacríticos diversos, numerais e pontuações gerais e até mesmo alguns símbolos. Porém, muitos glifos essenciais não estavam presentes nos impressos, como o *ampersand*, numerais e versaletes itálicos, símbolos monetários (que apesar de haver uma obra dedicada a isso, as moedas locais eram escritas por extenso, à exceção da moeda portuguesa que era utilizado um símbolo que será discutido em uma seção dedicada a ele: Φ). Portanto, apesar de ter sido coletada uma variedade muito rica de glifos, ainda faltavam alguns essenciais para um conjunto tipográfico completo.

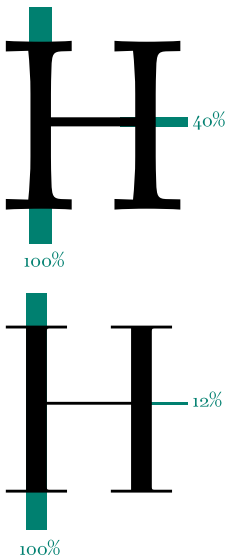


FIGURA 37 – Relação do contraste entre os desenhos das masters *regular text* (acima) e *regular display* (abaixo). Fonte: Do autor, 2023.

Assim, inicialmente, considerei desenvolver um conjunto básico de caracteres, contemplando, para as romanas: caixa baixa; caixa alta; versaletes; numerais alinhados e em estilo antigo Didot⁸, diacríticos, pontuações gerais e, por fim, os dingbats. No set de caracteres das itálicas, a única diferença se deu em relação à adição de alguns caracteres alternativos e, sobretudo, à ausência de versaletes, que, por razão do tempo de desenvolvimento estar apertado, decidi desenhá-las apenas após a apresentação do presente RELATÓRIO, decisão que também abrange alguns símbolos de ambos os estilos.

Enfim, os desenhos iniciais foram realizados tendo como base a grade de caracteres relativos apresentado por Buggy no MECOTIPO, sendo o gráfico de caixa baixa uma referência à Mergenthaler Linotype Company, e o de caixa alta indicado pelo próprio autor Buggy (FIGURA 39). O ponto de partida de ambos estilos romano e itálico foram os caracteres **H O** de caixa alta, realizando o desenho dos relativos de seus grupos, com muitas idas e vindas entre os caracteres de caixa baixa que foram iniciados pelos **n o** e, conseqüentemente, seus relativos. Os itálicos foram iniciados apenas ao final da primeira concepção das caixas altas, caixas baixas e números das romanas em suas quatro masters. Para as itálicas, foi levado em consideração os

8. Os numerais alinhados foram desenvolvidos como uma adaptação aos de estilo antigo presente no conjunto impresso pela Tipografia do Arco do Cego. O *estilo antigo Didot* se diferencia pelo alinhamento dos números 3 e 5 serem sentados acima da linha de base e não como descendentes, como os tradicionais alinhamentos antigos. — Estilo antigo Didot: 1234567890. Estilo alinhado: 1234567890.

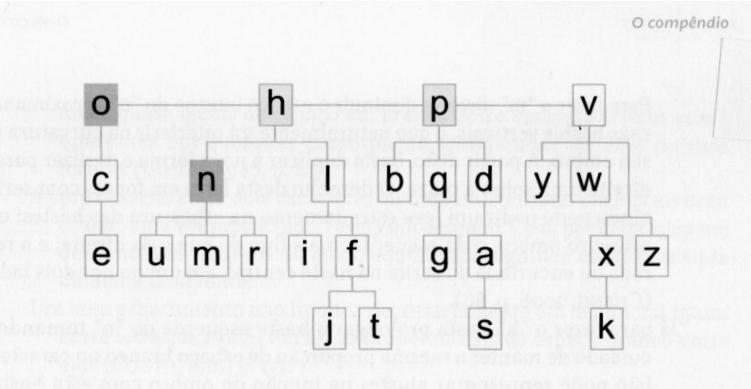


FIG. 87 Gráfico da Mergenthaler Linotype Company indicando a derivação de caixas baixas. Destaque para "o", "n", "h", "p" em seu topo.

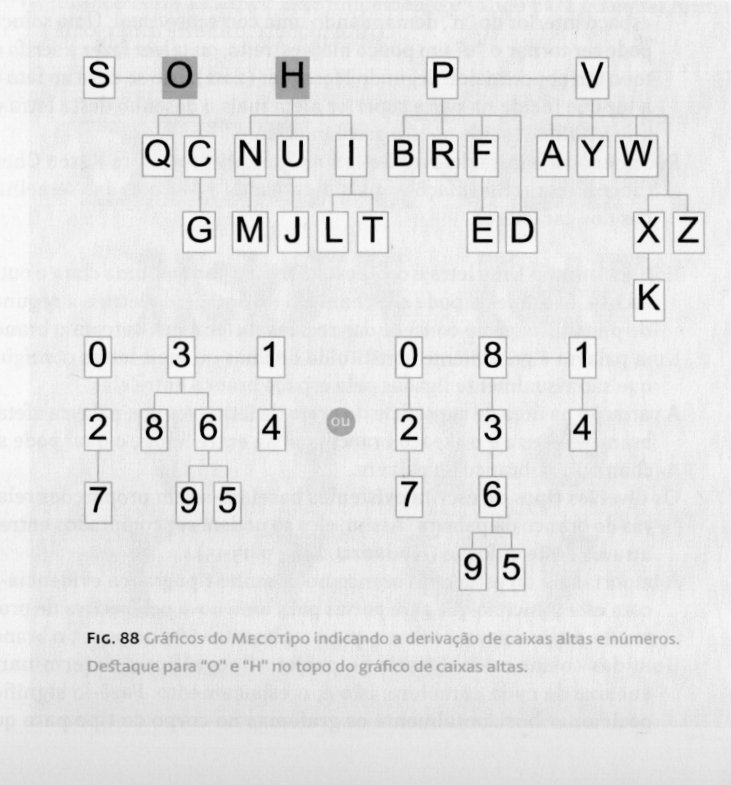


FIG. 88 Gráficos do Mecotipo indicando a derivação de caixas altas e números. Destaque para "O" e "H" no topo do gráfico de caixas altas.

FIGURA 39 - Gráficos de derivação de caracteres do MECOTIPO. Fonte: O MECOTIPO, Buggy, 2021.

mesmos gráficos propostos pela obra de Buggy, mas com algumas ressalvas pelo caminho devido à grande quantidade de desenhos realizados.

As amostras coletadas foram utilizadas durante o processo de produção dos desenhos do estilo regular text, colocando-as em plano de fundo e construindo as letras com base em sua mancha (FIGURA 40).

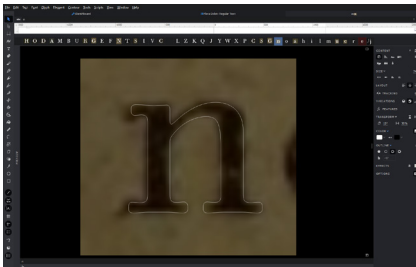


FIGURA 40 - Primeira concepção do desenho da letra **n** (em *outline*) feito no *FontLab 8* a partir de uma das amostras coletadas. Fonte: Do autor, 2023.

Diversos ajustes foram necessários durante esse processo antes de conceber as relações apresentadas na seção anterior, em especial na espessura das hastes e no contraste da família tipográfica, em todas as masters. Verificou-se, também, que muitas das amostras selecionadas possuíam grandes irregularidades causadas pelo excesso de tinta, qualidade do papel impresso ou simplesmente pelo fator do tempo. Essas irregularidades foram levadas em consideração em alguns aspectos, como na escolha de uma construção mais rudimentar nas hastes e nas serifas do estilo de corpo de texto, afinando seu acabamento nos desenhos dos estilos display (FIGURA 41, à FIGURA 46).

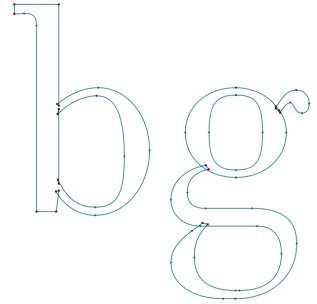


FIGURA 41 - Versão do dia 13 de maio dos glifos **b** e **g** para texto em *outline* com os pontos de âncora. Fonte: Do autor, 2023.

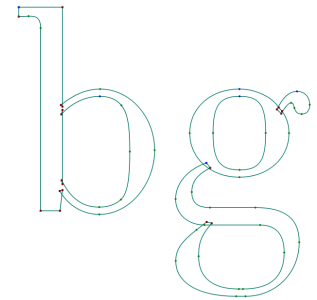


FIGURA 42 - Versão do dia 15 de julho dos glifos **b** e **g** para texto em *outline* com os pontos de âncora — repare uma mudança no bojo da letra **b**. Fonte: Do autor, 2023.

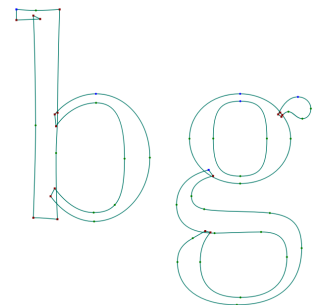


FIGURA 43 - Glifos **b** e **g** para texto em *outline* com os pontos de âncora, em sua versão mais atualizada. Fonte: Do autor, 2023.

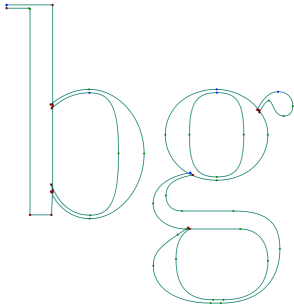


FIGURA 44 - Versão do dia 13 de maio dos glifos **b** e **g** display em *outline* com os pontos de âncora. Fonte: Do autor, 2023.

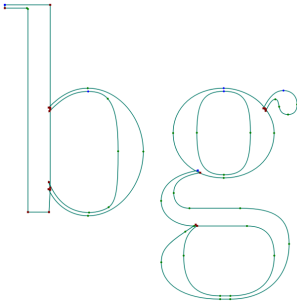


FIGURA 45 - Versão do dia 15 de julho dos glifos **b** e **g** display em *outline* com os pontos de âncora. Fonte: Do autor, 2023.

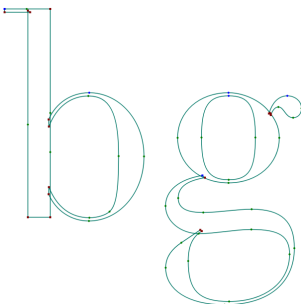


FIGURA 46 - Glifos **b** e **g** display em *outline* com os pontos de âncora, em sua versão mais atualizada. Fonte: Do autor, 2023.

Definindo as serifas

A DEFINIÇÃO DAS SERIFAS se tornou o maior desafio para esta fase inicial, e foi resolvida apenas ao final da concepção das itálicas.

O impasse das serifas se deu em razão dos impressos não apresentarem nitidez suficiente nos tipos textuais para obter uma convicção sobre sua aparência original. Portanto, foi necessário alguns testes até chegar na forma final presente na versão utilizada no texto deste relatório. Essa decisão eu acredito ser uma boa representação do tipo resgatado, porém, também uma das interpretações pessoais que mais afetou o resultado do projeto. Na FIGURA 47, estão alguns exemplos de serifas que foram testadas. Portanto, para a versão final, usei as irregularidades das impressões a meu favor, optando por criar uma serifa com junções mistas (abrupta e arredondada). Em tamanhos pequenos essas junções acabam passando quase despercebidas em relação às outras formas testadas, porém, além de cumprirem seu papel de facilitar a leitura, esse estilo possui particularidades rústicas interessantes que também podem funcionar nos corpos maiores da família tipográfica, abrangendo seu uso final.



FIGURA 47 - Serifas testadas do início à versão final do projeto. Em destaque acima, Regular Text, abaixo, versão *italic*. Fonte: Do autor, 2023.

Construindo as itálicas

A CONSTRUÇÃO DAS ITÁLICAS tornou-se um desafio a parte por conta da complexidade de sua estrutura menos “mecânica”, devido à inspiração caligráfica desse estilo. Mas, de certo modo, o Fontlab é de grande ajuda em alguns pontos, como a possibilidade de indicar nas configurações da tipografia o seu ângulo médio de inclinação. Assim, as guias contidas nas pranchas do desenho ficam inclinadas, facilitando o processo de desenho desse estilo.

Ao analisar as amostras das itálicas, foi constatado um ângulo que variava entre 19 e 23 graus em relação à linha de base, sendo observada a medida mínima nas letras circulares como *a c e o s*, e a medida maior em letras que ficam adentro da altura de x, como *i n m*, etc. Além de uma variação de 20 a 22 graus nas letras com ascendentes, descendente e em caixa alta.

Ademais, não havia nenhum uso de números itálicos nas obras consultadas, foi necessário, portanto, uma adaptação dos numerais das romanas para compreender nesse estilo, que pode ser observado na FIGURA 49.

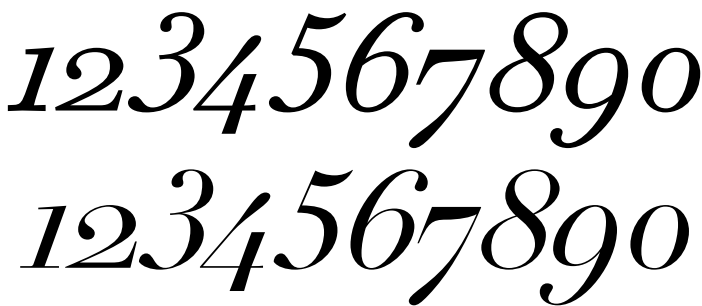


FIGURA 49 - Numeros *old style* das itálicas. Acima, estilo *regular text*, e abaixo, *regular display*. Fonte: Do autor, 2023.

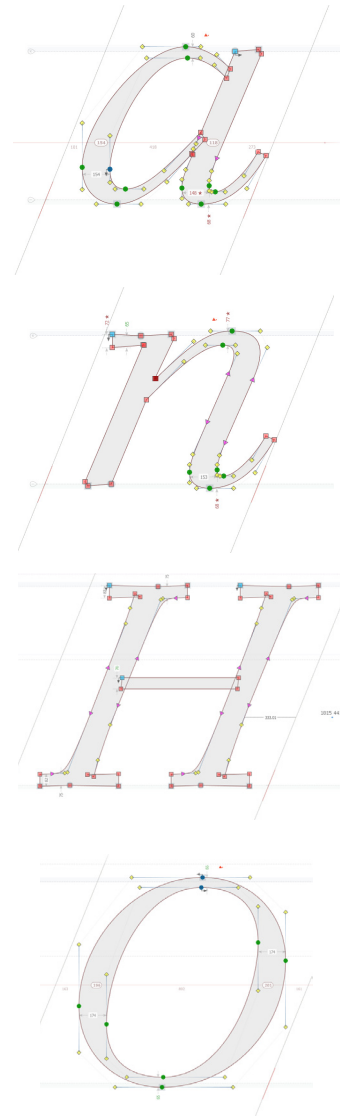


FIGURA 48 - Prints de alguns glifos itálicos da master *regular text* com seus pontos e âncoras. Fonte: Do autor, 2023.

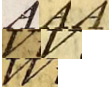


FIGURA 50 - Amostras coletadas das letras *A*, *V* e *W*. Fonte: Do autor, 2023.

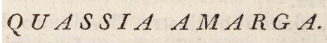


FIGURA 51 - Exemplo do branco exagerado em algumas combinações do caractere *A* itálico em um mesmo título. Observa-se que mesmo com um *tracking* espaçoso ainda é perceptível o desequilíbrio do branco na composição. Fonte: Do autor, 2023.

Uma outra observação a se fazer sobre as itálicas está no design dos caracteres *A*, *V* e *W*, como observado nas amostras coletadas (FIGURA 50). Essas letras em especial, haviam sido produzidas inclinando-se a haste mais pesada em cerca de 22 graus em relação à linha de base, unindo-a, então, à haste diagonal mais fina no vértice. Esse processo de construção dessas três letras em especial acabava gerando um espaço em branco exagerado na combinação entre alguns caracteres, como observado na própria composição do Arco do Cego (FIGURA 51).

Uma forma de amenizar esse espaço em branco deixado à esquerda da haste fina do caractere *A* e à direita nas letras *V* e *W*, é fazer a inclinação desses glifos em relação ao seu vértice, como demonstrado na FIGURA 52. Assim, foi estabelecido um estilo alternativo (um conjunto estilístico) para as três letras, a fim de amenizar esse problema (*AVW*).

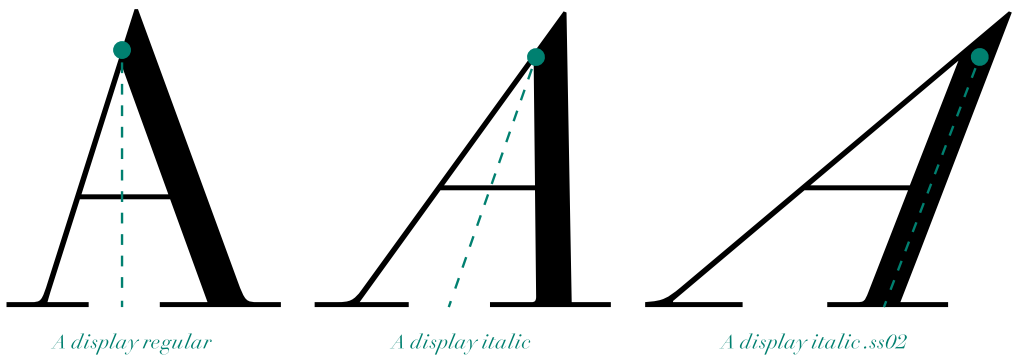


FIGURA 52 - À esquerda, caractere *A* regular display, com eixo central perpendicular à linha de base. No centro, caractere *A* itálico com eixo inclinado em relação ao vértice. À direita, caractere *A* itálico com eixo inclinado em relação à haste mais pesada. Fonte: Do autor, 2023.

A última consideração a se fazer acerca dos desenhos das itálicas, seria sobre o — já mencionado anteriormente — uso contextual dos estilos de “v” itálicos encontrados nas composições do Arco do Cego. Para isso fez-se uso do recurso Open Type de *alternativas contextuais*, que, através de um script, altera o estilo da letra sem que seja necessário o usuário ativar essa propriedade no software de composição usado. Portanto, ao usar a tipografia em seu estilo itálico, a letra “v” em caixa baixa será aplicada em diferentes estilos a depender do contexto aplicado: se no início da palavra — após um espaço ou início da linha; ou entre dois glifos. Ao exemplo das palavras: *vivo, volta, novela, desvio, etc.* E, apesar de não ter encontrado nenhuma ocorrência nesse sentido da letra *w* itálica, por compartilharem de características semelhantes, também foi aplicada a mesma alternativa a ela: *world, win, low, bowl, etc.* Além disso, quando repetidas, não alteram sua forma inicial... a ver: *www* ou “*www*”.

Versaletes e Dingbats

E SCOLHI FALAR SOBRE AS versaletes e os dingbats em uma mesma seção pois foram desenhadas praticamente ao mesmo tempo. Os dois conjuntos foram os últimos desenvolvidos até o ponto que decidi pausar para a escrita do presente relatório.

Primeiro, vamos para as considerações acerca das versaletes. Estas “pequenas versais”, como notadas nos impressos do arco do cego de modo geral, possuíam um corpo ligeiramente mais largo proporcionalmente à sua altura, serifas mais marcadas em comparação

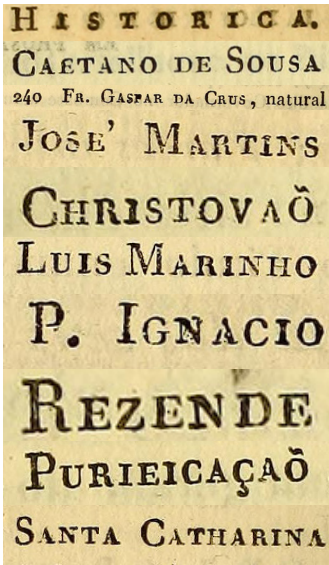


FIGURA 53 - Algumas ocorrências de versaletes na obra *Biblioteca historica de Portugal, e seus dominios ultramarinos*, de J. C. P. de Sousa (1801). Fonte: americana.jelibrary.org, 2023.



FIGURA 54 - Conjunto de dingbats presente na tipografia, separados com *tracking*. Fonte: Do autor, 2023.

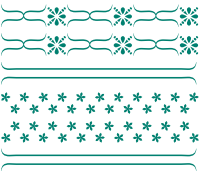


FIGURA 55 - Exemplos de composições com os dingbats presente na tipografia. Fonte: Do autor, 2023.

com as caixas altas, além de uma altura exatamente igual à altura de x. Também foi possível identificar vários usos do glifo “c” de caixa baixa (linha 7 da FIGURA 53) em lugar do “c” versalete (presente nas linhas 1 e 9 da mesma figura). Observa-se também a presença dos diacríticos *cedilha*, e o já citado *til espelhado* sobre o glifo “õ”, embora o acento agudo tenha sido substituído por uma *aspas* (linha 4).

Esses aspectos tornaram o desenho desse conjunto bastante particular devido à dificuldade em capturar amostras em boa qualidade de cada glifo, sendo usadas apenas como referência visual, sem fazer o mesmo procedimento de colocar ao fundo a mancha do tipo impresso e traçar o seu contorno. Esse mesmo procedimento ocorreu com o desenho dos dingbats, embora produzidos em um único peso e tamanho óptico, sendo os mesmos em todos os estilos da tipografia, foram estabelecidos como glifos alternativos das letras a à letra r, com modularidade nos *filetes* encontrados em algumas obras.



FIGURA 56 - Versaletes em Regular Text, Regular Display, Black Text e Black Display. Fonte: Do autor, 2023.

O uso de símbolos monetários

AO BUSCAR REFERÊNCIAS de símbolos monetários presentes nos impressos, me deparei com um glifo curioso e não tradicional utilizado nesse tipo de contexto. Trata-se de um signo cuja estrutura, ao meu primeiro olhar, sugeria uma *harpa*, com um corpo em formato de um “S” quebrado na altura superior da *espinha*, cortado com duas hastes finas diagonais através de sua *barriga* e uma *calda* abraçando essas hastes: Φ . Embora seu uso fosse muito mais recorrente em expressões monetárias do real português, ao analisar as obras mais a fundo, ele também foi encontrado em contextos onde expressava-se *quantidade* de algo quando o número ultrapassava a casa do milhar, por exemplo: “[...] no ano de 1620 havia em Lisboa, afora os estrangeiros, 111 Φ 000 habitantes [...]” (ver [FIGURA 57](#) para contexto completo). Por esse uso não ser específico para moedas, portanto, não podia concluir, naquele momento, que era uma forma adaptada do cifrão que conhecemos hoje como símbolo do *dollar*, derivado

(1) Segundo Fr. Nicoláo de Oliveira, na sua obra *Grandezas de Lisboa* no anno de 1620 havia em Lisboa, afora os estrangeiros, 111 Φ 000 habitantes, que repartidos pelas 41 Freguezias, que então existião, tocava a cada huma 2 Φ 707 pessoas: ora suppondo-se, pelo menos, que em 100 annos morressem somente 111 Φ 000 individuos, e que cada Freguezia tivesse 100 sepulturas (o que he raro), no fim dos 100 annos se acharião sepultados em cada sepultura 27 cadaveres, e hoje muitos mais, que o dobro, se attendermos ao numero dos annos, e ao augmento da população.

FIGURA 57 - Contexto de uso do signo Φ , em um trecho da obra *Memoria sobre os prejuizos causados pelas sepulturas dos cadaveres nos templos*, de Vicente Coelho de Seabra (1800). Fonte: *americana.jclibrary.org*, 2023.

do *xelim* antigo e utilizado atualmente para designar diversos tipos de moedas (BRINGHURST, 2018, p. 361).

Aqui foi necessário mais cautela ao perceber seu uso aplicado em diversos contextos, pois eu não poderia simplesmente aplicá-lo ao conjunto de caracteres família tipográfica sem reconhecer seu verdadeiro propósito de uso. Portanto, extrapolei as obras impressas pela Arco do Cego, e busquei no acervo da *Americana* os impressos realizados por outras oficinas tipográficas de Lisboa, encontrando, ao feliz acaso, uma obra dedicada a um catálogo de livros vendidos pela Impressão Régia Portuguesa, publicado em 1771, três anos após sua fundação. Nessa obra, intitulada *Catalogo de livros que se vendem por seus justos preços na loge da Impressão Regia sita na Praça do Commercio pelo seu administrador Francisco de Paula da Arrabida em janeiro de 1771*, encontra-se o mesmo signo utilizado nas obras do Arco do Cego, dessa vez, apenas em contextos monetários (FIGURA 58).

Ao não encontrar outras recorrências de uso

*Os preços são os por que se vendem em papel,
e encadernados em Lisboa.*

S ELECTA Latini Sermonis Exemplaria e Scriptoribus probatissimis ad Christianæ Juventutis usum collecta ad usum Adolescentium Lusitanorum. 8. ^o	
Tomus Primus. Olisipone 1761.	200. ₤;00
Secundus. - - - - 1760.	200. ₤;00
Tertius. - - - - 1761.	200. ₤;00
Quartus. - - - - 1760.	200. ₤;00
Quintus. - - - - 1761.	200. ₤;00
Sextus. - - - - 1761.	200. ₤;00
Ciceronis (M. Tullii) Orationes selectæ ad usum Scholarum Lusitanarum secundum edit. Oliveti emendatæ. Olisipone 1766. 8. ^o - - - - -	140. ₤440
Quintilianii (Marci Fabii) Institutionum Oratoriarum lib. xii. ad usum Lusitanorum Adolescentum. Olisip. 1760. 2.to. 4.º	800. 1 ₤000
Quin-	

FIGURA 58 - Contexto de uso do signo ₤, em um trecho da obra *Catalogo de livros que se vendem por seus justos preços na loge da Impressão Regia...*, de Francisco de Paula da Arrabida (1771). Fonte: americana.jelibrary.org, 2023.

desse símbolo em contextos não referente à moedas nas composições do Arco do Cego, deduz-se que aquele encontrado na FIGURA 57 tenha ocorrido de maneira isolada, talvez um engano causado pela desatenção do compositor. Além de notar que a oficina também emprestava caracteres de outras instituições tipográficas. Portanto, devido à recorrência de uso desse glifo em contextos monetários, ele foi incluído como **caractere alternativo ao cifrão \$**, ou *dollar*, entendendo que seu uso pela Arco do Cego teve grande contribuição para aquele contexto tipográfico proposto por frei Velloso nas obras publicadas na oficina.

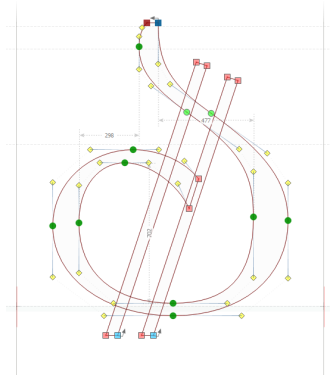


FIGURA 59 - Construção do glifo ø com seus pontos e âncoras. Fonte: Do autor, 2023

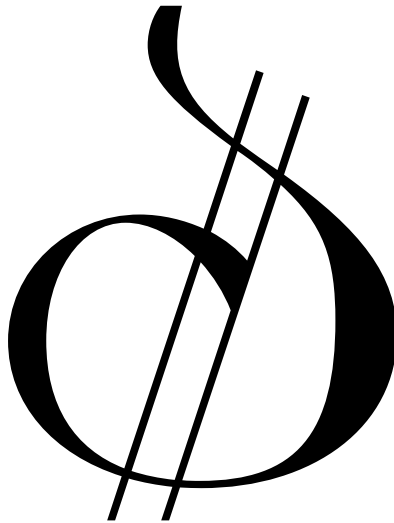


FIGURA 60 - Glifo ø no estilo Regular Display. Fonte: Do autor, 2023

Considerações sobre o espaçamento e kerning.

O ESPAÇAMENTO ENTRE-LETRAS FOI sendo definido conforme o desenvolvimento da tipografia e ajustado após alguns testes de impressões iniciais. No entanto, ainda são visíveis algumas inconsistências que foram verificadas no decorrer da escrita desse relatório, porém, devido ao tempo, os ajustes finais serão feitos em testes mais completos após apresentação do presente projeto. O processo de aplicação dessas medidas de proteções laterais das letras foi executado através das sugestões contidas no MECOTIPO de Buggy (2021, p. 243-245), utilizando as letras **n o** das minúsculas como parâmetro para o espaçamento das letras do mesmo conjunto, e **H O** como parâmetros do conjunto das maiúsculas (FIGURA 61). Com isso, ao passo que foram sendo produzidos o set tipográfico completo, os espaçamentos foram sendo aplicados conforme uma simples equação usando as letras citadas como referência. Por exemplo, a proteção lateral da letra C, onde, segundo Buggy (2021), seu lado esquerdo pode ter medida igual à letra O, e seu lado direito, aproximadamente metade da medida direita da letra H, assim, através da equação, o lado esquerdo da letra C seria definido por $C=O$ e o lado direito $C=H*0,45$, ou um valor aproximado conforme a validação dos testes.

Essa maneira de definir as proteções laterais das letras facilita muito o trabalho se, posteriormente, for necessário ajustes, já que uma mera alteração das medidas das letras-chaves, alteraria, de forma conjunta, todas as outras letras que possuem as medidas relacionadas.

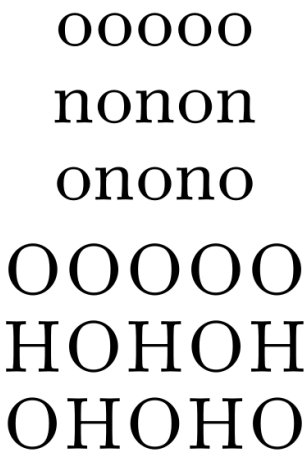


FIGURA 61 – Combinações iniciais para definir as proteções laterais das letras. Fonte: Do autor, 2023.

O kerning, no entanto, não foi trabalhado nesta versão da tipografia por conta do processo de espaçamento ainda não ter sido concluído. No entanto, A fim de representar mais fielmente possível as medidas estipuladas no arquivo da fonte em desenvolvimento, os parágrafos desse relatório foi configurado para ajuste “métrico” na propriedade de kerning do InDesign, e o espaçamento entre letras foi configurado em no mínimo -3%; desejado e máximo, 0%. O ajuste *métrico* da propriedade de *kerning* significa que o software de composição está considerando os valores definidos pelo *type designer* no arquivo da fonte. Portanto, como o *kerning* não foi trabalhado nessa versão da tipografia, o que se vê/lê da construção tipográfica desse relatório é apenas as definições de espaçamento.

Ajustes de peso e tamanho óptico através da interpolação das masters

CONFORME AS MASTERS foram ganhando forma com conjuntos mais completos da tipografia, foram executados testes de ajustes do peso e tamanho óptico dos estilos interpolados. Concomitantemente, foram definidos a quantidade de estilos entre os extremos nessa versão final através da seguinte regra de nomenclatura: *peso_tamanho-óptico_romana/italica*, sendo portanto, definidos as seguintes medidas⁹ e estilos:

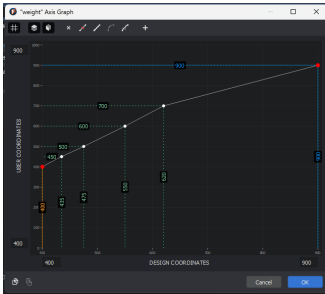


FIGURA 62 – Gráfico do eixo de peso da tipografia. Fonte: Do autor, 2023.

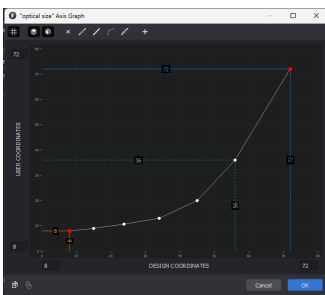


FIGURA 63 – Gráfico do eixo de tamanho óptico da tipografia. Fonte: Do autor, 2023.

MEDIDAS DE PESO (FIGURA 62)

- * Peso Regular/Italic = 400/400 unidades;
- * Peso Book/Book italic = 435/430 unidades;
- * Peso Medium/Medium Italic = 475/470 unidades;
- * Peso Semibold/Semibold Italic = 550/545 unidades;
- * Peso Bold/Bold Italic = 620/615 unidades;
- * Peso Black/Black Italic = 900/900 unidades.

MEDIDAS DE TAMANHO ÓPTICO (FIGURA 63)

- * Op size Text = 8 unidades;
- * Op size Headline = 36 unidades;
- * Op Size Display = 72 unidades;

9. Estas medidas se referem às *coordenadas do design*, sendo que para o usuário, os valores aparecerão ajustados em 400/450/500/600/700/900 para o peso; e 8/36/72 para o tamanho óptico, quando utilizada a tipografia em seu formato variável. Nas versões estáticas (.otf) aparecerão as nomenclaturas por extenso.

FIGURA 64 – Gráfico da
variação de peso e tamanho
óptico do estilo Romano.
Fonte: do autor, 2023.

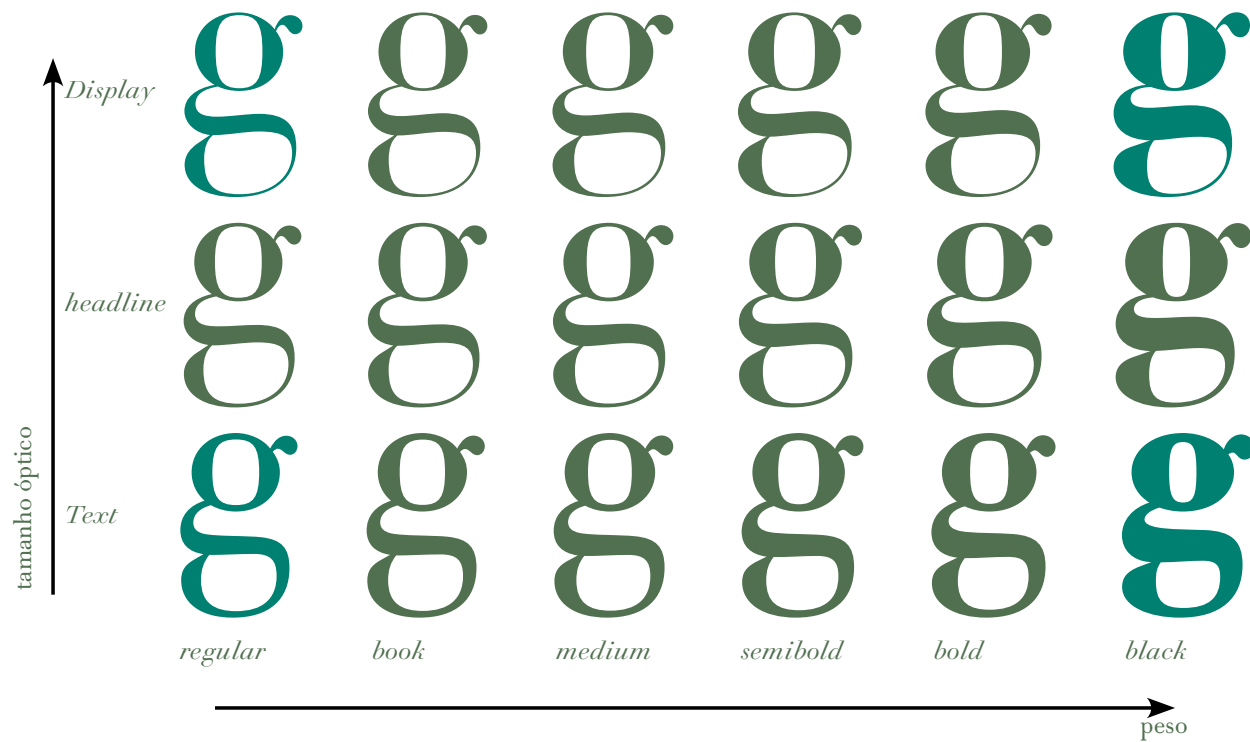
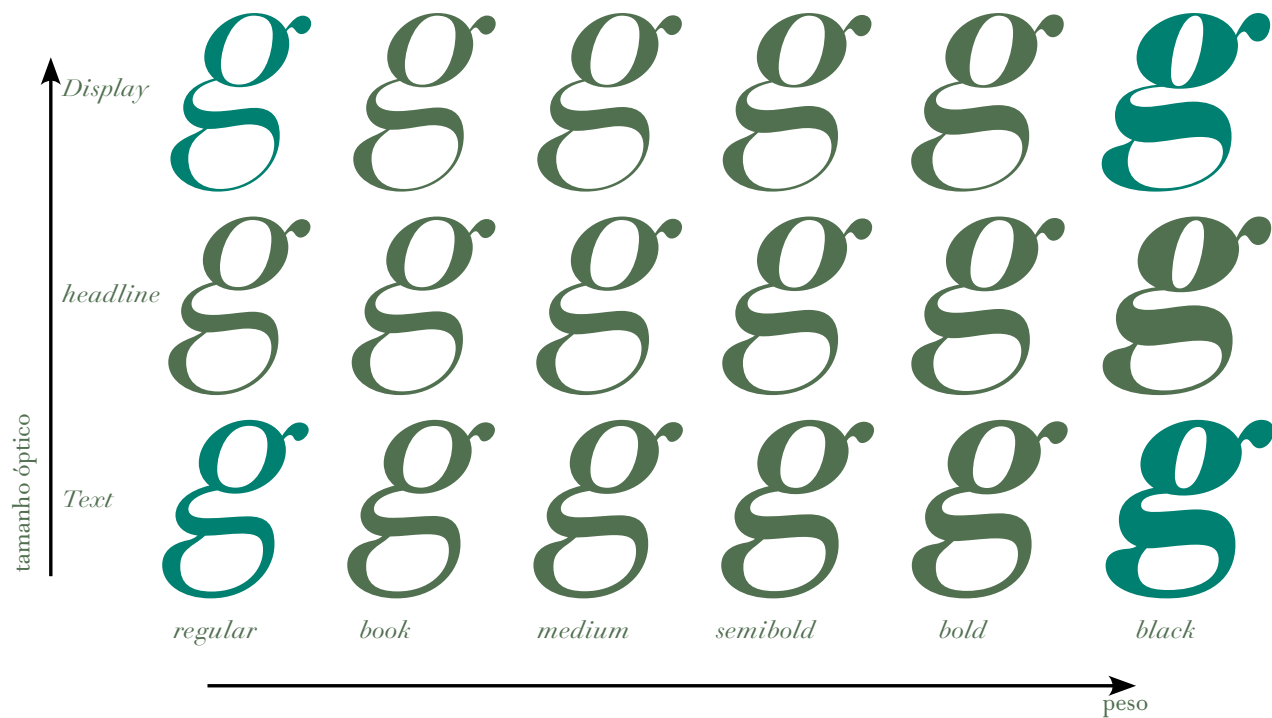


FIGURA 65 - Gráfico da
variação de peso e tamanho
óptico do estilo Itálico.
Fonte: do autor, 2023.



Estilos definidos

Os estilos a seguir estão no corpo/entrelinha de 28/36pt.

Regular Text

Regular Text Italic

Regular Headline

Regular Headline Italic

Regular Display

Regular Display Italic

Book Text

Book Text Italic

Book Headline

Book Headline Italic

Book Display

Book Display Italic

Medium Text

Medium Text Italic

Medium Headline

Medium Headline Italic

Medium Display

Medium Display Italic

Semibold Text

Semibold Text Italic

Semibold Headline

Semibold Headline Italic

Semibold Display

Semibold Display Italic

Bold Text

Bold Text Italic

Bold Headline

Bold Headline Italic

Bold Display

Bold Display Italic

Black Text

Black Text Italic

Black Headline

Black Headline Italic

Black Display

Black Display Italic

Resultados

Para a execução do projeto foi utilizado o software de produção de tipos *FontLab 8*, para estudantes. A família desenvolvida recebeu o nome de Didot Florae AC, sendo *Didot* em razão de sua origem, *Florae* por conta do livro *Florae Fluminensis*, obra máxima de Frei Mariano, ambos fundamentais para a fundação da Tipografia do Arco do Cego, e *AC*, as iniciais de Arco do Cego, uma identificação final indicando onde foi utilizada.

A seguir, encontra-se o caractere set de cada uma das oito masters da tipografia desenvolvida até o momento, além de alguns painéis de composição.

✧ CAIXAS ALTAS ✧

REGULAR/ITALIC TEXT 16PT.

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
AABÇDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

REGULAR/ITALIC DISPLAY 16PT.

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
AABÇDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

BLACK/ITALIC TEXT 16PT.

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
AABÇDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

BLACK/ITALIC DISPLAY 16PT.

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
AABÇDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

❖ CAIXAS BAIXAS E VERSALETES ❖

REGULAR/ITALIC TEXT 16PT.

abçdefghijklmnopqrstuvwxyz fi fl
abçdefghijklmnopqrstuvvwxyz fi fl
ABÇDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

REGULAR/ITALIC DISPLAY 16PT.

abçdefghijklmnopqrstuvwxyz fi fl
abçdefghijklmnopqrstuvvwxyz fi fl
ABÇDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

BLACK/ITALIC TEXT 16PT.

abçdefghijklmnopqrstuvwxyz fi fl
abçdefghijklmnopqrstuvvwxyz fi fl
ABÇDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

BLACK/ITALIC DISPLAY 16PT.

abçdefghijklmnopqrstuvwxyz fi fl
abçdefghijklmnopqrstuvvwxyz fi fl
ABÇDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

❖ DIACRÍTICOS ❖

REGULAR/ITALIC TEXT 16PT.

À Á Â Ã Ä Å Æ È É Ê Ë Ì Í Î Ï Ñ Ò Ó Ô Õ Ö Ù Ú Û Ü Ý Þ
à á â ã ä å æ è é ê ë ì í î ï ñ ò ó ô õ ö ù ú û ü ý þ

À Á Â Ã Ä Å Æ È É Ê Ë Ì Í Î Ï Ñ
Ò Ó Ô Õ Ö Ù Ú Û Ü Ý Þ
à á â ã ä å æ è é ê ë ì í î ï ñ ò ó ô õ ö ù ú û ü ý þ

REGULAR/ITALIC DISPLAY 16PT.

À Á Â Ã Ä Å Æ È É Ê Ë Ì Í Î Ï Ñ Ò Ó Ô Õ Ö Ù Ú Û Ü Ý Þ
à á â ã ä å æ è é ê ë ì í î ï ñ ò ó ô õ ö ù ú û ü ý þ

À Á Â Ã Ä Å Æ È É Ê Ë Ì Í Î Ï Ñ
Ò Ó Ô Õ Ö Ù Ú Û Ü Ý Þ
à á â ã ä å æ è é ê ë ì í î ï ñ ò ó ô õ ö ù ú û ü ý þ

BLACK/ITALIC TEXT 16PT.

À Á Â Ã Ä È É Ê Ë Ì Í Î Ñ Ñ Ò Ó Ô Õ Ö Ù Ú Û Ü Ý ÿ
à á â ã ä è é ê ë ì í î ñ ñ ò ó ô õ ö ù ú û ü ý ÿ
À Á Â Ã Ä È É Ê Ë Ì Í Î Ñ Ñ Ò Ó Ô Õ Ö Ù Ú Û Ü Ý ÿ

À Á Â Ã Ä È É Ê Ë Ì Í Î Ñ Ñ
Ò Ó Ô Õ Ö Ù Ú Û Ü Ý ÿ
à á â ã ä è é ê ë ì í î ñ ñ ò ó ô õ ö ù ú û ü ý ÿ

BLACK/ITALIC DISPLAY 16PT.

À Á Â Ã Ä È É Ê Ë Ì Í Î Ñ Ñ Ò Ó Ô Õ Ö Ù Ú Û Ü Ý ÿ
à á â ã ä è é ê ë ì í î ñ ñ ò ó ô õ ö ù ú û ü ý ÿ
À Á Â Ã Ä È É Ê Ë Ì Í Î Ñ Ñ Ò Ó Ô Õ Ö Ù Ú Û Ü Ý ÿ

À Á Â Ã Ä È É Ê Ë Ì Í Î Ñ Ñ
Ò Ó Ô Õ Ö Ù Ú Û Ü Ý ÿ
à á â ã ä è é ê ë ì í î ñ ñ ò ó ô õ ö ù ú û ü ý ÿ

❖ NÚMEROS ❖

REGULAR/ITALIC TEXT 16PT.

0123456789 «0123456789»
0123456789 «0123456789»

REGULAR/ITALIC DISPLAY 16PT.

0123456789 «0123456789»
0123456789 «0123456789»

BLACK/ITALIC TEXT 16PT.

0123456789 «0123456789»
0123456789 «0123456789»

BLACK/ITALIC DISPLAY 16PT.

0123456789 «0123456789»
0123456789 «0123456789»

✧ PONTUAÇÕES E SÍMBOLOS ✧

REGULAR/ITALIC TEXT 16PT.

“* *” a o _ . , : ; ’ } { [] () / \$? ! ; # @ % & — — — « » + -
 “* *” a o _ . , : ; ’ } { [] () / \$? ! ; # @ % & — — — « » + -

REGULAR/ITALIC DISPLAY 16PT.

“* *” a o _ . , : ; ’ } { [] () / \$? ! ; # @ % & — — — « » + -
 “* *” a o _ . , : ; ’ } { [] () / \$? ! ; # @ % & — — — « » + -

BLACK/ITALIC TEXT 16PT.

“* *” a o _ . , : ; ’ } { [] () / \$? ! ; # @ % & — — — « » + -
 “* *” a o _ . , : ; ’ } { [] () / \$? ! ; # @ % & — — — « » + -

BLACK/ITALIC DISPLAY 16PT.

“* *” a o _ . , : ; ’ } { [] () / \$? ! ; # @ % & — — — « » + -
 “* *” a o _ . , : ; ’ } { [] () / \$? ! ; # @ % & — — — « » + -

✧ DINGBATS ✧





FIGURA 66 – Alguns testes de impressão realizados durante o processo. Fonte: Do autor, 2023

FIGURA 67 – Nas próximas duas páginas: comparação da mancha gráfica entre uma impressão original e o resgate. Utilizou-se o estilo Book Text em 12/14pt. Fonte: Do autor, 2023

A D V E R T E N C I A.

Depois de ter feito esta Memoria , e estar quasi impressa , tive a satisfação de ler o *Ensaio sobre os lugares , e os perigos das sepulturas* , traduzido do Italiano , etc. por Vicq-d'Azyr em 1778. Nesta excellente obra se achão desde a pag. 107 até 124 factos innumeraveis , summamente desgraçados , e horrorosos , que provão tudo , quanto referi nesta Memoria ; alli se provão mortes desastradas , epidemias terriveis , Cidades despovoadas , e exercitos devorados pelas emanações putridas de animaes mortos. Nella se referem sábias leis , e regulamentos assim civis , como ecclesiasticos , publicados na Alemanha , na França , e na Italia , para prevenir tão grandes damnos á humanidade : mostra-se , quanto os povos antigos , e Christãos no principio do Christianismo erão mais acautelados , e providentes , do que nós a este respeito. Em fim os meios , alli propostos , para prevenir os máos effeitos das emanações putridas , se conformão pela maior parte , com os que proponho ; e a differença he sómente filha das novas descobertas chemicas , ainda então ignoradas , e por isso em nada fica desmerecido o grande merecimento da obra referida , que aliás he summamente sábia , e instructiva.

A D V E R T E N C I A.

Depois de ter feito esta Memoria, e estar quasi impressa, tive a satisfação de ler o *Ensaio sobre os lugares, e os perigos das sepulturas*, traduzido do Italiano, etc. por Vicq-d'Azyr em 1778. Nesta excellente obra se achão desde a pag. 107 até 124 factos innumeraveis, summamente desgraçados, e horrorosos, que provão tudo, quanto referi nesta Memoria; alli se provão mortes desastradas, epidemias terribes, Cidades despovoadas, e exercitos devorados pelas emanções putridas de animaes mortos. Nella se referem sábias leis, e regulamentos assim civis, como ecclesiasticos, publicados na Alemanha, na França, e na Italia, para prevenir tão grandes damnos á humanidade: mostra-se, quanto os povos antigos, e Cristãos no principio do Christianismo erão mais acautelados, e providentes, do que nós a este respeito. Em fim os meios, alli propostos, para prevenir os máos effeitos das emanções putridas, se conformão pela maior parte, com os que proponho; e a differença he sómente filha das novas descobertas chimicas, ainda então ignoradas, e por isso em nada fica desmerecido o grande merecimento da obra referida, que aliás he summamente sábia, e instructiva.

Características gerais

Didot Florae AC Book Text

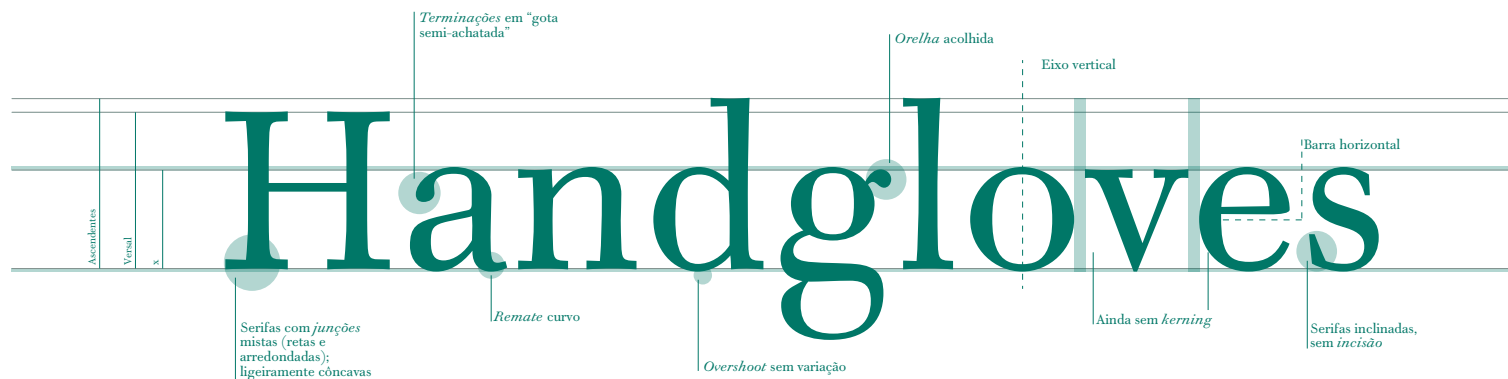


FIGURA 68 - Algumas características gerais da tipografia no corpo romano. Para as nomenclaturas foi utilizado o livro *Tipografia Comparada* de Claudio Rocha. Fonte: Do autor, 2023.

Características gerais

Didot Florae AC Book Display

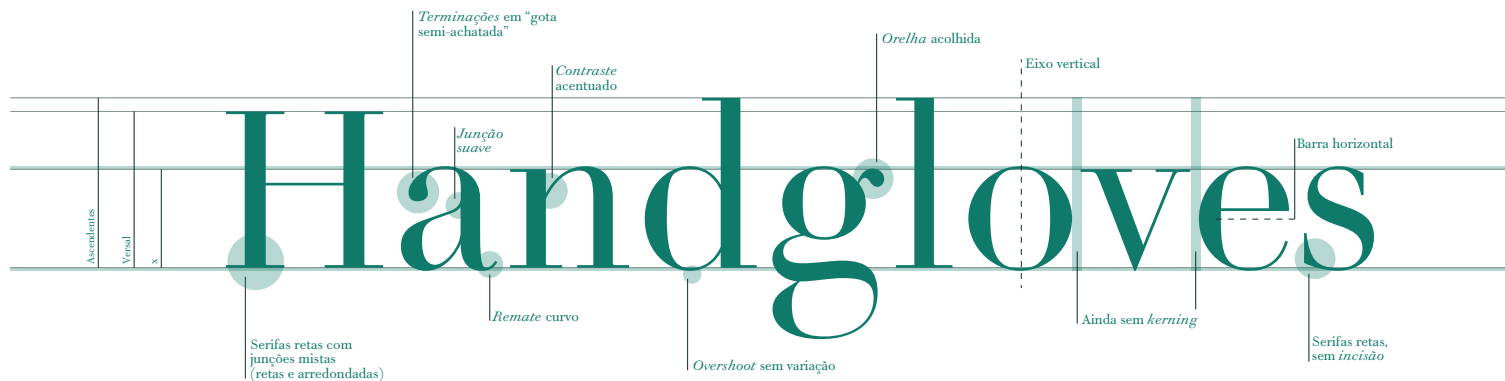


FIGURA 69 - Algumas características gerais da tipografia no corpo romano display. Para as nomenclaturas foi utilizado o livro *Tipografia Comparada* de Claudio Rocha. Fonte: Do autor, 2023.

Características gerais

Didot Florae AC Book Text Italic

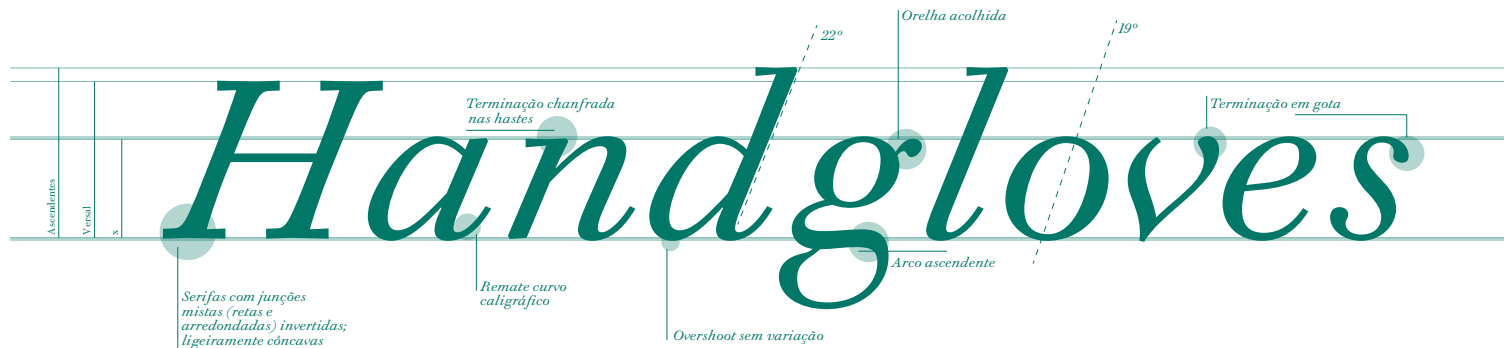


FIGURA 70 – Algumas características gerais da tipografia no corpo itálico. Para as nomenclaturas foi utilizado o livro *Tipografia Comparada* de Claudio Rocha. Fonte: Do autor, 2023.

Características gerais

Didot Florae AC Book Display Italic

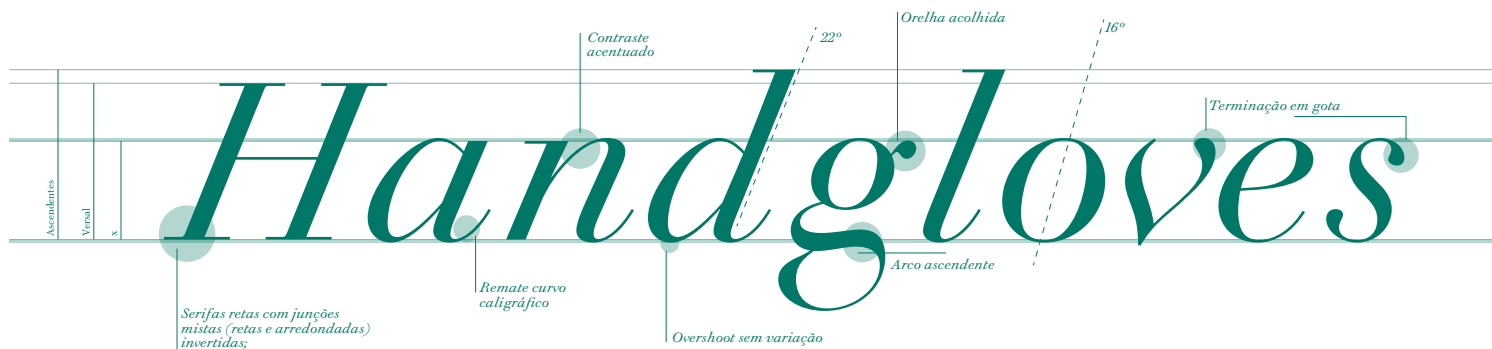


FIGURA 71 - Algumas características gerais da tipografia no corpo itálico display. Para as nomenclaturas foi utilizado o livro *Tipografia Comparada* de Claudio Rocha. Fonte: Do autor, 2023.



this is
Didot Floræ AC
display 72 pt.

ABCGQ *abcdgk*

Line 1
Book display italic

Line 2
Bold display

Line 3
Book display italic

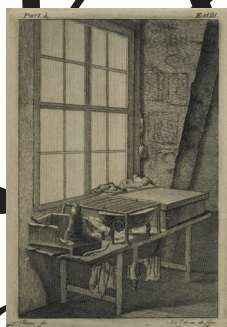
Line 4
Book display
roman/italic



Contraflows
Transection
Stethoscope
Paranormal
Centrifuges
Sweepstake

DIDOT FLORAE AC DISPLAY WEIGHTS 52 PT.

A B C D E F G H
I J K L M N O
P Q R S T U V
W X Y Z a b c d e
f g h i j k l m n o
p q r s t u v w x y z
1 2 3 4 5 6 7 8 9



Considerações finais

O FIM DESTE RELATÓRIO não representa o fim do desenvolvimento da tipografia. Foram, aproximadamente, 12 meses de projeto, com algumas pausas no processo que foram fundamentais para as tomadas de decisões acerca de características essenciais dos caracteres, como as serifas, terminais, bojos, etc. Destas, houveram muitas interpretações que sustentaram o caminho para o resultado obtido, mas que mantiveram o cuidado em manter as qualidades e individualidades presentes nos impressos originais.

A iniciativa em retornar ao passado para trazer ao presente uma versão, talvez esquecida, de uma família tipográfica aberta há mais de 200 anos por um dos personagens mais marcantes da história da tipografia, através do reconhecimento de seu uso por uma oficina lisboeta, dominada por profissionais e estudantes brasileiros e com qualidades particulares na divulgação de saberes científicos, foi de um rico aprendizado, não somente a respeito do desenho tipográfico, mas acerca da importante contribuição desta oficina para a memória gráfica brasileira. Acredito que este projeto traga uma modesta contribuição para esse cenário.

Sendo ainda indispensável uma expansão do set tipográfico, ajustes do espaçamento e kerning, além de uma validação para as telas, serão necessários muitos meses antes de finalmente alcançar uma versão adequada para disponibilizar ao público.

Quanto a isso, o objetivo será disponibilizá-la gratuitamente, sob licença Open Source. Essa iniciativa se dá considerando que o projeto foi desenvolvido sob o

resguardo de uma universidade pública, sendo esta a minha contribuição por estes 5 anos de aprendizados adquiridos na instituição.

Os usos **indicados** de cada estilo *.otf* abrangem os corpos de 8 a 72 pontos. Sendo os tamanhos ópticos Text indicado para corpo de 8 a 12 pontos, Headline para 12 a 36 pontos e Display para 36 a 72 pontos. Porém, tipógrafos não exercem título de ditadores acerca do uso de suas tipografias por terceiros.

Referências

- BEDIAGA, Begonha; LIMA, Haroldo Cavalcante de. A “**Flora Fluminensis**” de frei Vellozo: uma abordagem interdisciplinar. Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas, [S.L.], v. 10, n. 1, p. 85-107, abr. 2015. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/1981-81222015000100005>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/bgoeldi/a/D8YmJW6dnHM8kRHP5LFsMBx/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 18 nov. 2023.
- BELINE, Heloísa Viccari Jugeick. **Da Real Mesa Censória ao surgimento da Imprensa Oficial no Brasil**. Miscelânea, Assis, v. 30, p. 129-144, jul./dez. 2021.
- BRAGANÇA, Aníbal. **Arco do Cego e Impressão Régia (Lisboa e Rio de Janeiro): sobre rupturas e continuidades na implantação da imprensa no Brasil**. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 31., 2008, Natal, RN. Anais [...]. Natal, RN: Intercom - Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2008. p. 1-16.
- BRINGHURST, Robert. **Elementos do estilo tipográfico: versão 4.0**. São Paulo: UBU Editora, 2018. 448 p. Tradução e Apresentação de: André Stolarski.
- BUGGY, Lonardo Araújo da Costa. **O MECOTipo: método de ensino de desenho coletivo de caracteres tipográficos**. 3. ed. Fortaleza: Litoral Press; Brasília: Esterográfica, 2021. 272 p.
- COMERLATO, Eduardo; HOHLFELDT, Antonio. **As folhas-volantes na América Latina: uma análise do fenômeno comunicacional que antecedeu o jornalismo periódico**. Methaodos Revista de Ciencias Sociales, [S.L.], v. 11, n. 2, p. 1-14, 30 abr. 2023. Methaodos: revista de ciencias sociales. <http://dx.doi.org/10.17502/mrcs.v11i2.618>. Disponível em: <https://www.methaodos.org/revista-methaodos/index.php/methaodos/article/view/618/991>. Acesso em: 18 nov. 2023.
- FARIA, Miguel Figueira de. **A Florae Fluminensis de Frei José Mariano da Conceição Veloso e a Gênese da Casa Literária do Arco do Cego**. In: PATACA, Ermelinda Moutinho; LUNA, Fernando José (organização). **Frei Veloso e a Tipografia do Arco do Cego**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2019.
- FARIAS, Priscila Lena. **Observações sobre o uso do til na Oficina Tipográfica da Arco do Cego**. In: PATACA, Ermelinda Moutinho; LUNA, Fernando José (organização). **Frei Veloso e a Tipografia do Arco do Cego**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2019.

- FARIAS, Priscila Lena, BRAGA, Marcos da Costa. **O que é memória gráfica?**, In: Dez ensaios sobre memória gráfica. Organização de Priscila Farias, Marcos da Costa Braga. São Paulo: Blucher, 2018.
- HARDEN, Alessandra Ramos de Oliveira. **Tradução na Arco do Cego: Revelações das páginas de rosto**. In: PATACA, Ermelinda Moutinho; LUNA, Fernando José (organização). *Frei Veloso e a Tipografia do Arco do Cego*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2019.
- HENESTROSA, Cristóbal; MESEGUER, Laura; SCAGLIONE, José. **Como criar tipos: do esboço à tela**. 2. ed. Brasília: Estereográfica, 2019. 152 p. Tradução de: Priscila Farias.
- LEBEDENCO, Érico; NEDER, Rafael. **Fundamentos do resgate tipográfico**. DATJournal: Typography and its relationship with design, art, and technology, [S.L.], v. 1, n. 1, p. 52-70, 11 out. 2016. Universidade Anhembi Morumbi. <http://dx.doi.org/10.29147/2526-1789>. Disponível em: <https://datjournal.anhembi.br/dat/article/view/12/7>. Acesso em: 18 nov. 2023.
- LEBEDENCO, Érico. **Resgate tipográfico: delimitações, características e prática no design de tipos**. Coordenação de Priscila Farias. São Paulo: Blucher, 2022. 152 p. (Pensando o Design).
- LIMA, Edna Lúcia de Oliveira da Cunha. **Oficina Tipoplástica da Casa Literária do Arco do Cego: Algumas Questões**. In: PATACA, Ermelinda Moutinho; LUNA, Fernando José (organização). *Frei Veloso e a Tipografia do Arco do Cego*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2019.
- LIMA, Guilherme Cunha. **O Gráfico Amador: as origens da moderna tipografia brasileira**. 2. ed. Rio de Janeiro: Verso Brasil Editora, 2014.
- LOTUFO, Laura Benseñor. **Rostos Tipográficos: a tipografia das folhas de rosto impressas na cidade de São Paulo (1836-1918)**. 2019. 148 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Design, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.
- MARTINS, Wilson. **A palavra escrita: história do livro, da imprensa e da biblioteca**. 3. ed. São Paulo: Ática, 2001.
- NOORDZIJ, Gerrit. **O Traço: teoria da escrita**. São Paulo: Blucher, 2013. Tradução de: Luciano Cardinali, Andréa Branco.
- PATACA, Ermelinda Moutinho. **Frei Veloso Viajante**. In: PATACA, Ermelinda Moutinho; LUNA, Fernando José (organização). *Frei Veloso e a Tipografia do Arco do Cego*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2019.

- RIBEIRO, José Victorino. **A Imprensa Nacional de Lisboa. Subsídios para sua História.** Lisboa: Imprensa Nacional, 1912.
- ROCHA, Claudio. **Tipografia comparada: 108 fontes clássicas analisadas e comentadas.** São Paulo: Edições Rosari, 2004.
- VILLALTA, Luiz Carlos. **A Casa do Arco do Cego: Política Editorial Régia, Censura e Disputas.** In: PATACA, Ermelinda Moutinho; LUNA, Fernando José (organização). **Frei Veloso e a Tipografia do Arco do Cego.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2019.

O texto deste relatório foi escrito em Didot Florae AC no estilo Book Text, em corpo 10/15 pontos. As citações destacadas em estilo Book Text Italic, em corpo 9/15 pontos. Títulos de seções em estilo Book Headline Italic, em corpo 12 pontos. E títulos de capítulos em estilo Book Display em 36 pontos.

Versão salva em 15 de nov. de 2023.

IMAGEM DA CAPA: “Antilope”, gravura de Teodoro António de Lima, na Ofic. Tip., Calcografica e Literaria do Arco do Cego, 1799-1801. Fonte: Acervo da Biblioteca Nacional Digital (BNDIGITAL), disponível em http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.asp?codigo_sophia=59368

IMAGEM DA CONTRA-CAPA: “Uma capivara e um cabrito”, gravura de Teodoro António de Lima, na Ofic. Tip., Calcografica e Literaria do Arco do Cego, 1799-1801. Fonte: Acervo da Biblioteca Nacional Digital (BNDIGITAL), disponível em http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.asp?codigo_sophia=59671

