

Luciano Cardinali\*

# A tipografia Armorial: a concepção de uma identidade visual sertaneja

\* **Luciano Cardinali** Mestre em Design e Arquitetura pela Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo e graduado em Artes Plásticas pela Fundação Armando Álvares Penteado. Diretor da Consolo & Cardinali Design e Assessoria de Imagem com atuação nas áreas de design tipográfico, comunicação visual, design de informação, design gráfico editorial e identidade corporativa. Professor na Escola Superior de Propaganda e Marketing. Foi um dos idealizadores da Bienal Tipos Latinos, onde atuou como jurado e coordenador regional São Paulo. Atualmente é conselheiro da coordenação.  
<luciano@consoloecardinali.com.br>

**Resumo** O artigo observa o trabalho do dramaturgo, romancista e poeta paraibano Ariano Suassuna que, em outubro de 1970, protagonizou as bases do Movimento Armorial: uma iniciativa que buscou construir o repertório de uma arte erudita baseado em referências da cultura regional e popular. Especificamente, analisa a tipografia armorial ou alfabeto sertanejo encontrada nos títulos das iluminogravuras de Suassuna, em conjunto com o Movimento Armorial na atuação como perpetuador de uma memória coletiva, visual e regional, pleiteando apresentar uma identidade popular, nordestina, brasileira. Como resultado, foi desenvolvido um projeto tipográfico que incorpora características formais desse alfabeto aplicadas em uma estrutura tipográfica clássica, estabelecendo a proposição fundamental do Movimento Armorial de unir o popular ao erudito.

**Palavras chave** Tipografia, Tipografia Armorial, Tipografia Vernacular, Iluminogravura, Ariano Suassuna.

## The Armorial Typography: designing a sertanejo visual identity

**Abstract** This article examines the work of Ariano Suassuna, a Brazilian playwright, novelist and poet born in the state of Paraíba. In October 1970, he led the Armorial Movement: an artistic movement that sought to build a repertoire of a classical art based on references of regional and popular culture. This work analyzes the sertanejo (backland) typography found in the woodcuts designed by Suassuna for the group, sort of medieval illumination of manuscripts. The Armorial Movement has a relevant role in perpetuating a regional collective memory, seeking to present a popular identity typical from the Brazilian Northeastern. As a result, a typographic design has been created incorporating formal features of that alphabet, applied in a classic typographic structure, thus establishing the fundamental proposition of the Armorial Movement as responsible for the union of popular and classical.

**Keywords** Typography, Armorial Typography, Vernacular Typography, Iluminogravura, Ariano Suassuna.

## Introdução

As iluminogravuras são obras de caráter sintético compostas de textos e imagens, com forte alusão às iluminuras medievais — observando sua relação formal com os ferros de marcar gado e influências estéticas da heráldica medieval europeia. É possível entender que tais características sobreviveriam de alguma forma, independentes de qualquer *formalização* estética, mas cabe refletir se esse imaginário, coletivo e regional, tão arraigado na tradição e, até então quase isolado na dita cultura civilizada, não sofreria interferências da cultura midiática global com alterações irrecuperáveis.

A tipografia armorial, é uma transposição quase que direta das marcas monográficas usadas nos ferros de marcar gado. Cada proprietário possui sua maneira de arranjar letras e outros sinais, que são alterados ou complementados de geração em geração, em que a particularidade de um filho se soma à do pai, de uma maneira semelhante como a brasonagem heráldica medieval procedia.

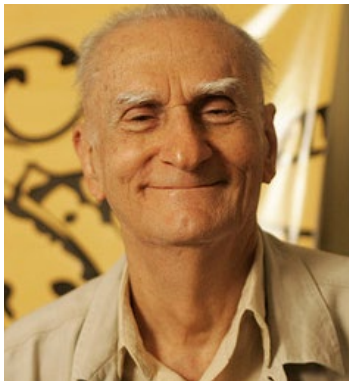
Outros aspectos podem ser abordados em relação ao Movimento Armorial para respaldar ou auxiliar a compreensão do questionamento proposto: reflexões sobre o caráter popular em oposição ao erudito; a influência da transmissão oral da cultura e costumes locais e a absorção do imaginário do bestário popular local e dos brasões medievais introduzidos pela corte real portuguesa e outros dominadores europeus.

Ainda sobre o próprio movimento, existem algumas questões estéticas que se relacionam de maneira muito particular: ao mesmo tempo em que se alinha ao pensamento do modernismo brasileiro que defendia uma consciência criadora nacional, rejeita fortemente o academicismo e resgata algumas tradições medievais. Um dos intelectuais que ajudou a formatar as bases do Movimento Armorial foi o sociólogo Gilberto Freyre, admirador da obra de William Morris e John Ruskin que defendiam o afastamento da produção cultural dos processos industriais.

## O Movimento Armorial

Compreender o caráter cultural brasileiro ou tentar defini-lo com clareza não é uma tarefa fácil, ou até possível. Em um país com território de dimensões continentais, uma história de pouco mais de meio século e lapidado gradualmente por diversas culturas, a multiplicidade de aspectos que alimentam e demarcam uma sociedade necessitam de outras formas de compreensão. O próprio fator geográfico foi determinante para certos desníveis culturais importantes: no nordeste, em particular, as vilas e cidades de regiões agreste adentro, e por conta da seca caatinga, foram apartadas da região litorânea mais próxima do contato com as culturas exteriores, contribuindo para a formação de um perfil sociocultural completamente distinto, incluindo a própria linguagem oral. Como destaca o sociólogo Frederico Pernambuco de Mello:

Foi lá que a decadência precoce da colonização iniciada na segunda metade do séc. XVII, interrompendo o fluxo de penetração social menos de cem anos após seu início, veio a decretar o isolamento das populações já assentadas, empobrecidas a ponto de não se animarem a voltar para o litoral, (...) Isolamento e incomunicabilidade respondendo pela característica mais marcante do universo cultural sertanejo: o arcaísmo (MELLO, 2004, p. 20).



**Figura 1** Ariano Suassuna (1927– 2014)

**Fonte** Disponível em: <<http://natelinha.uol.com.br/noticias/2014/07/31/a-grande-familia-ter-episodio-em-homenagem-a-ariano-suassuna-77831.php>> Acesso em 20 Jul. 2015.

1 A Grupo formado em 1954 por Aloísio Magalhães, Gastão de Holanda, José Laurênio de Melo e Orlando da Costa Ferreira, tinham como objetivo editar publicações impressas, especialmente poesias e textos literários, com um refinamento gráfico que estava sendo diluído na indústria gráfica da época. Dedicavam-se a tiragens pequenas e de qualidade artesanal, com preocupação especial à tipografia e diagramação arejada. Perdurou por 7 anos (GASPAR, 2016)

Esse isolamento cultural produziu uma pluralidade que se manifesta mais evidentemente nas culturas de massa, mais rudes e incultas, e em outra erudita. É nesse cenário que atuou o escritor e dramaturgo Ariano Suassuna (1927– 2014) (Figura 1) que idealizou o Movimento Armorial em 18 de outubro de 1970, data do lançamento oficial. Ainda nos anos 1950, recém-formado no curso de Direito e colaborando com o grupo de designers e intelectuais do Gráfico Amador, Ariano já formava as bases estéticas do armorial: as condições estremadas do nordeste criavam um medievalismo social e cultural, gerando homens de atitudes ásperas calcadas na honra, meios de subsistência primários, uma fé obstinada, festas populares em profusão, as bandeiras e estandartes das procissões e cavalcadas, um universo imaginário cheio de simbolismos e alegorias (BARROS, 2006). Como observa o escritor: “o inegável arcaísmo do Nordeste, a conservação de suas condições materiais e espirituais quase da Idade Média. Além, é claro, de sua organização social essencialmente feudal” (MARTINS, 2016).

O movimento iniciou ainda no âmbito acadêmico apoiado pelo Departamento de Extensão Cultural da Pró-Reitoria para Assuntos Comunitários da Universidade Federal de Pernambuco e, posteriormente, pela Prefeitura de Recife e pela Secretaria de Educação do Estado de Pernambuco. Colocado dessa forma, o movimento parece ter sido um ato individual de um artista, que determina e impõe um novo olhar. Mas antes de seguir a teorias previamente estabelecidas, o Armorial se constituiu numa direção estética e inspiração afetiva já compartilhada por vários artistas da região. Entretanto, muitas manifestações artísticas de diversas áreas passaram pelo crivo do escritor e mentor do movimento. O princípio que fundamentou o movimento foi a valorização da cultura popular nordestina por meio da criação de “uma Arte brasileira erudita a partir das raízes populares da nossa Cultura” (SUASSUNA, 1974, p. 9). Se por um lado, se alinha com o movimento modernista brasileiro que defendia uma “consciência criadora nacional”, também rejeita as regras do academicismo e defende o afastamento da produção cultural dos processos industriais. Esse ideal se forma em meio a uma crescente industrialização dos meios de comunicação, da maciça influência política da cultura norte-americana, da repressão político cultural da ditadura e, somando-se a tudo isso, o tropicalismo e a bossa nova na música e o concretismo na literatura e nas artes plásticas. Segundo Suassuna (*apud* CAMPOS, 2016), um dos objetivos do movimento era dar uma resposta a uma descaracterização e vulgarização da cultura brasileira por conta de alguns fatores citados acima. Um amplo leque de atividades culturais e artísticas esteve envolvido, agregando artistas como Francisco Brennand, Miguel dos Santos, Marcus Accioly, Gilvan Samico e

Antônio Nóbrega. Pintura, escultura, gravura, cordel, cerâmica, tapeçaria, cinema, dança e design gráfico e tipografia tiveram participação ativa, mas foi sobretudo na música e na literatura que o movimento se manifestou com maior contundência, nitidamente por seu potencial comunicativo de massa. Na música, com o Quinteto Armorial e a Orquestra Romançal Brasileira. Na literatura, a produção de Ariano Suassuna na poesia e dramaturgia com desdobramentos no cinema, teatro e séries para TV. Na tipografia, além do design tipográfico desenvolvido pelo escritor e suas variantes posteriores, destaca-se a font house brasileira Tipos do ACASO, formada em 1999 por um pequeno grupo de designers e pesquisadores capitaneados por Leonardo da Costa, o Buggy, que incorporam elementos do Movimento Armorial e do Manguebeat ao design de tipos digitais.

## A Heráldica Armorial

O principal arcabouço estético, que deu forma à produção artística Armorial, foram referências à cultura medieval ibérica e sua noção de heráldica. As alusões a essa cultura medieval relevam-se desde uma aproximação ao universo fantástico do bestiário, na semelhança, ainda que sejam universais, das práticas de perpetuação de histórias por cancioneiros, nas misturas sonoras de instrumentos tradicionais com outros rústicos de criação local, as cavalhadas e pela riqueza dos detalhes da indumentária sertaneja.

No sentido tradicional, a heráldica é a arte ou ciência que estuda e determina os brasões, insígnias ou distintivos de uma pessoa ou família nobre. É um código de determinada estrutura social, baseado em um sistema de sinais, que data do século XII. Este sistema de símbolos servia para organizar, hierarquizar e identificar a aristocracia feudal. Uma heráldica muito similar ocorreu também no Japão feudal. A heráldica possui uma gramática própria e é representada essencialmente pelos brasões. O sistema é basicamente constituído por figuras e cores brilhantes (esmaltes) dispostas sobre uma área determinada —os escudos—, sob rígidas regras e configurações, e podem representar desde monarquias até um único cavaleiro. Além do significado explícito das figuras (leão, cavalo, tigre, castelo cruz, etc.), as cores também recebiam conotações simbólicas como sabedoria, grandeza, ousadia, lealdade, etc. Os brasões tinham uma função identificadora de uma família ou dinastia e de registro do status dentro da sociedade, podendo comportar uma menção de honra ou desonra. O escudo, um dos principais signos do sistema, era dividido em campos determinados nos quais se apoiavam as codificações de cores e figuras, e cujas combinações possibilitavam inúmeras variantes. Um dos aspectos mais relevantes dessa gramática é o sistema de quartelamento ou quarteado, em que duas famílias, com brasões distintos, se uniam e formavam um terceiro brasão que preservava as características de ambos. Os descendentes dessa união incorporavam um brasão híbrido, que era transmitido aos seus descendentes e assim por diante. Prática semelhante será observada mais adiante nas marcas de proprietários e fazendeiros nordestinos com o uso dos ferros de marcar (CONSOLO, 2012).

Seguindo essa definição do termo e o propósito original dessa prática —armorial—, pode parecer contraditório aos ideais mais regionalistas calcados na construção de uma arte genuinamente popular. Mas Suassuna se apropria desse termo no sentido de nomear e ressaltar os símbolos dessa cultura, sem o caráter hierarquista e elitista. A aproximação aos conceitos heráldicos são puramente estéticos (Figuras 2, 3 e 4), como ele deixa claro nos depoimentos em que relata como a associação aos termos “heráldica” e “armorial” surgiram. Suassuna altera o sentido substantivo da palavra “armorial” —relativo à armaria dos brasões ou livro onde vêm registrados os brasões— e passa a usá-la como adjetivo:

[o termo Armorial] é ligado aos esmaltes da Heráldica, limpos, nítidos, pintados sobre metal ou, por outro lado, esculpidos em pedra, com animais fabulosos, cercados por folhagens, sóis, luas, estrelas. Foi aí que, meio sério, meio brincando, comecei a dizer que tal poema ou estandarte de Cavalhada era “armorial”, isto é, brilhava em esmaltes puros, festivos, nítidos, metálicos e coloridos, como uma bandeira, um brasão ou um toque de clarim. Lembrei-me, aí, também, das pedras armoriais dos portões e frontadas do barroco brasileiro, e passei a estender o nome à escultura com a qual sonhava para o nordeste. Descobri que o nome “armorial” servia, ainda, para qualificar os “cantares” do romanceiro, os toques de viola e rabeça dos Cantadores — toques ásperos, arcaicos, acerados como gumes de faca-de-ponta, lembrando o clavicórdio e a viola-de-arco da nossa Música barroca do século XVIII (SUASSUNA, 1974, p. 9).



**Figura 2** Estandarte do movimento armorial: referências às festas populares e heráldica medieval.

**Fonte** Disponível em <<http://material001.blogspot.com.br/2007/07/ariano-o-criador-do-movimento-armorial.html>>. Acesso em 20 Jul. 2015.



**Figura 3** Estandarte que antecede a Festa do Divino

**Fonte** Acervo do autor, 2016.



**Figura 4** Estandarte do Maracatu Leão Africano.

**Fonte** Acervo do autor, 2016.

## A Heráldica Armorial: O sistema heráldico das marcas de ferrar gado

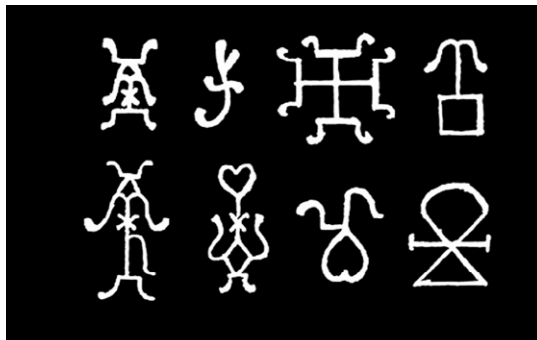
Marcar o gado, como forma de identificar a propriedade de um animal, é ancestral e remonta aos egípcios, cerca de 4.000 aC. Registros da marcação a ferro e fogo são encontrados em inscrições e pinturas no Egito e na Grécia. No Brasil, o procedimento de identificar a propriedade de reses existe desde que a pecuária aqui se instalou de forma mais estável. Em algumas pinturas do pintor-documentarista Jean Baptiste Debret, onde animais são retratados em cenas cotidianas, notam-se, gravadas nas ancas desses animais marcas ou sinais típicos de propriedade, indicando que essa rotina pode ter sido herdada dos colonizadores portugueses e pelos espanhóis mais ao sul. A prática de marcar se enraizou na cultura brasileira de tal forma que até mesmo tribos indígenas absorveram este hábito. O antropólogo italiano Guido Boggiani e, posteriormente, o etnólogo Darcy Ribeiro, estudaram a tribo nômade dos Kadiwéus, remanescentes da nação Guaicuru que habitavam a região entre o sul de Mato Grosso e o Paraguai, e que tiveram contato com os animais trazidos pelos colonizadores espanhóis. Neles, foram reconhecidas habilidades expressivas, como elaborados grafismos utilizados no artesanato e na pintura corporal. O estudo ainda inclui o registro de elaboradas marcas de gado feitas em ferro (Figura 5), com características formais semelhantes às do nordeste. As marcas são compostas por uma variação de elementos que se repetem e se combinam, gerando uma abundante gama de símbolos. Alguns são pictográficos, remetendo a figuras humanas com braços, pernas e coração, outros são mais abstratos ou lembram as ligaduras dos ferros nordestinos. Muitos sinais são idênticos: o 'quadro', parte do 'i fechado', 'i aberto', a 'flor', a 'lua', a 'cruz' (Figura 6). Apesar de pouco provável, não se pode descartar a possibilidade de um contato entre as duas regiões proporcionado pelo comércio de animais (MAIA, 2004).

O instrumento de ferro usado para marcar o gado são chamados tanto de ferro como marca. As peças eram feitas de ferro batido e ligadas por rebites, hoje em dia são feitas com barras de ferro soldadas (Figura 7). O ato de marcar, a ferra, ocorre geralmente nos meses mais frios o que ajuda na recuperação da ferida no animal e previne infecções. Normalmente é feita nos currais, mas em casos de animais criados soltos, a ferra reúne proprietários de duas ou mais fazendas, e ali discutem a posse de cada animal.

A criação de uma marca pode ou não estar relacionada às iniciais do nome do proprietário, mas devem obedecer às leis não-escritas dos Ferros de Gado, nas palavras de Virgílio Maia. Suassuna afirma que alguns desenhos estão relacionados à Astrologia, ao Zodíaco e à Alquimia e seus significados práticos se perdem nas gerações. Maia ainda levanta a aparência dos ferros com os sinais da escrita rúnica (MAIA, 2004).

### A hereditariedade nas marcas dos ferros

A característica mais marcante desse sistema é o caráter hereditário das marcas. O filho de um proprietário, ao iniciar sua própria criação,



**Figura 5** Marcas de Ferro dos índios Kadiwéus.

**Fonte** Disponível em: <<https://tipodafonte.wordpress.com/2013/10/27/estetica-armorial/>> Acesso em 10 Ago. 2012.



**Figura 7** Marcas de Ferro dos índios Kadiwéus.

**Fonte** Disponível em: <<https://tipodafonte.wordpress.com/2013/10/27/estetica-armorial/>> Acesso em 10 Ago. 2012.

**Figura 6** Sinais que compõem as marcas para ferrar gado.

**Fonte** MAIA, 2004, p. 36 (adaptado).



parte da marca do pai e nela acrescenta ou subtrai algum um sinal que a diferencie e se identifique com ele. Sendo a marca inicial um signo relativamente simples, os sinais agregados são acrescentados nas extremidades, sempre ligados ao sinal principal. Obviamente, existe um limite para esse procedimento, mas algumas marcas chegam a conter dezenas de gerações, guardando sempre “uma certa semelhança, algo em comum e que não se modifica, por mais que sejam as diferenças adotadas” (MAIA, 2004, p.37). O que se realiza na prática é o sinal básico ou letra inicial do nome permanecer como âncora da marca e ser complementada por sinais tradicionais. Essa base ou âncora é chamada de “caixão” ou “mesa da marca”.

Não por acaso, esta heráldica popular possui uma gramática e nomenclatura própria. É composta de vinte e um sinais básicos de estrutura muito elementar e cada sinal é nomeado referindo-se subjetivamente ao seu aspecto. Estes sinais podem se associar e compor a parte principal da marca ou serem agregadas à uma ou mais letras iniciais do nome do proprietário (Figura 6).

Um exemplo da amplitude de possibilidades que essas marcas possuem, tomamos como exemplo as marcas da família Maia, também conhecida como Fidélis. O patriarca era Manuel Fidélis da Costa, proprietário de gado no município de Limoeiro do Norte, Ceará, em meados do séc. XIX. Seus descendentes, os homens, estão representados aqui com suas marcas derivadas da “mesa” do patriarca, pois “essa história de sucessão nas marcas de ferrar gado se dava, e dá, sempre por varonia” (MAIA, 2004, 41). A marca original, consistia em um número cinco invertido, que foi corrigido com ferros auxiliares (giz) até formar um 'S'. A essa “mesa” foram sendo acrescentados os sinais que representavam seus filhos e netos (Figura 8).

## Iluminogravuras

As Iluminogravuras criadas por Ariano Suassuna possuem uma forte relação estética com as iluminuras medievais europeias. A tradição religiosa das iluminuras pode ter alguma importância pessoal para o autor, mas foram os aspectos ilustrativos e sintéticos dessas obras que se adequaram aos seus propósitos artísticos e poéticos.

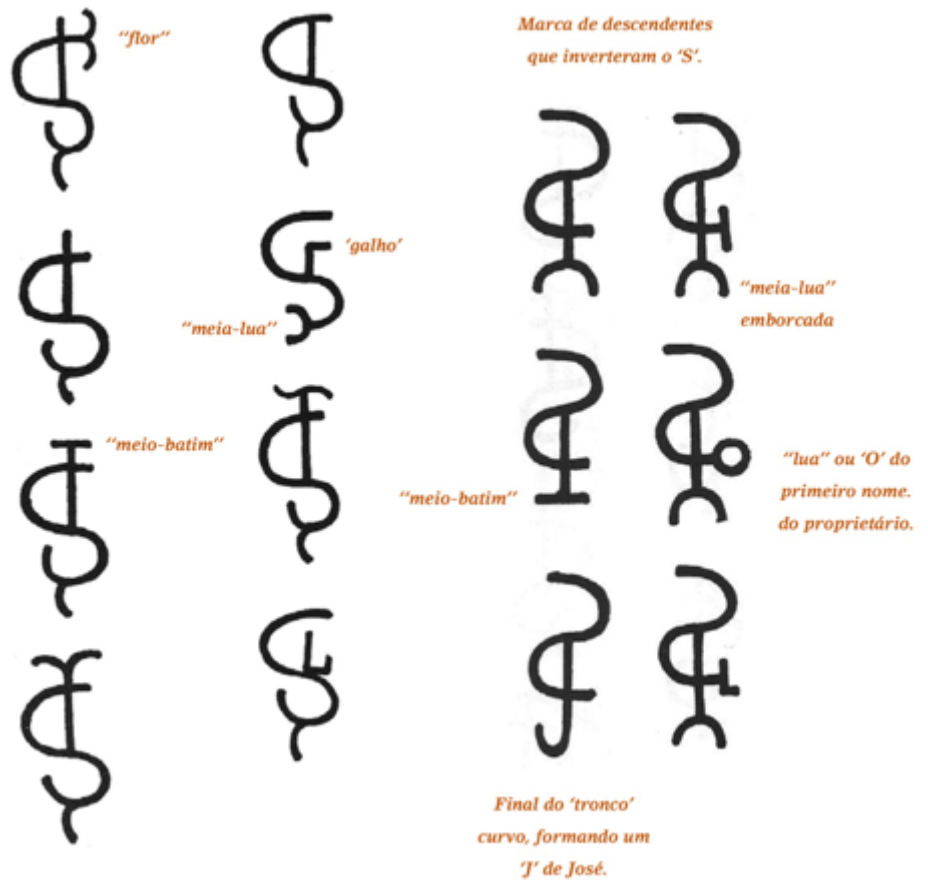
## Iluminuras medievais

Originalmente, as iluminuras referem-se exclusivamente à aplicação de cor (geralmente vermelha) a uma página de texto manuscrito (em preto) para ressaltar ou adornar uma parte do texto, especialmente a primeira letra do parágrafo inicial, chamada de letra capitular. Mas também eram apresentadas como ilustrações completas, desatreladas de uma letra ou texto. Em pouco tempo, as pinturas ganharam colorações mais distintas, vibrantes e com algum brilho, chegando à aplicação de ouro ou prata, em forma de pó ou finíssimas lâminas, que “iluminavam” a página. A técnica atingiu seu ponto mais alto em elaboração e riqueza gráfica durante a Idade Média na Europa do séc.V ao período da Renascença. Já praticada



**Figura 8** Transformação da marca da família Maia que agregou, por gerações, diferentes sinais ao “S”.

Fonte MAIA, 2004, p. 40-44 (adaptado).



**Figura 9** Iluminura de Hormuz amarrado a uma coluna, sendo espancado, ilustração em página do manuscrito Sháh-námeh (Livro dos Reis).

Fonte Disponível em: <<http://www.britannica.com/topic/Shah-nameh/images-videos/Hormuz-tied-to-a-column-and-beaten-illustration-from-a/147746>>. Acesso em 10 Ago. 2012.



**Figura 10** Iluminura do Missal de Matthias Corvinus.

Fonte Disponível em: <[http://belgica.kbr.be/fr/coll/ms/ms9008\\_fr.html](http://belgica.kbr.be/fr/coll/ms/ms9008_fr.html)> Acesso em 20 Jul. 2015.

em manuscritos árabes (Figura 9), desenvolveu-se no ocidente após os livros abandonarem o papiro como substrato, dispostos em rolos, e passarem ao formato de códex, páginas retangulares agrupadas sucessivamente e costuradas em um dos lados, elaborados com finas camadas de peles de animais novos (carneiro ou veado). Isso possibilitava mais qualidade e precisão à pintura, além de maior durabilidade ao livro. A passagem da narrativa contínua para uma série sequencial de imagens individuais, alterou significativamente não só a facilidade de manuseio e transporte do livro, como também a disposição e conteúdo destas imagens (GARDNER, 1959). Nos rolos as imagens possuem um fluxo horizontal muito acentuado; já nos códices, as imagens assumem uma configuração mais compacta e espacialmente organizada.

Parte do laborioso processo de produção de um livro, executado nos scriptorium, complementava o trabalho dos calígrafos copistas e encadernadores, encarregados de copiar fielmente outros livros. Logo, essas pinturas decorativas tornaram-se tão importantes quanto os textos que ilustravam, adquirindo uma função didática importantíssima em um mundo iletrado e bárbaro, muito útil para propósitos religiosos. Em muitos casos, as iluminuras introduzem o leitor ao texto ou dão a noção de seu conteúdo para aqueles (muitos) inaptos à leitura. As funções decorativas e didáticas das iluminuras se alternam ou se sobrepõem nas composições. Quando a pintura domina a página, a ilustração é geralmente rodeada por uma moldura adornada por motivos florais, animais ou objetos (Figura 10).

No caso das capitulares, a letra inicial do título ou texto é ampliada e é envolvida a outras figuras, tornado a letra quase ilegível. Entretanto, de modo geral, existe uma integração entre as imagens e o texto. A articulação das figuras com o fundo é desprovido de profundidade, a exemplo da concepção espacial das pinturas da época, conseqüentemente as cores e o contraste tonal são elementos importantes para o equilíbrio do conjunto. As cenas complementam o conteúdo do texto mas a temática explora o mundo divino, imaterial, retirando o leitor de sua condição terrena e elevando-o a um nível mais espiritual.

### **As Iluminogravuras e a valorização do Mito**

No campo das artes visuais e da literatura as Iluminogravuras criadas por Ariano Suassuna, dez anos após o início do movimento, representam plenamente a poética armorial. Desde que iniciou o projeto armorial, Suassuna sempre se interessou pela busca da criação de uma arte integral, capaz de incorporar pintura, gravura, poesia, design, tapeçaria ou música, teatro, dança, etc.

Trata-se de gravuras em papel, medindo 44 x 66 cm, produzidas por técnica mista e semi artesanal que reúnem ilustrações realizadas pelo próprio escritor e poemas em uma única composição com assumidas referências estéticas à heráldica e às iluminuras medievais européias (Figura 11). A execução das gravuras é cautelosa em relação à manufatura das etapas de reprodução em série. Primeiramente, uma matriz do trabalho com

os textos e a base das ilustrações são pintadas com tinta nanquim. Esta matriz é reproduzida pelo sistema de impressão offset e posteriormente recebe a aplicação manual de pintura colorida em aquarela, guache ou óleo sobre as cópias impressas. Esse processo aponta a intenção de minimizar o impacto que a mecanização da reprodução em série exerce sobre o trabalho final. O controle da expressividade, ou o descontrole do fazer artístico respeitando o imprevisível, são relativamente mantidos dessa maneira ao mesmo tempo que viabiliza a produção das gravuras em pequena escala, de 50 a 150 cópias. As gravuras são agrupadas em álbuns com 10 lâminas soltas e acondicionadas numa caixa de madeira (VALLE, 2008). Não por acaso a gravura foi escolhida como meio de expressão, pois está historicamente relacionada com a popularização da arte tornando-a mais barata e, supostamente, menos elitista.

Em uma análise primária geral, os títulos são escritos manualmente utilizando o Alfabeto Sertanejo desenvolvido por Suassuna, observando uma relação formal com os ferros de marcar. O corpo do texto é caligrafado com uma escrita cursiva bastante informal e pessoal do autor, visivelmente



**Figura 11** Iluminografa: A Morte - A Moça Caetana, do primeiro álbum, Sonetos com mote alheio, de Ariano Suassuna, 1980.

Fonte Acervo do Autor, 2016.

mais controlada em seu traçado. Autodenominado um ilustrador amador, as ilustrações de Suassuna que escoltam o poema exploram o espectro imagético do bestiário popular e figuras com desenhos similares aos encontrados nas xilogravuras e literatura de cordel e na pintura rupestre, igualmente fonte para o trabalho do artista plástico Gilvan Samico. Esse mundo imaginário e fantástico, originário do romanceiro popular, é enriquecido com uma forte aproximação ao bestiário medieval permeado de animais híbridos, quimeras, dragões, grifos, serpentes de duas cabeças, além de anjos, demônios e outras figuras retiradas da pintura rupestre encontradas no nordeste. Os planos cromáticos são sempre chapados e descartam o volume das formas ou a profundidade, evidenciando o caráter simbólico dos elementos. A exemplo das iluminuras medievais, a composição segue uma disposição essencialmente simétrica, contrapondo figuras mais importantes, título, poema e figuras secundárias numa malha gráfica relativamente rígida mas utilizada com sensibilidade.

Em uma sociedade basicamente rural, aferrada a religiosidade e afastada do acesso a informação e cultura mais atuais, o nordeste de até a metade do séc.XX foi um campo fértil para a criação de um imaginário popular repleto de fantasias, bestas e feitos sobrenaturais. Do séc.VI ao séc.XIV, com as sucessivas descobertas ou conhecimento da existência de novas terras, estimularam a imaginação daqueles que vislumbravam as maravilhas extraordinárias de como esses seres “além-mundo” poderiam ser (Figura 12).

Para o músico Antônio Carlos Nóbrega, que integrou o grupo musical Quinteto Armorial, a arte da segunda metade do século XX teve uma vertente conceitual muito forte. Ele discorre sobre a natureza mitológica presente no movimento e em entrevista, explica que “os movimentos literários de meados do século, o teatro do absurdo, em certa medida até o



**Figura 12** Dragões, assim como outros animais imaginários, povoam o bestiário medieval e Armorial. Fragmento de página do Codex Palatinus latinus, coleânea de textos enciclopédicos. Roma, 1066.

**Fonte** PASTOUREAU, Michael. Bestiaries du Moyen Age. Paris: Seuil, 2011, p. 205.

teatro de Brecht, todos eles têm um componente intelectual muito forte. O universo do mito foi alijado”. Ainda: “E nesse sentido, quando o Armorial fala em reinterpretar a cultura, está procurando recolocar o mito na vivência da arte” (NÓBREGA, 2012). Isso fica claro quando observamos o romanceiro popular sertanejo ou seja, a literatura de cordel que aborda temas corriqueiros elevados á histórias fantásticas, personagens de destaque transformados em heróis que embatem com seres míticos e mágicos. Por isso, o Movimento Armorial é um contraponto à estética realista ou racionalista de outros movimentos artísticos contemporâneos a ele.

## A Tipografia Armorial

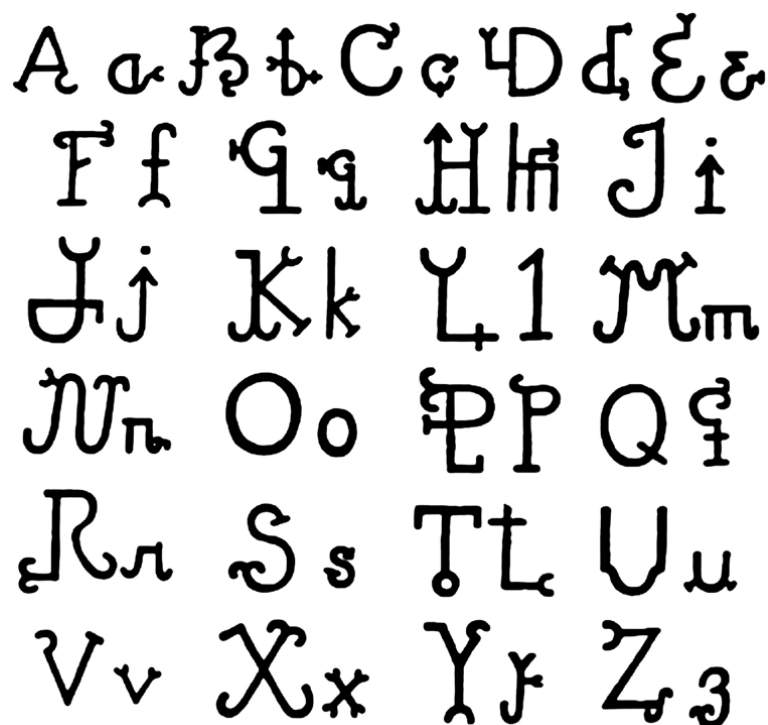
Comumente, usa-se o termo tipografia de uma maneira genérica, referindo-se tanto a impressão com tipos móveis, à composição com tipos, ao design gráfico com tipos e ao design de tipos. Quando nos deparamos com letras desenhadas, manualmente ou por processos mecânicos ou digitais, e que não fazem parte de um conjunto sistematizado com caracteres regulares e repetíveis (uma tipografia ou fonte), nomeamos esse exemplar como letreiramento ou, dependendo do caso, caligrafia (FARIAS, 2004). O design criado por Suassuna, chamado por ele mesmo de Alfabeto Sertanejo, foi posteriormente processado digitalmente e formatado como uma fonte digital. Neste texto, este alfabeto é designado como desenho de letras ou design de letras.

Foi a partir de uma coleção de desenhos de marcas, em reses adquiridas por seu antepassado materno e fazendeiro paraibano Paulino Villar dos Santos Barbosa, no século XIX, que Suassuna criou o alfabeto sertanejo (Figura 13), ou o que mais tarde se transformaria de Tipografia Armorial. Inicialmente, apenas as letras maiúsculas foram projetadas. Este relato está registrado no livro *Ferros do Cariri Uma Heráldica Sertaneja*, 1974, uma publicação quase artesanal, de tiragem limitada e, portanto, raríssima, em que ferros de marcar são usados de fato na impressão sobre o papel (MAIA, 2001; VALLE, 2008). Posteriormente, o alfabeto foi complementado com as minúsculas.

As letras foram configuradas com base nessas anotações, observando a predominância de linhas geométricas, algo que os ferros de marcar exigem como facilitador na sua fabricação, e principalmente os sinais agregados à estrutura principal do caractere, uma qualidade essencial da heráldica sertaneja. A princípio, o design dessas letras foi criado para ser usado nas Iluminogravuras como parte do texto, grafadas á mão, especificamente nos títulos dos poemas. As letras ganham atributos poéticos e criam uma conexão visual integrada com as ilustrações que acompanham os sonetos. Observando os exemplares das gravuras apresentados anteriormente, compreende-se que este alfabeto projetado é um guia de como cada letra deve ser construída, obedecendo a uma sintaxe estrutural definida, ou seja, que configuração a letra tem, quais sinais agregados são utilizados e qual posição estes sinais ocupam no corpo principal da letra. Em cada gravura as letras são grafadas manualmente, conseqüentemente, imperfeições são

**Figura 13** Alfabeto Sertanejo, desenho de letras utilizado como padrão para os títulos das séries de iluminogravuras de 1980 e 1985.

Fonte Disponível em: <<http://artepopularbrasil.blogspot.com.br/2016/02/ariano-suassuna.html>> Acesso em 20 Jul. 2015.



anotadas em relação ao projeto original. Ora são mais condensadas, ora são mais inclinadas, ou as hastes são mais pesadas ou possuem certa modulação.

Apresentada não como um produto acabado e absoluto, a Tipografia Armorial pode ser compreendida como uma subcategoria informal daquilo que é conhecido como Tipografia Vernacular, gerando versões e interpretações de outros designers. Segundo Priscila Farias, o Alfabeto Sertanejo se enquadra nas Tipografias Vernaculares Rústicas, “inspiradas em tradições populares, fortemente relacionadas com o folclore ou fenômenos culturais típicos de regiões específicas, em sua maioria não urbanas” (FARIAS, 2009, p.195). Tipografias com essas qualidades carregam uma estreita vinculação com os objetos ou artefactos que originalmente as produziram. Todas as imperfeições e resíduos presentes na matéria de origem são transferidos em sua quase totalidade ao desenho das letras, acarretando em alguns casos uma interferência direta na legibilidade. No caso do Alfabeto Sertanejo, os ferros de marcar o gado transmitiram aos tipos a estrutura retilínea e monolinear (espessura uniforme e constante) da face do ferro e as irregularidades no contorno provocadas pela queima incontrolada na superfície do couro, do papel ou da madeira. Todos os caracteres, invariavelmente, possuem ao menos um sinal agregado em alguma extremidade de suas hastes ou curvas, fazendo uma alusão talvez involuntária às serifas dos tipos tradicionais, além da já citada relação com a heráldica sertaneja que associa letras ou outros sinais de descendentes às marcas anteriores. Os sinais mais comuns, agregados à base das letras, são a Flor, a Asa, a Meia-Lua e ou Meia-Balança, a Lua, o Meio-Batim, a Flecha, o Martelo. Aparentemente, esses elementos não possuem nenhuma ligação conotativa com o fonema, mas são adicionados ao tronco da letra ou por razões estéticas ou relacionadas às anotações que foram usadas como referência (Figura 14).



**Figura 14** Comparação das letras desenhadas na Iluminogravura com o projeto original: a estrutura básica se mantém.

Fonte Acervo do autor, 2016.



**Figura 15** Alfabeta projetado por Virgílio Maia, com estrutura mais regular e detalhes mais sutís.

Fonte MAIA, 2001.

Dentre muitos exemplos das variantes desta tipografia é o design desenvolvido pelo poeta Virgílio Maia (Figura 15) após os estudos que derivaram em seu livro *Álbum de Iniciação à Heráldica das Marcas de Ferrar Gado*. Neste trabalho tipográfico, o autor cria um alfabeto composto de 35 caracteres apenas em maiúsculas, contando com 23 letras (excluídas o K, Y, W.) e as vogais acentuadas, além do C cedilha. Os tipos foram forjados e montados em ferro grosseiramente em uma pequena metalúrgica, o que preservou o caráter rústico inerente ao objeto. Os desenhos das letras foram obtidos pelo processamento gráfico das impressões feitas com os ferros de marcar sobre papel. Neste projeto, Maia cria um design mais reducionista, eliminando remates excessivos (apenas um por caractere, na maioria) e preocupa-se sobretudo com a limpeza e legibilidade das letras. Os diacríticos também são compostos com as vogais de maneira ligada, ou seja, não estão soltos sobre a vogal mas são extensões contínuas dos traços, como nos ferros de marcar.

### A fonte digital

A ideia original de Suassuna, não o seu design integral, foi realizada na forma de uma fonte tipográfica digital pelos designers Ricardo Gouveia de Melo e Giovanna Caldas, sob o nome de *Tipografia Armorial*. Os designers conheceram o poeta enquanto trabalhavam para a Secretaria de Cultura de Pernambuco, em meados dos anos 1990, então comandada por Ariano. Nesta versão digital, acompanhada pelo autor, os caracteres experimentam um tratamento mais “tipográfico” e ordenado às letras. Tomando como ponto de partida os desenhos iniciais do escritor, nota-se a preocupação em padronizar alguns estruturas e remates, tanto em suas formas como em variedade. Estes remates, ou sinais agregados, também foram modificados (como o ‘a’) ou suprimidos (como na direita do ‘b’ e na base o ‘u’) tendo em vista a necessidade de funcionamento da fonte no sistema tipográfico (Figura 16). O sinal ‘Flecha’ quase ausente na versão de Suassuna, se torna muito presente na versão digital, gerando uma textura visual mais uniforme e um auxílio ao reconhecimento dos caracteres em composições mais extensas. Alguns remates, ou muito longos ou oblíquos demais, interfeririam nos espaçamentos dos caracteres ao formarem palavras, comprometendo o ritmo e harmonia visual resultantes. Isto se deve à necessidade das letras se ajustarem espacialmente umas às outras de maneira uniforme e constante, pois suas formas não podem ser adaptadas ou modificadas de acordo com a sequência escrita (Figura 17), o que já é possível quando se escreve a mão. Nas hastes, observa-se uma grande mudança em relação ao projeto original: uma forte modulação dos traços (variação de espessura) notada mais claramente nas curvas do ‘o’ e ‘a’, por exemplo. Nas palavras de Ricardo, a fonte procurou “se distanciar dos regionalismos pitorescos, caricatos e estereotipados” intencionando criar justamente uma força autêntica, arraigada numa realidade local que dialoga com uma textura visual e cultural mais ampla. “É como se fincássemos uma bandeira neste universo tecnológico”, ele diz, afastando-se dos procedimentos criativos mais viciados e defendendo uma “sistemática de olhar texturas, formas, cores da região em que vivemos” (*apud* MARTINS, 2016).



**Figura 16** Versão do Alfabeto Sertanejo para a minissérie de TV A Pedra do Reino, exibida em 2007.

**Fonte** Disponível em: < <http://www.mundosbrasil.com.br/2014/03/melhores-series-brasileiros-dos-ultimos.html>>. Acesso em 12/08/2015.

**Figura 17** Tipografia Armorial, fonte digital realizada pelos designers Ricardo Gouveia de Melo e Giovanna Caldas.  
**Fonte** Tipografia Armorial, fonte digital realizada pelos designers Ricardo Gouveia de Melo e Giovanna Caldas. Imagem cedida pelos autores.





## Nova Armorial: Uma tipografia Armorial contemporânea

Muitas versões já foram feitas baseadas no projeto original do Alfabeto Sertanejo e Tipografia Armorial. Frequentemente são empregadas em peças gráficas cujo conteúdo é explicitamente ligado à temática da cultura popular nordestina, literatura da vertente armorial ou diretamente relacionada à obra de Ariano Suassuna. Estas versões exploram o aspecto rude ou vernacular dos caracteres, o que limita suas utilizações a certos conteúdos ou situações muito específicas.

Seguindo a premissa primordial do Movimento Armorial de criar uma arte erudita ancorada na cultura popular, este projeto tipográfico visa levar a experiência estética a um patamar possivelmente mais amplo, levando o sentido básico dos tipos apoiados nos ferros de marcar à uma tipografia com estrutura mais tradicional, ainda que seja um tipo display para uso restrito em títulos, frases curtas e tamanhos grandes.

Respeitando os propósitos iniciais do movimento, que pretendiam o afastamento da produção cultural de processos industrializados e acadêmicos, pareceu oportuno realizar um percurso inverso: porque a tradição sertaneja dos ferros de marcar, com sua rica simbologia, não pode ser incorporada à tipografia tradicional, com todo seu rigor técnico e tecnológico? Se o Armorial bebe de fontes eruditas (Iluminuras e heráldica européia), as processa e devolve arte popular, esse caldo pode retornar e enriquecer uma cultura estabelecida.

Partindo de um projeto anterior próprio, a fonte Atrophia, a fonte Nova Armorial reúne detalhes e complementos associados àqueles dos ferros que são incorporados às letras de uma maneira sutil e não muito invasiva, intencionando distanciar-se do caráter mais pitoresco e evidente, sem eliminar, contudo, a conexão com o armorial. A fonte pretende explorar um limite mais extremo da questão levantada pelo Movimento Armorial do diálogo estético entre o popular e o erudito, representado aqui por uma fonte base de autoria própria. O objetivo é observar se uma fonte, com essas características estruturais baseadas na tradição tipográfica europeia, se comporta adequadamente em situações diversas e se ainda mantém sua relação com o popular, atestando uma identidade.

A fonte Atrophia parte de um redesign de outra fonte clássica do período neoclássico, a Bodoni criada pelo italiano Giambattista Bodoni em 1798. Esta releitura que gerou a fonte Bodhoni, além de alterar algumas sutilezas das formas curvas, modifica as serifas para uma solução mais transicional (serifas com apoio curvo e base plana). Na Atrophia, cada letra tem uma parte de sua estrutura reduzida, atrofiada, criando espaços e um ritmo e balanço peculiar (Figura 18). São nestes espaços abertos que os sinais típicos dos ferros são agregados. O resultado é um design que funde esses sinais com estruturas tipográficas tradicionais com suas serifas e contrastes nas espessuras dos traços, criando um diálogo inquietante entre formas de princípios distintos ou até opostos.

A fonte possui os caracteres básicos (cerca de 256) incluindo alguns recursos Open Type para caracteres alternativos e ornamentais. Por exem-

plo: em uma palavra com letras duplicadas como ‘rr’ ou ‘ss’ a forma dos caracteres (glifos) não são repetidas, sendo uma delas substituída por um design sutilmente diferente. Também há caracteres especiais para dígrafos comuns na língua portuguesa (lh, nh, ch, LH, NH, CH) (Figura 19).



**Figura 18** De cima para baixo: A) Bauer Bodoni, da typefoundry Bauer. B) Bodhoni, uma reinterpretação da clássica Bodoni, da typefoundry Tipomakhia e de autoria de Luciano Cardinali. C) Atrophia, baseada na Bodhoni, da typefoundry Tipomakhia e de autoria de Luciano Cardinali. D) Nova Armorial (nome provisório), projeto baseado na fonte Atrophia com inserção de sinais tradicionais dos ferros de marcar, da typefoundry Tipomakhia e de autoria de Luciano Cardinali.

Fonte Do autor, 2016

## Considerações finais

Como projeto artístico, o Movimento Armorial conduzido pelo escritor pernambucano Ariano Suassuna cumpre o papel de lembrar o indivíduo de seu papel social e cultural, reiterando e reavivando o que é matéria passível de esquecimento: seus rituais, sua herança visual e sua poética. É o zelador de uma memória viva, que se remodela e se reinventa. Um dos mais importantes méritos dessa mobilização estética, que ocorreu e ainda ocorre no nordeste, é o fato de ter alcançado o objetivo de integrar as várias manifestações artísticas, culturais e principalmente, as visuais que existem a longo tempo e extrapolam os limites geográficos. Estandartes, a “armadura” de couro do vaqueiro, bestiário, romance popular, ferros de marcar gado. O Armorial.

Contrariando esse percurso de catalisador de elementos e expressões vigentes, o poeta e ensaísta espanhol Juan Goytisolo rebate: “a ‘identidade’ nos é revelada como algo que precisa ser inventado e não apenas descoberto”, ou seja, uma identidade é algo efetivamente vivo, não está escondida, mas deve ser criada, projetada. Mas a construção de um universo poético-visual tão particular e alicerçado numa herança cultural regional, tem intensidade para formar esse reconhecimento no outro, em acordo com J. Luis Borges: identidade é o sonho que o outro tem do eu (BONSIEPE, 2011).

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 0  
 ( ? ! & ç Ç ÿ ¶ )  
 lh nh ch LH NH CH

**Figura 19** Os principais caracteres da tipografia Nova Armorial, com as ligaturas para dígrafos lh, nh, ch, LH, NH e CH.

Fonte Do autor, 2016

Quando nos preocupamos com a vontade de memória, de que fala Pierre Nora, estamos também revelando a urgência de reiterar/lembrar/vivenciar/criar nossa identidade, de demarcar um lugar ao qual pertencemos (NORA, 1993). O Alfabeto Sertanejo tangencia várias posições no espectro cultural do nordeste e, em outra escala, no Brasil. Sua utilização como fonte digital é diversa e dispersa, independe do desejo do autor que a criou, se difunde com a rapidez que os meios eletrônicos contemporâneos nos permitem. As ideias e conteúdos, intencionados pelo escritor, são multiplicados na vasta gama de meios de expressão baseados na escrita ou na comunicação visual, pela simples presença de seu design. Algo que outras expressões artísticas não cumprem totalmente com tal eficiência. A tipografia, um elemento presente em configurações gráficas que envolvem a palavra, pode ser mais onipresente, disseminada e assimilada de uma maneira interativa e integrada com esses novos meios. Age como um fio condutor de um conteúdo visual mais amplo, mesmo quando este não está presente, assumindo a propriedade inerente de certos símbolos e outros signos visuais comunicação contemporânea de substituírem seu referente, na ausência deste.

## Referências

- BARROS, Frederico Machado de. **Cantiga de Longe**: O Movimento Armorial e a proposta de uma música de concerto brasileira. Dissertação de Mestrado, PUC-Rio: Rio de Janeiro, 2006.
- BONSIEPE, Gui. Design, **Cultura e Sociedade**. São Paulo: Blucher, 2011.
- CAMPOS, Ana P. **Curta-metragem "Música Armorial" (Diretora Ana Paula Campos), 2006**. Disponível em: <[http://www2.camara.leg.br/camaranoticias/tv/materias/CURTAS-NA-TV/170719-CURTA-METRAGEM-MUSICA-ARMORIAL-\(DIRETORA-ANA-PAULA-CAMPOS\).html](http://www2.camara.leg.br/camaranoticias/tv/materias/CURTAS-NA-TV/170719-CURTA-METRAGEM-MUSICA-ARMORIAL-(DIRETORA-ANA-PAULA-CAMPOS).html)>. Acesso em 12 Jul. 2016.
- CONSOLO, Cecília. **Marcas. A expansão simbólica da identidade**. Tese de doutorado. ECA: São Paulo, 2012.
- FARIAS, Priscila L. **El diseño de tipos vernáculos em Brasil y las tecnologías digitales**. Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas, vol. xiv, n. 1-2 (UNAM, Mexico) issn 0006-1719. 2009.
- \_\_\_\_\_, Priscila L. **Notas para uma Normatização da Nomenclatura Tipográfica**. Anais do P&D Design 2004 - 6º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design (versão em CD-Rom sem numeração de página). FAAP: São Paulo.
- GARDNER, Helen. **Art Trough the Ages**. Nova York: Harcourt, Brace & World, Inc., 1959.
- GASPAR, Lúcia. **O Gráfico Amador**. Pesquisa Escolar Online, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <<http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/>>. Acesso em: 31 Jul. 2016.
- MAIA, Virgílio. **Comarca da escrita a ferro**. In: *Tupigrafia* 3, 2001, [s.p.]
- \_\_\_\_\_. **Rudes Brasões. Ferro e Fogo das Marcas Avoengas**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- MARTINS, Sérgio. **Impressões do sertão**. Disponível em <<http://www.academia.org.br/noticias/impressoes-do-sertao>>. Acesso em 12 de Jul. de 2016.
- MELLO, Frederico P. **Guerreiros do Sol. Violência e banditismo no Nordeste do Brasil**. São Paulo: A Girafa Editora, 2004.
- NÓBREGA, Antônio Carlos. **Alma Armorial**. Disponível em: <<http://www.revistacontinente.com.br/index.php/component/content/article/35-flip-revista/7002-flip-revista.html>>. Acesso em 20 Jul. 2012.

NORA, Pierre. **Entre a Memória e a História**: A problemática dos Lugares. Projeto História (10): 1993

PASTOREAU, Michel. **Bestiaires du Moyen Âge**. Paris: Seuil. 2011

SUASSUNA, Ariano. **O Movimento Armorial**. Recife: Universitária da UFPE, 1974.

VALLE, Francisco B. **As relações entre Design e o Armorial de Suassuna**. Dissertação de Mestrado. UERJ: Rio de Janeiro, 2008.

**Recebido:** 01 de Agosto de 2016

**Aprovado:** 30 de Agosto de 2016