

Artigo

A matéria da letra impressa: história, forma e origem dos primeiros tipos fundidos em Minas Gerais, Brasil

La materia de las letras impresas: historia, forma y origen de los primeros tipos fundidos en Minas Gerais, Brasil

The matter of printed type: history, form and origin of the first types cast in Minas Gerais, Brazil

Emerson Nunes Eller¹ 

¹ Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG, Brasil

RESUMO

Este trabalho busca apresentar o caso da pioneira fundição de tipos na cidade de Ouro Preto, Minas Gerais, Brasil. Além dos aspectos históricos e políticos envolvidos, o foco principal desta investigação é a dimensão tipográfica, considerando a materialidade (a letra impressa) e a imaterialidade (traços identitários). O objetivo é traçar a origem e reconstituir aspectos históricos por meio de análises formais do tipo de letra usado nos primeiros impressos realizados em Minas Gerais. Os procedimentos metodológicos incluem revisão bibliográfica, pesquisa em acervos históricos e técnicas de análise e classificação tipográfica. Os resultados corroboram a produção de tipos e equipamentos de impressão, ampliando o conhecimento sobre a tipografia brasileira. Além disso, destacam-se conexões que vão além do Brasil e de Portugal, encontrando raízes identitárias também na Escócia.

Palavras chaves: História da Tipografia; Fundição de tipos; Impressos; Compilador Mineiro

RESUMEN

Este trabajo busca presentar el caso de la pionera fundición de tipos en la ciudad de Ouro Preto, Minas Gerais, Brasil. Además de los aspectos históricos y políticos involucrados, el foco principal de esta investigación es la dimensión tipográfica considerando la materialidad (la letra impresa) y la inmaterialidad (rasgos de identidad). El objetivo es trazar el origen y reconstruir aspectos históricos mediante análisis formales del tipo de letra utilizado en los primeros impresos realizados en Minas Gerais. Los procedimientos metodológicos incluyen revisión bibliográfica, investigación en archivos históricos y técnicas de análisis y clasificación tipográfica. Los resultados corroboran la producción de tipos y equipos de impresión, ampliando el conocimiento sobre la tipografía brasileña. Además, se destacan conexiones que van más allá de Brasil y Portugal, encontrando raíces identitarias también en Escocia.

Palabras claves: Historia de la Tipografía; Fundición de tipos; Imprenta, Compilador Mineiro

ABSTRACT

This work aims to present the case of pioneering type casting in the city of Ouro Preto, Minas Gerais, Brazil. In addition to the historical and political aspects involved, the main focus of this investigation is the material typographic dimension (the printed type), considering materiality (the printed type) and immateriality (identity

traits). The objective is to trace the origin and reconstitute historical aspects through formal analyses of the typeface used in the first prints made in Minas Gerais. The methodological procedures include bibliographic review, research in historical collections, and typographic analysis and classification techniques. The results confirm the production of types and printing equipment, expanding knowledge about Brazilian typography. Additionally, connections beyond Brazil and Portugal are highlighted, finding identity roots also in Scotland.

Keywords: History of Typography, Type cast, Printing, Compilador Mineiro

1 INTRODUÇÃO

Investigar o passado constitui, entre diversas outras coisas, uma busca por compreender melhor os acontecimentos e, de certa forma, interpretá-los na contemporaneidade. Na tipografia, a materialidade dos objetos impressos, tipos e os artefatos relacionados à prática de impressão, desempenha um papel crucial na reconstrução da história. Nesse sentido, as letras impressas no papel podem ser consideradas vestígios tangíveis da história e carregam consigo não apenas uma informação textual, mas também traços da cultura material e das práticas de produção da época em que foram realizadas.

Este trabalho reconhece a tipografia como um elemento que, além de conferir forma visível à linguagem humana (Bringhurst, 2005), é capaz de revelar a memória do passado. Partindo desse pressuposto, uma análise formal de um tipo de letra pode determinar sua origem ou relação com a cultura e território, além de remontar um período histórico específico. A investigação colocada em foco a seguir propõe, por meio de análises tipográficas, a reconstituição de aspectos formais e históricos que ressaltam o pioneirismo e o caráter independente da construção de uma oficina tipográfica completa em Ouro Preto, Minas Gerais, em 1821.

Com a transferência da Corte Portuguesa para o Rio de Janeiro em 1808, devido às invasões Napoleônicas, o Rio tornou-se a capital do reino e viu o estabelecimento da tipografia no país, que por decreto passou a contar com uma Imprensa Régia. Posteriormente, a coroa autorizou a criação de oficinas tipográficas em outras províncias brasileiras. Após o Rio de Janeiro e Bahia, Minas Gerais finalmente recebeu autorização para instalação de uma oficina tipográfica. No início da década de 1820, a Tipografia Patrícia de Barbosa foi inaugurada em Ouro Preto, sendo responsável pela produção do primeiro jornal da província de Minas Gerais.

A referida oficina tipográfica se destaca por sua natureza pioneira e improvisada, já que todos os materiais e equipamentos utilizados para impressão foram desenvolvidos localmente, contando com mão de obra não especializada. Além disso, os responsáveis pela oficina não apenas construíram as máquinas e os utensílios necessários, mas também fundiram os próprios tipos de metal. Não obstante, é importante ressaltar que a abordagem exposta neste trabalho é resultado de uma pesquisa de doutorado que, apesar de possuir um escopo mais amplo, dedica-se aqui a apresentar de forma mais breve os resultados obtidos.

Nesse sentido, é importante ressaltar que esta pesquisa aborda temas ainda pouco investigados e revela uma dimensão histórica que, de maneira inédita, destaca aspectos da pioneira fundição de tipos em Minas Gerais no início da década de 1820. Assim, este trabalho amplia o panorama da historiografia da imprensa brasileira, apresentando fontes documentais e métodos

de análise originais. Além disso, propõe um debate que valoriza a cultura do impresso e pode dar origem a novas investigações.

Sobre os materiais e métodos, destaca-se que as pesquisas e levantamentos bibliográficos foram realizados nas bibliotecas nacionais do Brasil, de Portugal e da Escócia, utilizando também seus acervos digitais quando disponíveis. As análises tipográficas foram conduzidas por meio de digitalização dos artefatos, seguidas de comparações e verificações detalhadas utilizando ampliações e sobreposições de imagens com auxílio de *software* de edição. Em resumo, o artigo se estrutura em três partes: contextualização histórica, que apresenta o perfil dos personagens envolvidos e o contexto histórico da instalação da oficina; análise dos tipos de letra, explorando suas origens e características singulares; e, por último, as considerações finais.

2 O PADRE VIEGAS DE MENEZES

Em 1806, sem que ainda houvesse tipografia no Brasil, Padre José Joaquim Viegas de Menezes imprimiu, na província de Minas Gerais, um livreto de 15 páginas. A técnica utilizada nessa tarefa foi a gravura em metal ou calcogravura. Esse processo de impressão viveu seu apogeu durante o século XVIII e, paralelamente à tipografia, teve um papel importante, principalmente, para a ilustração e ornamentação de livros e objetos editoriais. A referida técnica foi muito utilizada nas publicações executadas na Casa Literária do Arco do Cego, por onde essa personagem teve uma breve passagem. Portanto, os parágrafos seguintes serão dedicados à trajetória de Viegas de Menezes, por meio dos quais serão evidenciados seus feitos e as relações interpessoais que contribuíram, sobretudo, para o surgimento da imprensa na então província de Minas Gerais, uma das primeiras a apresentar atividades de impressão.

Considerando o contexto, este artigo apresenta um breve perfil de José Joaquim Viegas de Menezes, baseando-se principalmente na obra biográfica “Ephemerides Mineiras (1664-1897)” de José Pedro Xavier da Veiga, publicada em 1897 pela Imprensa Oficial do Estado de Minas. Além disso, também utiliza a biografia paterna escrita por Joaquim Mariano Augusto de Menezes, filho do padre mencionado, originalmente publicada em 1859 pelo “Correio Oficial de Minas” e posteriormente transcrita pela Revista do Arquivo Público Mineiro (1906, p. 255-274).

Nascido em 1778, em Vila Rica de Minas (atual Ouro Preto), José Joaquim Viegas de Menezes teria sido deixado na calçada da rua, perto da casa de D. Anna da Silva Teixeira de Menezes. A criança foi acolhida por D. Anna, que lhe deu um nome e acesso à educação. De acordo com Kelly Julio (2017), D. Anna teria sido tutora de 13 crianças expostas, ou seja, abandonadas em tenra idade. A pesquisadora dedicou-se ao estudo desse fenômeno, que de certa forma marcou a conformação social de Vila Rica naquele período.

Presume-se que a proporção de órfãos mestiços e negros nesse contexto fosse maior em comparação com outros grupos, mas há poucas informações sobre a composição étnica de Viegas de Menezes. Sua inclusão em um dicionário afro-brasileiro é a principal fonte que traz à tona essa questão. É crucial reconhecer a relevância desse aspecto, pois ele circulou por diversos ambientes de uma sociedade permeada pelo racismo, o que possivelmente limitou sua

ascensão. Sabe-se que sua mãe biológica foi D. Joanna Caetana Josefa Viegas, conforme revelado em um testamento de 1830 (Veiga, 1897). Destaca-se a importância do acolhimento e da educação proporcionados por D. Anna, que direcionaram a criança para um futuro promissor.

Desde a infância, frequentando um colégio particular no arraial de Sumidouro (atual município de Mariana), Viegas de Menezes demonstrava sua sensibilidade artística. Ao invés de participar das brincadeiras comuns das crianças durante o recreio, ele preferia passar seu tempo desenhando e pintando, utilizando lápis e pincéis para reproduzir e criar objetos. Foram esses “toscos ensaios as primeiras e espontâneas manifestações do seu temperamento artístico” (Veiga, 1897, p. 7). Naquele colégio cursou duas aulas, língua latina e poética. Seu desempenho rendeu a ele, ainda criança, a tarefa de regente dos colegas. Tendo concluído seus estudos naquele colégio, Viegas de Menezes vai para a cidade de Mariana, onde cursou Filosofia Racional e Moral, o que lhe rendeu um atestado de honra.

Após se destacar em um curso de filosofia em Mariana e demonstrar uma notável vocação para o sacerdócio, o jovem Viegas de Menezes partiu para São Paulo, onde recebeu o subdiaconato. Pouco tempo depois, retornou a Minas Gerais e, aos 19 anos, decidiu mudar-se para Portugal, com o objetivo de se ordenar padre e doutorar-se em Coimbra. Em 1797, embarcou em uma viagem que durou 101 dias, chegando doente em Lisboa. Ao invés de seguir para Coimbra, optou por permanecer na cidade para tratar de sua saúde. Em Lisboa, ordenou-se padre e, além de sua carreira sacerdotal, envolveu-se com o meio artístico e industrial da capital portuguesa, sendo acolhido por Frei Veloso, seu conterrâneo.

Frei José Mariano da Conceição Veloso liderou a Oficina Tipográfica, Calcográfica e Literária do Arco do Cego durante todo o tempo em que funcionou, de 1799 a 1801. O Padre Viegas de Menezes tornou-se colaborador da oficina a convite de Frei Veloso. Dentre os trabalhos executados ali, coube ao Padre Viegas de Menezes a tradução e edição do Tratado de Gravura de Bosse (1801), “com o objetivo de tornar acessível aos membros do complexo tipográfico, montado em Lisboa, pelo sábio brasileiro, as técnicas de ilustração que complementaríamos as obras ali impressas” (Cunha, 1986, p. 21). Nesse sentido, Rizzini destaca:

Seminarista de Mariana e padre de Lisboa, aí aprendeu Viegas de Menezes desenho e suas aplicações com Conceição Veloso, na “Tipografia Calcográfica, Tipoplástica e Literária do Arco do Cego”, de que era o frade director. Estudou pintura, praticou as diversas maneiras de gravar em metal, e traduziu e publicou o tratado clássico do francês Abraão Bosse. De volta a Vila Rica, viveu modestamente das suas ordens, manejando o pincel e o buril nas horas de lazer. (Rizzini, 1945, p. 315)

Assim como a efemeridade do funcionamento da Casa do Arco do Cego, foi breve a estada de Viegas de Menezes em Lisboa. Pouco antes das ameaças e invasões francesas, ele decide retornar ao Brasil. Em 1802, ao regressar ao Brasil, Viegas de Menezes estabelece-se novamente em Vila Rica de Minas. Reintegrado ao contexto colonial, ele enfrenta novamente as restrições daquele território. Dado que as atividades de impressão não eram permitidas, ele passa a dedicar suas habilidades artísticas apenas em seus momentos de lazer. Além de suas atividades sacerdotais, ele ocupava-se com a pintura a óleo e a gravura

em metal nos momentos livres que lhe restavam.

Viegas de Menezes destacou-se rapidamente na região, sendo reconhecido por importantes figuras locais. Além de retratar personalidades da província, ele produziu santiños usando a calcogravura. Diogo Pereira Ribeiro de Vasconcellos (1758–1815), também de Vila Rica, dedicou uma obra ao governador Pedro Maria Xavier de Ataíde e Melo, que sugeriu a impressão do Canto. Sem tipografias no Brasil na época, o material teria que ser enviado a Lisboa, o que significaria uma longa espera devido à frequência limitada dos navios para Portugal. Diante disso, o governador recorreu às habilidades de padre Viegas para imprimir sua obra.

Viegas de Menezes foi, assim, convidado pelo governador para imprimir a obra literária. Tal obra, escrita por Diogo de Vasconcellos, foi composta com o claro objetivo de enaltecer a figura do então governador de Minas Gerais, D. Ataíde e Mello (17?–18?). Portanto, ilegalmente, porém acobertado pela autoridade local, Viegas de Menezes se dedicou a tal tarefa. Cunha (1986) sugere que Viegas pode ter levado consigo algumas chapas de cobre de Lisboa para o Brasil, as quais foram possivelmente usadas em sua atividade gráfica posteriormente. No entanto, não são claras as circunstâncias nas quais ele teria utilizado uma prensa para impulsionar a produção gráfica.

Autores como Moreira (2000) e Frieiro (1957) sugerem que o padre Viegas de Menezes teria construído sua própria prensa para tocar suas produções gráficas. Assim, recorrendo ao poder de improvisação, o padre utilizaria a madeira como matéria-prima, e seguindo os moldes de uma prensa fixa comum da época, teria burlado as leis locais e construído o maquinário suficiente para a produção de seus impressos. Veiga (1897) corrobora essa hipótese ao ressaltar que o Padre já havia realizado algumas gravuras anteriores.

No acervo do Museu da Inconfidência, em Ouro Preto, encontra-se uma prensa atribuída às atividades gráficas de Viegas de Menezes em Vila Rica de Minas. O autor deste artigo levanta a possibilidade de que Viegas de Menezes teria adaptado uma prensa utilizada no processo de produção de alimentos ou bebidas, aproveitando algumas partes ou até mesmo a totalidade, realizando apenas algumas adaptações. Essa hipótese é sugerida pela semelhança estrutural entre a prensa atribuída a Viegas e as prensas de queijos ou banhas, comuns em Minas Gerais durante o século XIX, que podem ser observadas no acervo do Museu de Artes e Ofícios, em Belo Horizonte.

Frente ao contexto atual do mundo em que vivemos, pode parecer muito penoso ou até duvidoso que um indivíduo tivesse levado à frente um feito como esse num ambiente provido de poucos recursos técnicos e tecnológicos. Imagina-se isso ao considerar o improviso, as adaptações e todo o trabalho manual que, por exemplo, a construção de uma prensa de gravura pode representar. Entretanto, temos de olhar para aquela sociedade partindo do pressuposto que, na ausência de recursos e artefatos adequados – que se concentravam na metrópole – estariam ali obrigados a improvisar, recorrendo aos saberes artesanais.

Figura 1 – Do lado esquerdo, prensa fixa de madeira atribuída às atividades gráficas de Viegas de Menezes em Vila Rica de Minas. Do lado direito, prensas de queijo, usadas em Minas Gerais durante o século XIX



Fonte: imagem do autor, 2018 (Acervo Museu de Artes e Ofícios, Belo Horizonte)

Se voltarmos um pouco mais na história, e com um olhar crítico, percebemos que o grande feito de Gutenberg foi, na verdade, a capacidade de reunir diferentes ferramentas, técnicas e materiais já existentes – tais como prensa de azeite, papel e tintas – em torno de uma nova forma de manipulação dos caracteres. Em resumo, o padre Viegas já detinha o conhecimento, bastava, então, munir-se de ferramentas e artefatos adequados para executar seus trabalhos.

Em 1806, publicou-se, em Vila Rica de Minas, um livreto composto por oitavas rimadas dedicadas ao então governador da capitania de Minas Gerais, D. Pedro Maria Xavier de Ataíde e Mello. O opúsculo em questão ocupa um importante lugar na história das artes gráficas no Brasil. Não somente por representar uma atividade pioneira diante de leis impostas naquele período, mas pela primazia técnica empregada em tal atividade frente às dificuldades encontradas para assim executá-la. O processo de impressão utilizado por José Joaquim Viegas de Menezes para imprimir o tal obra literária em terras brasileiras foi a gravura em metal ou calcogravura.

O importante opúsculo em homenagem ao Governador da Capitania de Minas Gerais foi impresso em 1806, tendo conhecimento de que levou aproximadamente noventa dias para serem abertas quinze chapas de cobre correspondentes às quinze páginas da obra literária. Para cada página, a técnica de impressão foi empregada uma vez, ou seja, para um exemplar completo, incluindo frente e verso do papel, a técnica repetiu-se quinze vezes.

O livreto em questão ocupa um lugar significativo na história do impresso no Brasil, representando uma atividade pioneira diante das restrições vigentes na época. Sua importância não se limita ao aspecto gráfico, mas também ao seu apelo político e social do ato de imprimir, que naquele contexto poderia representar um desafio ao controle e imposições da Coroa Portuguesa. Viegas de Menezes não se limitou a esse feito, continuando a conciliar suas responsabilidades religiosas com atividades literárias, de gravura e pintura.

José Joaquim Viegas de Menezes faleceu em Ouro Preto, em julho de 1841. Como mencionado anteriormente, infelizmente sua obra não foi devidamente catalogada, assim, não podemos mensurar em totalidade seus feitos artísticos, mas o pouco que se conhece é o suficiente para o colocá-lo em destaque na historiografia das artes gráficas brasileiras. Dessa forma, os poucos estudos que abordam esse tema dão ao Padre Viegas os títulos de precursor da imprensa mineira e de primeiro gravador em metal no Brasil, priorizando, assim, seus registros de santos e também o opúsculo abordado anteriormente. No que diz respeito à imprensa, veremos seguidamente que, mais tarde, Viegas de Menezes fundou, ao lado de Manuel José Barbosa Pimenta e Sal, a oficina tipográfica Patrícia de Barbosa, de onde saiu o primeiro jornal de Minas Gerais, o *Compilador Mineiro*.

3 A OFFICINA PATRÍCIA DE BARBOZA E OS PRIMEIROS JORNAIS DE MINAS GERAIS

Após o encerramento da Oficina Tipográfica e Calcográfica do Arco do Cego, José Joaquim Viegas de Menezes retornou ao Brasil e se dedicou a atividades artísticas pessoais, como gravura em metal e pintura. Com as mudanças ocorridas no Brasil após a chegada da Coroa Portuguesa, podemos imaginar que houve um entusiasmo crescente em relação ao desenvolvimento da cultura impressa no país. Esse cenário resultou na instalação de oficinas tipográficas em várias cidades brasileiras, incluindo Vila Rica (atual Ouro Preto), onde em meados de 1822 foi fundada a oficina chamada Patrícia de Barbosa¹.

A Tipografia Patrícia de Barbosa insere-se no contexto colonial brasileiro e relaciona-se com um dos mais importantes nomes da elementar imprensa brasileira, José Joaquim Viegas de Menezes, entretanto, Viegas não atuou sozinho, outra personagem teve papel fundamental na fundação daquela oficina. Naquele período, vivia também em Ouro Preto, Manuel José Barbosa Pimenta e Sal. Nascido em Portugal, Barbosa exercia as profissões de chapeleiro e serigueiro. Sobre essa personagem, o pesquisador José Pedro Xavier da Veiga assinala:

[...] homem laborioso e de extraordinária vocação e aptidões para tudo que diz respeito à mecânica. Gostava de ler e possuía alguns livros, dos quaes o mais considerável e que ele muito presava, sem poder lê-lo, aliás, por ser em francez, lingua que ignorava e naquelle tempo poucos sabiam no interior do Brazil, era um Diccionario de Sciencias e Artes. (Veiga 1894, p. 18)

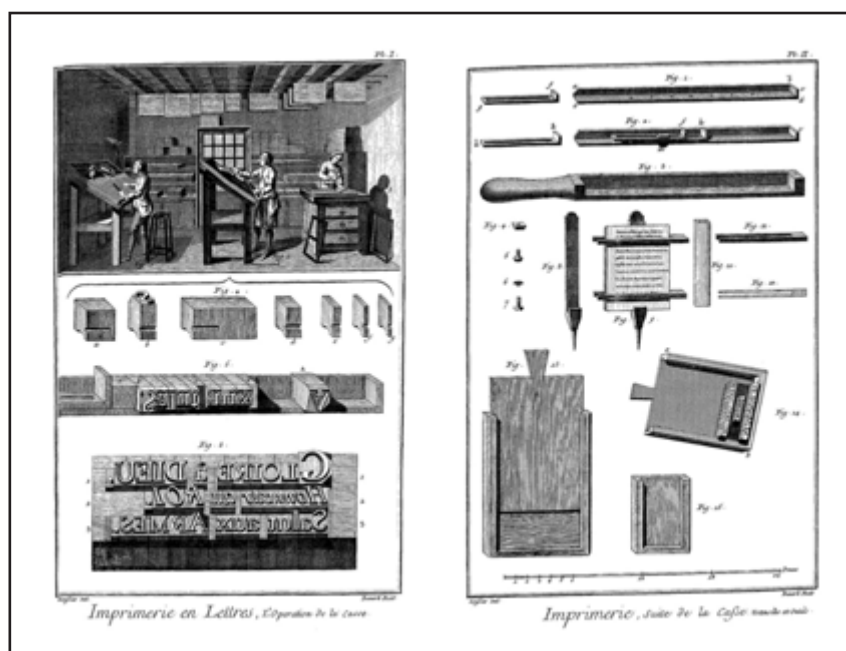
Supostamente, o mecânico e artesão mostrava especial interesse nos “prelos e untensis typographicos”, desejando entender melhor seu funcionamento e colocar todo aquele equipamento em movimento. Embora as circunstâncias exatas sejam desconhecidas, é possível imaginar o encontro entre o mecânico, o livro e o padre Viegas. Viegas, além de conhecer francês, já havia construído uma pequena prensa e estava familiarizado com todo o maquinário de uma oficina tipográfica.

¹ No corpo deste trabalho optou-se por utilizar a grafia atualizada, entretanto, é importante lembrar que originalmente o empreendimento recebeu o nome de *Officina Patricia de Barboza e C.*

Sobre o livro, vale destacar que depois de algumas pesquisas na Biblioteca Nacional de Portugal e também no acervo digital da *Bibliothèque Nationale de France*, podemos supor que se trata da *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. A obra conta com 17 volumes de texto, 11 volumes de planches e 71.818 artigos, publicados entre os anos de 1751 e 1772 (Figura 2). O que corrobora essa hipótese é a semelhança do nome apontado por Veiga (1894), e ainda o fato da coleção conter uma abordagem específica sobre a arte de imprimir com tipos móveis.

Existem poucos livros com as características mencionadas que circularam durante o período estudado. Um exemplo é o *Manuel Typographique* de Pierre-Simon Fournier (1764). Registros bibliográficos, como o de Veiga (1889), mencionam uma enciclopédia, provavelmente a *Encyclopédie* de Diderot e d'Alembert (1752), que trata da arte de imprimir e inclui informações e ilustrações sobre o corte de punções tipográficas. Essa discussão específica pode ser encontrada no artigo *Poinçons a lettre, gravure, pour les caracteres d'Imprimerie*, no Volume 12, página 867, publicado em 1752.

Figura 2 – *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* – *Imprimerie en Lettres*

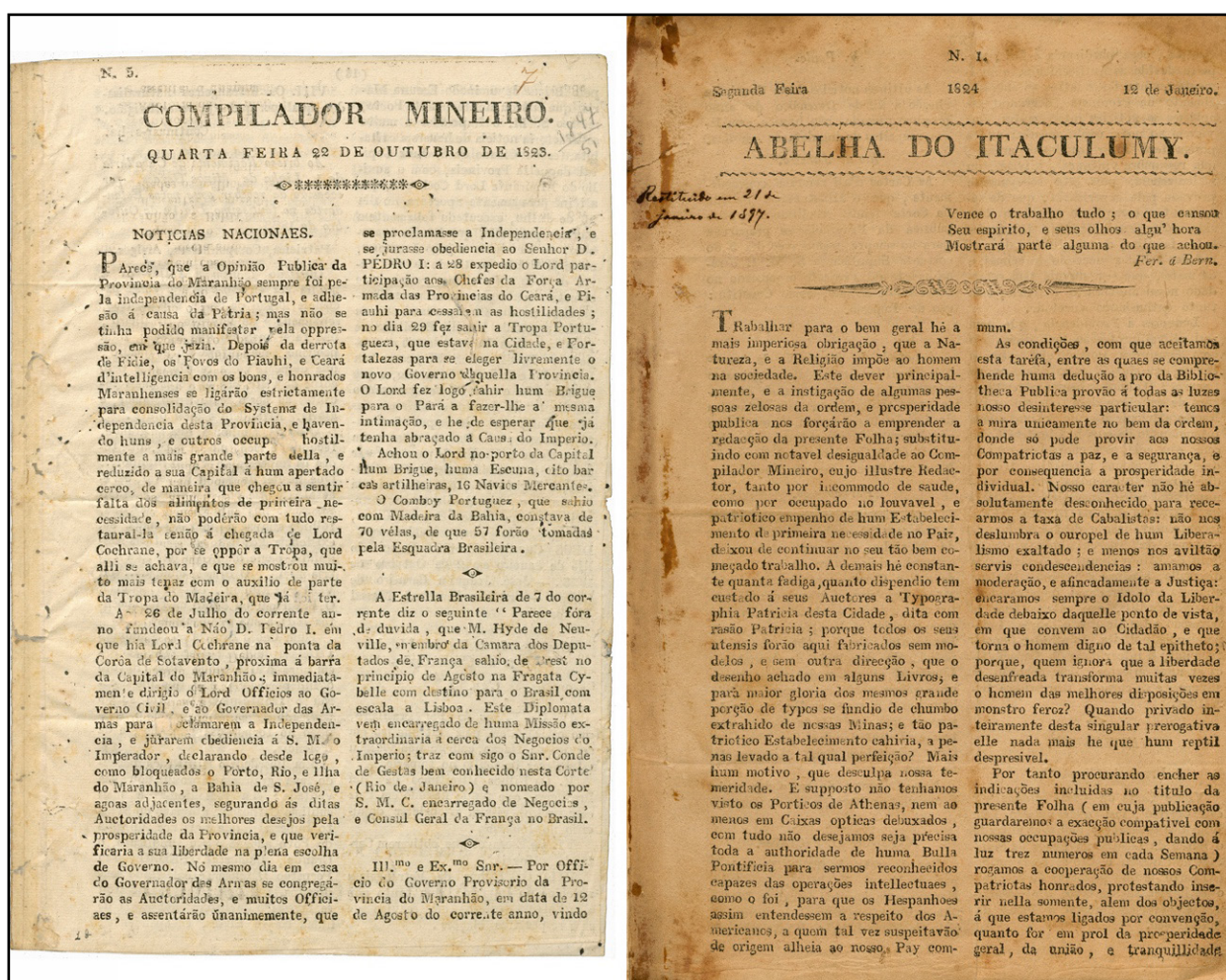


Fonte: Denis Diderot e Jean le Rond d'Alembert, 1752. Disponível em: <http://xn--encyclopedie-ibb.eu/index.php/science-mathematiques/invention/1037207606-IMPRIMERIE>. Acesso em: 10 set. 2016

A tipografia foi concluída no final de 1821, conforme um ofício datado de 22 de abril de 1822, no qual D. Pedro comunica a concessão da permissão a Manoel José Barbosa para estabelecer uma tipografia em Vila Rica, com utensílios feitos localmente. Esses detalhes foram registrados em um pequeno relato posteriormente divulgado em jornal impresso pela mesma tipografia. Este trabalho considera que a análise minuciosa dessa passagem

histórica por um pesquisador da área de design seria relevante, uma vez que a criação da tipografia nessas circunstâncias poderia influenciar o aspecto visual das obras impressas. Pouco se sabe sobre os primeiros meses de funcionamento da oficina, mas é sabido que a Tipografia Patrícia de Barbosa realizou a impressão do primeiro jornal da província, o *Compilador Mineiro*, pouco mais de um ano após a oficial criação da oficina, em 13 de outubro de 1823. (Figura 3)².

Figura 3 – Número 5 do *Compilador Mineiro* (1823) e número 1 do *Abelha do Itaculummy* (1824), impressos na *Officina Patrícia de Barboza e C., Ouro Preto, Minas Gerais, Brasil*



Fonte: Imagem cedida pela Biblioteca Nacional do Brasil

Em um curto prazo de tempo, o *Compilador Mineiro* encontrou-se logo substituído pelo periódico *Abelha do Itaculummy*. A primeira edição desse jornal veio à luz no dia 12 de janeiro de 1824. Dois pontos relevantes para esta pesquisa puderam ser atestados na primeira folha da primeira edição da *Abelha do Itaculummy*. O primeiro diz respeito ao afastamento do

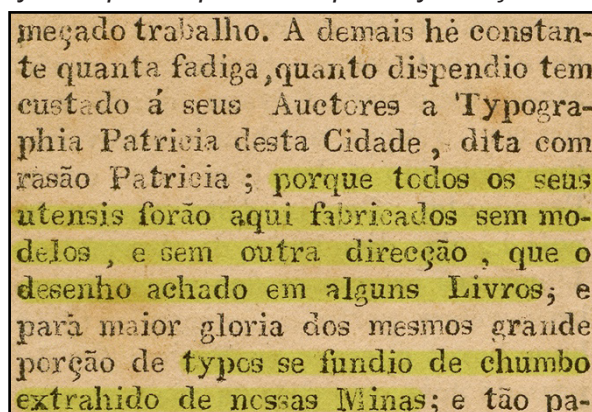
2 Durante a pesquisa, observamos que o jornalista e pesquisador José Pedro Xavier da Veiga (1894, 1898), trocou, equivocadamente, a ordem cronológica dos acontecimentos e atribuiu o título de primeiro jornal mineiro o *Abelha de Itaculummy*, sendo este, na verdade o sucessor do *Compilador Mineiro*.

redator, por questões de saúde e pela ocupação de um outro cargo em um estabelecimento de primeira necessidade do país. O outro ponto diz respeito à criação da oficina tipográfica.

Acreditamos que tal redator seria o próprio Viegas de Menezes, que, na qualidade de capelão, teria seguido junto com a cavalaria para o Rio Grande do Sul em função da Guerra de Cisplatina³. Veiga (1897) confirma a viagem de Viegas para o sul do país, mas, por outro lado, assinala também em sua pesquisa que o padre teria se afastado da oficina logo após a sua fundação, deixando-a aos cuidados de Barbosa. Entretanto, encontramos no número 5 do *Compilador Mineiro*, um texto assinado por Viegas, na qualidade de capelão e redator⁴.

Sendo assim, notamos uma incongruência por parte do pesquisador (Veiga, 1894, 1896, 1897), pois o conteúdo do jornal leva-nos a acreditar que durante o curto período de funcionamento do jornal *Compilador Mineiro*, José Joaquim Viegas de Menezes ocupava o cargo de redator. O fato de ele ter deixado ou não de ser o redator não se mostra tão relevante para a dimensão gráfica como para a história em si. Porém, o acontecido resultou em uma espécie de dedicatória exposta na primeira edição do novo jornal *Abelha do Itaculamy* (Figura 4). O texto expõe os esforços para a criação da oficina, corrobora as questões levantadas anteriormente e nos lança de vez a um ponto específico desta pesquisa, a suposta fundição de tipos.

Figura 4 – Excerto do Jornal Abelha do Itaculamy com destaque para o trecho que confirma a criação da tipografia e aponta para a suposta fundição de tipos de chumbo⁵.



megado trabalho. A demais he constante quanta fadiga, quanto dispendio tem custado á seus Auctores a 'Typographia Patricia desta Cidade, dita com rasão Patricia; porque todos os seus utensis forão aqui fabricados sem modelos, e sem outra direcção, que o desenho achado em alguns Livros; e para maior gloria dos mesmos grande porção de typos se fundio de chumbo extrahido de nossas Minas; e tão pa-

Fonte: recorte de imagem cedida pela Biblioteca Nacional do Brasil.

E no que diz respeito à dimensão gráfica, o fato histórico torna-se ainda mais interessante à ótica do design tipográfico, ao passo que sugere algo que nos custa acreditar: a fundição de tipos com matrizes próprias. Nesse sentido, Aragão (2016, p. 38), ao ressaltar a existência de uma fundição de tipos ligada à Imprensa Régia, no Rio de Janeiro, em 1810, destaca que, naquele período, os tipos geralmente “eram fundidos, mas não desenhados ou gravados” no Brasil. Entretanto, ao compararmos os tipos utilizados na Tipografia Patrícia de Barbosa com

³ Conflito ocorrido entre o Império do Brasil e as Províncias Unidas do Rio da Prata, entre os anos de 1825 e 1828, pela posse da Província Cisplatina (atual região da República Oriental do Uruguai).

⁴ COMPILADOR MINEIRO. Ouro Preto: Officina Patrícia de Barboza e C., n. 5, Out. 1823.

⁵ O trecho diz: “porque todos os seus utensis forão aqui fabricados sem modelos, e sem outra direcção, que o desenho achado em alguns Livros, e para maior gloria dos mesmos grande porção de typos se fundio de chumbo extrahido de nossas Minas.”

os tipos da imprensa oficial, podemos notar que há diversas peculiaridades nas letras supostamente fundidas por Viegas e Barbosa, por isso também esse assunto mereceu mais atenção.

De qualquer forma, podemos vislumbrar o quão dispendiosa teria sido essa tarefa. Podemos recorrer a Veiga (1894) mais uma vez para tentar trazer para o discurso mais elementos. Veiga, como jornalista, parece se servir das práticas da história oral a fim de reconstruir essa passagem. Alguns aspectos, entretanto, perderam-se. Não se sabe ao certo, por exemplo, quanto tempo teriam levado Viegas e Barbosa frente à criação da oficina, da mesma maneira, é muito provável que tenham contado com ajuda de outros moradores de Vila Rica. Aliás, para relativizar o tempo e todo o trabalho envolvido na tarefa, Veiga fornece aos seus leitores o seguinte:

Para fazerem o prelo, fundirem typos preparando as respetivas matrizes, e conseguirem outros muitos utensilios, sem officinas apropriadas, sem material conveniente e sem artistas capazes de fabricalos perfeitos, e ainda sem os instrumentos adaptados a misteres tão delicados e difficeis – deviam ter sido enormes, na verdade a lucta e a perseverança daquelles homens contra os formidaveis embarços que por certo os assediaram em tão assignalado empreendimento. (Veiga, 1894, p. 20)

Em seguida, o autor reforça a ideia de que a improvisação conferiu qualidades visuais únicas aos tipos, mencionando que, apesar de simples e imperfeitos, os equipamentos da oficina foram instalados com sucesso. Era esperado que esses tipos não alcançassem excelência em qualidade técnica e visual, considerando o desenvolvimento técnico da fundição de tipos em nível mundial. Portugal, por exemplo, mesmo tendo adotado tecnologias tipográficas no século XV, só conseguiu produzir tipos de alta qualidade localmente no século XVIII, com Jean de Villeneuve, um especialista que teria aprendido ofício em seu país de origem, França.

Podemos concluir que Viegas e Barbosa realizaram uma tarefa extraordinária, pois, apesar da irregularidade dos tipos, eles seguem muitos padrões considerados corretos do ponto de vista técnico do design tipográfico. A criação da tipografia nessas circunstâncias poderia conferir peculiaridades formais aos tipos e, conseqüentemente, ao aspecto visual das obras impressas. Nesse sentido, a próxima etapa consiste em analisar com mais cuidado os tipos utilizados naquela oficina, apresentando a análise formal e crítica realizada durante a pesquisa.

4 OS TIPOS DA PATRÍCIA DE BARBOSA: ASPECTOS FORMAIS E ORIGENS

Como eram os tipos fundidos por Barbosa e Viegas? Utilizaram matrizes originais? Quais foram suas inspirações? Teriam usado os tipos da Imprensa Régia como referência? Essas questões motivaram este estudo e para abordá-las, é crucial analisar as formas das letras nos jornais, buscando pistas identitárias a fim de traçar as origens dos tipos fundidos em Ouro Preto.

Os impressos originais analisados estão sob os cuidados da Biblioteca Nacional do Brasil, que gentilmente forneceu imagens de alta qualidade de algumas edições dos jornais.

Para esta pesquisa, as digitalizações deveriam permitir ampliação para revelar detalhes dos caracteres. De antemão, uma análise preliminar indica que os tipos da Tipografia Patrícia de Barbosa diferem dos tipos da Imprensa Real portuguesa transferidos para o Brasil no final de 1808. Os tipos da Imprensa Régia naquele período foram em sua maioria fundidos no século XVIII por Jean Villeneuve (? – 1777) e por Henrique José Belinque (? – 1762)⁶.

Na verdade, era comum que as primeiras tipografias instaladas no Brasil fossem equipadas com tipos e outros materiais da Imprensa Régia. Um exemplo é a Tipografia Silva Serva, que operou na Bahia e publicou o jornal “Idade d’Ouro do Brazil” entre 1811 e 1823. Da mesma forma, podemos mencionar a tipografia do governo provisório de Minas Gerais, contemporânea à de Barbosa e Viegas, fundada em 1822 com grande parte dos materiais fornecidos pela Imprensa Régia do Rio de Janeiro (Veiga, 1894).

Ao contrário das tipografias mencionadas, a Tipografia Patrícia de Barbosa parece não ter se beneficiado de tipos ou materiais originários da Imprensa Régia. Pelo contrário, os tipos supostamente cortados e fundidos por Viegas e Barbosa parecem ter características semelhantes ao estilo Scotch Roman, que se insere no contexto britânico e norte-americano do século XIX. Além disso, exibem peculiaridades que sugerem terem sido executados seguindo apenas modelos encontrados em outros impressos, conforme destacado no trecho do jornal apresentado anteriormente.

Esta investigação considera o aspecto formal e material da letra impressa, analisando suas características visuais e contexto para apontar as origens ou referências dos tipos utilizados. Em alguns pontos, essa abordagem pode se assemelhar a técnicas forenses usadas para atestar autenticidade ou atribuir data aos documentos, por exemplo. Utiliza-se, portanto, uma análise que considera a classificação tipográfica dentro de uma sinopse histórica, relacionando, portanto, a aparência e o estilo do tipo de letra a um período histórico ou a um país específico.

Os tipos conhecidos como *scotch romans*, conforme apontado por Hansard (1825), foram predominantemente criados por Richard Austin (1756–1832), punccionista inglês, para duas fundições escocesas de Alexander Wilson (1714–1786) e William Miller (17?–184?). Esse estilo ganhou grande popularidade no Reino Unido e nos Estados Unidos, sendo amplamente utilizado em jornais da época. Como evidenciado, o termo *scotch roman* teve sua origem nos Estados Unidos, no final do século XIX.

O termo *scotch roman* origina-se nos Estados Unidos no final do século XIX. Provavelmente tem a ver com o *scotch-face*, nome dado a alguns tipos do tipógrafo S. N. Dickinson, em Boston, que dizem terem sido criados por Alexander Wilson & Son em Glasgow, e que foram os primeiros a serem fundidos por ele, em 1839, com matrizes importadas da Escócia (Mosley, 2016, tradução nossa).

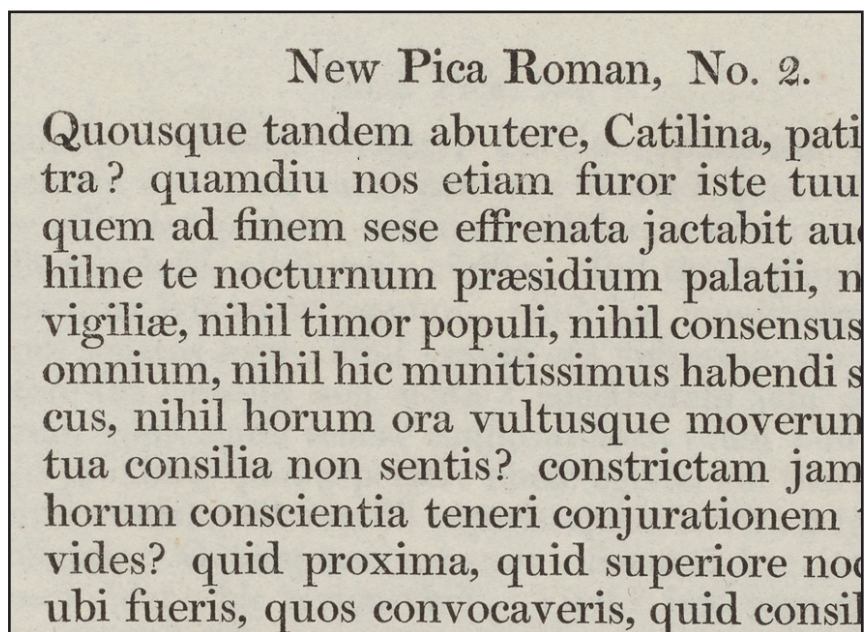
A classificação dos tipos da Oficina Patrícia de Barbosa teve início com a identificação de algumas semelhanças com os tipos escoceses. O autor deste trabalho reconheceu essas

⁶ Para mais informações sobre os tipos da Imprensa Régia Portuguesa recomenda-se Ruben Dias (2015).

semelhanças com base em seu próprio repertório e posteriormente decidiu confirmar os tais aspectos similares recorrendo aos impressos originais da Escócia a fim de traçar uma análise comparativa. Em seu livro *Practical Hints on Decorative Printing*, William Savage (1822, p. 73) menciona que Alexander Wilson dominou o mercado de fundição de letras na Escócia por muitos anos, apesar de enfrentar mais tarde uma forte concorrência de William Miller. Savage sugere que os tipos de Miller não apenas derivam do conhecimento artístico adquirido enquanto trabalhava na fundidora Wilson Foundry, mas também refletem fortemente as características visuais dos tipos de Wilson, a ponto de exigirem uma inspeção minuciosa para distingui-los.

A Miller & Richard, como empresa tipográfica e editorial, desempenhou um papel significativo na história do livro impresso na Escócia, competindo com sucesso no mercado londrino e global. Seus tipos, conhecidos como scotch roman, ganharam destaque internacional. Os tipos escoceses possuem características únicas que os distinguem de suas contemporâneas modernas ou *didones*. É importante ressaltar que as *scotch romans* tendem a se aproximar visualmente do modelo *New Pica Roman*, apresentado por Miller em 1813 (Figura 5).

Figura 5 – *New Pica Roman, No. 2. Specimen of printing types, William Miller & Co, 1814*



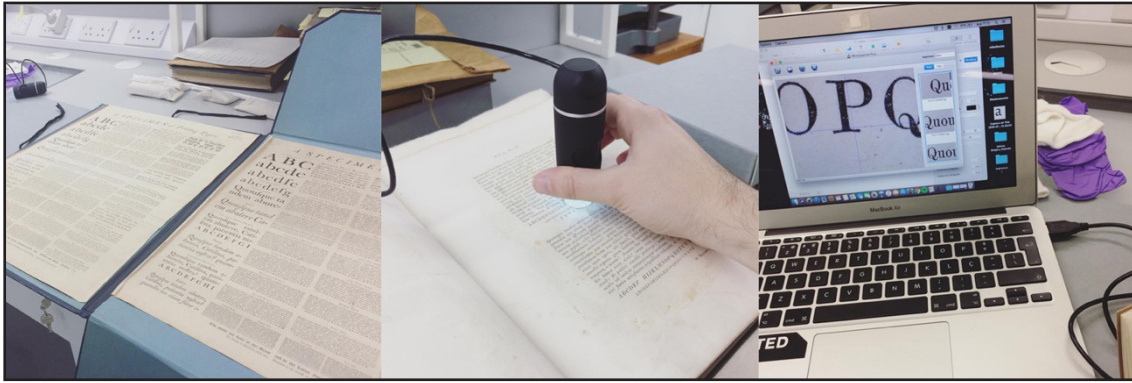
Fonte: Imagem cedida pela Biblioteca Nacional da Escócia, Edimburgo

Durante a pesquisa, nomeadamente na fase dedicada à análise tipográfica mais avançada, pude arranjar uma visita à Biblioteca Nacional da Escócia, realizada em outubro de 2018. Na ocasião, solicitei uma lista de obras produzidas por Alexander Wilson e William Miller. Entre as obras consultadas, vale destacar as edições do *Specimen of Printing types* de William Miller & Co., publicadas em 1815, 1822 e 1839, e a obra *Specimen of Printing Types*, publicada por Alexander Wilson, em 1783.

Para organizar a pesquisa na biblioteca, enviei um pedido formal por e-mail detalhando os objetivos do estudo. Após receber a aprovação, fui recebido nos dias 16 e 17 de outo-

bro de 2018 no setor de conservação da biblioteca. Durante essa visita, pude utilizar meus próprios equipamentos, como laptop e um microscópio digital, para registrar e ampliar os conteúdos dos documentos consultados (Figura 6)

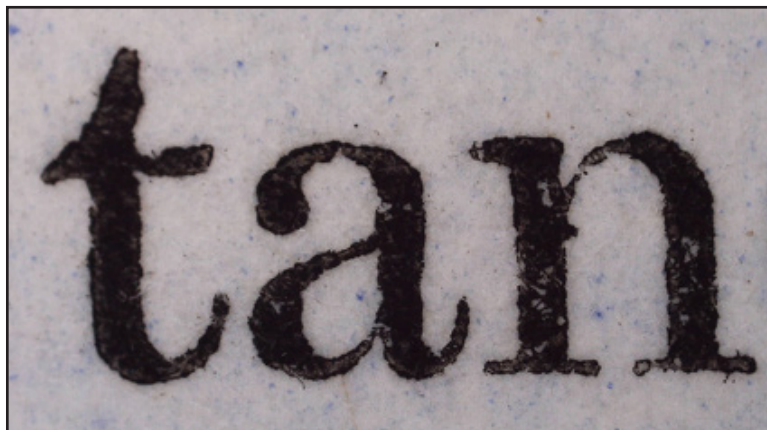
Figura 6 – Fotos da pesquisa realizada na Biblioteca Nacional da Escócia



Fonte: Imagem do autor, Edimburgo, 2018

Conforme esperado, os tipos produzidos por Miller estavam mais alinhados com as características distintivas dos *scotch romans*, tornando-os especialmente relevantes para este estudo. Diante dessa constatação, foi dedicada uma atenção especial aos tipos da fundição William Miller & Co., em particular, aos apresentados no *Specimen of Printing Types* de 1814. Dois tipos específicos, o *New Pica Roman, No. 2*, e o *New Small Pica Roman, No. 3*, foram minuciosamente analisados durante a pesquisa.

Figura 7 – Ampliação de letras do modelo *New Pica Roman, No. 2*, William Miller, 1814



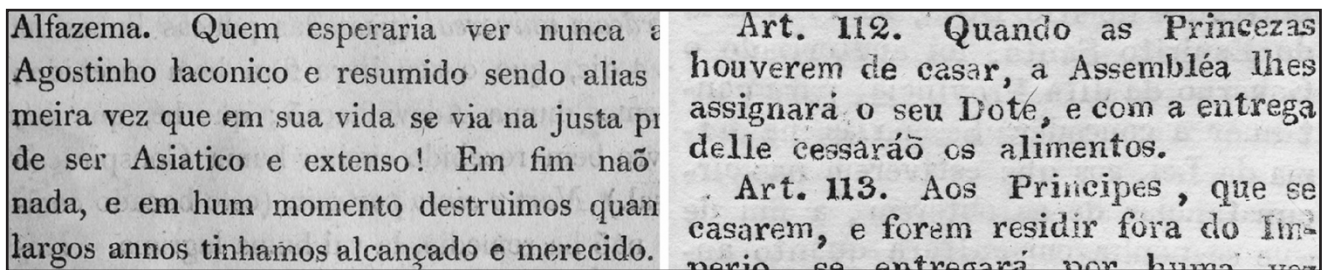
Fonte: Imagem do autor, Edimburgo, 2018

A hipótese explorada neste estudo é que os tipos desenvolvidos por Barbosa e Viegas foram inspirados pelos *Scotch Roman* por meio dos caracteres utilizados no jornal “Correio Braziliense” (1808-1822). Apesar de editado e impresso em Londres, o periódico é reconhecido como o primeiro jornal a circular no Brasil. Hipólito da Costa (1774-1823), editor do jor-

nal e refugiado em Londres, decidiu editar e imprimir o jornal enviando cópias ilegalmente para o Brasil para contornar as leis de censura da Coroa Portuguesa na época (Rizzini, 1945).

De acordo com as edições disponíveis na coleção digital da Biblioteca Nacional do Brasil, o “Correio Braziliense” foi impresso por W. Lewis, inicialmente em Pasternoster-row e posteriormente em St John’s Square, ambos endereços em Londres⁷. Apesar da impossibilidade de analisar o jornal devido à baixa qualidade da versão disponível no acervo digital, outras obras impressas e assinadas por W. Lewis foram encontradas na Biblioteca Nacional de Portugal. Uma dessas obras, escolhida para análise breve, foi “O Feitiço Voltado Contra o Feiticeiro” (1810), de autor desconhecido. Embora não seja certo que esse livro tenha sido distribuído no Brasil naquela época, podemos afirmar que W. Lewis utilizou os mesmos tipos para imprimir o “Correio Braziliense” que circulou no Brasil.

Figura 8 – Na parte superior, o livro *O feitiço voltado contra o feiticeiro* impresso por W. Lewis (1810) e abaixo do jornal impresso na *Tipografia Patrícia de Barbosa* (1824)



Fonte: Imagem do autor, 2016

Nos trechos destacados, é perceptível algumas semelhanças entre os tipos de letra utilizados nas duas impressões. A altura x, a largura dos caracteres e, especialmente, a cauda do “Q” maiúsculo são características similares que podem ser prontamente identificadas. Essas similaridades sugerem que os caracteres empregados em Londres por W. Lewis podem ter influenciado, de alguma forma, o trabalho de Padre Viegas de Menezes e do artesão Barbosa. Nesse sentido, vale lembrar que Hipólito da Costa, assim como Viegas de Menezes, teve uma passagem pela oficina do Arco do Cego em Lisboa e, possivelmente, teriam se relacionado durante o curto período de funcionamento daquele espaço editorial.

Frank E. Blokland (2016) propõe em sua tese um sistema de unitização (unitisation system) que teria sido utilizado na criação de tipos móveis desde os primórdios da imprensa. Em breves palavras, o sistema consiste em determinar uma grelha ou grade de construção baseada na largura da haste vertical das letras. A aplicação desse sistema é capaz de determinar a distância entre as hastes e, por sua vez, o espaço lateral dos tipos (*side bearings*), que refletirá numa espécie de sistema rítmico herdado da caligrafia.

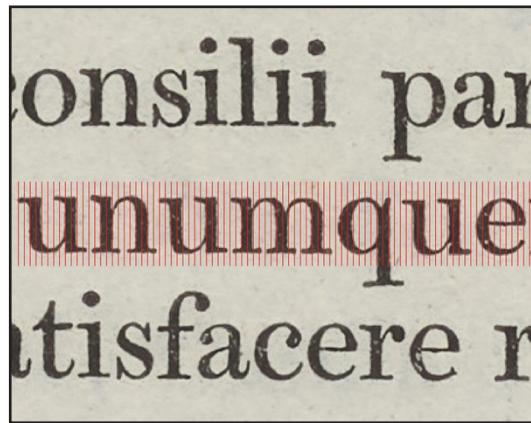
Na análise dos tipos de William Miller, observou-se claramente a presença de um padrão rítmico consistente. Ao aplicar esse método de padronização nos modelos estudados,

⁷ Para mais detalhes ver William Lewis (Biographical details). Disponível em: http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/term_details.aspx?biold=193224. Acesso em: 21 ago. 2018.

foi possível identificar valores correspondentes às larguras aproximadas de cada tipo de metal, o que também influencia a distribuição e o espaçamento entre letras. Para comprovar essa regularidade e a existência desse padrão, foram realizados testes.

Primeiramente, foram definidos parâmetros para criar e aplicar uma grade baseada na espessura da haste vertical, derivada da letra 'n'. A medição da espessura da perna da letra 'n' foi dividida por dois para criar unidades menores na grade. Essa abordagem permitiu obter informações sobre a cadência dos traços das letras e extrair valores aproximados das larguras das matrizes e dos tipos originais em metal. A Figura 9 ilustra como os tipos *New Pica Roman No. 2* se ajustam à grade desenvolvida neste estudo.

Figura 9 – Criação de grade para testar o sistema de unitização (unitisation system)

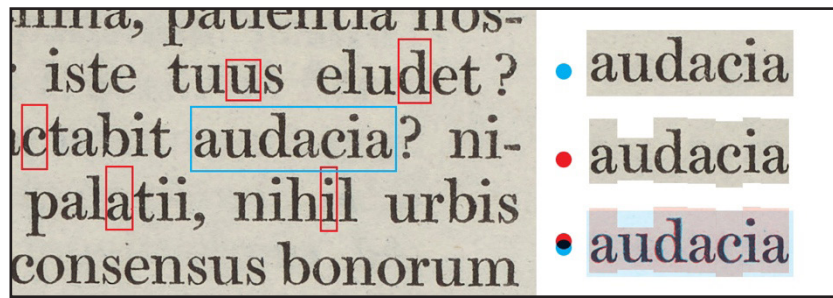


Fonte: Imagem do autor, 2018

Para testar o método, foi decidido recortar algumas letras de acordo com a grade de unidades, formando palavras para compará-las com as composições originais do espécime. Utilizando o método de unitização, determinou-se as larguras dos caracteres, incluindo os espaços em branco, para simular os blocos dos tipos móveis. Os caracteres recortados foram agrupados para formar palavras, mantendo a largura predeterminada de cada letra. Por fim, a palavra construída a partir dessa simulação foi comparada com uma composição original, tal como foi impressa (Figura 10).

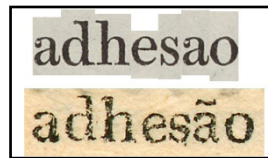
Como observamos, a montagem com as letras recortadas exibida anteriormente demonstra uma regularidade comparável à composição original, validando a hipótese de Blokland (2016) também para o modelo investigado. Isso indica a existência de um padrão que determina o espaçamento e o ritmo nos tipos de William Miller. Ao tentar refazer todo o processo, desta vez partindo diretamente dos tipos da Tipografia Patrícia de Barbosa, verificou-se que aquele padrão de unidade não pôde ser identificado de forma clara ou consistente como nos modelos de Miller. As letras não parecem encaixar numa grade regular como aconteceu com o outro modelo analisado. Por exemplo, ao verificar os espaçamentos entre as letras 'n' e 'm', bem como o ritmo de suas hastes, identificou-se alguma padronização; no entanto, não foi possível identificar uma uniformização em outras combinações de letras.

Figura 10 – Teste do sistema de padronização dos tipos móveis



Fonte: Imagem do autor, 2018

Figura 11 – Comparação entre a regularidade dos tipos de Miller e os de Barbosa e Viegas



Fonte: Imagem do autor, 2018

Observe o espaçamento entre as letras mostradas no modelo inferior e note como não há uniformidade e regularidade rítmica (Figura 11). A irregularidade dos tipos da Tipografia Patrícia de Barbosa é uma das marcas mais evidentes naqueles impressos. Muito da inconsistência visual pode ser atribuído à qualidade da tinta ou do papel, mas ao analisar os impressos considerando o ritmo, também é notável a falta de formalização dos caracteres.

Em resumo, o exercício realizado confirma a ausência de padronização nas larguras e espaçamentos dos tipos da Tipografia Patrícia de Barbosa. Isso sugere que o processo de fundição dos tipos não seguiu um padrão formal caracterizado pela regularidade das matrizes, como era comum em grandes fundidoras. Essa constatação apoia a hipótese de que Viegas e Barbosa podem ter usado matrizes próprias, possivelmente criadas por eles mesmos. Os responsáveis pela fundição parecem ter enfrentado a tarefa sem um conhecimento técnico preciso, o que é indicado também pelos aspectos formais das letras, revelando algumas peculiaridades que corroboram essa ideia.

A análise dos tipos da Tipografia Patrícia de Barbosa é desafiadora devido à baixa qualidade da impressão e do papel, o que dificulta a identificação precisa das características dos tipos. Um dos problemas enfrentados é o excesso de tinta, que pode distorcer a percepção do peso dos tipos. Para contornar esses obstáculos, foi utilizada a técnica de sobreposição de letras em camadas com uma opacidade de 15% para cada uma, resultando em imagens mais claras e menos ruidosas, facilitando a visualização das estruturas que compõem cada letra. A análise de um único exemplar de letra pode sugerir que determinada característica seja um defeito específico daquele tipo, mas ao comparar vários exemplares de um mesmo glifo, é possível determinar se essa característica é um defeito ou uma peculiaridade formal do design do tipo.

As peculiaridades dos tipos da Tipografia Patrícia de Barbosa sustentam a hipótese de sua produção em Minas Gerais, embora as circunstâncias exatas da fabricação permane-

çam desconhecidas. A falta de conformidade com os padrões formais das grandes fundidoras é evidente nos tipos, que revelam clareza questionável e irregularidades nos impressos, sugerindo uma execução que, dado as circunstâncias, obviamente, não atingiu a excelência na execução dos tipos. Esse cenário reforça a suposição de que os tipos foram produzidos localmente, de forma artesanal, sem seguir os métodos convencionais de fundição.

Considerando a história da tipografia, a ideia de Viegas e Barbosa criarem seus próprios tipos não parece tão improvável. Johannes Gutenberg (1394–1468), por exemplo, teria também combinado materiais e tecnologias existentes para inovar a manipulação de caracteres. Quer dizer, Viegas já detinha certo conhecimento sobre tipos e processos de impressão, e Barbosa, por sua vez, demonstrava diversas habilidades manuais, bastava-lhes então, munir-se de ferramentas e artefatos adequados para fabricar maquinários, fundir tipos e dar origem à oficina Patrícia de Barbosa.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A primeira fase do desenvolvimento da tipografia no Brasil ainda é permeada por muitas incertezas. O ensaio apresentado aqui, embora seja um fragmento de uma investigação mais ampla, focaliza um aspecto histórico específico para destacar o que pode ser considerado um dos primeiros ou mais antigos casos de fundição de tipos com matrizes originais no Brasil. É notável como o estabelecimento da tipografia no país não segue um padrão lógico, mas revela certa casualidade. As improváveis conexões entre indivíduos e fatores destacados aqui resultaram na improvisação de uma oficina tipográfica completa. Além disso, as características dos tipos usados mostram uma relação imprevisível com os tipos populares no Reino Unido no século XIX, em vez de se assemelharem diretamente aos tipos da Imprensa Régia, como era mais comum em outros jornais brasileiros da época.

Por fim, vale deixar evidente a relação deste trabalho com a temática que relaciona o passado e a atualidade, o tipógrafo de ontem e de hoje, uma vez que análises como essas expostas aqui podem servir, por exemplo, como fundamentos para práticas em design de tipos na contemporaneidade. Ou seja, o percurso de análise e investigação proposto pode representar uma forma de revisitar o passado para revivificar modelos tipográficos para os dias atuais, por meio da criação de fontes tipográficas digitais com raízes históricas. Além disso, essa abordagem pode enriquecer a história e a cultura da tipografia brasileira, sugerindo aspectos da identidade por meio da aparência dos caracteres.

REFERÊNCIAS

BRINGHURST, Robert – **Elemento do estilo tipográfico**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

BLOKLAND, Frank E. *On the origin of patterning in movable Latin type: Renaissance standardisation, systematisation, and unitisation of textura and roman type*. Tese de doutoramento em Humanidades – Leiden University, Leiden, 2016.

CAMPOS, Fernanda Maria Guedes de – **A Casa Literária do Arco do Cego (1799-1801): bicentenário.** Lisboa: Biblioteca Nacional-Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999.

CUNHA, Lygia – **Uma raridade bibliográfica:** o canto encomiástico de Diogo Pereira de Vasconcellos impresso pelo Padre José Joaquim Viegas de Menezes, em Vila Rica, 1806. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1986.

DIAS, Ruben – **Tipos de letra do século XVIII na impressão régia:** design e desenvolvimento de uma interpretação histórica. Tese de doutoramento em Design – Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa, FAUL, Lisboa, 2015.

DIDEROT, D., & ALEMBERT, J. L. R. – Poinçons a lettre, gravure, pour les caracteres d’Imprimerie. In **Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers.** Paris: Chez SAMUEL FAULCHE & Compagnie, Libraires & Imprimeurs, 1752. Vol. 12.

DUARTE, José Rodrigo. **O padre José Joaquim Viegas de Menezes (N. em 1778 - M. no dia 1 de julho de 1841).** *Revista do Arquivo Público Mineiro*, Belo Horizonte, vol. 11, p. 255–274. 1906.

Eller, Emerson N. **Convergências tipográficas:** uma análise crítica de impressos luso-brasileiros dos séculos XVIII e XIX como um fundamento para práticas contemporâneas em design de tipos. Tese de Doutorado em Design. Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2020.

FRIEIRO, Eduardo. **O diabo na livraria do cônego.** Belo Horizonte: Itatiaia, 1957.

HANSARD, Thomas Curson – **Typographia:** an historical sketch of the origin and progress of the art of printing; with practical directions for conducting every department in an office: with a description of stereotype and lithography. Londres: Baldwin Cradock and Joy, 1825.

JULIO, Kelly. **“Os têm tratado e educado”:** as mulheres e suas ações para a manutenção da família e a educação de menores no Termo de Vila Rica, MG (1770–1822). Tese de doutoramento em Educação – Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

MCNEIL, Paul – **The visual history of type.** London: Laurence King, 2017.

MOREIRA, Luciano da Silva – **Combates tipográficos.** *Revista do Arquivo Público Mineiro*, Belo Horizonte, v. XLIV, p.24-41, 2008.

RIZZINI, Carlos – **O Livro, o Jornal e a Tipografia no Brasil, 1500-1822.** Rio de Janeiro: Livraria Kosmos Editora, 1945.

TYPEFOUNDRY – **Scotch Roman.** Disponível em: <http://typefoundry.blogspot.pt/2007/02/scotch-roman.html> [Acesso em 12 de maio de 2016].

UTSCH, Ana; LANDI, Thiago. (orgs.). **Materialidades do texto:** estudos sobre cultura impresa e literatura. Belo Horizonte, MG: Contafios, Moinhos, 2022.

VEIGA, José Pedro Xavier da – **A imprensa em Minas Geraes: (1807 – 1897)**. Ouro Preto: Imprensa Oficial de Minas Gerais, 1898.

VEIGA. **Ephemerides Mineiras (1664-1897)**. Ouro Preto: Imprensa Oficial do Estado de Minas, 1897, V. 3. ALÓS, Anselmo Peres. *Portuñol selvagem: da “língua de contato” à poética da fronteira*: **Revista Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: América Central e Caribe: múltiplos olhares**, n 299, 2012, p. 283-304

CONTRIBUIÇÃO DOS AUTORES

1 – Emerson Nunes Eller

Graduado em Design Gráfico pela Universidade de Franca, mestre em Design pela Universidade do Estado de Minas Gerais, doutor em Belas Artes pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa e professor adjunto na Universidade Federal de Minas Gerais

<https://orcid.org/0009-0004-8178-785X> • eller.emerson@gmail.com

Contribuição: Composição do manuscrito