

TIPOGRAFIA COMO IDENTIDADE CULTURAL NA REVISTA *ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE* *TYPOGRAPHY AS CULTURAL IDENTITY IN THE MAGAZINE ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE*

Laércio Carlos Ribeiro dos Santos Maus¹

Priscila Lena Farias²

Resumo

Este artigo aborda a importância da tipografia na construção da identidade cultural e visual do Paraná no contexto da revista *Ilustração Paranaense*. A partir de levantamento de aspectos micro e mesotipográficos do periódico, que circulou na cidade de Curitiba entre 1927 e 1933, demonstra-se a importância da tipografia para a criação de uma visualidade característica do Movimento Paranista. Partiu-se da premissa de que a tipografia não apenas conduz a narrativa do texto, mas também serve como elemento visual, transmitindo significados relevantes para a cultura local. Averiguou-se que a tipografia foi utilizada de diversas formas na revista, através da adoção de diversos recursos gráficos, e foram identificadas capitulares e blocos de texto que reforçam visualmente as ideias do paranismo.

Palavras-chave: movimento Paranista; tipografia; memória gráfica; cultura visual; identidade cultural; história do design.

Abstract

This paper addresses the importance of typography in the construction of Paraná cultural and visual identity, in the context of the magazine *Ilustração Paranaense*. From a survey on micro- and meso-typographic aspects of the periodical, which circulated in Curitiba between 1927 and 1933, it demonstrates the importance of typography for the creation of a visuality that is characteristic of the *Paranista* Movement. We started from the premise that typography not only conducts the text narrative, but also serves as a visual element, conveying meanings that are relevant to local culture. We were able to establish that typography has been used in various ways in the magazine, through the adoption of different graphics features, and caps and text blocks that visually reinforce ideas related to *paranismo* were identified.

Keywords: *Paranista* movement; typography; graphic memory; visual culture; cultural identity; design history.

¹ Doutorando, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, FAU USP, laerciomaus@gmail.com

² Professora Doutora, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, FAU USP, prifarias@usp.br

1. Introdução

A tipografia é um elemento fundamental no design gráfico. Além de servir para a reprodução da linguagem escrita, através de suas formas visuais ela também expressa a cultura. Este artigo tem como foco a análise do modo como a tipografia se apresenta na conformação da identidade local no Paraná do início do século XX, no contexto do Movimento Paranista.

Em sentido amplo, a tipografia pode ser definida como conjunto de práticas relacionadas à criação e utilização de símbolos relacionados aos caracteres alfabéticos e para-alfabéticos (Farias 2013, p. 18), configurando o que podemos entender como linguagem visível. Os elementos mínimos desta linguagem são os tipos ou glifos, agrupados em conjuntos visualmente coerentes conhecidos como fontes ou famílias tipográficas (Farias 2004, s/p). Uma fonte é um conjunto completo de caracteres de um determinado estilo de letra é o veículo através da qual a linguagem escrita é materializada para os leitores. Para Serafini e Clausen (2012, p. 15-16) “quando o significado é pontuado durante um episódio ou experiência semiótica social, ele se materializa de alguma forma particular —ondas sonoras no caso da comunicação oral ou imagens visuais para pintores e fotógrafos”. E quando a linguagem é pontuada pela escrita sua materialidade é um tipo de letra ou fonte usada para processar a linguagem visível.

2. Tipografia como Signo

Os leitores estão em constante contato com textos que fazem uso de diversos recursos e uma variedade de elementos de design. Nas experiências comuns as pessoas entram em contato com diversos textos como créditos de filmes, anúncios, impressos, e neles a tipografia assume significados além da codificação do conteúdo verbal.

Para Nørgaard (2009) a comunicação contemporânea é constituída por uma complexa interação de diferentes modos, tais como: som, gesto, música, imagens visuais, escrita e linguagem falada. O discurso mesmo impresso é multimodal e deve ser analisado dessa maneira. Na abordagem multimodal da comunicação estes diferentes modos são considerados simultaneamente, e com o mesmo grau de detalhamento (Nørgaard, 2009, p. 142). Assim, na prática comunicativa, a tipografia é compreendida como um código que contribui para a compreensão textual, abarcando significados de diversas maneiras. A tipografia presente na linguagem escrita não é somente um recurso que conduz a narrativa verbal, ela também serve como um elemento visual e com seus próprios significados.

Serafini e Clausen (2012) argumentam que a tipografia não serve apenas como um meio da narrativa verbal, mas também como um elemento visual com seus próprios significados potenciais. Ele analisou um conjunto de livros ilustrados contemporâneos, e concluiu que a tipografia atua como um elemento que contribui significativamente para a construção de sentido nos livros ilustrados na atualidade.

Stöckl (2005, p. 77) entende as aplicações da tipografia como metáforas de ‘corpo e vestido’ que se complementam para ganhar forma com o trabalho de designers gráficos e tipógrafos. Para o autor não existe um discurso sem qualidades de voz e entonação, assim como não existe um documento escrito sem qualidade tipográficas. A construção de sentidos na tipografia se aplica à mensagem linguística. No entanto, podemos estudar o assunto de pontos de vista distintos “aqueles que veem a tipografia

como ‘corpo’ assumem que ela é o pressuposto material de qualquer texto” (STÖCKL, 2005, p. 77). Nesse sentido a tipografia e a prosódia são qualidades indispensáveis que estão ligadas em vários níveis linguísticos e pragmáticos de um enunciado. Ao considerarmos a tipografia como o ‘vestido’ de um texto, indicamos que isso se aplica apenas à sua camada externa, isto é, à sua superfície projetada.

Seguindo a ideia de que o significado pode ser construído com o auxílio de vários sistemas de signos e que a linguagem é mais ligada à formas não-verbais da prática comunicativa, a tipografia pode ser entendida como um modo/código que contribui para o significado textual de diversas formas. Assim como a entonação, os gestos e a expressão contribuem para a compreensão da linguagem verbal.

Serafini e Clausen (2012, p. 13) afirmam que a os textos escritos ou verbais, são organismos sociais que refletem os interesses e propósitos do orador, e que também espelham o contexto social em que são produzidos. Os potenciais significados dos textos multimodais mudam constantemente e são respostas aos ambientes sociais, às dinâmicas, em que estes textos são produzidos e reproduzidos. Eles são usados em uma variedade de conformações para uma série de fins sociais. Os usos de qualquer modo são guiados por intenções socialmente determinadas e seguem interesses de um grupo, pontos de vista subjetivos ou posturas ideológicas. Cada modo diferente influi semioticamente, se comunica e se apresenta de diferentes maneiras. Imagens visuais, elementos de design, linguagem escrita e fotografia, por exemplo, todos utilizam diferentes recursos materiais e semióticos para representar significados. Nenhum modo é capaz de transmitir um conceito em sua totalidade. Ou seja, as dimensões socioculturais de diversos modos são tão importantes quanto suas diferenças tecnológicas e materiais.

A tipografia é uma forma relevante portadora da cultura e da identidade. É um sistema com diversas conexões que reúne conceitos, representação sonora e visual. Segundo Farias (2011), os sistema de fabricação e distribuição de tipos móveis tem grande influência no estabelecimento de tendências culturais regionais e gostos nacionais.

Para Stöckl (2005), a escrita é considerada um sistema de signos conotativos, pois articula conteúdos na forma de signos primários (linguagem) como significantes de um sistema secundário (tipografia). Isso explica a estreita relação entre o design gráfico e aspectos da linguagem. No entanto, os sinais tipográficos são sinais complexos, que possuem diversos níveis semióticos, e cada um deles possui diferentes significados. Nørgaard (2009) afirma que a escrita cursiva, a caligrafia e a tipografia impressa podem ser entendidas como significantes visuais em sequencia ao invés de sistemas semióticos separados.

Em primeiro lugar, tipografia, é claro, serve para codificar a língua. (...) Em segundo lugar, para além deste nível elementar e automatizado, os usuários alfabetizados da tipografia também notarão vários aspectos no detalhe gráfico visual que ela transmite, muitas vezes de uma forma sutil, sem ser completamente redundante, e, invariavelmente, significados conotativos. (STÖCKL, 2005)

Assim, a aparência do tipo auxilia para indicar a natureza do documento, apontar valores emocionais e/ou indicar o público-alvo do texto escrito. Ao mesmo tempo, os aspectos do layout servem para reforçar a temática de um determinado

texto, bem como facilitam o acesso à informação. Ainda para Stöckl (2005) os sinais gráficos da escrita podem assumir qualidades pictóricas: “Assim, as letras podem formar formas visuais que representam objetos da realidade, sinalizar os estados ou ações, e ilustrar emoções” (STÖCKL, 2005, p. 78). A tipografia pode comunicar algo sobre a situação, gênero e a intenção estilística de uma acontecimento a ser comunicado.

Em outros tipos de texto multimodal, como livros ilustrados, cada elemento visual contribui para sua composição, configurando uma estrutura na qual palavras e imagens tem destaque equilibrado. Serafini e Clausen (2012) concluem que um livro ilustrado bem diagramado se apresenta como um todo unificado, em que tudo, desde a primeira à quarta capa, passando por folhas de guarda, e de rosto, margens e outros elementos, serve para melhorar a narrativa ou informação apresentada. Cada um destes textos e elementos de design visual são considerados recursos semióticos que autores, designers, editores e leitores usam para transmitir potenciais significados e adicionar sentido às suas próprias experiências.

Os elementos tipográficos e de design, em associação com a linguagem escrita, assumem novas formas e novos papéis nos livros ilustrados contemporâneos. Além de atuar como um canal da comunicação de uma narrativa verbal, os elementos tipográficos tornam-se parte da narrativa: um recurso semiótico que auxilia a circulação dos potenciais significados de um livro ilustrado. Assim os autores entendem que: “os elementos tipográficos precisam ser conceituados como recursos semióticos para autores, ilustradores, editores, designers de livros, para que os leitores possam perceber os significados textuais e expressivos, além de significados interpessoais e ideacionais”(SERAFINI e CLAUSEN, 2012, p. 14).

Stöckl (2005) afirma que a natureza semiótica da tipografia fornece flexibilidade comunicativa. Portanto, “os produtores e os destinatários podem alternar-se em diferentes modos de significação, cujas leituras misturam-se e inter-relacionam-se” (STÖCKL, 2005, p. 78). Para o autor, os três níveis semióticos da tipografia correspondem aos três tipos gerais de signos (ou, mais precisamente, às três modalidades da relação entre o signo e seu objeto dinâmico), de acordo com a semiótica de Peirce. Desse modo, a leitura é principalmente simbólica, um ato de decifrar signos convencionais, mas pode assumir qualidades indiciais e icônicas:

A palavra alemã *schriftbild* (escrita + imagem) resume perfeitamente a capacidade dos leitores para abstrair a função linguística da escrita e focar nas qualidades pictóricas. Quando fazem isso, eles parcialmente e temporariamente ignoram a natureza simbólica da tipografia e percebem um documento escrito como uma superfície projetada, uma disposição de elementos gráficos no espaço de uma página. (STÖCKL, 2005, p. 78)

Em seu estudo sobre anúncios publicitários, Stöckl (2005) adverte que textos podem divergir quanto às qualidades pictóricas de sua tipografia e do design gráfico. Mas nenhum texto, afirma o autor, dispensa as qualidade conotativas da tipografia, e alguns, tais como os anúncios, são mais ligados aos efeitos pictóricos que outros, como por exemplo os documentos legais.

Para (GRUZYNSKI, 2007, p. 15) “compreender as interfaces entre ler um texto e ver uma imagem” significa entender a página como leitura e como um quadro com suas congruências. Segundo a autora, no design pós-moderno existe uma articulação da tipografia. Assim, para Gruzynski, a pós-modernidade teria gerado uma gama de

alternativas de composição visual, deixando de lado a funcionalidade. A autora afirma que as propostas contemporâneas de design gráfico podem ser observadas “do ponto de vista da retórica tipográfica – por duas estratégias principais: (1) ênfase nos signos tipográficos integrando simultaneamente os códigos verbal e visual e (2) pastiche” (Gruzynski, 2007, p. 15).

Neste artigo, a revista *Ilustração Paranaense* é analisada enquanto texto multimodal, no sentido dado por Nørgaard (2009), isto é, um texto que reúne imagens visuais, elementos de design e linguagem escrita para transmitir informações e apresentá-las de uma forma particular. Ainda que no princípio as revistas não fossem necessariamente textos multimodais, com o advento das revistas ilustradas, na virada do século XX, elas se tornam também textos de natureza visual. Lançando mão de estratégia identificada como pós-moderna por Gruzynski (2007, p. 15), ao integrar códigos verbais e visuais, a tipografia da revista *Ilustração Paranaense*, como veremos, ganha camadas de significado como aquelas discutidas por Stöckl (2005), Serafini e Clausen, (2012).

3. Materiais e Métodos

3.1 A revista *Ilustração Paranaense* e o Paranismo

O Paranismo foi um movimento político-cultural que eclodiu no ano de 1927 na cidade de Curitiba. Teve como objetivo criar uma identidade cultural para o Paraná (ARAÚJO, 2006). Até o ano de 1930 o Paranismo teve sua atividade mais expressiva na sociedade do Paraná. É nesse momento que ele atinge as artes visuais, música, pois nesse período seus integrantes estavam organizados e engajados em atividades culturais locais.

Diversos movimentos artísticos buscaram nos periódicos um meio de difundir seu conjunto de valores intelectuais, políticos, estéticos, artísticos e sua afirmação enquanto grupo. Exemplos disso são algumas ações promovidas pelas vanguardas artísticas europeias constituídas na primeira metade do século XX, que publicavam artigos, jornais e revistas divulgando seus manifestos e ideias.

O Centro Paranista foi o local em que se concentravam os participantes do movimento, e onde foram formulados os primeiros textos e o Manifesto Paranista. Seu objetivo principal era, conforme publicado na Gazeta do Povo de 24 de outubro de 1927:

[...] aventar um melhor estudo sobre nós mesmos, as riquezas, possibilidade e energias paranaenses em pról (sic) do engrandecimento material e moral do nosso rincão, merecedor por sem duvida de que, numa direção cívica, de tal natureza, reúnam-se elementos do máximo valor, afim de formar uma corrente unanime de propaganda direção (sic) e segura do que é nosso. (Gazeta do Povo, 1927, p. 04)

Esse esforço para divulgar o Estado do Paraná tinha como objetivo distingui-lo dos outros estados da federação, principalmente de São Paulo, do qual se emancipara em 1853. Sendo assim, o Paraná, tendo recebido uma grande leva de imigrantes, ainda carecia de uma identidade que o destacasse no cenário nacional. Ainda segundo o mesmo texto publicado na Gazeta do Povo em 24 de outubro de 1927,

O Paraná é um ilustre desconhecido no concerto da Federação, porque se resente mesmo de um núcleo bem intencionado que trabalhe com afinco para mostrar o que somos realmente, como parte integrante deste colosso americano(sic). (Gazeta do Povo, 1927, p. 04)

E é justamente nesse período que circula a revista *Ilustração Paranaense: Mensário Paranista de Arte e Actualidades*. Criada pelo jornalista, fotografo, cinegrafista João Batista Groff, o periódico divulgava as ideias paranistas, que deveriam se popularizar entre a sociedade local. Groff criou uma gráfica para fazer a impressão da revista, a J. B. Groff publicou 31 exemplares da revista de 1927-1933. Seu primeiro número é lançado no dia 12 de novembro de 1927 na cidade de Curitiba. Segundo anúncio publicado na Gazeta do Povo em 8 de novembro de 1927,

“IlustraçãoParananense”

Curityba para ter os fôros de cidade ilustrada e culta necessitava de uma revista de arte e paranista.

Porem, graças a Nossa Senhora da Luz dos Pinhaes, aparecerá 281ireçã, dia 12, a “Ilustração Parananese”, revista social e 281ireção281a, que obedecerá á 281ireção do sr. J. B. Groff.

O nome mensário de esthesia aparecerá repleto das producções mais requintadas dos nosso intelectuais consagrados, e pleno de esboços estheticos dos nosso pintores e esculptores.

Por isso, desde já auguramos o mais franco sucesso á “Ilustração Parananese”, que digamos bem alto, vem encher uma lacuna na vida social curitybana (sic). (Gazeta do Povo, 1927, p. 02)

Portanto, a análise da linguagem gráfica da revista *Ilustração Parananese* justifica-se por este se tratar do principal meio de divulgação das ideias do Movimento Paranista. Através de um trabalho como este deve ser possível compreender melhor um importante período da história do Paraná, no qual buscava-se o estabelecimento de uma identidade cultural local através de diversos recursos, incluindo o uso recorrente de certos elementos gráficos. Tal procedimento aproxima-se das práticas atuais do design gráfico e do design de identidade visual, tema explorado por Batista e Corrêa em artigo recente sobre as capas deste periódico (Batista e Corrêa 2014). Neste artigo, verificaremos como isso se manifesta na tipografia.

3.2 Metodologia

Na busca por modelar a gramática da tipografia e para fornecer um conjunto de ferramentas para a análise textual, Wehde (2000 *apud* STÖCKL, 2005) propõe uma divisão dos recursos tipográficos. O nível superior do sistema de sinais tipográficos podem ser divididos em quatro categorias ou dimensões: (1) microtipografia, dimensão que se ocupa das fontes e letras individualmente; (2) mesotipografia, dimensão das configurações dos sinais tipográficos em linhas e blocos de texto; (3) macrotipografia, dimensão que abrange a estrutura gráfica do documento como um todo; e (4) paratipografia, dimensão relacionada à mídia tipográfica, ou seja, aos materiais e instrumentos utilizados para a produção dos sinais tipográficos.

Na pesquisa relatada neste artigo, foram analisadas a microtipografia e a mesotipografia da revista *Ilustração Parananese*, com foco nos elementos diretamente

relacionados ao imaginário do Movimento Paranista. Para isso, 31 exemplares da revista, disponíveis nos acervos da Biblioteca Pública do Paraná, Museu Paranaense, Clube Curitibano foram examinados diretamente. Páginas e detalhes selecionados foram fotografados com câmera Canon T5i, lente 18-135mm, e as imagens foram posteriormente tratadas com o software Adobe Photoshop CS6.

4. Análise

Nas primeiras edições da revista *Ilustração Paranaense*, entre 1927 e 1929, foram encontradas as capitulares reproduzidas na Figura 1. Elas provavelmente foram compradas de algum fundidor, possivelmente em conjunto com os tipos utilizados para texto pela revista. As letras possuem motivos florais que eram comuns em impressos da época.

Figura 1: Capitulares com Motivos Florais Utilizadas na Revista *Ilustração Paranaense* entre (A, D, E, F, I, N, O, P, Q, S, U, V - 1927; D, L - 1928; M - 1929)



Fonte: Revista *Ilustração Paranaense*, Foto: Laércio Maus

Outras capitulares, encontradas na revista em edições de outubro de 1928 a agosto de 1930 (Figuras 2 a 8), refletem os valores pregados pelo movimento Paranista, que são a valorização do local através das imagens da araucária e o pinhão. Essas letras tem tamanho de 4x4 cm. Nota-se nas Figuras 2 a 11, que o pinhão e as folhas da araucária (grimpa) fazem parte da moldura das letras. Nas figuras 2 a 8, as molduras são distintas: apesar de utilizarem dos mesmos elementos encontrados nas Figuras 9 a 11, percebe-se que eles foram dispostos para cada letra marcando as diferenças entre elas. Além disso, os planos de fundo das capitulares também são únicos para cada letra, como se vê em “A”, “B”, “C”, “D”, “E”, “F” e “L” (Figuras 2 a 8).

Nas Figuras 9 a 11, vemos capitulares nas quais foi repetida a mesma moldura utilizada na letra “D” (Figura 5), modificando-se apenas as letras, que aparecem centralizadas e sem plano de fundo. Essas molduras também foram utilizadas para

emoldurar fotografias em outras edições da *Ilustração Paranaense*. Infere-se que estas capitulares eram confeccionadas com partes separadas: moldura, letras com plano de fundo e letras sem plano de fundo.

O grupo de letras apresentado nas Figuras 2 a 11 (ou, em particular, 2 a 8) poderia ser interpretado como parte de um projeto para a criação de um “alfabeto” paranista. Caso esta tenha sido a intenção, não encontramos evidências, nas páginas da *Ilustração Paranaense*, de que a empreitada tenha sido concluída com a confecção de um conjunto completo. Aparentemente, as letras foram criadas de acordo com a necessidade de cada edição, dependendo do texto.

Na edição de novembro de 1929 é perceptível que a ideia de criar e repetir consistentemente um alfabeto paranista é gradualmente abandonada, como nota-se na Figura 14, na qual a letra “A” aparece sobre um fundo impresso com outra cor (e não repetindo o modelo anterior, como aparece na Figura 2). Nas edições de 1930, o modelo que utiliza moldura de pinhões (Figuras 9 a 11) é alternado com outras soluções, nas quais as letras interagem com imagens distintas. Na Figura 12, a capitular “N” é apenas colocada ao lado do brasão da cidade de Curitiba, e na Figura 13 o “P” é colocado ao lado de uma araucária. Esta última imagem, claramente criada para ser utilizada em conjunto com a letra, é assinada por K. Peerson. Nenhuma outra letra encontrada no periódico é acompanhada por assinatura. Na Figura 15, a letra “C” aparece impressa em preto sobre ilustração em forma oval, impressa em amarelo, mostrando um casal de trabalhadores colhendo trigo no campo. Esta solução gráfica aproxima-se da linguagem visual da letra “A” reproduzida na Figura 14 (1929), e contrasta com o “C” reproduzido na Figura 4 (1928).

Figura 02: A - outubro de 1928



Fonte: Revista *Ilustração Paranaense*, Foto: Laércio Maus

Figura 03: B – maio/junho 1929



Fonte: Revista *Ilustração Paranaense*, Foto: Laércio Maus

Figura 04: C – dezembro de 1928



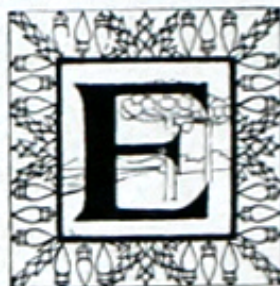
Fonte: Revista *Ilustração Paranaense*, Foto: Laércio Maus

Figura 05: D – abril de 1929



Fonte: Revista *Ilustração Paranaense*, Foto: Laércio Maus

Figura 06: E – janeiro/fevereiro de 1929



Fonte: Revista *Ilustração Paranaense*, Foto: Laércio Maus

Figura 07: F – março de 1929



Fonte: Revista *Ilustração Paranaense*, Foto: Laércio Maus

Figura 08: L – Abril de 1929



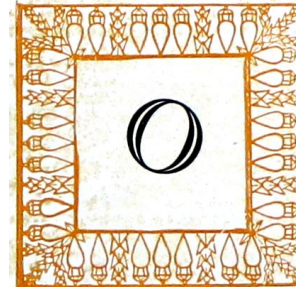
Fonte: Revista *Ilustração Paranaense*, Foto: Laércio Maus

Figura 09: F – maio de 1930



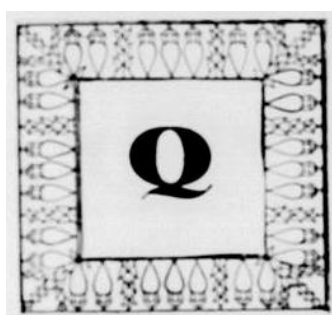
Fonte: Revista *Ilustração Paranaense*, Foto: Laércio Maus

Figura 10: O – janeiro de 1930



Fonte: Revista *Ilustração Paranaense*, Foto: Laércio Maus

Figura 11: Q – agosto de 1930



Fonte: Revista *Ilustração Paranaense*, Foto: Laércio Maus

Figura 12: N – março de 1930



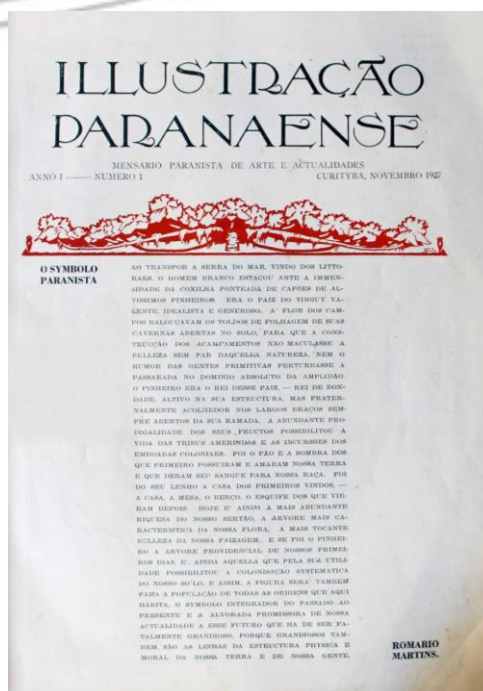
Fonte: Revista *Ilustração Paranaense*, Foto: Laércio Maus

Figura 13: P – fevereiro de 1930



Fonte: Revista *Ilustração Paranaense*, Foto: Laércio Maus

Figura 17: Página da Revista *Ilustração Paranaense*, Novembro de 1927.



Fonte: Revista *Ilustração Paranaense*, Foto: Laércio Maus

5. Considerações Finais

As capitulares com motivos paranistas, utilizadas pela revista *Ilustração Paranaense* entre 1928 e 1930 são elementos gráficos importantes para a construção da identidade cultural e visual do Paraná. Apesar do curto período de tempo em que são utilizadas na revista, seu aparecimento é extremamente relevante pois demonstra um esforço para a criação de uma tipografia local, em numa época na qual os modelos reproduzidos no país eram quase todos importados. Também é notável o empenho e a minuciosa preocupação dos profissionais envolvidos para obtenção de uma unidade visual para a revista, algo que não se restringiu às ilustrações, como em outros periódicos circulantes na época, chegando à configuração de letras e blocos de texto que transmitissem os valores do movimento.

Percebe-se que na revista *Ilustração Paranaense* a tipografia assume qualidades pictóricas que remetem ao Paranismo, e, desse modo, as letras adquirem formas visuais dos elementos propagados como genuinamente paranaenses: o pinheiro e o pinhão. A tipografia assume e comunica, nas capitulares, a intenção estilística do movimento ao integrar letra e imagens relacionadas aos símbolos paranistas. Podemos afirmar, portanto, que os tipos são utilizados como recurso semiótico adotado pelos idealizadores da revista para representar visualmente o Paranismo para a população consumidora do periódico, criando assim um hábito de interpretação.

Na revista *Ilustração Paranaense*, textos multimodais, utilizando-se de imagens visuais, elementos de design e linguagem escrita, transmitiram ideias e informações, configurando a apresentação de conteúdos de forma particular. Além das ilustrações, fotografias, pinturas, desenhos, e outras imagens visuais, a linguagem escrita é apresentada de uma forma única e elementos de design como a tipografia são utilizados

para dar coerência ao projeto da revista e reforçar os ideais paranistas.

Análises do design gráfico contemporâneo, como aquela feita por Gruzinsky (2007), podem dar ao leitor apressado a errônea ideia de que o uso da tipografia como recurso visual para criação de imagens é fenômeno recente. No entanto, a análise da tipografia da revista *Ilustração Paranaense*, aqui apresentada, demonstra que, no início do século XX, a estratégia de integrar texto e imagem, código verbal e visual, já era adotada pela imprensa brasileira. Investigações similares, tendo como referência outros exemplos dos primórdios do design nacional devem permitir uma melhor compreensão da história da cultura visual e da cultura da impressão brasileiras, ajudando a compor o quadro mais amplo da memória gráfica local. Esperamos que este artigo estimule mais pesquisadores a desbravar estes caminhos.

Referências

- ARAUJO, Adalice Maria de. **Dicionário das artes plásticas no Paraná**. Curitiba: Edição do autor, 2006.
- BATISTA, Carla Cristina Vasconcelos; CORRÊA, Ronaldo de Oliveira. O design gráfico na revista *Ilustração Paranaense*: uma aproximação coerente. In: **Anais do 11º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design**, p. 736-753. São Paulo: Blucher, 2014.
- FARIAS, Priscila Lena. Notas para uma normatização da nomenclatura tipográfica. IN: **Anais do 6º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design - P&D Design 2004**, s/p. São Paulo: FAAP, 2004.
- _____. Aprendendo com as ruas: a tipografia e o vernacular. In: BRAGA, Marcos (org.). **O papel social do design gráfico: história, conceitos & atuação profissional**, p. 163-183. São Paulo: Senac São Paulo, 2011.
- _____. **Tipografia digital: o impacto das novas tecnologias**. Rio de Janeiro: 2ab, 2013.
- GAZETA DO POVO. **Gazeta do Povo**. Curitiba, 24 de outubro de 1927.
- _____. **Gazeta do Povo**. Curitiba, 8 de novembro de 1927.
- GRUZYSKI, Ana Cláudia. **A imagem da palavra: retórica tipográfica na pós-modernidade**. Teresópolis: Novas Idéias, 2007.
- ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE. **Ilustração Paranaense**: mensário paranista de artes e actualidades. Curitiba, 1927.
- NØRGAARD, Nina. The semiotics of typography in literary texts: a multimodal approach. **Orbis Litterarum**, v. 64, n. 2, p. 141-160, 2009.
- SERAFINI, Frank; CLAUSEN, Jennifer. Typography as semiotic resource. **Journal of visual literacy**. v. 31, n. 2, p. 12-29 2012.
- STÖCKL, Harmut. Typography: body and dress of a text – a signing mode between language and image. **Visual Communication**, v. 4, n. 2, p. 76-85, 2005.
- WEHDE, Susanne. **Typographische kultur: eine zeichentheoretische und kulturgeschichtliche studie zur typographie und ihrer entwicklung**. Tübingen: Niemeyer, 2000.