



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Tecnologia e Ciências

Escola Superior de Desenho Industrial

Almir Mirabeau da Fonseca Neto

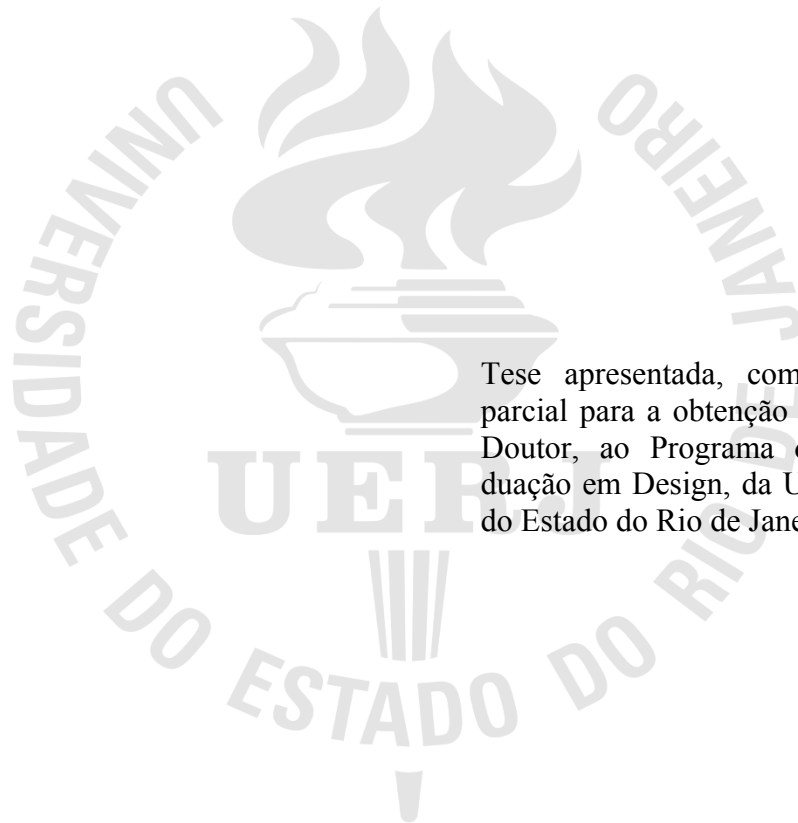
**A paisagem gráfica de Orlando da Costa Ferreira:
reconstruindo a memória do design através da imagem e da letra**

Rio de Janeiro

2018

Almir Mirabeau da Fonseca Neto

**A paisagem gráfica de Orlando da Costa Ferreira:
reconstruindo a memória do design através da imagem e da letra**



Tese apresentada, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-graduação em Design, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Orientador: Prof. Dr. Guilherme Silva da Cunha Lima

Coorientadora: Profa. Dra. Edna Lucia da Cunha Lima

Rio de Janeiro

2018

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CTC/G

M671

Mirabeau, Almir.

A paisagem gráfica de Orlando da Costa Ferreira : reconstruindo a memória do design através da imagem e da letra / Almir Mirabeau. - 2018. 197 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Guilherme Silva da Cunha Lima.

Coorientadora: Profa. Dra. Edna Lucia da Cunha Lima.

Tese (Doutorado). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Escola Superior de Desenho Industrial.

1. Indústria gráfica - Teses. 2. Design gráfico – História – Brasil – Teses. 3. Ferreira, Orlando da Costa, 1915-1975 - Teses. 4. Artes gráficas – Teses. I. Lima, Guilherme Silva da Cunha. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Escola Superior de Desenho Industrial. III. Título.

CDU 766

Bibliotecária: Marianna Lopes Bezerra CRB7/6386

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Almir Mirabeau da Fonseca Neto

**A paisagem gráfica de Orlando da Costa Ferreira:
reconstruindo a memória do design através da imagem e da letra**

Tese apresentada, como requisito parcial
para a obtenção do título de Doutor, ao
Programa de Pós-Graduação em Design da
Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
Área de concentração: Design.

Aprovada em 07 de março de 2018

Banca examinadora:

Prof. Dr. Guilherme Silva da Cunha Lima (Orientador)
Escola Superior de Desenho Industrial - UERJ

Profª. Dra. Edna Lúcia da Cunha Lima (Coorientadora)
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Lauro Augusto de Paiva Cavalcanti
Escola Superior de Desenho Industrial - UERJ

Prof. Dr. Ricardo Artur Pereira Carvalho
Escola Superior de Desenho Industrial - UERJ

Profª. Dra. Maria Cecília Loschiavo dos Santos
Universidade de São Paulo

Prof. Dr. Amaury Fernandes da Silva Junior
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2018

À família Costa Ferreira que me acolheu com tanto carinho, possibilitando que esse trabalho fosse feito, e aos meus queridos orientadores, Edna e Guilherme Cunha Lima, que confiaram a mim uma tarefa tão importante e me guiaram durante todo o caminho.

AGRADECIMENTOS

Aos meus orientadores, Edna Cunha Lima e Guilherme Cunha Lima, pela infinita paciência com o seu aluno “mão suja”;

aos professores Maria Cecilia Loschiavo, Amaury Fernandes, Lauro Cavalcanti, Ricardo Artur, Daniel Portugal e Bianca Martins pelas contribuições e pela gentileza de participar da banca;

aos amigos da ESDI, em especial à Anna Tereza, à Denise Fillipo, Maurício Teitel e ao querido Carlinhos pelo companheirismo ao longo do curso;

aos professores Ligia Medeiros, Silvia Steinberg, Zoy Anastassakis, André Monat, Arísio Rabin, Freddy Van Camp, Fernando Reiszal, João de Souza Leite, Jorge Lucio de Campos, Luiz Antônio de Saboya, Luiz Vidal Negreiros, Marcos Martins, Pedro Luiz, Roberto Verschleisser, Rodolfo Capeto, Sydney Freitas, Wandyr Hagge Siqueira e em especial ao professor Washington Dias Lessa pela amizade e pelo interesse no trabalho;

aos meus colegas Luiz Franca (*in memoriam*), Fernanda Martins, Barbara Emanuel, Helena de Barros, Carolina Noury, Ricardo Cunha Lima, Francisco Valle, Leonardo Caldi, Joaquim Redig, Adriano Renzi, Alessandro Valério, Rafael Argento, Vinicius Guimarães e Bruno Sérgio pelo companheirismo;

à ESDI/UERJ, que resistiu à crise que as universidades públicas vem sendo submetidas, durante esse momento obscuro que atravessamos, buscando oferecer a melhor infraestrutura possível para a realização desse projeto,

aos meus orientandos de iniciação científica júnior, Carolina Otta, Mariana Guimarães, Natalia Barros, João Lima, Paulo Jana; e,

por fim, em especial à minha família, Lucas, Rosane, Maria e Leonardo, pelo apoio durante esse longo trajeto.

Portanto, se o soberano ordenar a alguém (mesmo que justamente condenado) que se mate, se fira ou mutile a si mesmo, ou que não resista aos que o atacarem, ou que se abstenha de usar os alimentos, o ar, os medicamentos, ou qualquer outra coisa sem a qual não poderá viver, esse alguém tem a liberdade de desobedecer.

Thomas Hobbes, Leviatã.

RESUMO

MIRABEAU, A. **A paisagem gráfica de Orlando da Costa Ferreira**: reconstruindo a memória do design através da imagem e da letra. 2018. 197f. Tese (Doutorado em Design) – Escola Superior de Desenho Industrial, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

Nossa proposta na presente Tese é investigar o acervo de Orlando da Costa Ferreira e entender as possíveis implicações da sua pesquisa no estudo da história do design brasileiro. Esta investigação se deu a partir do processo de resgate, de digitalização, de organização e de investigação dos *corpora* reunidos pelo bibliólogo. Verificamos que a variedade e a transdisciplinaridade do material evidenciam que Orlando da Costa Ferreira foi um precursor do estudo da Memória gráfica brasileira. Pois, além de analisar o material pela ótica usual do estudo do livro, buscando o conteúdo e as práticas de leitura, o estudioso procurava uma bibliografia descritiva da dimensão material, tecnológica e trabalhista do artefato gráfico. Em paralelo, ao analisar esses *corpora*, foi ainda possível visualizar um vasto e abrangente panorama histórico que contempla significativas transformações na relação entre o design e a tecnologia na indústria gráfica brasileira, ao longo do século XX. A partir desse panorama, buscamos apontar algumas mudanças que reposicionaram o campo de design na cadeia produtiva da indústria gráfica e as relações entre o design gráfico e os meios de produção da indústria gráfica brasileira dentro de um determinado período. Buscamos ainda aprofundar o estudo das interligações entre o design e a tecnologia, para assim verificar onde, possivelmente, a tecnologia condiciona o projeto e, por outro lado, onde as atividades projetivas podem quebrar paradigmas tecnológicos. Nesse sentido, entendemos que Orlando da Costa Ferreira, ao analisar produtos e processos gráficos dentro dessa perspectiva e com um enfoque em questões materiais que só mais recentemente interessaram aos pesquisadores da área da história do livro, já contribuía para o fortalecimento do campo do design no Brasil, enquanto área de conhecimento próprio, ainda no terceiro quartel do século XX.

Palavras-chave: Orlando da Costa Ferreira. Memória gráfica brasileira. Indústria gráfica. Design gráfico.

ABSTRACT

MIRABEAU, A. **The graphic landscape of Orlando da Costa Ferreira**: rebuilding the memory of design through image and text. 2018. 197f. Tese (Doutorado em Design) – Escola Superior de Desenho Industrial, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

Our proposal in this thesis is to investigate the collection of Orlando da Costa Ferreira and to understand the possible implications of his research in the study of Brazilian design history. This investigation was based on the process of recovery, digitalization, organization and research of corpora gathered by Ferreira. We verified that the variety and transdisciplinarity of the material gathered shows evidence that Orlando da Costa Ferreira was a forerunner of the study of Brazilian graphic memory. For in addition to analysing the material from the usual perspective on the study of books, searching for content and reading practices, Ferreira sought a descriptive bibliography of the material, technological, and labor dimensions of the graphic artefact. In parallel, when analysing these corpora, it was still possible to visualize a vast and comprehensive historical panorama that contemplates significant transformations in the relationship between design and technology in the Brazilian printing industry, throughout the twentieth century. From this perspective, we sought to point out some changes that repositioned the field of design in the productive chain of the printing industry and the relations between graphic design and the means of production of the Brazilian printing industry within a given period. We also seek to deepen the study of the interconnections between design and technology, in order to verify where technology can possibly condition the project and, on the other hand, where the projective activities can break technological paradigms. In this sense, we understand that Orlando da Costa Ferreira, when analyzing products and graphic processes within this perspective and with a focus on material questions that only more recently interested the researchers in the area of book history, already contributed to the strengthening of the field of design in the Brazil, as an area of personal knowledge, still in the third quarter of the 20th century.

Keywords: Orlando da Costa Ferreira. Brazilian graphic memory. Printing industry. Graphic design.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Histórico Escolar do Ginásio (frente), 9 de março de 1949, AOCF.	48
Figura 2	Histórico Escolar do Ginásio (verso), 9 de março de 1949, AOCF.	48
Figura 3	Primeira página do diário pessoal OCF Volume I (1958/1968), AOCF.	53
Figura 4	Primeira página do diário pessoal OCF Volume II (1968/1975), AOCF.	54
Figura 5	Planilha completa com a quantificação de todas as páginas dos diários de OCF, detalhe demonstrando com cada página do diário foi codificada em uma linha da planilha.	56
Figura 6	Detalhe da planilha com a quantificação das primeiras 44 páginas do diário 1, a categorização dos temas e parte das siglas utilizadas.	58
Figura 7	Aceite da bolsa do governo francês, 22 de outubro de 1958, AOCF.	60
Figura 8	Carteira de Estudante, dezembro de 1958 a junho de 1959, AOCF.	62
Figura 9	Carteira de Estudante da Aliança Francesa, de dezembro de 1958 a junho de 1959, AOCF.	62

Figura 10	Detalhe da capa da 2a. Secção do Diário de Pernambuco de 16/6/1957 com a primeira coluna Notas sobre artes gráficas e a apreciação sobre A palavra escrita, de Wilson Martins, BN.	66
Figura 11	Detalhe do álbum de recorte de jornal de OCF com trecho de entrevista publicada em 4/10/1959 no 2o. Caderno do Jornal do Commercio.	70
Figura 12	Carteira de Trabalho de Orlando da Costa Ferreira, AOCF.	72
Figura 13	Carteira de Trabalho de Orlando da Costa Ferreira com data de admissão no Banco do Brasil (10 de junho de 1942) e de aposentadoria (6 de março de 1973), AOCF.	72
Figura 14	Miolo do Livro Dois Poemas Incidentes, Autoria e Projeto de Orlando da Costa Ferreira, AOCF.	80
Figura 15	Página capitular e colofon do Livro Dois Poemas Incidentes, Autoria e Projeto de Orlando da Costa Ferreira, AOCF.	80
Figura 16	Detalhe da capa do segundo caderno do Jornal do Commercio de 23 de junho de 1963, quando Orlando da Costa Ferreira assume a editoria de cultura, AOCF.	82
Figura 17	Gráfico demonstrativo do número de linhas manuscritas no diário e o ano.	83
Figura 18	Gráfico demonstrativo da relação entre o número de linhas manuscritas no diário e o local do seu registro, destacando o tema genealogia dentro do local Rio de Janeiro.	86

Figura 19	Recibo de pagamento pela redação de 659 verbetes do Dicionário Aurélio, em outubro de 1967. O salário mínimo da época era equivalente a NCr\$ 105,00 (Decreto nº 60231, Março de 1967). AOCF.	89
Figura 20	Gráfico demonstrativo da relação entre o numero de linhas manuscritas no diário e o local. Notem que o local Rio de Janeiro assinala o espaço dedicado a genealogia da família.	91
Figura 21	Mapa imaginário encontrado no volume II do diário de OCF, página 24, datado de 9/11/1974. AOCF.	93
Figura 22	Planta da casa velha de Clavásio e arredores encontrado no volume II do diário de OCF, página 34/35 datado de 13/07/1975. AOCF.	94
Figura 23	Mapa imaginário encontrado do volume II do diário de OCF, página 36 (anexo), datado de 09/11/1974. AOCF.	94
Figura 24	Foto de Orlando da Costa Ferreira tirada por José Laurênio. AOCF.	96
Figura 25	Imagem da primeira página do capítulo 31: “O produto bibliográfico I”, AOCF.	103
Figura 26	Imagem da primeira página da “Introdução à gravura”, AOCF.	105
Figura 27	Imagem da primeira página da “Introdução” de <i>Imagem e letra</i> : introdução a bibliologia brasileira, A imagem gravada, AOCF.	107

Figura 28	Imagem da página 42 de <i>Imagem e letra</i> : introdução a bibliologia brasileira, A imagem gravada com revisões assinaladas para serem feitas, AOCF.	108
Figura 29	Imagem da página 42 de <i>Imagem e letra</i> : introdução a bibliologia brasileira, A imagem gravada. Original revisado. AOCF.	109
Figura 30	Página 6 do manual <i>A fotogravura</i> : resumos técnico-práticos, publicado em 1939 por Luis Latt e Cia. AAM.	110
Figura 31	Originais de <i>Imagem e letra</i> , trecho inédito de “Introdução à fotogravura”, capítulo 9, com notas do autor.	114
Figura 32	Originais <i>Imagem e letra</i> . Notas do autor no verso da “Introdução à fotogravura”, capítulo 9.	115
Figura 33	Originais <i>Imagem e letra</i> , trecho inédito sobre a classificação tipográfica.	120
Figura 34	Originais <i>Imagem e letra</i> , trechos inéditos sobre ornatos.	121
Figura 35	Página do álbum de recortes de jornal de OCF com o texto “Elogio e defesa da folha de rosto” publicada em 27/10/1957 na coluna Notas sobre artes gráficas do 2º. Caderno do Jornal do Commercio.	129
Figura 36	Detalhes de um álbum de recortes de jornal de OCF com texto “O cubo e o arabesco”, 1962, no Jornal dos bancários. Parte I do texto, AOCF.	130

Figura 37	Detalhes de um álbum de recortes de jornal de OCF com texto “O cubo e o arabesco”, 1962 , Jornal dos bancários. Parte II do texto, AOCF.	130
Figura 38	Tela principal do programa MAXQDA.	134
Figura 39	Tela de com tabela de segmentos codificados do programa MAXQDA.	135
Figura 40	Tela de com exemplo de busca por frequência de palavras do programa MAXQDA.	136
Figura 41	Tela de com tabela de categorias do termo tipografia do programa MAXQDA.	138
Figura 42	Tela com busca por frequência de palavras do programa MAXQDA.	143
Figura 43	Tela com busca por frequência de palavras nas colunas de jornal escritas por OCF do programa MAXQDA.	149
Figura 44	Tela com parte da planilha relacionando os temas da colunas de jornal escritas por OCF, AOCF.	150
Figura 45	Gráfico demonstrativo do peso dos temas encontrados nos textos escritos por OCF, em jornais AOCF.....	151
Figura 46	Gráfico demonstrativo do peso dos temas encontrados nas crônicas de OCF dividido por períodos, AOCF.....	152
Figura 47	Detalhe da primeira página do segundo caderno do Jornal do Commercio de Pernambuco de 7/9/1963, AOCF.....	154
Figura 48	Quadro comparativo de Giorgio Fioravanti.	161

Figura 49	Diagrama do Sistema Photon Pacesettter década de 1960. AOCF.	167
Figura 50	Anúncio com Disco Matriz Photon década de 1960, AOCF.	168
Figura 51	Anúncio com Disco Matriz Segmentado Photon, década de 1960, AOCF.	170

LISTA DE TABELAS

Tabela 1	Lista de capítulos de Imagem e letra, AOCF.	98
Tabela 2	Quadro comparativo entre os originais dos sete primeiros capítulos de “Introdução à bibliografia descritiva e à história das artes de reprodução” e Imagem e letra: introdução a bibliologia brasileira, A imagem gravada.	104
Tabela 3	Quadro comparativo antes e depois da revisão final.	109
Tabela 4	Quadro apresentando os capítulos originais de Imagem e letra.	123
Tabela 5	Planilha com relação de textos publicados em jornais por Orlando da Costa Ferreira entre 1957 e 1962.	132
Tabela 6	Planilha com relação de textos publicados por Orlando da Costa Ferreira na coluna Alfabeto e Imagem do 2o. Caderno do Jornal do Commercio de Pernambuco entre 1963 e 1964.	133

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AAM	Acervo Almir Mirabeau
ACL	Acervo Cunha Lima
AOCF	Acervo Orlando da Costa Ferreira
APDB	Acervo Pioneiros do Design Brasileiro
AN	Arquivo Nacional
BN	Biblioteca Nacional
CTP	Computer-to-Plate
DOU	Diário Oficial da União
ESDI	Escola Superior de Desenho Industrial
E e L	Espírito e Letra
EUA	Estados Unidos da América
I e M	Imagem e memória
JUCERJA	Junta Comercial do Estado do Rio de Janeiro
JLM	José Laurênio de Melo
LHDB	Laboratório de História do Design Brasileiro
MAM	Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
MGB	Memória gráfica brasileira
n.a.	Nota do Autor
OCF	Orlando da Costa Ferreira
PPDESDI	Programa de Pós-graduação em Design da ESDI
SUL	Sebastião Uchôa Leite
TEP	Teatro do Estudante de Pernambuco
UERJ	Universidade do Estado do Rio de Janeiro
WM	Wilson Martins

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	17
1	A RECONSTRUÇÃO DE <i>IMAGEM E LETRA</i>	44
1.1	O mão suja	47
1.2	Diário de Orlando da Costa Ferreira	51
1.3	Estadia na Europa	60
1.4	O fim d'O Gráfico Amador	79
1.5	A mudança para o Rio de Janeiro	85
1.6	<i>Imagem e letra</i>	90
2	<i>IMAGEM E LETRA: A CONCRETIZAÇÃO DO PROJETO</i>	97
2.1	Acervo inédito	110
3	CRÔNICAS E CRÍTICAS	126
3.1	Controvérsia sobre A Palavra Escrita	134
3.2	Alfabeto e Imagem	148
3.3	Metodologia: apreciação e crítica	155
4	DESIGN E TECNOLOGIA NO ACERVO DE OCF	157
4.1	LBIO: Avaliação de inovação tecnológica pela literatura especializada. .	163
4.2	Articulação de Imagens técnicas	172
	CONCLUSÃO	175
	REFERÊNCIAS	183

INTRODUÇÃO

A paixão pelas artes gráficas é a minha mais cara herança de família. Sendo filho e neto de profissionais da área, sempre estive envolvido com os meios de produção, o que me possibilitou vivenciar a indústria gráfica, ao longo de toda a vida. Essa tradição familiar me proporcionou uma aproximação precoce e não usual da indústria e possibilitou, sob uma ótica próxima a uma “história vista de baixo”,¹ um vislumbre de estruturas e sistemas que conformam os processos industriais e que recebem pouca atenção por parte da sociedade, sendo quase invisíveis para os não iniciados.

Motivado a aprofundar o entendimento e a compreensão dessa área, fui capturado pela ânsia de aprender mais e mais. Em meados dos anos 1990, depois de atuar em diversos setores da indústria e ser atraído pelas novas possibilidades da tecnologia digital, comecei a me afastar da gestão dos processos de produção e me envolvi com atividades ligadas diretamente ao projeto de produtos gráficos. Nesse período, pude testemunhar *in loco* como inovações tecnológicas trouxeram grandes transformações para a área do design gráfico, assim como para a cadeia produtiva da indústria gráfica e para a sociedade. Tempos depois, percebi que a minha aproximação do projeto gráfico gerou um desejo de ir à busca tanto de uma melhor articulação entre essa atividade projetiva e os meios de produção quanto de um maior aprofundamento no estudo das questões relativas a essas áreas. Este e os demais projetos sobre os quais me debrucei no campo acadêmico são frutos desta busca contínua e se inserem no estudo da Memória gráfica brasileira, da pesquisa histórica da relação entre a sociedade, a tecnologia e o design, com interesse especial, sobretudo, na indústria gráfica brasileira.

Durante o meu mestrado, tomei conhecimento do acervo inédito do bibliólogo Orlando da Costa Ferreira (OCF), através de trabalhos publicados pelos meus professores orientadores Edna Cunha Lima e Guilherme Cunha Lima. Ao ter ciência desse material, me senti compelido, logo no primeiro momento, a abraçar o presente projeto. A possibilidade de pesquisar o acervo particular do bibliólogo, com quem já tinha tido uma

1. A proposta da história vista de baixo é estudar processos históricos focados no ponto de vista de mulheres e homens considerados comuns: a "massa de esquecidos", os camponeses, os artesãos, os operários, etc. Essa corrente teórica foi influenciada pela discussão da Escola dos Annales sobre a crise do historicismo e seus expoentes são os historiadores ingleses Christopher Hill e E. P. Thompson (2001).

breve aproximação através do primeiro e único livro de sua autoria publicado, o *Imagem e letra*, surgiu como uma oportunidade única de poder desenvolver uma pesquisa que considero urgente, relevante e que poderia trazer o ineditismo necessário para a sustentação de uma proposta de doutorado.

A partir de um olhar inicial sobre o material, foi possível determinar que continha originais, documentos, diários, anotações, fichamentos, correspondências, publicações especializadas, impressos e uma extensa produção textual do autor que, além de abarcar dados importantes relativos à história dos impressos, com ênfase na história do livro, perpassa interesses de várias outras áreas como a biblioteconomia, a história do design gráfico, as artes e a comunicação.

Ao me aprofundar no estudo, uma vasta *paisagem gráfica*² me foi revelada. De pronto, vislumbrei uma geografia com escarpas, colinas, bacias, planícies e construções. Ao observar com mais atenção, uma larga cordilheira com uma grande montanha ao centro: a História do Livro – tema primordial para a produção intelectual de Orlando da Costa Ferreira. Ladeando esse tema fulcral, dois grandes picos: a estampa e a tipografia ou, como diria o bibliólogo, imagem e letra, temas seminais nos estudos de história do design gráfico, assim como outros cumes relativos à história da arte e à sociedade. Mais ao longe, elevações referentes à classificação bibliográfica, à teoria da comunicação e aos efêmeros. Ao fundo, compondo o quadro, três grandes campos, cada um com os seus devidos processos de impressão agrupados a partir de cada tipo de matriz: a encavografia, a relevografia ou a planografia. Avistei ainda lagos grandes e profundos, onde encontrei dados sobre os insumos — com destaque para o papel e a tinta —, as empresas, os equipamentos e as pessoas que constituíram boa parte da história da indústria gráfica brasileira nos séculos XIX e XX. Abaixo, uma pequena vila com todo tipo de gráfica urbana: luminosos, placas de metal, sinalização de trânsito, sempre gráficos, mas não necessariamente impressos. Enfim, um panorama amplo e detalhado, profundo e agudo, um conjunto coletado por um amador da história do livro, das artes gráficas e tudo mais que a eles lhe foi possível relacionar.

2 Esse conceito foi inspirado pelo texto “A arquitetura de Wittgenstein”, que pode ser encontrado no livro de Vilém Flusser, *Uma filosofia do design: a forma das coisas*, no qual o filósofo tcheco radicado no Brasil cria uma vasta paisagem imaginária com todo um universo de textos produzidos pela humanidade.

Nessa paisagem, Orlando da Costa Ferreira construiu o seu palácio da memória, iniciando o registro da sua produção. No processo, onde procurava apreender toda cadeia produtiva da indústria gráfica, escreveu centenas de laudas, fruto do seu trabalho desenvolvido ao longo de décadas. Desafortunadamente, o historiador não viveu o tempo necessário para concluir a hercúlea tarefa, porém conseguiu deixar uma sólida fundação para o estudo de sua obra.

Neste ponto, residiram a premência e a relevância da presente Tese. Resgatar, organizar e lançar luz sobre um conjunto de fontes primárias e secundárias que estiveram ocultas de 1975 até o início da pesquisa. Ao concluirmos o resgate desse material, será possível disponibilizá-lo e, nos próximos anos, viabilizar pesquisas que trarão possivelmente desdobramentos inéditos, justificando assim a importância do estudo sobre os *corpora* colecionados e selecionados por um estudioso obstinado do livro. Estudioso este, que antevendo o que estava por vir, pôde dentro de uma perspectiva de pesquisa histórica, dar a devida relevância ao projeto e aos processos de produção na conformação dos artefatos gráficos, categorizando e classificando o produto antes do produtor e o processo antes do produto. Um construtor da memória do design através da imagem e da letra

Nossa proposta inicial foi resgatar o acervo de Orlando da Costa Ferreira depositado no Laboratório de História do Design Brasileiro (LHDB) do Programa de Pós-graduação em Design da Escola Superior de Desenho Industrial (PPDESDI) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), sob a tutela do professor doutor Guilherme Cunha Lima. O referido acervo foi mapeado e dividido em três *corpus* distintos de pesquisa que integraram a corpora que constitui a sua fonte primária.

Como primeiro *corpus*, selecionamos a produção textual de autoria do bibliólogo. Essa é composta pelos originais do livro *Imagem e letra*, 82 crônicas publicadas em jornais, a tradução do manual *Pocket pal* (Gráfica de Bolso) e textos inéditos. Dentre eles, cabe citar os capítulos que serviriam para os volumes complementares de *Imagem e letra* e o texto Espírito e letra, no qual o autor defende a sua crítica ao livro *A palavra escrita*, de Wilson Martins. O segundo *corpus* de pesquisa é relativo à biografia de Orlando da Costa Ferreira, composto por documentos, certificados, diários e cartas sobre assuntos pessoais.

Por fim, temos o terceiro *corpus*, que foi delimitado a partir das fontes primárias e secundárias relativas à pesquisa para o livro *Imagem e letra*, dividido em três partes: a) cadernos com notas, fichamentos, espécimes, cartas com informações relativas à pesquisa e amostras em geral; b) recortes de jornais, periódicos e outras publicações técnicas especializadas; e c) livros remanescentes da biblioteca particular do autor, que foi, em grande parte, vendida ao acervo da biblioteca do Banco do Brasil.

Esse mapeamento demonstrou que seria necessário desenvolver estratégias de investigação específicas para cada um dos *corpora*. Na etapa inicial, nos focamos na busca por um recorte que pudesse dar conta de analisar os vários aspectos dos *corpora* estudados. Com isso em mente, selecionamos dentro dos *corpora* casos exemplares nos quais poderíamos buscar por dados que servissem de apoio à pesquisa. Em um primeiro momento, optamos por manter o recorte da pesquisa, prioritariamente, sobre o primeiro *corpus* citado, composto pela produção textual de Orlando da Costa Ferreira, destacando seus textos inéditos, *Imagem e letra: a imagem gravada*, *Espírito e letra*, e nas crônicas publicadas em jornais. Os *corpora* restantes serviram de apoio e de fonte de dados para o estudo do primeiro. Temos plena consciência de que o aprofundamento nos estudos de todos os *corpora* é importantíssimo, porém também entendemos que, na presente pesquisa, uma Tese de Doutorado, enfrentamos limitações de tempo e recursos, e que não seria possível nela exaurir o tema.

Ao analisar os temas encontrados dentro desse recorte, entendemos ainda que a visão de Orlando da Costa Ferreira sobre o estudo da história do livro na sociedade estava fortemente enraizado na pesquisa das tecnologias e dos processos gráficos. O que corrobora a proposição de Eric Hobsbawm (HOBSBAWN, 1998: 369), segundo a qual “toda análise histórica da sociedade do capitalismo moderno deve começar com a tecnologia e os negócios”. Continuando nesse raciocínio, temos ainda a afirmação do designer e historiador do design Michael Twyman (TWYMAN, 1999: 16) que, se referindo ao estudo das tecnologias gráficas na história do design, comenta que “a articulação entre a imagem e o texto, deriva de diferentes estratégias de produção e não raro determinam diferentes áreas de estudo”. Essa aproximação pelo viés tecnológico vai ao encontro do fulcro da produção do bibliólogo, o que se confirma no próprio título de seu livro, *Imagem e letra*, que reflete essa questão.

De pronto, foi possível observar como a pesquisa desenvolvida por Orlando da Costa Ferreira estava alinhada com uma perspectiva contemporânea do estudo da história do design e das artes gráficas. Seu amigo e interlocutor de toda vida, o editor José Laurênio de Melo (JLM), ao comentar sobre essa característica ímpar do trabalho de Orlando na apresentação de um texto póstumo, publicado número 1 da *Revista José*, diz que:

o livro raro, o livro de luxo e a edição para bibliófilos não o seduziam. Homem do seu tempo, em dia com o avanço vertiginoso dos processos reprográficos, poderia dizer com Escarpit³ que "o livro é o que é a sua difusão" (FERREIRA: 1976 a) (GRIFO MEU).

Assim, OCF ao anunciar "a sua vontade de tentar essa 'aproximação sensorial'" (IDEM) (GRIFO MEU) de produtos gráficos e ao buscar "passar em revista algumas das operações técnicas que o tornaram o livro industrial que hoje conhecemos" (IBIDEM) já estabelecia parâmetros úteis e basilares para uma pesquisa em história do design com ênfase em Memória gráfica brasileira.

Reafirmando a relevância de trazer o tema tecnologia para o âmbito da área de estudo sobre a história do design e enfatizando a pesquisa sobre o tema no Brasil, vejamos ainda o que diz o professor Rafael Cardoso: "em se tratando de design, não há como negar a importância da indústria e da tecnologia como um aporte fundamental para a compreensão dos processos fabris que condicionam a criação" (CARDOSO, 2005: 14). Essa afirmação estabelece um agenciamento inequívoco entre o design e a tecnologia. Entendemos que, ao aplicar este raciocínio sobre o estudo de um artefato gráfico, é necessário estudá-lo como um objeto projetado e produzido, sem perder o foco na sua dimensão material.

Ainda neste sentido, podemos complementar o referido raciocínio com outro comentário do professor em uma crítica sobre o livro *Books and periodicals in Brazil: 1768-1930*, no qual ele afirma que a publicação apesar de se comprometer a buscar ser

³ José Laurênio de Melo se refere a Roberto Escarpit, que escreveu o livro *A revolução do livro*, publicado em 1976 pela Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro.

um “painel transdisciplinar do seu objeto de estudos” (CARDOSO, 2016: 153), acaba por incorrer em equívocos. Cardoso, ao analisar os textos que compõe o livro, diz que eles apresentam a visão de que a

história dos impressos é voltada prioritariamente para um entendimento literário, com alguma atenção para práticas de leitura, sociabilidades e, em muito menor grau, questões políticas. A dimensão material (papel e tipografia), a tecnológica (máquinas) e a trabalhista (operários e empresas) – tão importantes no século que viu nascer a indústria gráfica – são praticamente ignoradas, assim como o são as facetas artísticas e gráficas de projeto e construção do impresso, que não recebem nenhuma consideração (IBIDEM).

Aqui vemos como estudar a história gráfica coloca o pesquisador interessado no tema diante de uma área que demanda conhecimentos múltiplos e abordagens realmente transdisciplinares. Ainda hoje, temos discrepâncias entre o chamado “estado da arte” do campo de estudo da história da indústria gráfica e do design gráfico brasileiro e sua percepção por estudiosos do campo da historiografia.

A observação da materialização dos impressos não é comumente encontrada fora da área da história do design e só recentemente temos trabalhos que transitam confortavelmente por essa área complexa e fascinante. Nesse sentido, entendemos como o bibliólogo Orlando da Costa Ferreira (OCF) foi exemplar e pioneiro no estudo da Memória gráfica brasileira, pois, apesar de ter como foco principal o estudo da história do livro e da bibliografia, através de uma perspectiva descritiva, não se ateu aos métodos habituais de pesquisa e de classificação sobre esses temas, se aprofundando em outros saberes como os artísticos-projetuais relacionados à ilustração e ao design, e os tecnológicos relacionados aos processos de impressão e fabricação de artefatos gráficos.

Orlando da Costa Ferreira optou por trabalhar com uma *bibliografia descritiva*⁴ voltada ao livro moderno e pensada a partir de processos produtivos executados por

4 Segundo o professor Terry Belanger (1977: 97-101), pesquisas mais recentes classificam a bibliografia em enumerativa (sistemática) ou analítica (Crítica), que se subdivide em histórica, textual e descritiva. *A bibliografia descritiva é a descrição da materialidade de livros; a sua produção; a tipografia, o papel e os outros insumos*

peessoas, muitas vezes, anônimas. Nas palavras do próprio bibliólogo no seu texto “Para uma introdução ao estudo do produto bibliográfico”:

de certo modo, nós, brasileiros, nada temos com a obra dos impressores e dos encadernadores europeus do passado. *Nossa principal dívida é para com os técnicos que possibilitaram a fabricação do livro moderno.* Escavar em torno dos seus nomes, injustamente soterrados, eis uma tarefa que cabe muito bem aos bibliógrafos desta parte do mundo (FERREIRA, 1968) (GRIFO MEU).

Como afirmou José Laurênio de Melo (1976 a) “*Imagem e letra é o cumprimento dessa tarefa*”. Acrescentamos que essa tarefa cabe muito bem aos bibliógrafos, mas não só a eles. Todos que pesquisam a história do design e Memória gráfica brasileira devem “escavar em torno” dos nomes desses gráficos anônimos.

Ao longo desta Tese, a pesquisa foi dividida em cinco partes e cada uma delas esmiuçada em um capítulo. No primeiro, apresentamos uma “biografia da obra” de Orlando da Costa Ferreira. No segundo, tratamos da polêmica sobre o livro *A palavra escrita* e resgatamos o texto inédito Espírito e letra. No terceiro, o foco foi analisar as crônicas publicadas em diversos periódicos, ao longo da sua vida. Os últimos capítulos foram dedicados à observação de textos técnicos especializados, através do viés do impacto das inovações tecnológicas nas atividades projetuais, a conclusões e a outras considerações.

Seguindo pelo caminho proposto pelos professores Edna Cunha Lima e Guilherme Cunha Lima, em suas trajetórias quanto em seus respectivos trabalhos de pesquisa, buscamos manter como o fio condutor desta Tese o estudo de temas relacionados ao design dentro de uma perspectiva histórica, tecnológica e social. Resgatando para reflexão, “a contribuição de gente até então anônima” (LIMA, 1998: 3), e demonstrando como “os sistemas que estruturam a indústria gráfica são atores de uma rede de inter-relação na qual o designer gráfico está inserido” (MIRABEAU, 2010: 25).

utilizados; como se deu a produção de imagens e como foi encadernado. Fornecem “descrições físicas completas dos livros referenciados, permitindo registrar a diferenciação entre as edições e as diferentes tiragens dentro de cada edição” (IDEM) (GRIFO MEU).

Objetivo geral e objetivos específicos.

O objetivo inicial, e que acabou por permear todo a Tese, foi buscar entender o que motivou e como se deu o extenso processo de coleta de dados e de pesquisa praticado por Orlando da Costa Ferreira, ao longo dos anos. Uma reflexão derivada dessa primeira questão nos levou a buscar entender porque somente uma parte de tão vasto material resultou em conteúdo textual e foi publicizado até o momento. Por fim, nos deparar com a materialidade dos *corpora* e a compará-la à produção científica contemporânea na área da Memória gráfica brasileira, suscitou a ideia de como este trabalho, iniciado em meados dos anos 1950, já discutia questões que, somente nas últimas décadas, vieram à tona com o devido destaque. Demonstrando o seu ineditismo e colocando Orlando da Costa Ferreira como um dos primeiros estudiosos da história do livro a tratar de temas genuinamente relacionados à história do design com uma perspectiva similar àquela encontrada em estudos de Memória gráfica brasileira.

Responder a essas complexas questões não é certamente trabalho para uma solitária tese, mas é possível avançar um pouco neste questionamento e levantar algumas hipóteses, a partir desta iniciativa. Assim, o nosso objetivo geral é fazer um resgate parcial de aspectos da história do design, a partir dos *corpora* reunidos por Orlando da Costa Ferreira, buscando trazer à tona o ineditismo da abordagem por ele utilizada, na qual encontramos uma preocupação como o registro da história do livro a partir não somente do entendimento literário, mas também da tecnologia dos processos produtivos e das questões projetuais. Por meio desse recorte, buscamos como objetivos específicos:

1. Fazer o resgate e a digitalização do acervo, possibilitando a preservação e a sua futura disponibilização digital.
2. Digitalizar os textos publicados em periódicos.
3. Digitalizar parte dos textos inéditos.
4. Fazer uma análise do conteúdo textual.
5. Fazer um estudo do impacto de inovações tecnológicas em produtos gráficos a partir do acervo coletado que possibilite observar a relação entre o design e a tecnologia.

Como outras contribuições desta Tese para o design, aqui entendido como uma área de conhecimento, podemos apontar:

1. O resgate do acervo de Orlando da Costa Ferreira.
2. O mapeamento do acervo facilitando seu acesso para futuras pesquisas
3. Propor uma metodologia para análise de conteúdo⁵ da produção textual do autor.
4. Propor métodos de registro de tecnologias e de processos e buscando entender como esses meios de produção se relacionaram com as atividades projetuais.
5. Estudo crítico do posicionamento do designer em relação à indústria gráfica com a inserção de novos processos e tecnologias na cadeia produtiva.

Viabilidade

Na elaboração do planejamento da Tese, levamos em consideração o prazo para a execução das tarefas necessárias para alcançar o objetivo geral deste projeto. Partindo dessa premissa, a viabilidade deste projeto ficou apoiada primordialmente em três fatores: primeiramente, o fato do pesquisador ser um profissional da indústria gráfica desde 1984, tendo trabalhado em diversos setores, o que facilitou o domínio de terminologias, técnicas e conceitos relativos ao tema pesquisado, poupando tempo nas fases iniciais da pesquisa e permitindo uma rápida apropriação dos conceitos básicos necessários à pesquisa; em segundo lugar, cabe evidenciar que, por estar ligado ao Programa de Pós-graduação da Escola Superior de Desenho Industrial (PPDESDI), o trabalho do pesquisador foi facilitado na medida em que o acervo está acessível e depositado sob a guarda do prof. Guilherme Cunha Lima, coordenador do Laboratório de História do Design Brasileiro (LHDB), e ainda ressaltar que o referido laboratório possui todo o equipamento necessário para a digitalização e o armazenamento do acervo; finalmente, o acesso a fontes públicas de consulta como o Arquivo Geral da Cidade do

⁵ Aqui entendida como uma descrição analítica que segue procedimentos sistemáticos de detalhamento do conteúdo das mensagens e uma “técnica de investigação que, através de uma descrição objetiva, sistemática e quantitativa do conteúdo manifesto das comunicações, tem por finalidade a interpretação das mesmas comunicações” (BARDIN, 2009: 34-36).

Rio de Janeiro, o Arquivo Nacional, o Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, a Biblioteca Nacional, o Diário Oficial da União, a Junta Comercial do Estado do Rio de Janeiro, o Museu da Fazenda Federal, a fontes de consulta privadas como o acervo da Associação Brasileira de Tecnologia Gráfica e Associação Brasileira de Indústria Gráfica; e ao acervo da família Costa Ferreira que disponibilizou os documentos pessoais, deu informações complementares e possibilitou encontrar a documentação historiográfica necessária para respaldar a pesquisa.

Corpora da pesquisa

Iniciamos o estudo por uma fase preliminar de constituição de um banco de dados, aqui definida como uma análise documental, ou seja, “um conjunto de operações, visando representar o conteúdo de um documento, sob uma forma diferente do original, a fim de facilitar [...] sua consulta e referência” (BARDIN, 2009: 31). A análise documental permitiu passarmos os documentos brutos para uma representação, com o objetivo de transformar os dados brutos em uma informação acessível e armazenada de modo a facilitar a observação de fatores quantitativos pertinentes a uma abordagem qualitativa. Utilizamos diferentes formas de indexação em descritores para classificar os documentos. Foram definidas categorias “de classificação, na qual estão agrupados os documentos que apresentam alguns critérios comuns, ou que possuem analogias no seu conteúdo” (IDEM). Por fim, os métodos foram adaptados aos nossos objetivos em relação a cada um dos conjuntos analisado.

Os *corpora* dessa pesquisa foram divididos em duas categorias: referências primárias e referências secundárias. Definimos como referência primária o acervo de Orlando da Costa Ferreira disponível durante a pesquisa, que segmentamos conforme citado anteriormente em: a) *produção textual*; b) *biografia de Orlando da Costa Ferreira*; e c) *as fontes de pesquisa para o livro Imagem e letra*. Sendo assim, esses *corpora* são constituídos por:

1. PRODUÇÃO TEXTUAL:

Originais do 1º. volume do livro *Imagem e letra* (versão para revisão e versão revisada);

Crônicas publicadas em jornais (Jornal do Comércio, Diário de Pernambuco, etc);

Tradução do manual Pocket pal (Gráfica de bolso); e

Textos inéditos (capítulos de outros volumes do *Imagem e letra e o texto* “Espírito e letra”).

2. BIOGRAFIA DE ORLANDO DA COSTA FERREIRA:

Documentos;

Certificados;

Diários; e

Cartas sobre assuntos pessoais.

3. AS FONTES DE PESQUISA PARA O LIVRO *IMAGEM E LETRA*:

a. Cadernos com fichamentos e notas;

Cartas com informações relativas à pesquisa; e

Espécimes e amostras em geral.

b. Recortes de jornais;

Periódicos técnicos especializados;

e outras publicações.

c. Livros remanescentes da biblioteca particular do autor.

Por ser um acervo que inclui documentos produzidos entre as décadas de 1870 e 1970, a preocupação com a preservação deve ser, juntamente com o resgate histórico, o norte para esta Tese. Assim, reafirmamos que um de seus objetivos específicos é a digitalização e a disponibilização para a consulta do acervo levantado (UNESCO, 2009).

Utilizamos como referências secundárias um conjunto de textos que complementaram, contextualizaram e serviram de instrumentos de verificação das informações obtidas com o acervo coletado. A seleção dos textos foi fruto de uma revisão bibliográfica cuidadosa que buscou levantar tanto obras fundamentais quanto textos publicados recentemente que tratassem de temas diretamente ligados aos assuntos

relativos à dissertação. Estes textos se dividem em quatro áreas: História, Design, Tecnologia e Metodologia. Dentro delas, apresentamos as seguintes temáticas:

- História – Indústria e trabalho no Brasil;
- Design – Memória gráfica brasileira, História do design brasileiro;
- Tecnologia – Produção gráfica, Indústria gráfica; e
- Metodologia – Método biográfico, Análise documental, Análise de conteúdo, Historiografia e Nova história.

Por meio destes *corpora* de pesquisa, foi possível fazer o levantamento de dados necessários dos quais cada parte é complementar à outra. Gerson Lessa (2008: 21) constata que ao cotejarmos as fontes primárias com a bibliografia:

é possível adquirir conhecimentos empíricos que nos permitem confrontar as informações contidas nas fontes secundárias [...] com o fato concreto [...] ele serve de endosso, evidência e contraprova aos dados apurados na bibliografia pesquisada (IDEM).

Concordando com essa afirmação e conforme postulamos anteriormente, entendemos que, ao analisar os *corpora* dentro desta relação entre materialidade/conteúdo e ao estabelecer um sistema aberto, tivemos a possibilidade de transitar entre o geral e o específico, o categorial e o individual, em que cada uma das partes consolidou o todo. Segundo Mirabeau (2011: 25), essa abordagem possibilita aferir resultados obtidos tanto por métodos indutivos quanto dedutivos, gerando novas hipóteses e apontando para desdobramentos futuros.

Por que um de estudo de caso

Quando optamos por realizar uma análise qualitativa de um objeto de estudo complexo e amplo como o aqui estudado, o estudo de caso se apresenta como uma boa escolha para método de pesquisa. Apontam para este caminho a “capacidade de lidar com

uma completa variedade de evidências: documentos, artefatos, entrevistas e observações” (YIN, 1989: 50) que podemos encontrar nessa metodologia. Cabe ainda ressaltar que a opção pelo método de estudo de caso requer um cuidado especial no planejamento de sua execução, ou seja, o projeto de pesquisa tem uma importância fundamental e deve servir de guia para todo trabalho de investigação. Esse cuidado passa inicialmente por quatro fatores:

- as questões a serem estudadas: como elas repercutem e estão relacionadas;
- a escolha dos dados mais relevantes e que devem ser coletados;
- como analisar os dados; e
- como essas informações se relacionam com universos mais amplos.

No recorte aqui proposto, buscamos evitar a coleta de evidências não endereçadas à questão inicial e que poderiam interferir em uma coleta de dados fidedignos, o que possibilitou uma apreciação criteriosa e o controle à propensão a se produzir textos extensos que dificultariam o entendimento do fenômeno. Conforme discutimos anteriormente, para definir qual parte dos *corpora* presentes na pesquisa seria estudada, foi necessário reunir, classificar, quantificar e fazer uma exploração inicial do material encontrados no acervo. Para tal, aplicamos métodos, tanto para a digitalização dos *corpora* quanto do conteúdo da mesma.

Métodos de digitalização de acervo

Para a manipulação do acervo, foram adotados como diretrizes três objetivos propostos pela UNESCO para a digitalização de acervos de arquivos e bibliotecas:

- contribuir para a preservação do acervo, reduzindo o manuseio e o acesso físico ao material original e criando uma cópia de segurança desse material;
- possibilitar o acesso ao conteúdo informacional que se encontra em suporte de difícil acesso;
- disponibilizar novas formas de uso e acesso aos acervos que tem alta demanda de uso, aumentando os grupos de usuários (UNESCO, 2008: 6-7) (IDEM, 2012: 6).

Como cada parte do acervo apresentava diferentes graus de estado de conservação, foi necessário utilizar um *kit* de material básico de restauro: equipamento de proteção individual (EPIs) como luvas de borracha e máscara descartável, papel japonês, filifold documenta, filiset neutro, filmoplast, cola PVA, neutra, lupas e outros materiais para conservação e restauro. Além desse material, foram montados ainda outros dois *kits* com equipamentos para digitalização: um portátil, pertencente ao pesquisador para documentos que não estivessem depositados no Laboratório de História do Design Brasileiro (LHDB) do Programa de Pós-graduação em Design da Escola Superior de Desenho Industrial (PPDESDI) e um segundo disponibilizado pelo LHDB, onde foram digitalizadas as imagens e documentos depositados no local. Esses *kits* consistiam em:

- kit portátil:
câmera digital Nikon D 3500, tripé Manfrotto com nível, gravador digital Samson Zoom H4, *scanner* HP G2010 e um computador portátil; e
- kit laboratório:
scanner A300 Plustek, *scanner* Opticfilm 7300 Plustek, *desktop* PC e *desktop* iMAC

O material digitalizado foi inicialmente guardado em arquivos de alta resolução no formato *encapsulade postscript* (EPS) em dois *backups* redundantes, sendo que o primeiro fica localizado em um disco rígido externo e o segundo é composto por arquivos gravados em discos *Blu-ray* duplicados que ficam depositados em locais diferentes. Por fim, o material compilado será arquivado em uma versão em formato JPEG de alta resolução em um servidor na nuvem de dados. Esse processo envolveu a digitalização de 1008 laudas datilografadas, 220 páginas de impressos, 300 páginas manuscritas e 199 cartas, totalizando 1727 arquivos. Estes foram preservados na sua forma nativa e não foram submetidos a nenhuma edição ou tratamento de imagem. As cores originais

também foram mantidas, buscando preservar, ao máximo, sua integridade para futuras pesquisas que exijam algum tipo de restauração ou preparação para impressão e/ou publicação.

Com a finalidade de facilitar a busca de termos e possibilitar uma investigação aprofundada da parte textual do acervo digitalizado, todos os textos impressos ou datilografados, após terem sido digitalizados, foram convertidos em arquivos .pdf no formato de leitura (*.pdf readable*).

Em um segundo momento, foram selecionados textos exemplares para passarem por um reconhecimento ótico de caracteres (*Optical character recognition*, OCR) e por uma revisão dos erros de digitação ou de qualquer outro que dificultasse a compreensão do texto. Quando não foi possível utilizar esse método, devido ao estado de conservação ou por ser um original manuscrito, o material foi digitado. Esse material serviu de insumo para uma análise documental de parte do acervo de Orlando da Costa Ferreira.

Por que análise de conteúdo?

Com um grande volume de dados em estado bruto necessitando ser organizado e processado, optamos por utilizar a análise de conteúdo como metodologia de investigação quantitativa para trabalhar o material advindo dos *corpora*. Devemos retornar ao primeiro estágio desse estudo onde determinamos uma análise documental como ponto de partida para uma análise de conteúdo e estabelecer algumas diferenças essenciais entre elas.

Entendemos que a abordagem, a categorização e a indexação da análise documental espelham as formas iniciais de tratamento das mensagens de análise de conteúdo, tornando-se parte dela. Porém essa analogia não define que os métodos são iguais e sim complementares. Atrás dessa cortina de semelhanças, nos cabe indicar diferenças essenciais. Bardin (2009), ao comentar essas diferenças, afirma que:

o objetivo da *análise documental é a representação condensada* da informação, para consulta e armazenagem; o da *análise de conteúdo é a manipulação de mensagens* (conteúdo e expressão desse conteúdo), para evidenciar os indicadores que permitam inferir sobre outra realidade que não a da mensagem (BARDIN, 2009: 45-46) (GRIFO MEU).

Assim, podemos concluir que, enquanto a análise documental está focada no estudo de documentos, a análise de conteúdo trabalha com a mensagem. Se a primeira se preocupa principalmente com a classificação, para a segunda esse recurso é uma das técnicas utilizadas dentre outras para embasar o estudo da mensagem, enquanto o conteúdo manifesto das comunicações.

Concordamos que “no plano metodológico, a querela entre a abordagem quantitativa e a abordagem qualitativa absorve certas cabeças” (OSGOOD, 1959: 33-38). Porém, nesse estudo, a análise quantitativa, em um primeiro momento, foi focada na “frequência com que surgem certas características do conteúdo”, sendo que posteriormente buscamos uma análise qualitativa na qual a “presença ou a ausência de uma dada característica de conteúdo ou de um conjunto de características num determinado fragmento de mensagem” foi considerado (IDEM, 1959).

Segundo Olabuenaga e Ispizúa (PASSIM, 1989), a análise de conteúdo é uma técnica para ler e interpretar o conteúdo de toda classe de documentos e a sua matéria-prima pode constituir-se de qualquer material oriundo de comunicação verbal ou não verbal como cartas, cartazes, jornais, revistas, informes, livros, relatos autobiográficos, discos, gravações, entrevistas, diários pessoais, filmes, fotografias, vídeos, etc. Henry e Moscovici (1968: 25), ainda vão mais longe ao comentar que “tudo o que é dito ou escrito é suscetível de uma análise de conteúdo”. Sem perder de vista que essa argumentação pode ser considerada excessivamente assertiva, entendemos que ela, em linhas gerais, reforça a ideia de que esse método se adéqua bem aos *corpora* selecionados para o presente estudo de caso, possibilitando uma descrição analítica do conteúdo extremamente diversificado, segundo procedimentos objetivos.

Para Bardin (PASSIM, 2009), a análise de conteúdo, enquanto método, torna-se um conjunto de técnicas de análise das comunicações que utiliza procedimentos sistemáticos

e objetivos de descrição do conteúdo das mensagens. A autora ainda acrescenta que, historicamente, alguns fenômenos foram primordiais e acabaram por afetar a sua investigação e a sua prática. O primeiro, é o recurso do computador; o segundo, o interesse pelos estudos inerentes à comunicação visual; e o terceiro, a inviabilidade de precisão dos trabalhos linguísticos. Nesse sentido, conforme mencionado anteriormente para atingir o máximo da eficácia do método, fizemos um esforço para efetuar a transposição informática dos textos digitados e manuscritos.

A análise de conteúdo de mensagens possui duas funções que podem ser utilizadas em conjunto ou não (IDEM, 2009: 29-30):

- uma função heurística: a análise de conteúdo enriquece a tentativa exploratória, aumenta a propensão à descoberta. É a análise de conteúdo “para ver o que dá”;
- uma função de “administração da prova”. Hipóteses sob a forma de questões ou de afirmações provisórias, servindo de diretrizes, apelo para o método de análise sistemática para serem verificadas no sentido de uma confirmação ou de uma infirmação [revogação]. É a análise de conteúdo “para servir de prova”.

Devido às especificidades do nosso estudo, optamos por trilhar esses dois caminhos simultaneamente, enfatizando um caráter exploratório que, diante de um acervo de informações de grande porte, é uma prerrogativa inescapável e que, ao mesmo tempo, cria a necessidade de organização dos dados coletados para gerar informações verificáveis. Esse procedimento prescinde que o pesquisador tenha sempre em mente que o “seu objetivo é a inferência.⁶ Que esta inferência se realize, tendo por base indicadores de frequência ou, cada vez mais assiduamente, com a ajuda de indicadores combinados” (BARDIN, 2009: 22). A busca por uma “ultrapassagem da incerteza” deve ser constante, ou seja, o pesquisador deve sempre se perguntar: “o que eu julgo ver na mensagem estará

⁶ A intenção da análise de conteúdo é a inferência [aqui entendida como um processo de dedução lógica] de conhecimentos relativos às condições de produção [ou, eventualmente, de recepção], inferência esta que recorre a indicadores [quantitativos ou não] (BARDIN, 2009: 38). Se a descrição [a enumeração das características do texto, resumida após tratamento] é a primeira etapa necessária e se a interpretação [a significação concedida a estas características] é a última fase, a inferência é o procedimento intermediário, que vem permitir a passagem, explícita e controlada, de uma à outra (IDEM, 2009: 39).

lá efetivamente contido, podendo essa ‘visão’ muito pessoal ser partilhada por outros?” (IDEM: 29).

Cabe salientar que a análise de conteúdo também possui uma abordagem qualitativa. Nesse caso, durante o estudo de uma mensagem, a partir de pressupostos que atendem o objetivo de buscar sentidos simbólicos, por vezes, estabelecemos significados múltiplos. Significados esses que normalmente não seriam detectados em observações puramente objetivas e podem trazer à tona diferentes perspectivas. Por isso, um texto contém muitos significados e, conforme colocam Olabuenaga e Ispizúa (1989, p. 185),

- o sentido que o autor pretende expressar pode coincidir com o sentido percebido pelo leitor do mesmo;
- o sentido do texto poderá ser diferente de acordo com cada leitor;
- um mesmo autor poderá emitir uma mensagem, sendo que diferentes leitores poderão captá-la com sentidos diferentes;
- um texto pode expressar um sentido do qual o próprio autor não esteja consciente.

Além disso, é importante salientar que sempre será possível investigar os textos dentro de múltiplas perspectivas, conforme expressa Krippendorf (1990):

em qualquer mensagem escrita podem simultaneamente ser computadas letras, palavras e orações; podem categorizar-se as frases, descrever a estrutura lógica das expressões, verificar as associações, denotações, conotações e também podem formular-se interpretações psiquiátricas, sócio-lógicas ou políticas (IDEM, 1990: 30).

Os valores e a linguagem natural do entrevistado e seus significados exercem uma influência sobre os dados dos quais não se pode fugir. Assim, de certo modo, a análise de conteúdo é uma interpretação pessoal por parte do pesquisador com relação à percepção que ele tem dos dados. Em certa medida, toda leitura se constitui numa interpretação e evidencia-se como indispensável para entender o texto, a compreensão do contexto, do

autor, do destinatário e as formas de codificação e transmissão da mensagem. Não tentamos caracterizar os próprios textos e sim as suas condições de produção. Condições que constituíram o campo das definições ou delimitações desses textos. Segundo Bardin (2009: 121), as fases da análise de conteúdo organizam-se em torno de três diretrizes divididas nos seguintes tópicos:

1. PRÉ-ANÁLISE:

Leitura “flutuante”.

Escolha de documentos:

Regra da exaustividade.

Regra da representatividade.

Regra da homogeneidade.

Regra da pertinência.

Formulação das hipóteses e objetivos.

Referenciação dos índices e a elaboração de indicadores.

Preparação do material.

2. EXPLORAÇÃO DO MATERIAL

3. TRATAMENTO DOS RESULTADOS, A INFERÊNCIA E A INTERPRETAÇÃO

Nesta Tese, buscamos adequar essa metodologia ao nosso objetivo geral. Inicialmente partimos de uma abordagem quantitativa, dedutiva e de verificação de hipóteses, na qual os objetivos são definidos de antemão de modo a buscar a maior precisão possível. O planejamento que precedeu e orientou as fases da pesquisa – especialmente a definição dos dados e os procedimentos de diagnóstico – constituiu uma de suas partes essenciais. Tal abordagem propiciou um estudo qualitativo e construtivo ou heurístico.

Esta construção surgiu ao longo da pesquisa e apontou também para uma orientação mais específica da Tese. Os objetivos no seu sentido mais preciso foram se delineando com a observação aprofundada dos *corpora*.

Esta foi naturalmente efetuada a partir da mensagem, a partir da qual procuramos determinar características de quem fala ou escreve, seja quanto à sua personalidade, ao seu comportamento verbal, aos seus valores, ao seu universo semântico, às suas características psicológicas ou outras. Neste caso, de certo modo, avançamos na hipótese de que a mensagem exprime e representa o emissor. Frente a este objetivo, foram feitas inferências do texto ao emissor da mensagem.

Como cada *corpus* do acervo guarda em si características inerentes à sua forma e à mensagem que carrega, optamos por detalhar a metodologia de cada um deles no seu respectivo capítulo ou tópico, evitando assim prolongar demasiadamente essa exposição sobre a fundamentação teórica e facilitar a compreensão dos partidos tomados para cada momento da Tese.

Buscamos ainda nos limitar, ao máximo, ao conteúdo manifesto, que segundo Moraes (1999), “corresponde a uma leitura representacional na qual se procura a inferência direta do que o autor quis dizer”, optando por uma exploração prioritariamente objetiva. Restringindo a análise ao que é dito, sem excluir, porém, ilações quanto à intenção do que o autor quis expressar em um nível latente.

No capítulo 1, fizemos uma análise documental do diário de Orlando da Costa Ferreira, procurando identificar os principais momentos nos quais o autor definiu os rumos da sua pesquisa. Em seguida, no capítulo 2, buscamos entender seu processo para chegar ao livro *Imagem e letra: introdução a bibliologia brasileira, A imagem gravada* e mapear o acervo que contém tanto os originais do livro, quanto capítulos inéditos. No terceiro capítulo propomos uma análise de conteúdo a partir dos textos que tratam da controvérsia sobre a crítica que Orlando da Costa Ferreira fez do livro *A palavra escrita* e uma análise quantitativa das suas crônicas em jornais. No quarto apresentamos uma proposta de estudo caso para Memória gráfica brasileira utilizando seu acervo e por fim, reservamos o quinto capítulo para uma apreciação dos resultados, futuros desdobramentos e considerações finais.

Memória gráfica brasileira (MGB)

Em 2007, um grupo de pesquisadores brasileiros oriundos da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e da Universidade de São Paulo (USP) se reuniu e apresentou o projeto "Memória gráfica brasileira: estudos comparativos de manifestações gráficas nas cidades do Recife, Rio de Janeiro e São Paulo", que foi contemplado com o apoio do Programa de Cooperação Acadêmica (Procad) da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). Segundo o documento do projeto (2007), os seus objetivos iniciais eram:

- investigar a história do design gráfico no Brasil;
- estudar a relação afetiva do indivíduo com o meio gráfico;
- identificar e analisar manifestações gráficas que marquem a memória, a paisagem e a identidade das cidades do Rio de Janeiro, Recife e São Paulo;
- estudar as coincidências e dissonâncias entre manifestações gráficas presentes nas três cidades;
- desenvolver e aprimorar metodologias de pesquisa para o estudo dessas manifestações gráficas; e
- chegar a resultados que possam ser utilizados como parâmetro para a avaliação e a preservação dessas manifestações gráficas como parte de nosso patrimônio histórico, artístico e cultural.

Entre 2007 e 2018, essa linha de estudos inegavelmente se estabeleceu. Ela e suas sucessoras apresentaram dezenas de dissertações e teses.⁷ Estes pesquisadores pretendem, entre outras coisas, “revisar o significado e o valor dos artefatos visuais e, em particular, os impressos efêmeros, para estabelecer uma noção de identidade local através do design” (FARIAS, 2014: 201). Assim, se estabelece uma relação inequívoca entre o estudo dos produtos da história do design brasileiro, Memória gráfica Brasileira e todos os

⁷ Segundo dados coletados junto ao Laboratório de História do Design Brasileiro (LHDB) e a grupos de pesquisa (GP) do CNPQ, até dezembro de 2017 foram defendidas vinte e três dissertações e oito Teses de Doutorado com temas relacionados diretamente à Memória gráfica brasileira. Outro indicador importante é que, aproximadamente, 20% das citações de história do design brasileiro encontrados no *google* acadêmico, no triênio 2014-2017, se referem a trabalhos da linha de estudos Memória gráfica brasileira. (dados de 11/2017).

desdobramentos que possam advir dessa inter-relação. Podemos entender melhor essa diferenciação acompanhando um trecho do projeto de 2007:

O impacto do design e das artes gráficas na cultura brasileira é um assunto negligenciado de modo crônico. O papel histórico e social do design continua a ser relativamente pouco estudado e compreendido, apesar de sua importância para a constituição da paisagem construída, para as mais diversas experiências de interação por meio do comércio e da comunicação, e para a formação de identidades visuais que, por extensão, ajudam a delimitar a identidade coletiva (CARDOSO ET AL, 2007: 2).

A historiadora do design Edna Cunha Lima lembra ainda que, “se os métodos tradicionais da história estão sendo retrabalhados, os da história do design gráfico estão em construção” (CUNHA LIMA, 1998). Devemos entender que o campo ainda está se estruturando e prescinde de pesquisadores e metodologias que possam afirmar a sua independência. Afinal, se não existe “a” história e sim “uma” história e qualquer história faz jus à sua existência, elas devem ser estudadas cada qual ao seu modo.

Por outro lado, não é incomum que uma história esteja relacionada ao que podemos ler, ouvir e conversar. Nós sempre podemos imaginar, mas nem sempre podemos lembrar. A memória não se apoia somente na história, sendo influenciada pelo entorno psicológico e social de um dado tempo e um dado lugar com suas circunstâncias políticas, mas é simultaneamente interior e pessoal, ela “processa-se em grupo e encontra suporte nas memórias dos outros, havendo tantas memórias quantos forem os grupos dos quais participamos” (LESCHKO, 2016: 41-42). Assim começamos a estabelecer pontos de distensão entre os estudos históricos e os da memória. Neste sentido, nos voltando para o projeto original apresentado à CAPES, vemos que nos estudos de Memória gráfica brasileira,

O primeiro aspecto a ser considerado é a memória, tanto individual, quanto coletiva, como um terreno fértil para a constituição de qualquer campo de atuação. Diferentemente da investigação histórica propriamente dita, mas de maneira complementar a ela, a temática da memória coloca-nos em contato direto com a noção de “imaginação produtiva” ou de “instituição imaginária da sociedade”, nos termos cunhados pelo filósofo Cornelius Castoriadis. “Parte real do movimento”, lembra o historiador Afonso Carlos Marques dos Santos, “a memória é um fenômeno sempre atual, no qual o passado, mais que reconstituído, é reconstruído num plano afetivo e mágico (MARQUES DOS SANTOS, 2007: 94) (CARDOSO ET AL, 2007:4).

Neste ponto, nos defrontamos com possíveis interligações e interações entre os estudos atuais no campo da Memória gráfica brasileira e os objetos de estudo e a metodologia de trabalho de Orlando da Costa Ferreira. Como poderemos ver ao longo da presente Tese, ele se debruçou longamente sobre esse movimento de construir uma memória dos produtos gráficos e, apesar de ter como objeto de estudo principal o livro moderno, nunca perdeu de vista as artes gráficas, o produtor anônimo, o efêmero, os insumos, enfim, toda a memória que pode ser construída, a partir da materialidade dos artefatos gráficos. Complementando esse posicionamento e o sentido de localizar o estudo do bibliólogo dentro dos estudos relacionados à história do design, decidimos utilizar como referência inicial a divisão em áreas do campo de pesquisa da história do design proposta por Clive Dilnot (1989: 12):

- como a continuação das histórias tradicionais das artes menores e decorativas aplicadas a artigos manufaturados dos séculos XIX e XX;
- como a continuação de história do modernismo;
- como o estudo da organização do design em sistemas industriais; e
- como o estudo das relações sociais que surgem das atividades do design.

Dentro desta categorização, inserimos a pesquisa de Orlando da Costa Ferreira nos tópicos referentes ao estudo da organização do design em sistemas industriais e das relações sociais que surgem das atividades do design, comprovando claramente a sua estreita relação com a história do design e buscando demonstrar o ineditismo de seu trabalho. É interessante trazer outra citação do professor Rafael Cardoso retirada do livro *Impresso no Brasil 1808-1930: destaques da história gráfica no acervo da Biblioteca Nacional*:

perdura o hábito, no Brasil, de considerar o passado editorial como se fosse um fenômeno puramente literário, composto por palavras e ideias em abstrato, sem dimensão material, sem levar em conta as práticas culturais e as possibilidades técnicas que o condicionaram (CARDOSO, 2009).

Ao refletirmos sobre os interstícios existentes entre as áreas de estudo da Memória gráfica brasileira e da história do design, entendemos que a perspectiva apresentada por Orlando da Costa Ferreira é extremamente atual e relevante para as duas linhas de estudo. Neste ponto, é importante trazer um exame dos artefatos utilizados como objeto de estudo na área da Memória gráfica brasileira. Conforme afirma Priscila Farias:

a maioria dos artefatos escolhidos como tema para esses estudos são populares, comerciais ou vernaculares, produzidos por pessoas anônimas, em muitos casos, subordinados, e geralmente vistos como banais e classe inferior. Artefatos como estes sempre foram negligenciados [...] ao tomar uma distância de métodos de história de arte tradicionais, que tendem a concentrar-se em autores extraordinários e em seus trabalhos excepcionais e inovadores, os estudos sobre a memória gráfica permitem uma abordagem imparcial da cultura visual e impressa do passado local, mostrando que estes produtos podem ser relevantes temas de pesquisa (FARIAS, 2014: 25) (TRADUÇÃO MINHA).

Ao cotejarmos a descrição dos artefatos estudados pela área da Memória gráfica brasileira, conforme apresentada anteriormente pela professora Priscila Farias (2014), fica clara a inter-relação com o objeto de estudo de Orlando da Costa Ferreira. Outro ponto a se ressaltar é que os estudos em MGB têm surgido como uma estratégia de pesquisa do campo da História do design, o que também vai de encontro aos *corpora* aqui estudados. Deste modo, consideramos que o trabalho do bibliólogo e, conseqüentemente, a presente Tese estão inseridos na linha de pesquisa de História do design brasileiro, com ênfase nas questões relativas à Memória gráfica brasileira.

Com isso em mente, verificamos ainda que, ao estudar um fenômeno histórico-tecnológico, o objeto de estudo deve ser entendido como o resultado da interação de diversos atores em uma rede. Uma caracterização correlata pode ser vista, por exemplo, dentro do metatema *Lugar*, que Dennis Doordan identificou, atravessando diversos artigos selecionados por ele para o livro *Design history: an anthology*. Segundo o autor, “o conceito de *Lugar* aqui sugerido abraça o campo social, assim como o lugar físico onde o design ocorre” (DOORDAN, 1995: XIII). Doordan ainda complementa que “os contextos econômicos, políticos, sociais e históricos específicos de modelos refletem condições locais e dão forma a distintas identidades pessoais e comunitárias” (IBIDEM). Assim, o meio em que o design ocorre é um *Lugar*, ou seja, uma rede de interações que conforma e influencia as atividades projetivas.

O estudo da história do design passa pelo entendimento da articulação entre o projeto e o fazer dentro da realidade industrial em determinado contexto social, econômico e cultural. Analisar o processo de concepção, ou a técnica utilizada, ou o *Lugar*, ou o contexto por si só, não dá conta de todas as variáveis. O processo de concepção e de execução de um projeto gráfico é uma interação entre sistemas complexos ou inteligências dentro de um determinado contexto que leva à materialização de um determinado produto gráfico (LÉVY, 1993).

Devemos mencionar que a presente Tese se insere, ainda que transversalmente, no âmbito da história cultural e das mentalidades, tomando como objeto específico as artes gráficas. Em termos conceituais e metodológicos, se filia tanto à linha de investigação científica promovida por autores como Baxandall (1985) e Eagleton (1990) quanto aos estudos da história das mentalidades presente no trabalho de Volvele (1997), nas quais

se combinam os métodos de avaliação do contexto de produção e de circulação de bens culturais, característicos da história social com a análise de recepção de discursos verbais e visuais oriunda dos estudos de comunicação e letras.

Apesar do crescente interesse pela história gráfica no Brasil, ainda não é comum encontrar referências abordando esse tema, principalmente sob uma perspectiva que leve em consideração questões relacionadas ao design e à indústria gráfica. Dentre as exceções que confirmam essa regra podemos destacar a obra *Imagem e letra*, de Orlando da Costa Ferreira. Essa publicação, lançada em 1975, é citada por Rafael Cardoso (2009, 50) como uma das obras essenciais que contribuíram para o estudo da memória gráfica no Brasil, sendo definida pelo pesquisador como “o lapidar, *Imagem e letra*, de Orlando da Costa Ferreira, possivelmente *o primeiro livro a dar a devida importância à história gráfica propriamente dita* e ainda referência máxima sobre a evolução da gravura no Brasil” (GRIFO MEU).

Logo no início da presente Tese, pudemos averiguar que essa publicação constitui, na verdade, o primeiro volume de uma série que ficou incompleta devido ao falecimento precoce de Orlando da Costa Ferreira. Essa afirmação, reforçada pelo relato do poeta e editor pernambucano José Laurênio de Melo no prefácio da segunda edição de *Imagem e letra*, aponta que a intenção do autor seria publicar outros volumes que formariam “uma visão global das questões inerentes às artes e às técnicas de produção e de multiplicação de impressos e estampas” (FERREIRA, 1994: 50). Confirmamos essa afirmação ao analisar o acervo de Orlando da Costa Ferreira e identificar as laudas com os capítulos que conformariam os volumes citados.

Enquanto o primeiro e único volume publicado trata da estampa e da gravura, ou seja, da reprodutibilidade da imagem gravada na indústria gráfica, os volumes seguintes, que continuam inéditos, prosseguiriam, segundo José Laurênio de Melo (1976 a),

com a imagem fotogravada, a letra de fôrma, a fôrma de letras, a arte negra (impressão), a arte branca (o papel), até culminar no produto bibliográfico por excelência, o livro: *Le monde existe pour aboutir à un livre*. [“O mundo existe para resultar em um livro”] (MELO, 1976 a) (tradução minha).

José Laurênio de Melo ressalta que existem dois níveis de significação na frase acima de Mallarmé. Temos *aboutissement* como “a inclusão do livro no plano cósmico, no plano do próprio devir do mundo” (IBIDEM, 1976 a). O livro como uma construção ininterrupta e sempre inacabada. Para além da sua materialidade e da forma, ele existe em si. Nesse sentido, ele se constitui através de um eterno processo de construção. Cada novo livro é uma nova descrição, uma redescricao de si mesmo, uma *reconstrução*. Outro significado, entendido por JLM como primordial para entender a obra de Orlando da Costa Ferreira, é *aboutissement* como um empenho e uma entrega pessoal que “se traduziu em distender, ao máximo, o seu período de sobrevida [...] para escrever um livro que, a seus olhos, era a justificação mesma de sua vida” (IBIDEM, 1976 a).

A imagem gravada e fotogravada; o texto, os seus caracteres e tipos; a reprodutibilidade da letra e, ainda, o papel, a impressão... tudo isso para culminar no produto bibliográfico e possibilitar uma classificação, a partir do produto e não do seu conteúdo. Esse era o plano geral de OCF. Criar um sistema que conseguisse alcançar a variedade e a mutabilidade desse artefato gráfico.

Nesses volumes, seria possível vislumbrar ainda um panorama das artes gráficas, uma extensa pesquisa sobre a cadeia produtiva da indústria gráfica. Desde o insumo, o papel e a tinta, passando pela pré-impressão com suas técnicas de composição a quente e a frio, com ênfase na reprodução fotomecânica; a impressão com uma detalhada apresentação das grandes áreas, a encavografia, a relevografia e a planografia e dos principais processos de impressão e chegando finalmente ao acabamento. Uma catalogação bibliográfica descritiva na qual o livro industrial moderno seria considerado um produto da indústria gráfica e onde poderíamos encontrar descrições desses processos produtivos. Suas características materiais seriam classificadas juntamente com a tradicional catalogação pelo conteúdo. O livro entendido como um artefato gráfico produzido por técnicos e operários e não somente como um determinado conteúdo.

Essa catalogação partiria de uma articulação entre a classificação do livro e o universo dos impressos efêmeros que nos cercam. Impressos esses que, apesar de serem muitas vezes “injustamente soterrados”, são parte fundamental da constituição da nossa paisagem construída, habitando os interstícios entre sociedade, comércio e comunicação que tanto interessam ao campo do design. No capítulo a seguir, relataremos como se

desenvolveu o processo que culminou na proposta de Orlando da Costa Ferreira para *Imagem e letra*.

1 – A RECONSTRUÇÃO DE *IMAGEM E LETRA*

Imagem e letra não surge repentinamente. Muito pelo contrário, ele é a construção de uma vida ou como comentou José Laurênio de Melo, a justificação de uma vida. Assim, optamos por estudar esse objeto mediante esse viés. Pensar na produção de Orlando da Costa Ferreira como um modo de vida e de produção que pode ser entendido através de um Método biográfico, mesmo não sendo esta Tese uma biografia. Acreditamos que, ao contar a sua história, um indivíduo não fornece somente informações sobre os seus valores, hábitos e condições de vida, mas também nos apresenta elementos sobre o seu grupo e a sua classe. Podemos ainda adquirir dados sobre a sua relação singular com as regras de comportamento ou outros parâmetros impostos pela sociedade, a forma como a subjetividade de um homem e os aspectos objetivos da história se relacionam e podem ser examinados para verificamos como histórias de vida nos fornecem uma nova perspectiva. Entendendo como um indivíduo pode negociar dentro de limitações sociais, podemos avaliar o peso das determinações sociais nos percursos individuais (FERRAROTI, 1981). Para o intelectual e sociólogo italiano Franco Ferraroti (1988),

o “Método biográfico” propõe descobrir a relação do social no individual. Se somos, se cada indivíduo representa, a reapropriação singular do universal social e histórico que o rodeia, podemos conhecer o social, partindo da especificidade irreduzível de uma práxis individual (IDEM, 1988).

É necessário buscar ir além e ultrapassar a dicotomia entre o indivíduo e a sociedade, pois a “sociedade engendra as ideologias, os valores e as técnicas, mas são os homens que as fazem, transportam e vivem e isto ao longo do desenrolar diário de cada existência” (IDEM, 1988). Essa perspectiva traz uma dimensão fundamental para o trabalho de OCF: a do fazer enquanto um saber. O bibliólogo, por ter uma familiaridade com a história da imprensa, compreendia que, na sua origem, ela era um saber calcado na prática e na experiência e o processo de projetar um impresso era indissociável do

processo de produzi-lo. Esse conceito guarda similaridades com o que nos diz Richard Sennet no livro *O artífice* de 2009:

o conceito de experiência, palavra de conotações mais vagas em inglês do que em alemão, que a divide em [outras] duas: *Erlebnis* e *Erfahrung*. A primeira designa um acontecimento ou uma relação que causa uma impressão emocional íntima; a segunda, um fato, uma ação ou uma relação que nos volta para fora e antes requer a habilidade que a sensibilidade. O pensamento pragmático insiste em que esses dois significados não devem ser separados (SENNET, 2009: 321).

Não devemos confundir *Erfahrung* com instrumentalismo. Sennet aponta que o “ofício da experiência” seria um conjunto de técnicas que consolidariam um conhecimento tácito. Assim, a “ideia da experiência como um ofício contesta o tipo de subjetividade que prospera no puro e simples processo de sentir” (IDEM: 322). Essa aproximação nos leva a pensar, junto a Sennet, na viabilidade de uma apreciação dos registros históricos “como um catálogo de experiências de produção das coisas” (IDEM: 25). O que vai ao encontro do que OCF defende, quando comentava que a natureza da indústria gráfica é a duplicação. Sennet argumenta ainda que ao fazer

alguma coisa acontecer mais de uma vez, temos um objeto de reflexão; as variações nesse ato propiciador permitem explorar a uniformidade e a diferença; a prática deixa de ser mera repetição digital para se transformar numa narrativa; movimentos adquiridos com dificuldade ficam cada vez mais impregnados no corpo; o instrumentista avança em direção a uma maior habilidade (IDEM: 181).

O processo de reproduzir originais a partir de matrizes, tão basilar dentro das artes gráficas, conforma no homem a semelhança do seu ofício e vice-versa. Parafraseando o filósofo tcheco Vilém Flusser, o impresso faz o impressor tanto quanto o impressor faz o impresso.

1.1 O mão suja

Antes de iniciarmos a “biografia da obra” de Orlando da Costa Ferreira, cabe introduzir esse personagem e apresentar um momento que consideramos essencial para o entendimento do processo que resultou em *Imagem e letra*, O Gráfico Amador.

Orlando da Costa Ferreira é natural de Pernambuco e nasceu no município de Rio Formoso, filho de Augusto da Costa Ferreira e Maria do Carmo Machado Ferreira, em 14/8/1915. Segundo o relato extraído no seu diário,

aprendi a ler sozinho no Diário de Pernambuco: um dia estava, de repente, lendo em voz alta, com espanto geral. Começava também a escrever, com o auxílio de outros. Em Conceição, minha mãe instituiu um curso regular para mim e para o meu irmão mais novo (DIÁRIO, VOLUME II, RIO, 6/12/1970: 14) (GRIFO MEU).

Não frequentou nenhum colégio ou ginásio na adolescência, mas demonstrou grande interesse pelos livros, desde sempre. Ao se mudar para Recife, passou por várias profissões até ingressar no Banco do Brasil, em 1942. No ano de 1945, se casou com D. Lize Bravo e concluiu o ginásio, concluindo um curso supletivo em 1949 (figs. 1 e 2). Neste mesmo ano, fez um curso na Biblioteca de São Paulo durante três (3) meses. Sobre este período, José Laurênio comenta que o “trabalho que ele [Orlando] escolheu para a formação no curso de biblioteconomia foi encadernar um volume, fazer uma encadernação. [...] coisa que indica o [seu] gosto pelo livro, pelo trabalho com o livro” (O GRÁFICO AMADOR, 2017: 26).

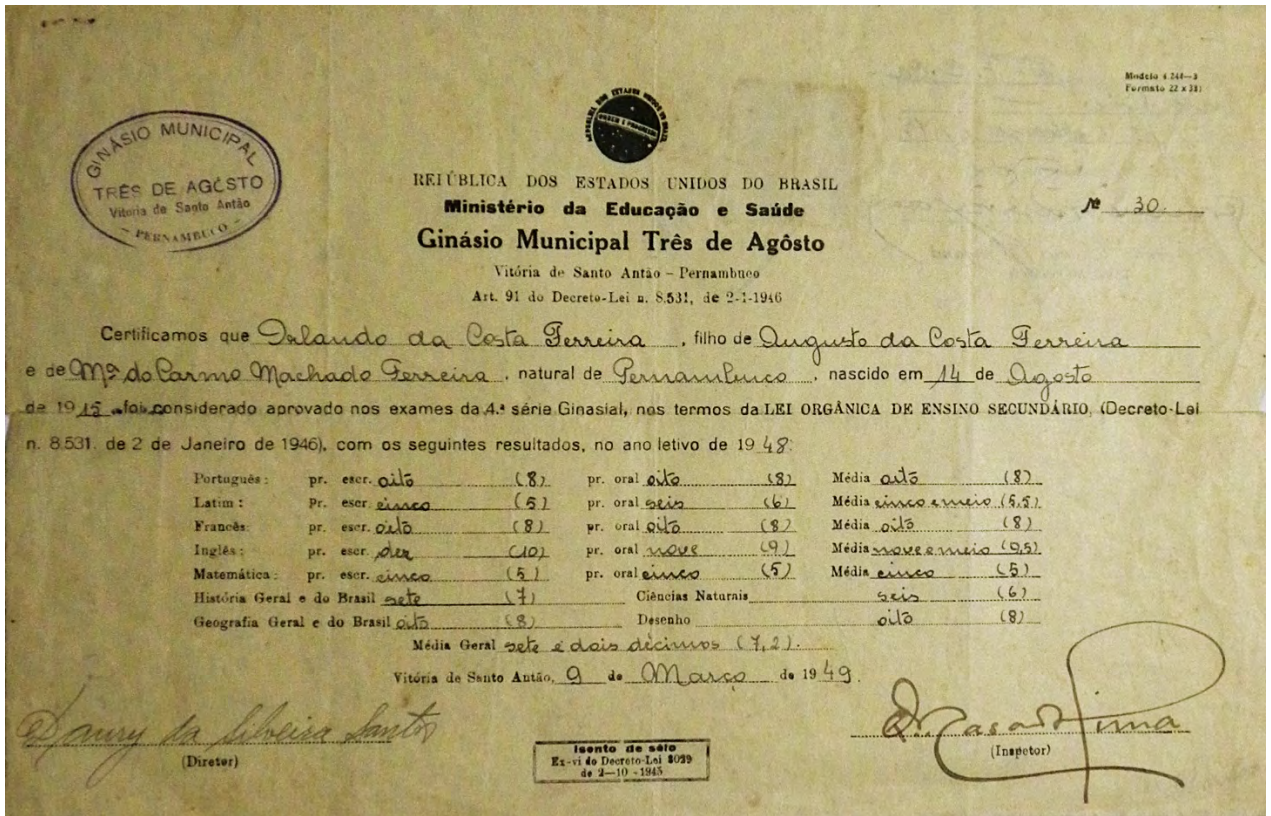


Figura 1 – Histórico Escolar do Ginásio (frente), 9 de março de 1949, AOCF.



Figura 2 – Histórico Escolar do Ginásio (verso), 9 de março de 1949, AOCF.

Se diplomou em Biblioteconomia e foi posteriormente convidado a ministrar a disciplina de História do Livro, no curso de Biblioteconomia da reitoria da Universidade de Recife.

No ano de 1954, juntamente com Aloisio Magalhães, Gastão de Holanda e José Laurênio de Melo, participa da fundação da *private press*⁸ O Gráfico Amador. Os três, Aloísio, Gastão e José Laurênio, haviam sido membros do Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP). Orlando era colega de Gastão de Holanda no Banco do Brasil e foi convidado por ser um conhecedor das artes gráficas e da bibliografia (LIMA, 2014: 53-54).

Os trabalhos sempre foram projetados e impressos pelos quatro e, por isso, esse grupo era denominado de *mãos sujas*. Os outros membros fixos, que não botavam a mão na massa, eram chamados de *mãos limpas*. Um deles, Ariano Suassuna, relatou na Folha de São Paulo, em janeiro de 2001, como se dava essa relação:

tive a honra de ser um participante menor daquele importantíssimo Movimento que foi O Gráfico Amador. E não digo menor por modéstia, verdadeira ou falsa. É que, no Gráfico, havia dois tipos de colaboradores: os mãos sujas e os mãos limpas; e, ao contrário do que se poderia esperar, os primeiros eram os verdadeiros artistas e trabalhadores, os que sujavam as mãos de tinta, arranjando os tipos nos componedores e manejando a prensa simpática e primitiva que dava corpo aos livros.

Ora, logo nas primeiras reuniões destinadas a fundar O Gráfico Amador, avisei que a minha contribuição mais importante e significativa para o seu mobiliário seria uma espreguiçadeira, que eu fazia questão de trazer de casa para, com ela, marcar a minha decidida condição de colaborador mão limpa. Consequentemente, avisava também aos outros participantes que minha atuação na Casa seria definida pela "convivência fraterna, literária" e por aquele famoso "apoio moral" que todos os omissos se apressam em garantir aos companheiros em graves momentos de dificuldade.

⁸ *Private Press* é um termo utilizado para descrever uma gráfica particular, que pode ser operada como um empreendimento artístico ou artesanal sem ter necessariamente caráter comercial.

Assim, os verdadeiros e heroicos participantes do Gráfico Amador foram os mãos sujas Aloísio Magalhães, Orlando da Costa Ferreira, Gastão de Holanda e José Laurênio de Melo (SUASSUNA, 2001).

Em entrevistas concedidas a Edna e Guilherme Cunha Lima e publicadas no catálogo da exposição O Gráfico Amador/Aloísio Magalhães, Gastão de Holanda, José Laurênio de Melo & Orlando da Costa Ferreira, de 2017, temos dois testemunhos de *mãos sujas* em relação a Orlando que merecem ser destacados. O primeiro de Gastão de Holanda, ao se referir a OCF, diz que ele tinha “essa cachaça enorme por artes gráficas. [...] Foi através dele que eu ouvi falar pela primeira vez na vida de [...] *Graphis* e do *Courrier Graphique*, [...] fora que o teórico de OGA era Orlando”. O editor ainda comenta que, do seu ponto de vista, foi ele que “despertou em nós a paixão pela coisa” (O GRÁFICO AMADOR, 2017: 17).

Outro testemunho, desta vez do grande amigo e interlocutor de Orlando da Costa Ferreira, José Laurênio de Melo, registra que “uma pessoa que exerceu uma influência e teve um peso enorme para o possível sucesso do gráfico foi Orlando [...] [que] era a única pessoa que tinha um embasamento muito sólido em relação à história do livro”. Laurênio aponta ainda que esse conhecimento foi fundamental para OGA, pois muito “da ortodoxia e da novidade” foi fruto, em grande parte, do trabalho dele e completa que o trabalho de OCF “não aparece” como deveria (IDEM: 25).

Por outro lado, se Orlando foi importante para OGA, participar de uma *private press* na qual ele e seus pares puderam editar e imprimir livros experimentais de autores do calibre de João Cabral de Melo Neto, Ariano Suassuna, Carlos Drummond de Andrade, Gastão de Holanda, diversos efêmeros, formou muito do bibliólogo também. Quando estava na Europa em 1959, a produção d’O Gráfico Amador foi um importante ponto de confluência de interesses com diversos personagens relevantes com os quais Orlando travou contato. Nesse sentido, José Laurênio de Melo complementa ainda que,

é preciso dizer que eu acho que todos nós, de certa forma, nos beneficiamos muito da experiência. Gastão [...] se tornou professor da escola [de Belas Artes], ele, que sempre teve paixão pelo visual, embora não fosse pintor. [...] *Orlando, com essa história do Gráfico, além do fato de se interessar por esses problemas de ordem teórica, teve o lado prático de fazer o livro.* [...] por outro lado a passagem de Aloísio pelo Gráfico é fundamental. [...] dali ele passa a querer voltar para o Rio [e], de repente, descobre o design [...] tenho certeza que a experiência de Aloísio no Gráfico é importante, muito importante para tudo que ele veio a fazer depois (IDEM: 27 (GRIFO MEU)).

1.2 Diário de Orlando da Costa Ferreira

Um dia, dois funcionários do Banco do Brasil que se encontraram, durante a conversa, um deles falou de *Ulisses* de James Joyce, que estava lendo no original. O outro, Gastão de Holanda, ficou intrigado com o primeiro, Orlando da Costa Ferreira, e pensou – mas esse cara é tão modesto, lê Joyce no original, coisa que pouca gente no mundo lê – , aí realmente se fez aquela amizade. A afinidade intelectual fez com que se aproximassem. Tempos depois, Gastão de Holanda leva o leitor de Joyce para frequentar um grupo de intelectuais que se forma em torno de Teatro Popular de Pernambuco (TEP). Foi assim que os quatro personagens que iriam fundar O Gráfico Amador se conheceram.⁹

Essa poderia ser uma boa introdução para a história de *Imagem e Letra*. Ela sintetiza um momento muito especial, onde Orlando da Costa Ferreira tem contato com os interlocutores que o acompanhariam por toda a vida. No início, muito próximos e trabalhando com questões em comum, em um segundo momento mais distantes, em busca de seus objetivos pessoais, mas sempre, e dentro do possível, interlocutores de toda vida.

⁹ Texto livremente adaptado a partir da entrevista que Gastão de Holanda concedeu a Edna e Guilherme Cunha Lima e foi publicada no catálogo da exposição O Gráfico Amador/Aloísio Magalhães, Gastão de Holanda, José Laurênio de Melo & Orlando da Costa Ferreira, de 2017.

O diário de Orlando da Costa Ferreira é escrito a partir do final de 1958 e início de 1959, momento em que O Gráfico Amador está em plena produção, mas começa a apresentar algum desgaste. Não exatamente entre seus colaboradores, mas sim entre os interesses pessoais dos principais personagens. Nesse sentido, quanto mais O Gráfico Amador se aproxima do final, mais OCF segue solitário no seu interesse por artes gráficas e bibliografia.

Durante a pesquisa, tivemos acesso a dois volumes do diário pessoal do autor que cobrem os seus últimos dezessete anos de vida. Período em que desenvolveu a maior parte dos seus projetos e fez a pesquisa que culminou no *Imagem e letra*. O primeiro compreende o período entre dezembro de 1958 e março de 1968 (fig. 3) e tem 127 páginas manuscritas. O segundo, de março de 1968 até julho de 1975 (fig. 4), ano do seu falecimento tem 39. É importante salientar que os registros de OCF nos diários não tem uma periodicidade definida. As entradas aconteciam sempre que havia algo importante a registrar ou ele se sentia compelido a escrever.

A possibilidade de acompanhar a jornada de Orlando da Costa Ferreira, através de um tom tão pessoal, quase que ouvindo a sua voz, foi uma oportunidade que não poderia ser desperdiçada. Através da análise documental desse material, foi possível cotejar datas, verificar informações e compreender todo o processo que resultou na proposta final de *Imagem e letra*. Em muitos momentos, somente com a leitura atenta e a apreciação dos dados coletados durante a investigação do conteúdo do diário foi possível inferir diretamente a mensagem que o autor queria passar e qual foi a estratégia que adotou para fazê-lo.

Após uma primeira leitura, foi possível identificar algumas características. De modo geral, os textos são escritos em português, porém encontramos outros em francês e citações em inglês, em alemão, em espanhol e em italiano. Como os diários foram escritos em diversos locais, para fins de categorização, decidimos dividir os registros da seguinte forma: a) registros durante o curso de bibliografia em Paris; b) registros durante uma viagem de carro à Itália que incluiu outras partes da França e a Suíça; c) registros durante uma viagem a Londres; d) registros em Recife; e) registros no Rio de Janeiro.

Paris

1958

Dezembro

Fazia uma semana. Lembrava-me do péssimo café na es-
cala inesperada de Dakar. Do carisco que me falava
em sua coleção de Poe. Oh! a indecisão da noiva. Calça-
rá ou não as meias de lã? Faz uma carícia de uvas
pretas! Gate. ~~Gate~~ Seis meses de mescafé te esperavam.
Tormento da noite no fuso de penumbra. Repeti-se até
lisboas. Muito vinho em Portela de Sacavém. Chuva. O
desgaste havia começado. Não desceremos em Orly. Mui-
to frio às 11 da noite no Bourget. Perdi a noiva. O des-
gaste: febre. Febre na noite de Natal. Valeria a pena?
Ainda me lembrava de Pelletan: uma coisa absolutamen-
te morta, lá matar muita coisa. O homem de barbas
na livraria do boulevard Saint-Germain: seria Hellen?
"Sim. Trata-se de Pelletan, mas há muito que deixamos de
editar livros." Volland também - já não existe. Bruce
Ropers tinha morrido. Que tenho com Hellen? O que que-
ro é um pouco de sol sobre um degrau. Gritar os nomes
dos mortos na superaquecida Prefeitura de Polícia. Eu
também estou morto. Panham a minha pedra. Violeta
fanada no Quai d'Orsay: Mlle. Courson. Seis meses. Um
me de Prud'hon no Museu de l'Orangerie. Matar também
Prud'hon. De Clouet a Matisse. De Clouet a Matisse.
Subir pelos Champs Elysées. Cinza e roxo.

Começava a escrever coisas completamente secas. Saint-
Germain-l'Auxerrois havia de gastar-me. Volland: estava
morto. As mulheres se despiam com esgares de frio. Tardes
inutilizadas no café. Oh! parem de beijar-se: não tenho
mulher. Escande a longa cabelina, fios de laço metálico.

Figura 3 – Primeira página do diário pessoal OCF Volume I (1958/1968), AOCF.

Rio
1968 (cont.)

Março, 31 - Domingo. Vou passar de novo os slides de Bam Retiro: 1. talvez o mais antigo: na beira da vala, do pé, olhando o mata crescer, no fundo; o nome de Felpa o Velho, os arvidos? 2. Sentado na escada circular de tijolos, cotivels um joelhos, mas no quixo, olhando a mata na colina franteira; pensava, mas não sei que pensamento. 3. De um pato, in- de terminado, do lado da casa - grande, olhando a casa de Mu- xi também; vaquíssima idéia de casa era essa casa, e mesmo a sua dona; a pens. lembrança de gander coletas ^{de} do lado de chita muito vistosa, de desenhos largos. 4. ^{Hoje} Meu pai se parou por todos da casa, principalmente por minha mãe, que se fez, um confuso e pemente muito que ia e vinha de- nte da casa, chejava a aproxima-se da porta da frente e voltava com chors e pendo pelo escuro corredor; às vezes meu pai chejava a alcançar os fechos da porta, a alda- ha ou a grande chave, mas a resistência aumentava e o o solo humano voltava pra o corredor; lá fora, tive- mente mto e caheciado; era o assalto dos Galdinos, ~~rebe~~ ~~de~~ ~~de~~ depois. Nada mais. Eu teria no máximo ^{9 a 10} ~~9 a 10~~ anos. Olhando a vala, olhando a mata, olhando a casa, olhando a porta. Sabia de alguma coisa? Nada. Ruínas? Falas? Cantos? Nada! os tiros dos Galdinos che foram-se aos arvidos depois, com as ameaças repetidas. Não me recordo da firmeza de minha mãe de na época. Talvez um pouco, paquíssimo, dos cabelos e da ~~da~~ gola da blusa de minha avó materna. Mas há com certeza outras coisas. Por exem- plo, meu pai descendo pra o riacho, em frente à casa, para lavar peças da lâmpada de álcool. Recente, fez isso muitas vezes, mas só me lembro de uma vez. Não pode ~~ser~~ ~~ser~~ ~~ser~~ exato: os Galdinos ~~com~~ ~~com~~ ~~com~~ foram ter parado o dia na mata em frente, observando todo o movimento de enfundo, e falavam em tu vintu meu pai descendo pra o Rio. A lembrança, pois, pode ter sido de

Figura 4 – Primeira página do diário pessoal OCF Volume II (1968/1975), AOCF.

Além dessa divisão por locais, também estabelecemos categorias para os temas registrados no diário. Este tinha duas funções básicas: registrar sentimentos, sensações, impressões e, ainda, servir de repositório para informações objetivas que poderiam ser resgatadas pelo autor, se necessário. As partes relativas às impressões subjetivas foram denominadas, nesta Tese, de *Deriva* e as informações objetivas foram divididas em duas categorias denominadas de *Relato* e *Estudo*. Assim, foi criada uma primeira chave de análise documental na qual se conciliou o idioma, o lugar e o tipo de informação, para podermos quantificar os dados iniciais.

Em um segundo momento, motivados pela reincidência de alguns temas, definimos mais três categorias: uma denominada de *Genealogia*, que abarcou a história da família Costa Ferreira; e a outra de *Encontro*, na qual Orlando relatou as suas conversas com nomes relevantes do design e da tipografia e, por último, uma denominada de *Rasura*, para identificar partes que foram apagadas ou rasuradas pelo autor. Por fim, para facilitar o mapeamento e a quantificação, as partes aqui denominadas de *Deriva*, ocorridas durante as viagens de estudo pela Itália e de Londres, foram agrupadas em uma só categoria denominada de *Deriva Viagens*.

Com a categorização definida, partimos para a fase da leitura atenta e da quantificação dos dados. A metodologia utilizada foi contar o número de linhas de cada página, sendo que cada célula da planilha correspondia a uma linha do diário e cada linha da planilha a uma página do diário. A linha era classificada dentro das categorias definidas por idioma, local e tema e a célula correspondente marcada com cor da sua categoria. As linhas do diário (células da planilha) não utilizadas ficaram em branco (fig. 5).

As datas do diário foram registradas em seus trechos correspondentes. Os trechos em francês e as demais citações em outras línguas foram assinaladas e traduzidas. Caso fosse encontrada alguma referência que pudesse ser relacionada ao *Imagem e letra*, um fichamento era feito. Parágrafos que continham alguma informação relevante sobre temas relativos a outros escritos, publicações ou sobre a história d'O Gráfico Amador, foram comentados e fichados. Quando confirmamos que a referência era uma informação valiosa ou que possuía alguma relevância para a Tese, transcrevemos o trecho (fig. 6). Buscamos a identificação dos principais interlocutores de OCF na nota prefacial de

Imagem e letra (FERREIRA: 1976), *Gráfico Amador* (LIMA, 2016), nos agradecimentos de outras publicações e nas cartas encontradas no AOCF, para desenvolvemos uma lista com as abreviaturas e siglas utilizadas com mais frequência.

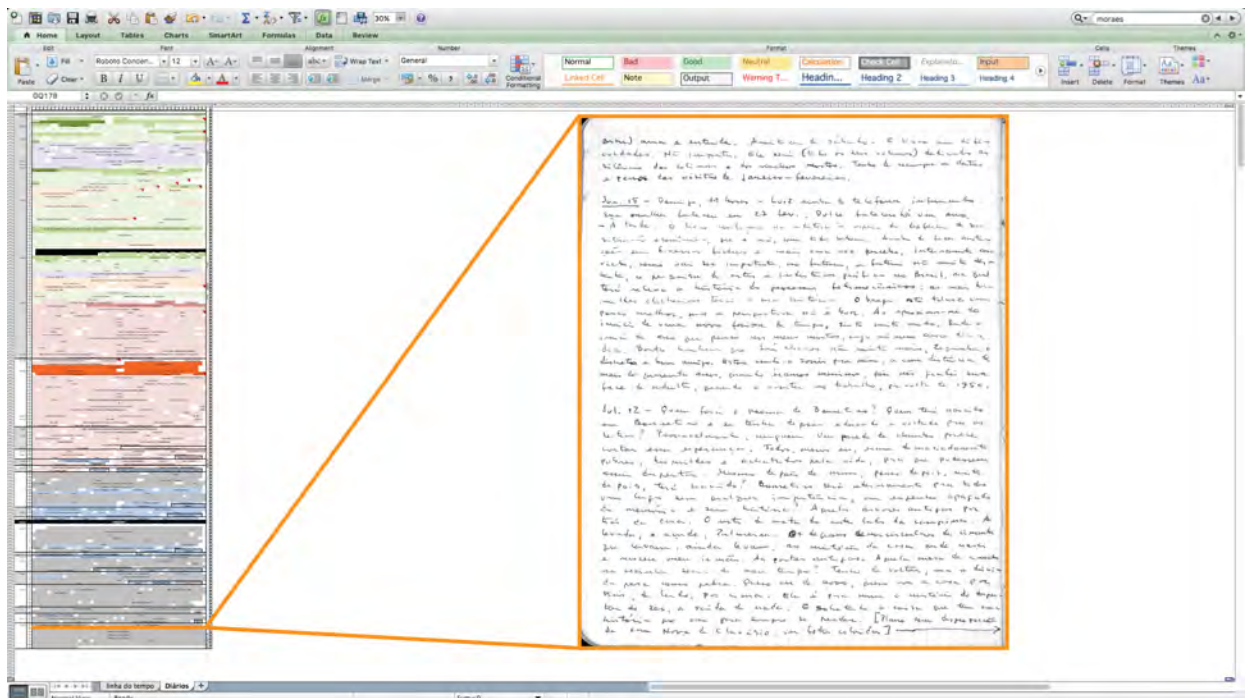


Figura 5 – Planilha completa com a quantificação de todas as páginas dos diários de OCF, detalhe demonstrando como cada página do diário foi codificada em uma linha da planilha.

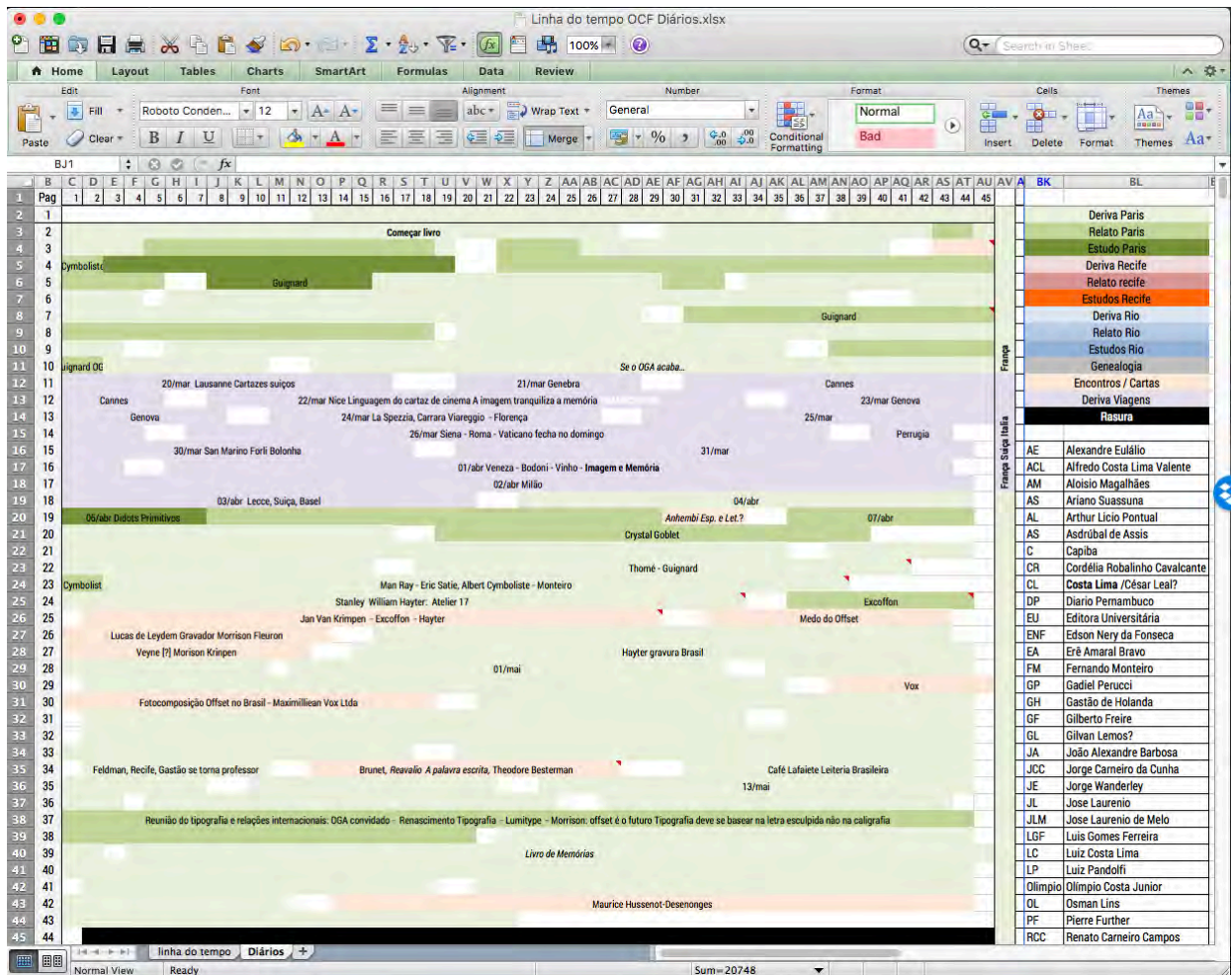


Figura 6 – Detalhe da planilha com a quantificação das primeiras 44 páginas do diário 1, a categorização dos temas e parte das siglas utilizadas.

A seguir, apresentamos um trecho exemplar do diário onde encontramos uma narrativa *Deriva* de junho de 1959. Nele, OCF primeiramente comenta que está voltando ao Brasil e faz diversas reflexões e comentários sobre personagens históricos (Jaugeon, Moxon), amigos (José Laurênio de Melo, Israel Sancovski, Olga Weigel), professores (Cymboliste, Veyrin-Forrer) e estudiosos do livro e da tipografia (Simon, Morrison, Warde, Jammes, Johnson, Mardersteig).

No fim, assinalamos o momento em que ele fala da decisão e da anuência de José Laurênio de Melo (JLM) de iniciar o projeto que foi o precursor de *Imagem e letra*, *Imagem e memória*. O autor ainda comenta a vontade de traduzir os trabalhos fundamentais de Stanley Morrison e Beatrice Warde para o português e da promessa de terminar *Imagem e memória*¹⁰ em setembro daquele ano, em pouco mais de dois meses.

10 Optamos por diagramar *Imagem e memória* e *Imagem e letra* em itálico para assinalar como eles foram conceitos que se transformaram ao longo do tempo.

Londres às três, Paris às quatro. Saímos às cinco. Telefonei à Aliança. Lisboa às 8:30. São 10:10 e, dentro de alguns minutos, baixamos à Europa. E dentro de 12h00, Recife. [...] Não tocaremos em Dacar. É só o fuso de penumbra. Uma hora na sala quente de Orly. Apenas vi, ao subir, a Torre Eiffel, por cima de uma bruma cor de terra que escondia Paris inteiramente. [...] A cara de Simon, o perfil de Morrison contra a luz e a fachada do edifício novo de Fetter Lane. O vulto de Laurênio se afastando da estação, mortificado. A Torre Eiffel perfurando o nevoeiro pardo. E mrs. Warde fazendo gerar o móbile da exposição. Olga virando-se pela última vez sobre o letreiro de Porto de Clignancourt. Vieira, [?] correndo do portão até a porta, decora sem olhar para trás. Israel [Sancovski]: escreva, escreva. Laurênio: escreva, escreva. Todos: escreva, escreva. Cara de elmo [?] quer um livro. Jaugeon itálico corpo 36 (Mme. Vyerin) [Jeanne Veyrin-Forrer] receberá folhetos populares. Simon, prospectos de Brasília. Manso urso enfermo Cymboliste estende a bela pata. Seu sorriso descredita a esperança. Sua doença grave, mas não diz o que é. Morrison elogia Jammes. Simon nos mostra o último livro desenhado pelo seu irmão. Mardersteig estava em Londres, mas partiria no dia seguinte. Duas belas reedições: o *Printing type* de Johnson¹¹ e o *Mechanik exercises*, de Moxon,¹² ambos da Saint Bride Foundation. *Quanto ao mais, a linha está escolhida. Laurênio acha boa a ideia de Imagem e memória. Fizemos o projeto de publicar em português os First principles, de Morrison e The crystal goblet, de Beatrice Warde. Quanto trabalho, e prometi Imagem e memória para setembro. A esta hora, já estaremos no mar. Nada se ver, apenas os jatos de fogo branco dos motores. [...]* (DIÁRIO, VOLUME 1, LISBOA,16/06/1959: 57) (GRIFO MEU).

11 *Printing type specimens: standard and modern types*, de Henry Lewis Johnson, 1924.

12 Joseph Moxon's *Mechanik exercises or, The doctrine of handy-works applied to the arts of smithing, joinery, carpentry, turning, bricklaying*, 1694.

Ao executarmos a decupagem de um trecho como esse, vemos como a riqueza da narrativa do autor gera um grande volume de dados. Dados estes que podem ser extraídos e utilizados para diferentes fins. Um simples levantamento das biografias dos personagens citados pelo bibliólogo nesse trecho já nos possibilitou perceber importantes inter-relações. A rede formada por esses atores contextualiza aquele momento e expõe referências que Orlando trouxe para a sua produção. Vejamos, então, uma breve apresentação dos personagens encontrado nessa passagem:

- Jacques *Jaugeon* (1690-1710), erudito francês e o tipógrafo real durante o reinado do rei Luís XIV.
- Joseph *Moxon* (1627-1691), impressor inglês que imprimiu o primeiro dicionário em inglês dedicado à matemática e o primeiro manual técnico para impressores.
- José Laurênio de Melo (1927-2010), poeta, tradutor e editor pernambucano, fundador d'O Gráfico Amador, amigo e principal interlocutor de OCF.
- Israel *Sancovski* (?/?), arquiteto paulista e amigo de OCF.
- *Olga Weigel* (?/?), bibliotecária da UNB, colega de curso na Biblioteca de Paris, amiga de OCF.
- Albert *Cymboliste* (1890-1961), diretor do *Le Courier graphique*, francês, professor de OCF no curso na Biblioteca de Paris.
- Jeanne *Veyrin-Forrer*, (1919-2010), historiadora do livro e bibliotecária francesa, chefe da reserva dos livros raros da Biblioteca Nacional de Paris, professora de OCF no curso na Biblioteca de Paris.
- Oliver *Simon* (1895-1956), historiador inglês da imprensa que escreveu *Introduction to typography* e dirigiu a Curven Press, juntamente com o seu irmão Herbert Simon (1898-1974).
- Stanley *Morrison* (1889-1967), tipógrafo, historiador da imprensa e designer gráfico inglês.
- Beatrice *Warde* (1900-1969), escritora e especialista inglesa em tipografia.
- Paul *Jammes* (1890-1983), especialista em livros raros – fundador em 1925 da Livraria Paul Jammes – que foi sucedido pelos filhos Pierre e André Jammes.
- Henry Lewis *Johnson*,(1880-1957), historiador da imprensa estadunidense que escreveu *Historic design in printing* em 1923.
- Giovanni *Mardersteig*/Hans *Mardersteig* (1920-1977), notável impressor alemão fundador da Oficina Bodoni.

As citações a esses e outros personagens se estende por todo o diário e permitiu cotejar, relacionar e fazer múltiplas inferências. Tornou-se necessário selecionar criteriosamente os dados que foram extraídos para se atingir os objetivos da Tese. Assim neste capítulo, para determinar o seu recorte, nos detivemos somente nos trechos de algum modo relacionados a *Imagem e letra*.

Por fim, com o material quantificado, categorizado, editado e transcrito, optamos por manter a sua originalidade e não interferir no texto, corrigindo apenas imprecisões, erros ortográficos e os casos que impossibilitariam a compreensão. Quando foi necessário colocar alguma observação, correção para facilitar o entendimento ou favorecer a precisão, estas foram postas entre colchetes (*square brackets*).

1.3 Estadia na Europa

Em janeiro de 1959, Orlando da Costa Ferreira iniciava um estágio na Biblioteca de Paris como bolsista do governo francês (fig. 7). Durante essa estadia na França, OCF assiste a disciplinas do curso de *Enseignement préparatoire au diplôme supérieur de bibliothécaire* (Ensino preparatório para o diploma de graduação em bibliotecário) (fig. 8) e na Aliança Francesa (fig. 9). O diário começa a ser escrito nesse momento, aparentemente com a finalidade inicial de registrar a viagem.

Logo no segundo parágrafo da página 2 do diário, encontramos uma primeira menção a escrever um livro. Essa ideia já devia acompanhar OCF a algum tempo, pois ele integrava, como membro fundador, O Gráfico Amador (OGA), desde 1954, além de contribuir como crítico e cronista para a 2.^a Secção do Diário de Pernambuco, desde 1957. Ainda sobre OGA, é interessante ressaltar que Orlando comenta em seu diário sobre a possibilidade d'O Gráfico Amador encerrar as atividades em 1º de março de 1959, dois anos e seis meses antes do encerramento de suas atividades em novembro de 1961 (IDEM: 66-67). Acreditamos que esse anúncio pode indicar um dos fatores que contribuíram para a urgência que o bibliólogo se impôs, desde então.

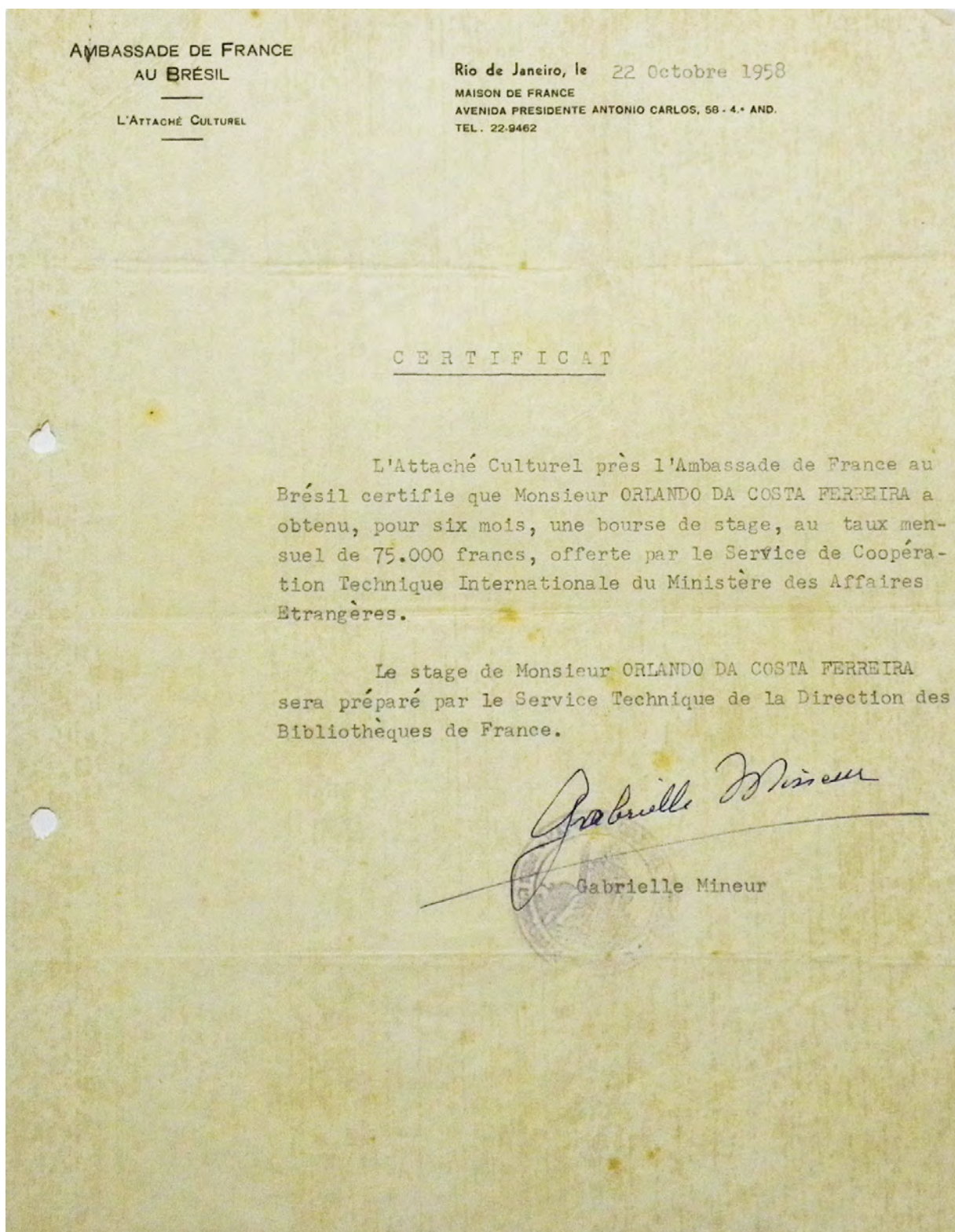


Figura 7 – Aceite da bolsa do governo francês, 22 de outubro de 1958, AOCF.

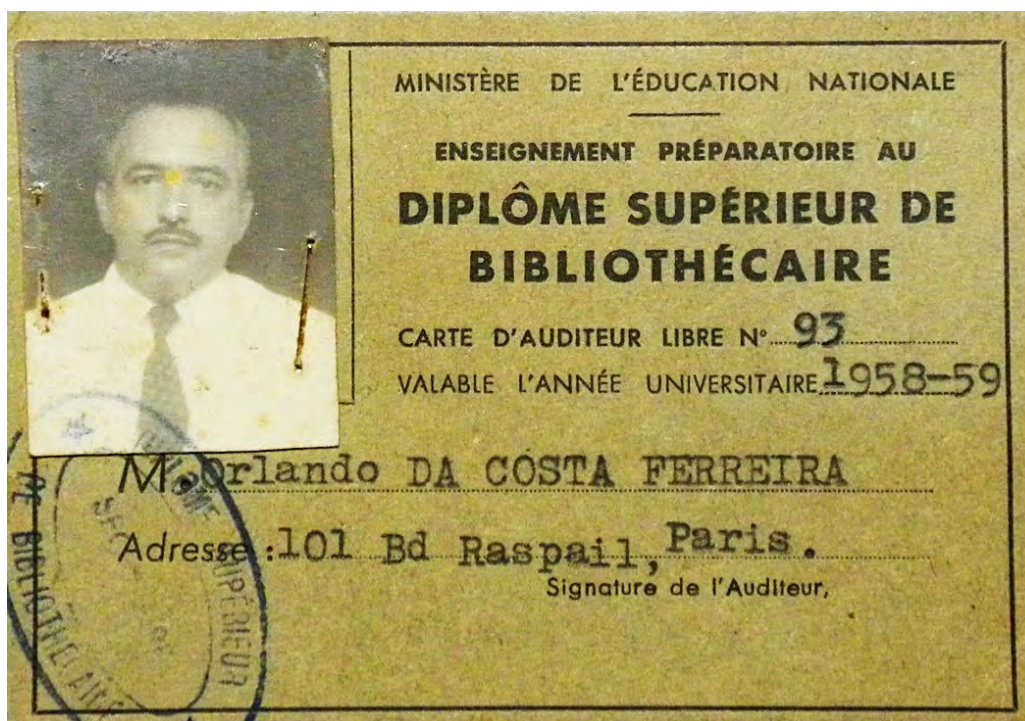


Figura 8 – Carteira de Estudante, dezembro de 1958 a junho de 1959, AOCF.

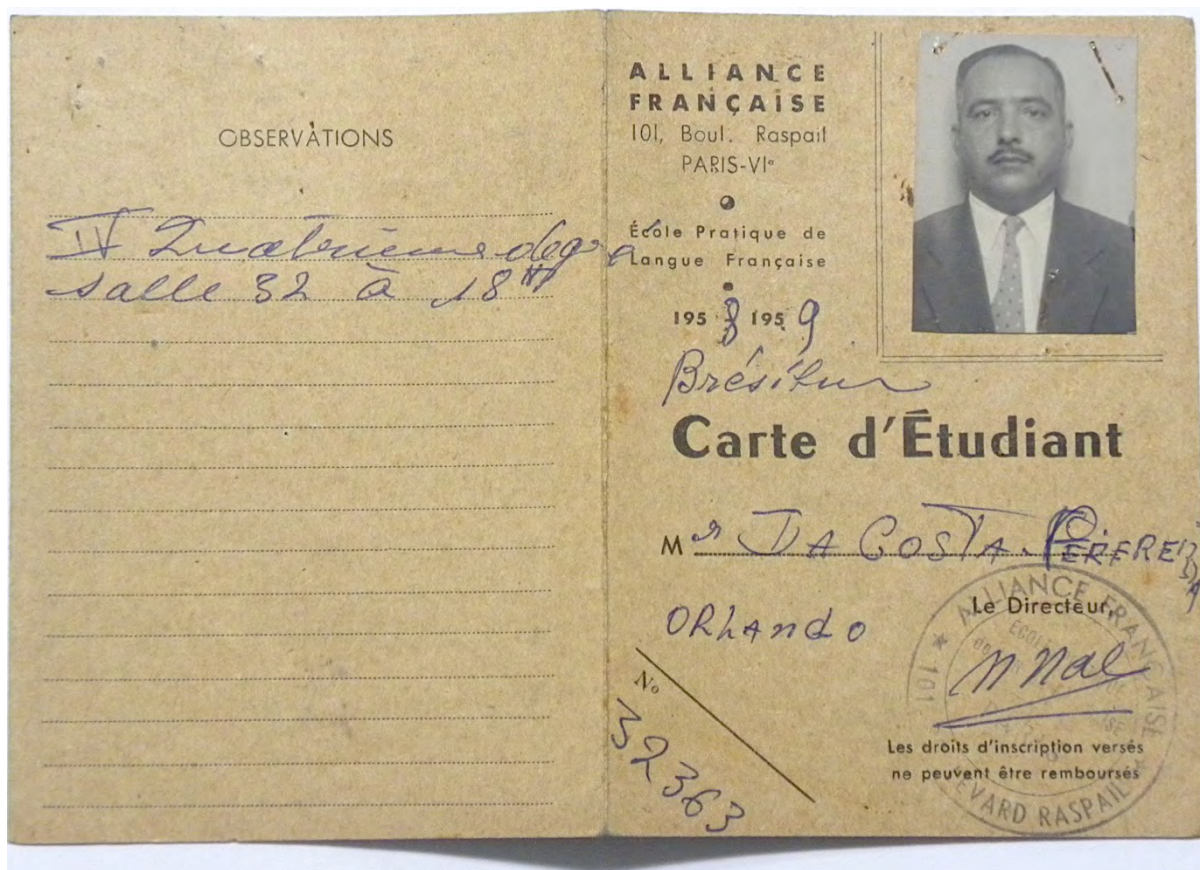


Figura 9 – Carteira de Estudante da Aliança Francesa, de dezembro de 1958 a junho de 1959, AOCF.

No período compreendido entre 20 de março e 3 de abril daquele ano, Orlando faz uma viagem que inclui a Itália e, depois, a Suíça com a finalidade de visitar museus, pesquisar sobre a história da tipografia e conhecer outros países. Nos seus registros sobre essa viagem, Orlando comenta que transita pela França (Cannes, Nice, Monte Carlo), Itália (Gênova, La Spezzia, Carrara, Viareggio, Florença, Siena, Roma, San Marino, Forlì, Bolonha, Veneza, Milão, Lecce), Vaticano e Suíça (Lausanne, Genebra, Ticino, Zurique, Basel). Nessa viagem, encontramos os dois momentos onde o bibliólogo formula as suas primeiras intenções quanto ao plano de publicar o livro citado anteriormente e define o título que ele carregará por muitos anos, até 1961.

Linguagem do Cartaz. Eliminar tudo que já está no expectador. Provocar o seu automatismo, interromper a corrente, chocá-lo. O cinema nos dá, de um lugar, uma imagem que corresponde à palavra. Agora eu vejo o verdadeiro Monte Carlo, puramente visual. *O que aconteceria se, de repente, nos achássemos em Veneza sem nunca haver lido o seu nome? Jamais veremos a Veneza pura, sem os subprodutos da tradição. Estamos cercados pela floresta de símbolos, pela tela, pelo muro, pela página. A imagem tranquiliza a memória.* O ícone fica. Se eu não tenho um retrato, a angústia de escrever leva-me fatalmente a esquecer. Não precisarei permanentemente do retrato: basta que o tenha guardado e perco a ansiedade de esquecer. *A memória tranquilizada guardará a imagem.* Soma de memórias, sabe-se. É como escrever o número de telefone e jogar fora o papel (DIÁRIO, VOLUME 1, NICE, 22/03/1959: 12) (GRIFO MEU).

Esta postulação de Orlando da Costa Ferreira nos leva a uma digressão sobre o tema. Sobre o que estaria comentando o autor, ao mencionar a “linguagem do cartaz” e a “imagem que corresponde à palavra” do cinema? Entendemos que o OCF se refere a uma carga sensorial que a imagem carrega independentemente do seu conhecimento anterior. De certo modo, a relação que podemos ter com o objeto prescinde do conhecimento sobre o objeto. Orlando, ao mesmo tempo que propõe um olhar puramente *objetivo*, em um

sentido estrito, nos lembra que estamos atrelados aos “subprodutos da tradição”. Essa ideia, reforçada pelo exemplo dado, utilizando a imagem de uma *Veneza pura* e não contaminada pela floresta de símbolos, foi um ponto de partida importante para os partidos que o bibliólogo tomará adiante. A conjunção entre as duas frases – “A imagem tranquiliza a memória” e a “A memória tranquilizada guardará a imagem” – apontou o caminho seguido, conforme poderemos verificar em outra citação registrada dez dias depois.

O livro no Túmulo de Julieta e o nome do Gráfico Amador. Nomes. Letras. [...] *Ícone e memória* – Se não fosse o Livro de Herbert Read.¹³ [...] *Imagem e memória: o título* (DIÁRIO, VOLUME 1, VENEZA, 1/04/1959: 16) (GRIFO MEU).

Aqui encontramos o momento em que Orlando da Costa Ferreira define o primeiro título do trabalho que o acompanharia por toda vida, *Imagem e memória*. Interessante observar como novamente encontramos uma relação entre o declínio d’O Gráfico Amador e o impulso para escrever *Imagem e memória*, além da citação ao livro de Herbert Read, *Ícone e ideia: a função da arte no desenvolvimento da consciência humana*, publicado em 1955.

Ao fim dessa viagem, Orlando da Costa Ferreira retorna a Paris para dar continuidade aos seus estudos e começa uma busca por interlocutores. Nesse período, registra em seu diário encontros que teve com artistas como Man Ray, Stanley Willian Hayter e tipógrafos como Roger Excoffon, Stanley Morrison, Jan van Krimpen, Maximilien Vox, entre outros. Poder travar esses contatos foi muito importante para OCF, pois eles o auxiliaram a escrever *Imagem e letra*, respondendo a cartas que o autor lhes enviava com dúvidas e solicitando informações.

13 *Ícone e ideia: a função da arte no desenvolvimento da consciência humana*, publicado pela Schocken Books em 1955. Parece-nos que a coincidência talvez vá além do título. Essa publicação propôs, em sua época, uma abordagem inovadora na qual a atividade estética seria fundamental e não periférica. Nela, Sir Herbert Read descreveu estágios decisivos dessa abordagem estética do homem à realidade. correspondências com momentos históricos, demonstrando como um novo senso de realidade é expresso em obras de arte características. Um conceito que, por vezes, perpassa o trabalho de OCF.

Após essa série de encontros, no do 1º de maio de 1959, o autor comentou: “Reavalio a minha crítica sobre *A palavra escrita* e vejo que não exagerei.” OCF estava se referindo a uma controvérsia entre ele e o crítico literário brasileiro Wilson Martins.

Dois anos antes, entre 16/6/57 e 14/7/57, Orlando escreveu uma crítica ao livro *A palavra escrita*, ao longo de cinco colunas semanais, no suplemento literário do Diário de Pernambuco. Essa seção do suplemento era denominada Notas sobre artes gráficas (fig. 10) e a crítica Uma história do livro, em Português. O mesmo texto foi redistribuído e publicado no Rio de Janeiro, nas dez semanas entre 7/7/57 e 1/9/57 no O Jornal, também em um suplemento literário. As críticas não foram bem aceitas por Wilson Martins que escreveu uma réplica com o título Fé de errata na seção Livros de 30 dias, publicada nos números 89, 90, 91 e 92 da *Revista Anhembi* dos meses de abril, maio, junho e julho de 1958. Neste mesmo ano, em outubro, Orlando da Costa Ferreira escreveu em 96 laudas uma tréplica intitulada “Espírito e letra”, que nunca foi publicada e conseqüentemente continua inédita e faz parte dos *corpora* desta Tese.



Figura 10 – Detalhe da capa da 2a. Seção do Diário de Pernambuco de 16/6/1957 com a primeira coluna Notas sobre artes gráficas e a apreciação sobre *A palavra escrita*, de Wilson Martins, BN.

Essa polêmica sobre *A palavra escrita* será analisada com mais profundidade no capítulo três (3), Crônicas e críticas. Neste ponto, cabe ressaltar somente o relato do bibliólogo no seu diário. Ele diz que ao reler *A palavra escrita*, se assegurava que não foi rigoroso em demasiado com os equívocos na historiografia e a falta de precisão com os termos técnicos apontados na sua crítica, pois, ao cotejá-la com outra do crítico inglês F. C. Francis sobre o *Early printed books to the end of the sixteenth century: a bibliography of bibliographies*, de Theodore Besterman,¹⁴ um livro de referência, entende que nenhuma obra está isenta de escrutínio e rigor nas críticas.

Essa polêmica também pode ser considerada como um fator de motivação no projeto de *Imagem e memória*. Em maio do ano seguinte (1960), temos outra citação que

14 Theodore Deodatus Nathaniel Besterman (1904/1976) foi um reconhecido pesquisador dos incunábulos, bibliógrafo, bibliógrafo e especialista nas obras de Voltaire.

reforça essa suposição: “Eu li, mais uma vez, o livro de Martins, mas uma simples menção da Rua Saint Jacques foi suficiente para me lançar de novo no antigo sonho de *Imagem e memória*”¹⁵ (DIÁRIO, VOLUME 1, PARIS, 3/5/1960: 87) (TRADUÇÃO MINHA). Vemos nesse trecho que Orlando retoma a sua apreciação do livro *A palavra escrita* e aponta imprecisões e erros de interpretação sobre o trecho A imprensa na França (MARTINS,1996:181-186).

Ainda em meados de 1959, encontramos dois registros que trazem à tona as especificidades do contexto em que *Imagem e memória* foi engendrado: como era a relação de Orlando da Costa Ferreira com os outros integrantes d’O Gráfico Amador e quais eram as suas ambições como autor:

Laurênio [José Laurênio de Melo] recebeu uma carta de Ariano [Suassuna]. Diz que o Gráfico se transformou em Editora Igaracu [Igarassu] e que vai publicar as suas peças. Provavelmente, eles estão certos e provavelmente estou errado por não ser receptivo à ideia. Mas estou certo com relação a mim mesmo: meu caminho não é o da literatura e sim o do ensaio sobre a arte e a história da tipografia. Não farei outra coisa, [já que] estou definitivamente fixado. Se for possível, ficarei só. Tenho que publicar o meu livro de viagem, a bibliografia, a história do livreiro, os ensaios sobre a história da imprensa no Recife. A promessa que fiz de publicar o livro de viagem é um compromisso de enorme responsabilidade. Agora chegou o momento e não devo temer as dificuldades que me esperam e que já estou sentindo. Não há dinheiro, não há editoras, não há ambiente. Há as ambições dos outros, como as minhas, a dos donos dos caminhos pelos quais tenho que passar (DIÁRIO, VOLUME 1, PARIS,16/06/1959: 54) (GRIFO MEU).

Esse trecho deixa claro uma distensão de Orlando da Costa Ferreira com os seus pares do OGA e que, naquele ponto, eles passaram a trilhar caminhos distintos.

15 Je relisais encore une fois le livre de Martins, mais la seule mention du nom de la rue Saint Jacques a suffit pour me jettez de nouvelles dans l'ancienne rêverie d'image et mémoire (DIÁRIO, VOLUME 1, PARIS, 3/5/1960: 87).

Estaríamos observamos discrepâncias entre os interesses de um “mão suja” em relação às outras “mãos”? (LIMA, 2014). Em certa medida, parece que sim. Em uma entrevista concedida a Edna e a Guilherme Cunha Lima, José Laurênio de Melo comenta, nesse sentido, que:

Essa questão da divisão é uma discussão realmente delicada. Porque, por exemplo, eu me lembro de uma discussão que nós tivemos, para o encerramento do gráfico, que foi muito dolorosa porque o Orlando foi praticamente voto vencido. Ele queria continuar e não queria nada com a Editora Igarassu, enquanto que a gente achava que não havia mais clima para continuar o Gráfico. Quer dizer, isso foi uma coisa que doeu muito em Orlando e eu sei que não foi uma coisa fácil para ele aceitar (O GRÁFICO AMADOR, 2017: 27).

Vemos que, tanto plano conceitual quanto nos aspectos práticos, os interesses não confluíam totalmente. As “ambições dos outros, como as minhas” começavam a não poder mais ocupar o mesmo lugar. Relembrando um trecho já citado no início desse capítulo, encontramos o momento da definição pelo projeto de *Imagem e memória*, já no momento do retorno ao Brasil.

Quanto ao mais, a linha está escolhida. Laurênio acha boa a ideia de Imagem e memória. Fizemos o projeto de publicar em português os First principles, de Morrison, e The crystal goblet, de Beatrice Warde. Quanto trabalho, e prometi Imagem e memória para setembro. A esta hora, já estaremos no mar. Nada [para] se ver, apenas os jatos de fogo branco dos motores [...] (DIÁRIO, VOLUME 1, LISBOA, 16/06/1959: 57) (GRIFO MEU).

Temos ainda uma última referência do autor ao título *Imagem e memória* em um depoimento dado por ele à Ângela Delouche e publicado em 4/10/1959 no 2º. Caderno do Jornal do Commercio (fig.11). A entrevista se intitula As aventuras de um pernambucano além do atlântico, e foi concedida logo após a sua permanência de seis (6) meses em Paris. Nela o bibliólogo foi apresentado como, “Orlando da Costa Ferreira, nome

essencialmente marítimo, de um pernambucano apaixonado, número um das artes gráficas, como símbolo da "aventura da comunicação"

Nessa entrevista, Orlando comenta que sua bolsa oficialmente era um, “estágio na Reserva dos Impressos, da Biblioteca Nacional francesa [...] O governo francês [...] concedeu-me a possibilidade de estudar uma matéria, aparentemente inclassificável: história e técnica do livro.” Ele continua relatando que quando estava de saída da França e voltando ao Brasil, foi questionado sobre sua motivação para fazer a viagem e não teve resposta de pronto a dar, e que para responder essa pergunta estava,

escrevendo um livro que com certeza ninguém querera publicar e que se chama *Imagem & Memória. Começo com aquela pergunta e faço do resto uma espécie de explicação, em que misturo as minhas atividades de bolsista com o encontro das pessoas que mais me impressionaram no mundo gráfico ou simplesmente no mundo das pessoas. Gravuras, livros, atelieres, música popular, amigos, um poeta anti-comunista, um louco, bibliófilos, ricos estudantes e também minhas incursões pelo interior e outros países. Não se trata de um livro de viagem, não tenho jeito para essas coisas. Lá você encontrará uma espécie de condensação, feita ao meu modo, do que eu chamaria de "aventurada comunicação", isto é, das várias formas do esforço humano para se comunicar, através de letras, sons, imagens e gestos. (Jornal do Commercio, 1959, 2o. caderno: 2 - AOCF) (GRIFO MEU).*

Esse depoimento reforça a idéia que *Imagem e memória* guarda semelhanças apenas distantes com *Imagem e letra*, o que é natural, pois Orlando da Costa Ferreira ainda estava construindo o conceito que nortearia seu trabalho. *Imagem e Memória* foi um experimento inicial que foi desdobrado em outros, que por fim resultaram na pesquisa que o impulsionou por toda a vida. Porém ambos tratam dos interesses de Orlando pelas diversas formas de comunicação, pelas artes, “letras, sons, imagens e gestos” (IDEM, 1959). Por outro lado, segundo registros no seu diário a primeira motivação para escrever

Imagem e memória aconteceu antes, durante seu *tour* pela Europa, e não nos últimos dias de estadia em Paris.



Figura 11 – Detalhe do álbum de recorte de jornal de OCF com trecho de entrevista publicada em 4/10/1959 no 2º. Caderno do Jornal do Commercio.

O retorno ao Brasil

De volta ao Brasil, Orlando da Costa Ferreira reassume as suas atividades no Banco do Brasil, onde foi funcionário por quase 31 anos, de junho de 1942 até março de 1973 (figs. 12 e 13). No Recife, ele começa a conciliar suas atividades em múltiplos projetos e outros interesses que dividem a sua atenção. Seu empenho na pesquisa para o *Imagem e memória* oscila de intensidade constantemente e, por vezes, ela fica totalmente paralisada.

*Agora experimento outro campo gráfico: capas de discos e impressos para R [?]. Dei hoje a primeira aula de história do livro do curso de biblioteconomia. Os crepúsculos, vistos do quinto andar do banco, continuam difíceis. “Espírito e letra” não sairá em Anhembi. Osman [Lins] me escreve de São Paulo e hoje me falou. Já encaminhei um pedido de transferência para São Paulo. Quanto mais coisas me prendem, mais desejo ir-me. Não suporto “gráfico” [O Gráfico Amador] com aquele ar de coisa morta hoje, de ornato decadente. Laurênio me escreve de Londres e diz que não devo ir embora. [...] projeto ir ao Rio este mês: a transferência e o arquivo para a “Revista do Livro” [...]. Não tenho procurado Olímpio [Olímpio Costa].¹⁶ *Imagem e memória novamente parou* (DIÁRIO, VOLUME 1, RECIFE, 5/8/1959: 61) (GRIFO MEU).*

No último quarto de 1959, Orlando da Costa Ferreira, assoberbado com as suas obrigações e ainda encarando as dificuldades da readaptação, depois do período em que estudou em Paris, praticamente não intervém em *Imagem e memória*. As exceções que comprovam a regra podem ser encontradas em 25 de novembro, quando surge o comentário “Tenho pensado em escrever algo sobre os ‘livros e o renascimento da máquina’”¹⁷ e, em 18 dezembro: “eu retomei ‘I. e M.’ [*Imagem e memória*], mas para escrever apenas duas páginas”¹⁸ (TRADUÇÃO MINHA).

16 Olímpio Costa Júnior, Diretor da Biblioteca Pública do Estado de Pernambuco nos períodos de (1933-1935 e 1938-1971).

17 “Le pensé à écrire quelque chose sur “les livres et la renaissance de la machine” (DIÁRIO, VOLUME 1, RECIFE, 25/11/1959: 70)

18 “J’ai repris [repris] “I. e M. [*Imagem e memória*]” mais pour écrire seulement deux pages” (DIÁRIO, VOLUME 1, RECIFE, 18/12/1959: 75)

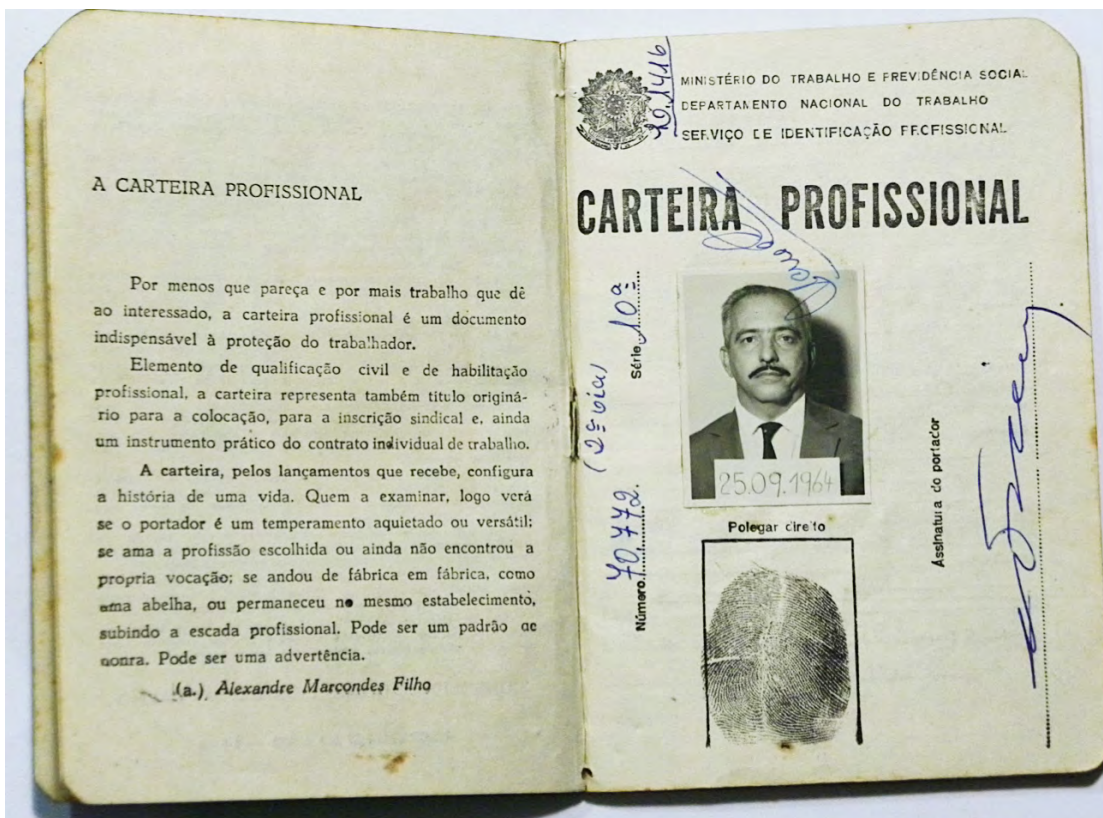


Figura 12 – Carteira de Trabalho de Orlando da Costa Ferreira, AOCF.

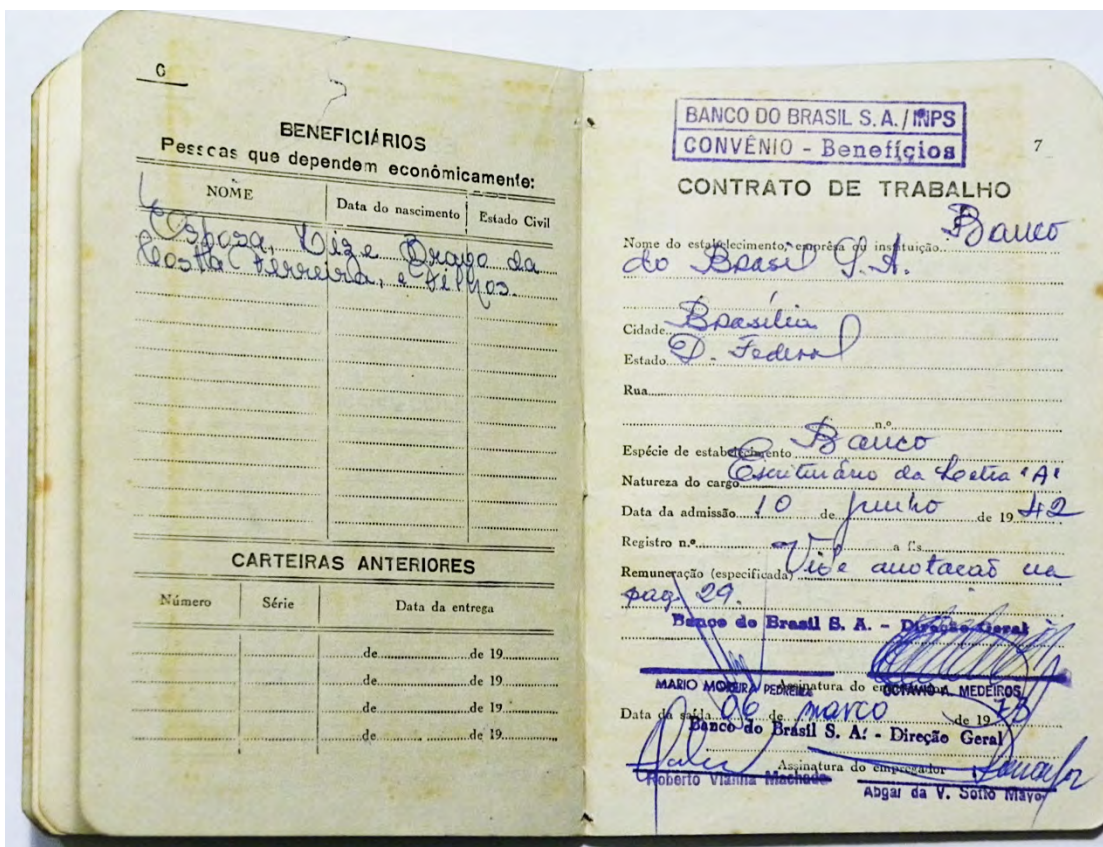


Figura 13 – Carteira de Trabalho de Orlando da Costa Ferreira com data de admissão no Banco do Brasil (10 de junho de 1942) e de aposentadoria (6 de março de 1973), AOCF.

No trecho a seguir, de 31 de dezembro de 1959, encontramos um resumo dos principais projetos, propostas e promessas para o ano de 1960

ENF [Edson Nery Fonseca] chegou. Fui à primeira aula do seu curso de documentação, no arquivo. Iremos à casa de GF [Gilberto Freire], na próxima semana. *Trabalho um pouco nas notas preliminares que passaram a ser uma introdução.* Ontem, vieram quase todos os do novo grupo, inclusive AM [Aloísio Magalhães] e AL [Artur Lício Pontual] chegados do Rio. *AM [Aloísio Magalhães] tem novos projetos dos quais me falou AL [Artur Lício Pontual] confidencialmente: uma gráfica moderna no Rio para qual eu seria convidado.* 1959 ainda assim com convites. Seis meses na França, seis meses de readaptação, convites. I. e M. [*Imagem e memória*] parado, perdendo interesse. [...] finalmente o disco saiu. C. [Capiba?] está muito contente, mas ontem não. ENF [Edson Nery Fonseca] me diz que a revista do livro vai escrever a Wilson Martins antes da publicação do seu artigo, para explicar-lhe que não se trata de prevenção [perseguição?], pois esta será a segunda vez que inserirá um artigo que crítica severamente trabalho seus. *Não posso ter projetos para 1960, mas me agradaria obter aqueles lugares, escrever I. e M. [Imagem e memória], reiniciar as pesquisas para A vida do livro no Recife, [mas] o título não me agrada mais.* Vi Olímpio [Olímpio Costa Júnior], Ele cuida da sessão em que serei recebido no instituto. Falei-lhe do projeto do tombo. AM [Aloísio Magalhães] trouxe uma bela coleção de fotos de gravuras antigas “brasileiras”, parte do material do qual uma seleção será usada no livro que o Itamarati publicará. Não vai mais à Europa. Fala daquela sensação, que também eu senti, de inutilidade de permanecer longamente no estrangeiro, a não ser que com um ânimo definitivo. Coisas podem nascer lá, mas só aqui poderão ser realizadas. *Depois da “introdução”, ou durante, pois me levará bastante tempo, pretendo escrever sobre o “Gutenberg para crianças”.* Falta-me, porém, o livro de McMurtie, *Wings for words.* ENF [Edson Nery Fonseca] me trouxe o exército

imortal do português Muller, no qual encontro alguns erros. Tenho que responder muitas cartas. Sábado, estaremos na casa de AM [Aloísio Magalhães]. Falta menos de uma hora para começar o ano novo [...] (DIÁRIO, VOLUME 1, RECIFE, 31/12/1959: 77) (GRIFO MEU).

Nesse trecho encontramos, além do referido resumo, a interessante inserção sobre “uma gráfica moderna no Rio” idealizada por Aloísio Magalhães na qual, segundo Artur Lício Pontual, sócio de Aloísio na época, Orlando seria convidado a ter uma participação. Não fica claro em quais termos a parceria aconteceria e não temos mais nenhuma menção sobre o assunto. Porém, nos parece relevante relacionar essa iniciativa com a efetiva criação de uma gráfica no Rio de Janeiro por parte de Aloísio e Arnaud Torres em 1969, a Imprinta. Esse empreendimento almejou atender a um público interessado em impressos de qualidade e “aos anseios dos designers recém-formados na ESDI [...] se tornando, para alguns, a extensão da escola na qual aplicavam e experimentavam o seu aprendizado” (VIEIRA, 2016: 50). Assim, entendemos que, apesar do lapso de tempo de dez anos e da mudança nos integrantes, o projeto de Aloísio se concretizou de modo diverso à primeira proposta, mas guardando com ela semelhanças no campo das ideias.

A partir de 1960, cada vez mais os registros de OCF alternam proposições e se alargam no tempo. O tema *Imagem e memória* continua aparecendo regularmente sempre entremeado por outras iniciativas como o “Artigo sobre Edson Nery da Fonseca sai em quatro números do Diário de Pernambuco”, *Bibliotecários e Meridianos* publicado em 20 de janeiro, ou críticas e comentários a livros como no exemplo a seguir:

Li ainda o “Deux messes”, de Gardel, [Luis Delgado Gardel] sobre as tão suspiradas missas caligrafadas por Caetano da Silva. Um pouco ingênuo. Nem a afirmativa de Aguilar (M.) sobre a tipografia invisível seria original, evidentemente. Aguilar leu ou o texto de B. Warde ou os comentários, ele que andou traduzindo e editando Morrison e o Tratado de Frassinelli [*Tratado de arquitectura tipográfica*, Carlo Frassinelli]. Depois, Gardel nem ensaiou comparar a letra do carimbo com qualquer desenho de tipo, limitando-se a repetir a observação de José Maria, na revista do Norte, sobre o evidente decalque em modelos tipográficos. Há mais: Gardel registra o fato de calígrafos influenciados pela tipografia – o contrário de antigamente – como uma curiosidade notável, o mesmo que o W. Martins em sua “A palavra escrita”. (q. ver) [quer ver?]. Ambos, e talvez também José Maria, não sei aperceberam do caráter secundário e ilógico dos calígrafos do séc. 18 e 19, isto quer dizer, da não significação de suas atividades. Mesmo assim, os nossos manuais modernos de caligrafia conservam a sua independência! Isso sem falar na revivescência do passado nos EE UU e na Europa. Caetano da Silva não era grande calígrafo, está claro, pois malgrado sua grande habilidade, faltava-lhe isso que eu não sei se se pode chamar de “cultura da letra” (DIÁRIO, VOLUME 1, RECIFE, 5/2/1960: 76).

Finalmente em meados de 1960, Orlando Costa Ferreira redefine o seu planejamento e reorganiza as suas prioridades. Reafirma o seu afastamento d’O Gráfico Amador, mostra interesse em se mudar do Recife “para o sul”, se afastando do projeto sobre “A vida do livro no Recife” para se dedicar ao *Imagem e memória* e se voltar para uma bibliografia com “escala humana, medida de outros seres que viveram para os livros”.

Aluízio [Aloisio Magalhães] passou para Veneza. Escrevi para Guignard apresentando-o. Melancólico, hoje, ... [incompreensível] no ateliê, 150 dos 250 exemplares do livro de Sebastião. Há seis meses que não ia no ateliê, mas a visita de hoje nada significou. Coisas mortas. *Tenho trabalhado muito na bibliografia, só. Releio, às vezes, I. e M. [Imagem e memória]. Cada vez mais convicto de que tenho um bom plano. [...]* Se formos em definitivo para o sul, a bibliografia, que terá títulos da espécie de I. e M. [Imagem e memória] e de E. e L. [Espírito e letra], substituirá “A vida do livro no Recife” cuja notas serviram a outros pesquisadores. *Será uma bibliografia, então, com escala humana, medida de outros seres que viveram para os livros e, como eu, trabalharam “dans les livres” [nos livros] como Polain [Louis Polain], a vida inteira; ser os que passaram, talvez da maioria... Marie Pellechet, Jeanne Dupostal, Jeanne Veyrin-Forrer, Beatrice Warde... Mulheres de livros, mulheres que transferiram para os livros seus amores impossíveis, mãos brancas e finas movendo-se entre os livros, segredos dos homens. Eric Gill e sua barba, Bruce Rogers, D. B. Updike, R. Koch, grandes retratos que eu gostaria de reproduzir no meu livro A escala humana: livros e retratos (DIÁRIO, VOLUME 1, RECIFE, 23/6/1960: 92) (GRIFO MEU).*

Após trabalhar na referida bibliografia da bibliologia e em *Imagem e memória*, boa parte do segundo semestre de 1960, Orlando mostra, em 6 de novembro, o resultado inicial a José Laurênio de Melo, Sebastião Uchôa Leite e Osman Lins que “leem as primeiras páginas”. O bibliólogo registra em seu diário que Osman Lins, “não gostou”. Logo em seguida, no dia 24 do mesmo mês, encontramos uma referência à tréplica para a contestação de Wilson Martins e a uma nova interrupção em *Imagem e memória* “R. C. C. [Renato Carneiro Campos, jornalista, Jornal do Commercio] e J. Em. [?] querem induzir-me a publicar *Espírito e letra* em livro. Hesito. [...] I e M [Imagem e memória] perde para novela e para.” Em 3 em de janeiro de 1961, o autor declara “IM [Imagem e memória] tornou-se finalmente inviável.”

Essa interrupção em *Imagem e memória* faz emergir o projeto definitivo que guiará Orlando da Costa Ferreira, resultando em *Imagem e Letra* na década de 1970. A partir de uma síntese entre o que ele produziu para *Imagem e memória* e do material que reuniu para o seu livro de viagem, a bibliografia da bibliologia, a história do livreiro e os ensaios sobre história da imprensa no Recife, OCF parte para uma nova empreitada: escrever um Sistema das artes de reprodução.

Uns me chamam de sofista, mas sei que sou apenas um venusiano, isto é, que ando permanentemente escondido entre mil véus. E se isto tem a vantagem de ocultar-me dos outros, da curiosidade dos outros, tem também a desvantagem, de muitas vezes, impedir-me de ver os outros [...] *Começo a datilografar o “Sistema das artes de reprodução” que será uma espécie de introdução à “Bibliografia das artes de reprodução”.* Ensino bibliografia no curso a uma classe completamente ausente e preparo, sem qualquer entusiasmo, os originais dos “Dois poemas” para o gráfico [amador]. Temos nos reunido semanalmente, cada vez em uma casa diferente. Discutimos, como sempre bastante. Que coisa para se espantar a minha rápida inclinação para a esquerda (DIÁRIO, VOLUME 1, RECIFE, 5/6/1961: 100) (GRIFO MEU).

Ao se referir a “uma introdução à Bibliografia das artes de reprodução”, o autor remete a um conceito que permeia grande parte de seu trabalho: o de bibliografia como “a ciência da transmissão material de documentos literários” (GREG, 1912). Na nota prefacial de *Imagem e letra*, Orlando comenta que, bibliograficamente, o enfoque do livro “é, de certo modo, greguiano, isto é, harmoniza-se com o que o inglês W. W. Greg, circunscrevendo-se às obras literárias, denominava bibliografia descritiva”. Entendido por ele como aquela que “tem por objetivo reconstruir o roteiro histórico de cada livro, fazê-lo revelar, nos mais íntimos detalhes, a história do seu nascimento e de suas aventuras como um veículo material da palavra viva” (FERREIRA, 196). A razão da

bibliografia,¹⁹ para Greg, é servir à produção e à distribuição de textos, o que pode ser afetada pelos processos de impressão.

O estudo do livro como um objeto físico produzido através de processo tipográfico possibilitou compreender aspectos fundamentais da transmissão de informação e, conseqüentemente, o campo da comunicação como um todo (DARNTON, 2009: 133). Segundo Darnton (IDEM), “essa abordagem da bibliografia [...] descritiva ou analítica [...] tornou-se uma força poderosa nas ciências humanas, durante a primeira metade do século XX”.

McKerrow, cujo livro *An introduction to bibliography* tem por objetivo discutir como a transmissão de textos pode ser afetada pelos processos de impressão, amplia o alcance desses estudos, entendendo-os não apenas como literários e incluindo todos os documentos, manuscritos e impressos, discos, fitas e filmes como sendo um território do bibliógrafo. Tanto o efêmero quanto o livro, o material e o imaterial devem ter o seu espaço dentro do campo, caracterizando essa escola e dando relevo à materialidade do impresso e à importância desta para a compreensão dos textos, principalmente os encontrados nos livros. Nesse sentido, outro estudioso do livro, Roger Chartier, ao discutir métodos de teorização sobre o texto comenta que a,

atenção centra-se no modo como as formas físicas, através das quais os textos são transmitidos aos seus leitores (ou aos seus auditores), afetam o processo de construção do sentido. Compreender as razões e os efeitos dessas materialidades (por exemplo, para o livro impresso, o formato, a disposição da paginação, o modo de fragmentação do texto, as convenções que regulam a sua apresentação tipográfica, etc.) remete necessariamente para a verificação que os autores ou os editores exercem nessas formas encarregadas de exprimir uma intenção, de dirigir a recepção, de forçar a interpretação (CHARTIER: 1997, p. 48).

19 Esses conceitos básicos da bibliografia descritiva foram inicialmente elaborados, ainda no fim do século XIX, por Greg e Ronald B. McKerrow, quando ainda eram estudantes em Cambridge e se consolidaram no livro “Uma introdução à bibliografia para estudantes de literatura”, de McKerrow (*An Introduction to bibliography for literary students*, 1928). Nesse estudo, encontramos a definição sobre a natureza e o propósito da bibliografia proposta por Greg, porém McKerrow enfatiza a evolução de certos textos nos processos de sua produção e reprodução, para além da genealogia e das variações textuais.

Outros nomes que aparecem frequentemente como referências bibliográficas dos textos de Orlando da Costa Ferreira são os de Don Bowers, F. McKenzie e Philip Gaskell, que também pertencem a essa linha de pensamento. Nas palavras de Gaskell (1972), bibliógrafos devem compreender a história da produção de livros. O estudo destes na qualidade de objetos materiais e a correta interpretação dos documentos impressos do passado serão baseados prioritariamente no conhecimento de como os originais de um autor foram “transcritos” para o formato impresso, distribuídos e comercializados. Essa abordagem da bibliografia descritiva proposta por Orlando, a partir de seus interlocutores e das suas referências bibliográficas, guarda inequívocas semelhanças com a abordagem utilizada por pesquisadores da Memória gráfica brasileira. Afinal, ter “por objetivo reconstruir o roteiro histórico de cada livro, fazê-lo revelar, nos mais íntimos detalhes, a história do seu nascimento e de suas aventuras como um veículo material da palavra viva”, através de uma bibliografia descritiva que classifica o impresso pela sua materialidade, nos parece uma aproximação inequívoca ao nosso campo de estudo.

1.4 O fim d’O Gráfico Amador

Acreditamos que a publicação livro *Dois Poemas Incidentes*, em 1961, é um momento importante a ser ressaltado. Nele “Orlando mão suja”, o funcionário do banco do Brasil que lia Joyce no original, imprimiu o que o “Orlando Mão Limpa”, bibliólogo e intelectual pernambucano escreveu. Foi nesse momento que o “mão suja” se colocou definitivamente na posição de “mão limpa”. Apesar de ter registrado que preparava “sem qualquer entusiasmo, os originais dos ‘Dois poemas’ para o gráfico”, vemos que ele o desenvolveu com apuro. OCF além de escrever, fez o projeto gráfico e ilustrou o livro (figs. 14-15). Nas páginas apresentadas como exemplo, podemos visualizar e compreender o que Orlando da Costa Ferreira chamou do “tríplice objetivo conseguido numa página, cada um em um ponto do espaço diferente: o do “puncionista”, a do “tipógrafo” e a do autor do texto (DIÁRIO, VOLUME 1, RECIFE, 19/5/1960: 90).”

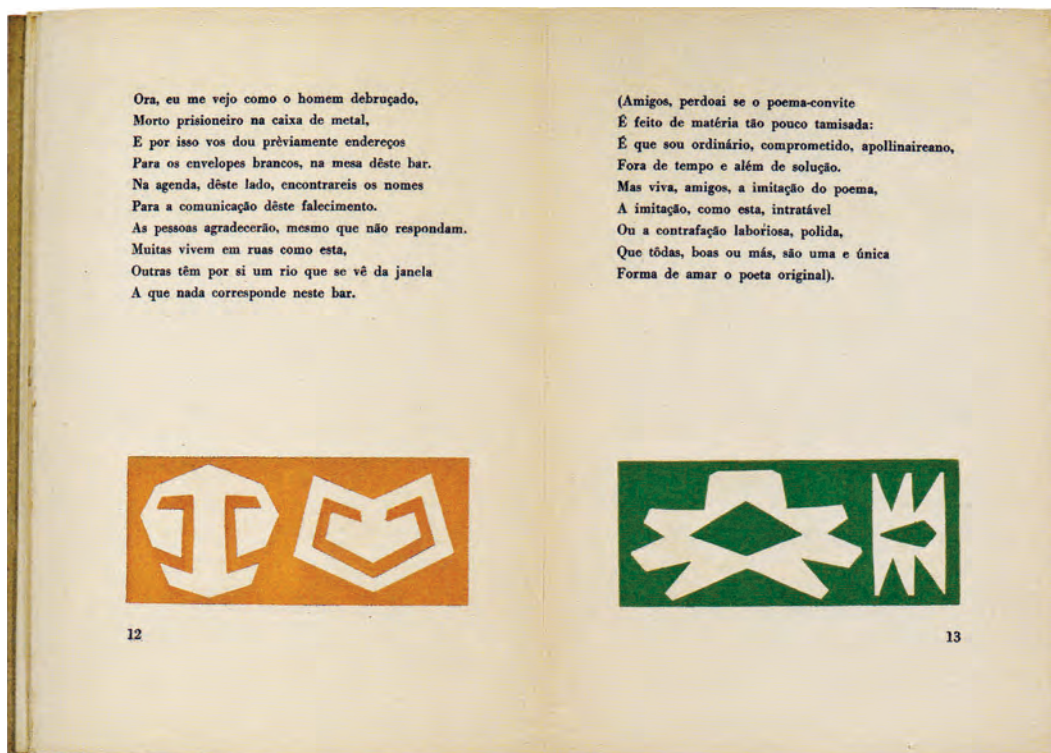


Figura 14 – Miolo do Livro *Dois Poemas Incidentes*, Autoria e Projeto de Orlando da Costa Ferreira, AOCF.

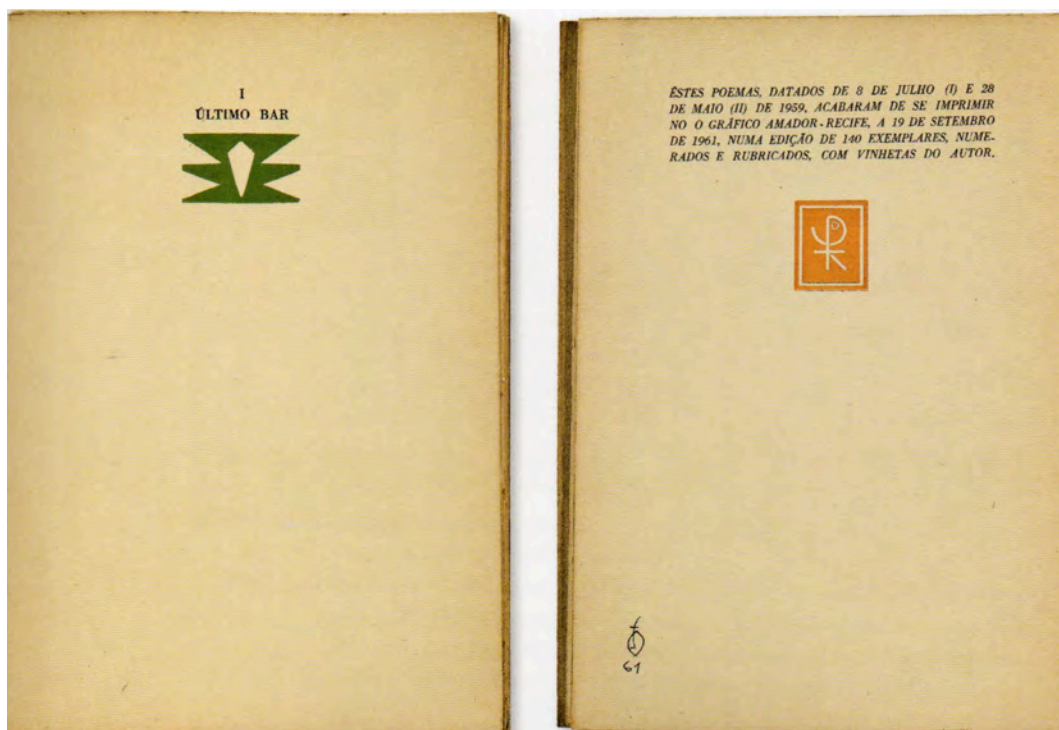


Figura 15 – Página capitular e colofon do Livro *Dois Poemas Incidentes*, Autoria e Projeto de Orlando da Costa Ferreira, AOCF.

Junho e setembro de 1961, foi o período que Orlando da Costa Ferreira se dedicou a imprimir o seu livro *Dois poemas incidentes*, uma das últimas publicações editadas no

OGA. Em 29 de setembro, OCF registra a reunião entre ele, José Laurênio de Melo e Gastão de Holanda, na qual ficou decidido que as atividades do gráfico seriam, em breve, definitivamente encerradas.

Enfim, acabado o meu livro, o gráfico [amador] vai desaparecer. E foi o que ficou resolvido ontem entre mim, G. H. [Gastão de Holanda] e J. L. M. [José Laurênio de Melo]. Acabara-se o élan, o gosto pelo trabalho, e as dificuldades aumentavam, dia a dia, nessa cidade marginal. Artigo de C. L. [Costa Lima] que, a propósito, não tinha conhecimento da nossa resolução e escreveu no intuito de atingir o governo. Havendo certas condições, também deixarei a V. G. [Gráfica?] *E tudo voltará à situação no fim de 1958: escrever, pesquisar, ensinar.* Mas de tudo ficará um pouco. – E de pouco ficará muito. Sim. Reconstituir o Diário de P. [Pernambuco]. Como? *Não se enganem: tudo o que eu tenho ficará neste “Imagem e memória”. Só que talvez jamais possa escrever, por extenso, como devia. Certas coisas não posso dizer. Certos nomes não posso citar. Recorro à penumbra. [...]* (DIÁRIO, VOLUME 1, RECIFE, 29/9/1961: 103) (GRIFO MEU).

Esse registro é corroborado pela versão dada por José Laurênio, em uma entrevista concedida a Edna e Guilherme Cunha Lima em 1985 (O GRÁFICO AMADOR, 2017: 27). Se, por um lado, as portas do OGA se fecharam, pelo outro, novas portas se abriram. Orlando da Costa Ferreira foi convidado para “reconstituir o Diário de P. [Pernambuco]”. Esse convite só iria se concretizar em 23/6/1963, quando OCF começa a contribuir regularmente com a sua coluna “Alfabeto e imagem”. Essa relação se aprofundará com Orlando tornando-se responsável pela editoria do Segundo Caderno em 25/8/1963 (fig. 16).

No capítulo três (3), Crônicas e críticas, nos aprofundaremos nesse período da produção de OCF, mas, nesse ponto, é importante ressaltar que muito do que havia sido produzido para o extinto *Imagem e memória* e estava sendo produzido para o Sistema das artes de reprodução, foi publicado nas páginas do Segundo Caderno nesse período vindouro.

Finalmente, em 12 de outubro de 1961, OCF anuncia uma “reunião (talvez a última) no gráfico [O Gráfico Amador] que se acabou”. Se pensarmos na relação entre Orlando e seus interlocutores n’O Gráfico Amador esse é um momento no qual eles se distanciam, mas não há uma ruptura abrupta. Apesar do fechamento da *private press*, eles continuam tendo um território em comum, o suplemento literário do Segundo caderno do Jornal do Commercio de Pernambuco.



Figura 16 – Detalhe da capa do segundo caderno do Jornal do Commercio de 23 de junho de 1963, quando Orlando da Costa Ferreira assume a editoria de cultura, AOCF.

Ao quantificarmos o total de linhas redigidas no diário, registrando suas respectivas datas e dividindo-as por local e tema, podemos ver claramente que o período entre 1958 e o início de 1961 foi o que recebeu mais registros. Aproximadamente, um terço das entradas de todo o diário, 2335, se concentraram no período em que OCF esteve na Europa e nos dois anos consecutivos, depois do retorno ao Recife. A partir desse momento, os registros nos diários passam a ser mais esporádicos (fig. 17). Os relacionados diretamente à *Imagem e letra* se tornam lembretes do andamento da sua

produção. Nos quinze anos seguintes, termos mais de 4412 linhas escritas, porém somente 507 tratam da sua pesquisa, e outros temas surgem e tornam-se predominantes.

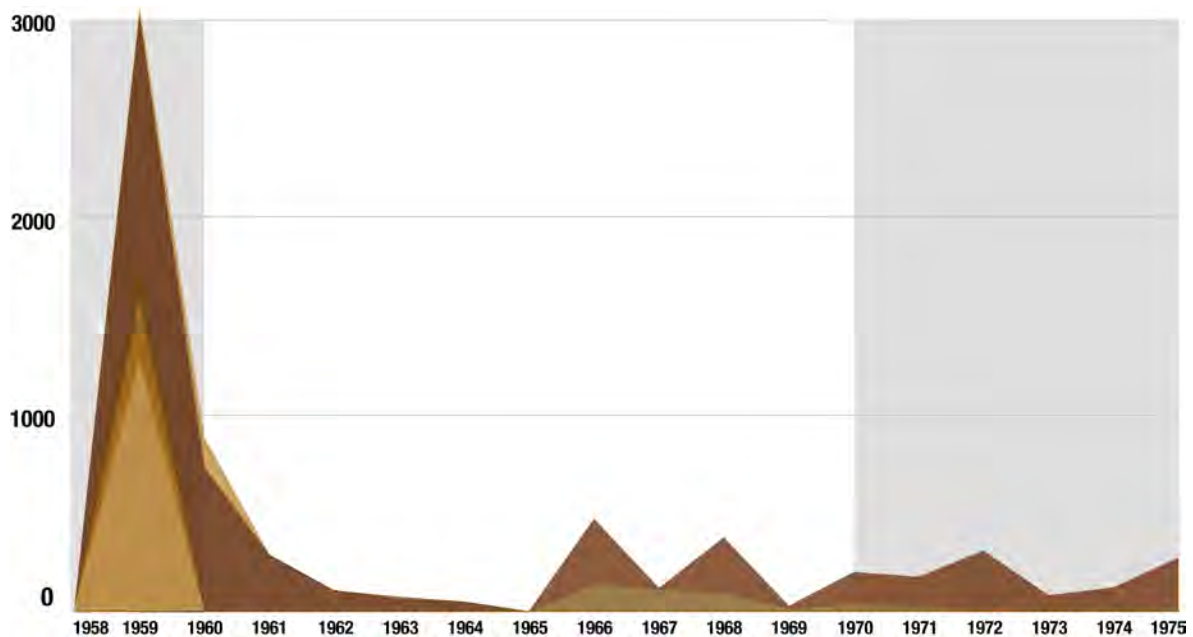


Figura 17 – Gráfico demonstrativo do número de linhas manuscritas no diário e o ano.

Coincide com esse período o momento em que o autor começa a se interessar pela genealogia da sua família e menções a um antepassado, Luís Gomes Ferreira, surgem. Pouco depois, em 2 de novembro, Orlando da Costa Ferreira retoma “o “sistema”, que se inserirá num plano de quatro volumes, que terá uma “bibliografia“, uma “cronologia“ e uma “iconografia” das artes de reprodução”. Acreditamos que, ao nomear somente três volumes, ele acena que um deles será dividido em duas partes. Ao se dar conta da monta e da dificuldade de execução da tarefa descrita, ainda comenta: “peço que continuem, se eu não puder” (DIÁRIO, VOLUME 1, RECIFE, 2/11/1961: 104) (GRIFO MEU).

Em 28 de Novembro, temos a descrição de uma “prolongada e rumorosa reunião na casa de GH [Gastão de Holanda], quando ficou resolvido conservarmos guardadas as máquinas do gráfico [amador]”. Ao longo de 1962, Orlando da Costa Ferreira continua trabalhando no Sistema das artes da reprodução. Em 14 de agosto desse ano, o “Cadáver do gráfico [amador] foi doado à Escola de Belas Artes.”

Gastão de Holanda posteriormente se torna professor da escola e reativa a maquinaria para dar cursos de tipografia, sendo uma importante influência na carreiras de alguns estudantes de arquitetura que passam a trabalhar com designer gráficos. O oficina

da Escola de Belas Artes se localizava na beira do Rio Capibaribe que em dois momentos transbordou. Esses eventos e a falta de manutenção do equipamento provocou muitos danos e provavelmente fez com que parte do acervo de tipos fosse perdida. (LIMA, 2014 : 76). Esse acervo volta a ser utilizado quando Edna Cunha Lima se torna professora do curso de Comunicação Visual da UFPE e recupera a oficina, utilizando-a para suas aulas de tipografia.

Voltando aos registros no diário de Orlando da Costa Ferreira, vemos que ele sente necessidade de buscar fontes primárias e faz uma viagem ao Rio de Janeiro entre 7 e 23 de fevereiro de 1963. Dessa viagem temos o seguinte relato:

Viagem ao Rio, de 7 a 23. Trabalho intenso na BN e no Gabinete Português. Os antigos textos portugueses: a tradução de Bone (Bosse?), J. Carneiro da Silva, Custódio, Ribeiro do Santos, Wolkmer Machado, Sousa Viterbo, espécimes da I. N. de Lisboa, etc. Tudo completando as fontes do “sistema“. Chego no sábado de Carnaval [26/2]. Haverá bastante trabalho. Pedido de artigos e do livro sobre as gravuras populares, para a Civilização [Editora Civilização Brasileira]. ”Grand tour” exclusivamente tipográfico. [...] *As verdadeiras bases do que deveria ter sido 1958.*(DIÁRIO, VOLUME 1, RECIFE, 24/2/1963: 104) (GRIFO MEU).

Apesar de encontrar as “verdadeiras bases” que buscava a tempos, Orlando da Costa Ferreira continuou frequentador assíduo dos locais mencionados por muitos anos ainda. O Gabinete Real Português, o Arquivo Nacional (AN), a Biblioteca Nacional (BN) e o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) foram constantes territórios de pesquisa para o bibliólogo e encontramos uma grande quantidade de registros dessas visitas em cadernos de notas. Porém, o próprio autor comenta que uma “boa parte das imagens citadas [em *Imagem e letra*] deixou de ser vista durante a preparação do trabalho. Muitas não foram encontradas [...] várias, como parece, foram, desde há muito, consumidas”. O que reflete a dificuldade que enfrentou para ter acesso aos artefatos propriamente ditos e o obrigou a recorrer a fontes secundárias, em diversos momentos.

O restante de 1963 é marcado pelo já comentado retorno ao Jornal do Commercio com a seção Alfabeto e imagem do Suplemento Literário, onde, segundo OCF, “a experiência de publicar no jornal alguns trechos [do sistema] compensou a perda de tempo”. (DIÁRIO, VOLUME 1, RECIFE, 9/12/1963: 110). Essa experiência não durou muito, já que, no início de 1964, pouco tempo antes do fatídico 1º de abril,²⁰ existiu uma dissidência de Orlando da Costa Ferreira com o que ele denominou de “pessoas como aqueles que acham ridiculamente que devemos pôr a revolução brasileira nas páginas do SL [Suplemento Literário]!”. Essa disputa culminou com o seu afastamento do Jornal e a entrega da editoria do “SL [Suplemento Literário] a JA [João Alexandre]. (DIÁRIO, VOLUME 1, RECIFE, 29/1/1964: 112).

1.5 A mudança para o Rio de Janeiro

Em 1965, acontece a mudança definitiva para o Rio de Janeiro e Orlando da Costa Ferreira tem o seu primeiro enfarte, o que paralisa seus projetos. No ano seguinte (1966), acontece uma dupla retomada do Sistema das artes de reprodução, agora com todo material que ele precisaria ter à disposição e da genealogia da sua família que, a partir desse momento, passa a ocupar uma parcela representativa dos seus registros no diário.

Expurgo severo na biblioteca. A ficção quase desaparece. Haverá uma “verdade bibliográfica”? Da escolha da “ponta do dilema” dependerá quase o futuro do sistema, *agora que consegui reunir ou localizar praticamente tudo de que precisava*. “No Rio – dizia eu na noite de natal de 1959 – a bibliografia seria quase toda obtida: “era o propósito de outro livro”. É espantoso: o apelo ainda é válido. [...] como não sei se jamais terei tempo para escrever memórias (seria delicioso), vou deixar informações por aí afora: 1o. *Esboço genealógico: o cavalheiro Luís Gomes da Costa Ferreira, chegado ao Brasil no princípio do séc. XIX, casa-se com D. Emilia [...]* (DIÁRIO, VOLUME 1, RIO, 2/1/1966: 112) (GRIFO MEU).

20 Golpe de Estado que encerrou o governo do presidente democraticamente eleito João Goulart no dia 1º de abril de 1964.

Conforme mencionado no tópico anterior, a periodicidade variou muito, indo de um grande número de inserções, nos primeiros anos, para um alargamento na periodicidade nos anos seguintes. A partir desse momento, quase todos os registros de Orlando da Costa Ferreira remetem à genealogia da sua família. Ao quantificarmos apenas as linhas escritas e o local onde OCF fez os registros no seu diário, encontramos os seguintes números: Europa (32%) com 2335 linhas, Recife (30%) com 2168 linhas e Rio de Janeiro (38%) com 2244 linhas, totalizando 6747 linhas manuscritas pelo autor. As entradas referentes à genealogia ocorreram todas no Rio de Janeiro e ocuparam 1737 linhas (31%) do total de linhas dos dois volumes dos diários (fig. 18).

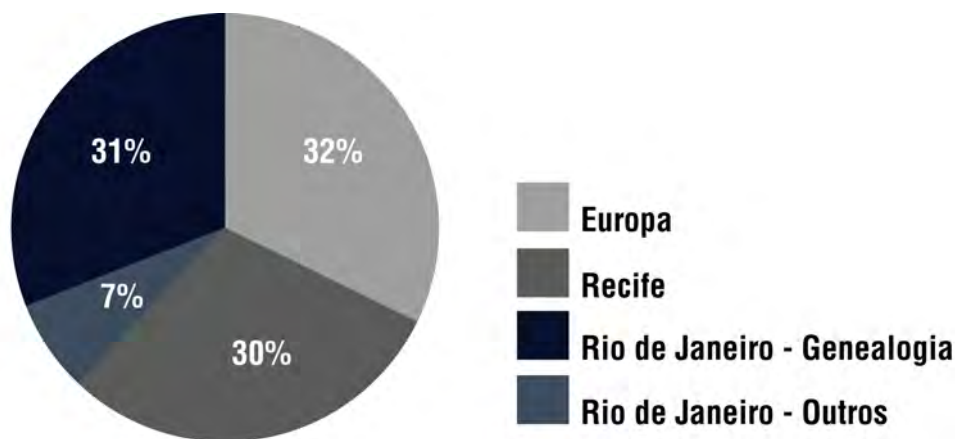


Figura 18 – Gráfico demonstrativo da relação entre o número de linhas manuscritas no diário e o local do seu registro, destacando o tema genealogia dentro do local Rio de Janeiro.

Verbetes

No período entre o fim de 1966 e o início de 1967, Orlando da Costa Ferreira, convidado por Aurélio Buarque de Holanda “[escreve] verbetes de bibliografia (*lato sensu*) para o novo dicionário linguístico que dirige para a Delta e que terá meia dúzia de volumes.” O bibliólogo encara o convite como uma oportunidade para “pôr em prática as minhas definições operacionais e um *exaustivo* conceito do universo vocábulo bibliográfico” (DIÁRIO, VOLUME 1, RIO, 22/11/1966: 122) (GRIFO MEU). Essa reunião se mostra muito produtiva e OCF comenta que “ABH [Aurélio Buarque de Holanda] aceitou avidamente a minha concepção do vocabulário, a minha maneira de verbete, inclusive com explicações e fraseologia e ainda propõe alongamentos mais da área [...]”. E, já em 10 março de 1967, Orlando da Costa Ferreira teve uma primeira leva de “1200

Verbetes entregues a ABH [Aurélio Buarque de Holanda]” (DIÁRIO, VOLUME 1, RIO, 10/3/1967: 124).

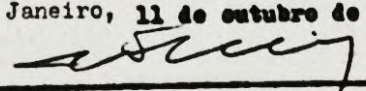
Localizamos um recibo de 11 de outubro de 1967, no valor de NCr\$ 416,00, referente ao pagamento que OCF recebeu por 659 verbetes de bibliografia escritos em um período de quatro meses (maio a agosto) (fig. 19). Esse valor equivalia a, aproximadamente, quatro salários mínimos que, na época, correspondiam a NCr\$ 105,00. O termo “colaboração constante” encontrado no recibo indica que esse era o valor mensal, porém pago mediante a entrega de um conjunto de verbetes.

R E C I B O

NCr\$ 416,00

Recebi do Prof. Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, com escritório na Praia de Botafogo, nº 68, ap. 601, a importância acima, de NCr\$ 416,00 (quatrocentos e dezesseis cruzeiros novos),XXXXXXXXXXXX correspondente ao pagamento de colaboração que deverá constar no GRANDE DICIONÁRIO BRASILEIRO DA LÍNGUA PORTUGUESA, de sua autoria, o qual será editado pela Editôra Delta S.A. Como consequência deste pagamento, cedo e transfiro a Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, seus sucessores e cessionários, a propriedade dessa colaboração, constante de 659 (seiscentos e cinquenta e nove)XXXXXXXXXXXX verbetes de Bibliologia e Artes Gráficas,XXXXXXXXXXXX em fichas, e, portanto, os direitos a ela relativos, inclusive nos casos de reedição ou inclusão em outras obras, enfim, para qualquer destinação, de modo que lhe passa a pertencer o direito exclusivo de, em qualquer época, imprimir, divulgar, publicar e vender o mencionado trabalho, podendo promover e efetuar, neste ou noutro país, o registro em seu nome dos respectivos direitos autorais e a prorrogação deste para seu uso e negócio. Fica, também, autorizada a Editôra Delta S.A. a usar o meu nome em anúncios ou panfletos relativos a suas publicações ou promoções, obrigando-me, por mim, meus herdeiros e sucessores, a cumprir e respeitar a presente transação.

Rio de Janeiro, 11 de outubro de 1967.


 Orlando da Costa Ferreira
~~maio-agosto~~

Visto.

Em 11-10-67.

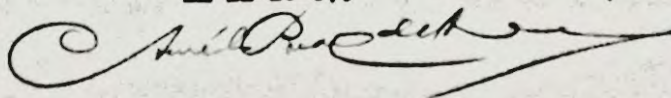


Figura 19 – Recibo de pagamento pela redação de 659 verbetes do *Dicionário Aurélio*, em outubro de 1967. O salário mínimo da época era equivalente a NCr\$ 105,00 (Decreto nº 60231, Março de 1967). AOCF.

No ano seguinte (1968), foram completados dez anos do período de estágio em Paris. A pesquisa de Orlando iniciada naquele local aparecia somente parcialmente em textos esparsos, como “Para uma introdução ao estudo do produto bibliográfico”, publicado no final do ano na *Revista do Livro*.²¹ Seus estudos somente ganham uma divulgação realmente maciça com os verbetes do *Dicionário Aurélio Buarque de Holanda*. 3972 sobre bibliografia foram entregues em 20 de janeiro daquele ano, sendo complementados por outros 250 escritos posteriormente.

Em valores atuais, corrigidos apenas pelo valor do salário mínimo e pelas mudanças no padrão monetário, cada verbete custaria R\$ 6,50 e o valor final, recebido por todos os 4222 verbetes registrados no diário, seria equivalente a R\$ 27.443,00. Este valor é apenas uma mensuração aproximada, pois o salário mínimo não sofreu reajustes reais e perdeu muito do seu valor de compra nas últimas décadas. O primeiro volume do diário se encerra assim:

já preparei um outro caderno azul que está datado de 27 de dezembro de 1958 e cujas primeiras páginas (umas quatro) contiveram minhas primeiras anotações de viagem, suspensas e eliminadas, em partes transpostas para este, cuja primeiras páginas também foram eliminadas e recopiadas. [...] é difícil despedir-me desse caderno. Quero recomeçar prontamente com os lugares. E no outro caderno, o de folhas presas, é como se eu mudasse de instrumento. De certo modo, é, ao mesmo tempo, uma despedida e uma retomada: adeus (DIÁRIO, VOLUME 1, RIO, 22/3/1968: 127).

21 FERREIRA, Orlando da C. Para uma introdução ao estudo do produto bibliográfico. In: *Revista do Livro*, no. 35, Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1968.

1.6 Imagem e letra, definições.

O ano de 1968 é o ano do nascimento de *Imagem e letra* no seu formato definitivo. OFC registro muito pouco sobre ele, pois uma grande parte das entradas no diário passam a ser exclusivamente sobre a sua genealogia. Em 26 de junho daquele ano, Orlando da Costa Ferreira comenta:

ABH [Aurélio Buarque de Holanda] me entrega mais: Regionalismo e Biblioteconomia. REMAG me pede um pequeno artigo sobre ofsete e tipofsete: vai adotar essas minhas grafias, inclusive em anúncios. Renovação completa do “sistema”, que perde esse nome. alija o problema dicionarístico e os heterônimos: tornou-se apenas “*A Imagem e a letra*” e tratará de técnica e do resumo histórico de cada coisa [...] (DIÁRIO, VOLUME 1I, RIO, 26/6/1968: 8) (GRIFO MEU).

Além de terminar a colaboração com mais 250 verbetes de biblioteconomia, OCF começa a consolidar *Imagem e letra*, finalizando o segundo capítulo. A extensão do escopo, a ambição pelo rigor absoluto e as dificuldades de conciliar o livro com suas atividades rotineiras fizeram com que o autor tivesse dúvidas sobre a conclusão de mais esse projeto, como podemos ver no trecho selecionado:

Novas traduções: “I e L” [*Imagem e letra*] de novo imobilizado. Organização do documentário em forma de folhetos, recebidos, comprados, solicitados – para prosseguir. Primeira interrogação: *Chegarei mesmo, um dia, a acabar esse livro? Este, pelo menos, seria bom de ver, acabado e impresso.* O profundo sono desta fria tarde de sábado ainda me solicita agora à meia-noite [...] (DIÁRIO, VOLUME 1I, RIO, 31/8/1968: 8) (GRIFO MEU).

Apesar dos temores, Orlando da Costa Ferreira conseguiu dar continuidade e completar o terceiro e o quarto capítulo, até janeiro de 1969. Em 9 de agosto daquele ano, registra que sua atenção está dividida entre a pesquisa sobre Luís Gomes Ferreira e *Imagem e letra*. De certo modo, o autor começa a intuir que não concluirá essas tarefas do modo que gostaria e passa a, praticamente, só fazer registros sobre a genealogia, planejando publicar *Imagem e letra* em livros separados.

Entre 1970 e 1975, quando terminam as notas no diário, encontramos uma quantidade muito maior de relatos sobre a infância e apenas rápidos apontamentos sobre o *Imagem e letra* (fig. 20). Nesse meio tempo, surge a ideia de aproveitar o material do livro e publicar “Notas prévias”, mas, aparentemente, essa estratégia é abandonada devido ao avanço de “I e L [*Imagem e letra*]” que “foi muito aumentado em 1973 e [do qual] divisa-se perfeitamente o horizonte” (DIÁRIO, VOLUME II, RIO, 1/1/1974: 29) (GRIFO MEU).

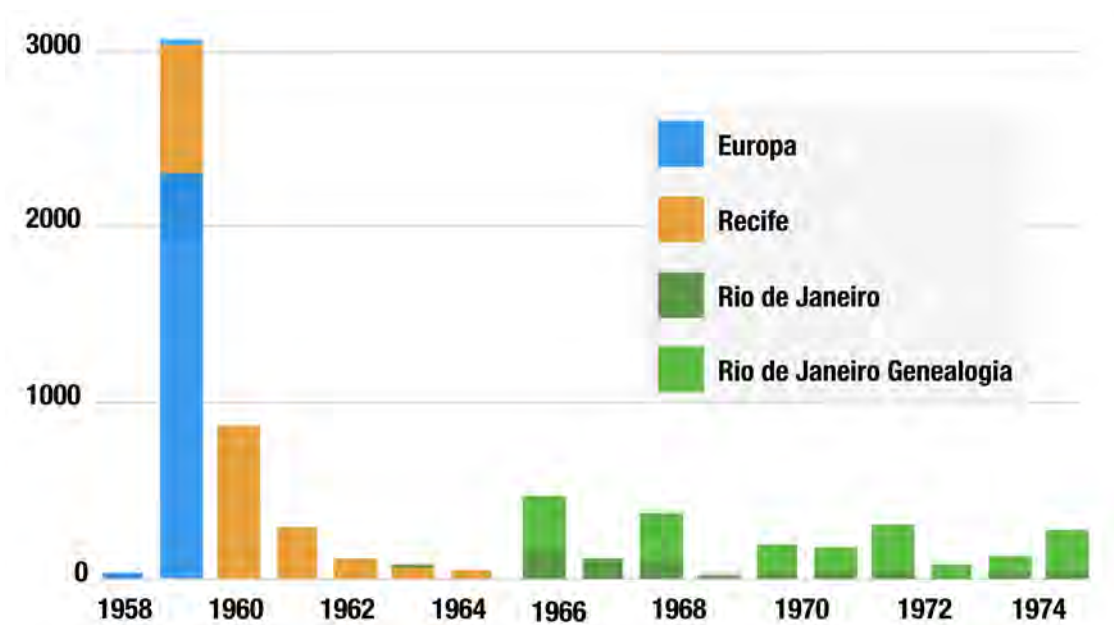


Figura 20 – Gráfico demonstrativo da relação entre o número de linhas manuscritas no diário e o local. Notem que o local Rio de Janeiro assinala o espaço dedicado a genealogia da família.

O restante do volume II do diário de Orlando é dedicado quase que exclusivamente à sua biografia e à genealogia da sua família. Temos inclusive uma planta da casa da sua infância, a casa velha de Clavásio, e dois exemplos do que o autor denomina de “mapas imaginários” dessa região. Os mapas e a planta têm uma abordagem

quase debordiana²² (figs. 21-23) e são fruto das lembranças da sua infância, não correspondendo ao relevo ou às dimensões reais e sim à sua memória, às imagens que ele carregava e às sensações que ele guardou.

Essa abordagem não deve ser considerada arbitrária. Sua estada em Paris coincidiu com o início do movimento Internacional Situacionista. Não é impossível que Orlando tenha tido algum interesse ou conhecimento sobre Guy Debord, teoria da deriva e psicogeografia. Apesar de não acharmos nenhuma referência direta, nem nos seus diários, nem nos seus escritos, consideramos que o fichamento encontrado no seu arquivo pessoal com resenhas mencionando o pensador pode apontar nessa direção.

22 Guy Ernest Debord (1931-1994) Foi o principal pensador da Internacional Situacionista fundada em 1957. Formulador da Teoria da deriva, é considerado o fundador da psicogeografia e seu trabalho mais conhecido é *A sociedade do espetáculo*, de 1967. Acervo Orlando da Costa Ferreira.

24

A mesa de jantar era enorme e serviam na mais grossa bandeja que já viam, assim como jamais haviam visto um relógio de parede maior e mais bonito, principalmente quando a sua máquina se preparava para desfechar o estômulo dos hóspedes. Mas o nome do relógio não era Jangada, e sim, Cascaes. Depois em talares da família de Mexilho, os Wanderley Lins, com uma Marly que imperiosamente se fizera tão bela quanto Doracilda. Por onde se vê que os amigos preocupações estéticas sempre superavam os meus problemas filosóficos, embora jamais houvessem ~~amarrado~~ ^{amarrado} ~~aque~~ ^{aque} minhas eternas dificuldades existenciais. ~~Por~~ Pela ordem, porém, deveria falar antes da família Varsijão, fonte de tristezas e saudades.

Nov. 4 - Joliete, chamava-se a mulher de Caspar. Parece que ~~se~~ morreu pouco depois ~~de~~ ~~de~~ Maria. O filho era Amaro, e não Manuel.

MAPA IMAGINÁRIO DA REGIÃO DE CLAVÁSIO

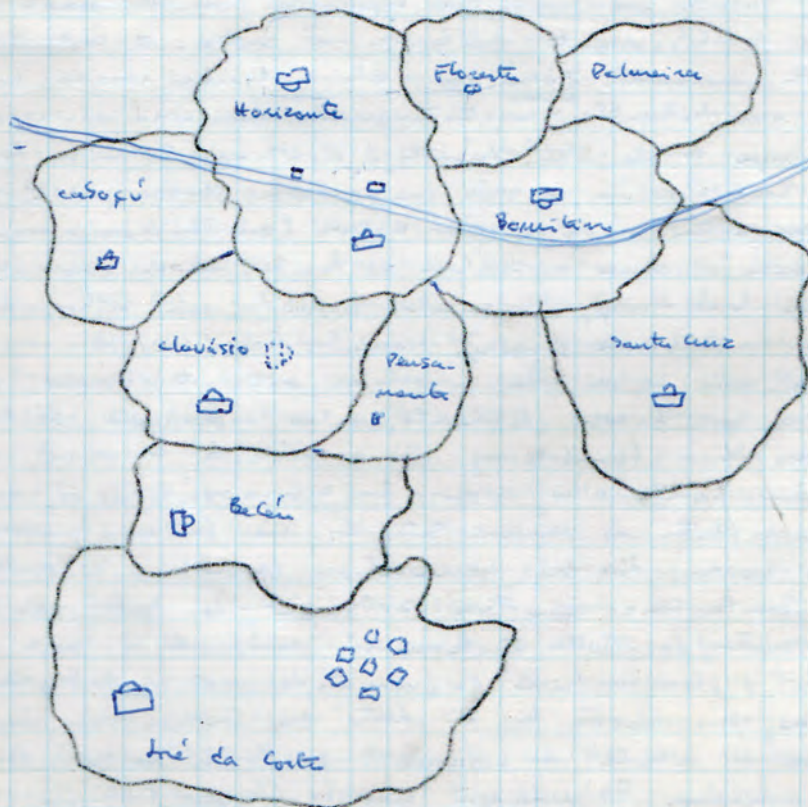


Figura 21 – Mapa imaginário encontrado no volume II do diário de OCF, página 24, datado de 9/11/1974. AOCF.

Apesar de todos os esforços estarem voltados para a genealogia, encontramos, entre 1974 e 1975, ainda três registros que tratam de *Imagem e letra*. Em 11 de outubro, temos a definição do projeto para a publicação e o seu título final:

Desde mês passado, projeto de editar parte de I e L [*Imagem e letra*], por sugestão de JL [José Laurênio]: com uma introdução já, a propósito, escrita (resumo dos caps. 1, 2, 4 e 6) e mais os caps. 3, 5 e 7, terá o título de “Introdução à bibliologia brasileira – 1: A imagem gravada” [...] (DIÁRIO, VOLUME 1I, RIO, 11/10/1974: 30) (GRIFO MEU).

Neste trecho, observamos que OCF comenta como *Imagem e letra* não obedeceu ao planejamento original, estabelecido ainda no Sistema de artes da reprodução, quando foi publicado. Ao cotejarmos os originais deste com os originais de *Imagem e letra* foi possível confirmar essa edição e entender quais partes foram reescritas e retiradas. Aprofundar-nos-emos nessa questão no próximo tópico. Em 22 de dezembro, a versão final foi concluída e o autor comenta que “o livro pronto está sendo passado a limpo, sem problemas e com inúmeras amarrações que lhe deram um novo e (ao que parece) grande valor”. A revisão continua até 18 de abril de 1975, quando o trabalho está “acabado e reconstituído [...] e entregue à editora (sem perspectiva) [...]”, porém ainda sem perspectiva da publicação.

Em 15 de junho de 1975, pouco antes do seu falecimento no dia 2 de setembro do mesmo ano, Orlando da Costa Ferreira (fig. 24) faz uma última referência à sua obra.

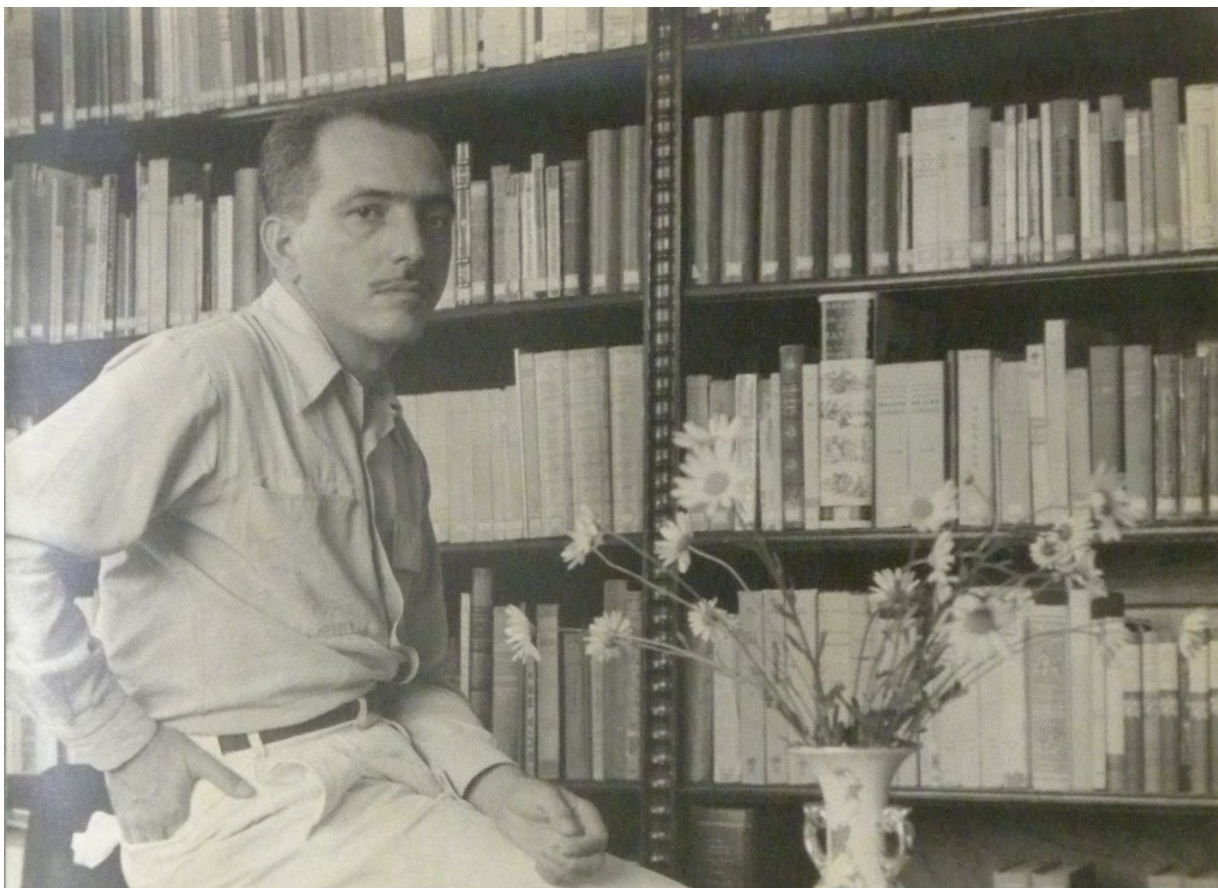


Figura 24 – Foto de Orlando da Costa Ferreira tirada por Gastão de Holanda. AOCF.

O livro continua na editora à espera do desfecho de sua situação econômica, que é má, como todos sabem. *Acabo de fazer anotações em diversas fichas e, mais uma vez, percebo, inteiramente convicto, como vai ser importante no futuro, e no futuro não muito distante, a pesquisa de artes e indústrias gráficas no Brasil. Na qual terá relevo a história dos processos fotomecânicos: As mais humildes clichérias terão a sua história.* O braço está um pouco melhor, mas a perspectiva não é boa. Ao aproximar-me do início de uma nova faixa de tempo, sinto muito medo. Desde o início do ano, penso nos meus mortos [...] (DIÁRIO, VOLUME II, RIO, 15/6/1975: 33) (GRIFO MEU).

2 – *IMAGEM E LETRA, A CONCRETIZAÇÃO DO PROJETO*

Dezessete anos, esse foi o tempo que Orlando da Costa Ferreira demorou para concluir a parte sobre a imagem gravada de *Imagem e letra*, em 1975. Podemos dizer que essa caminhada começou antes, em 1949, quando ele fez o seu primeiro curso de biblioteconomia ou, antes ainda, na infância, quando ele se apaixonou pelas letras e começou a decifrá-las sozinho. Qualquer que seja a nossa abordagem, foi o maior trabalho de sua vida, mas não “o” trabalho de sua vida. O trabalho de toda a vida de Orlando é maior que o primeiro volume de *Imagem e letra*.

Como vimos anteriormente, OCF comenta em seu diário que *Imagem e letra* trata da “técnica e do resumo histórico” das artes gráficas. Estas estariam contempladas em todos os seus aspectos no Sistema das artes de reprodução. Este projeto, que nasceu da junção de diversos projetos ao seminal *Imagem e memória*, se chamaria posteriormente “Introdução à bibliografia descritiva e à história das artes de reprodução” (MELO, 1976: 43) e seria constituído por quatro volumes, uma bibliografia – dividida em duas partes – uma cronologia e uma iconografia. Ao reorganizar essa proposta no formato final, graças, com certeza, à influência do editor e amigo José Laurênio de Melo, Orlando da Costa Ferreira acabou por se tornar o primeiro pesquisador a escrever um livro a dar a devida importância à história gráfica brasileira. Um precursor em estudos sobre memória gráfica que só muito tempo depois seriam encontrados em maior número (CARDOSO, 2009).

Encontramos dentro do AOCF os originais da primeira versão de *Imagem e letra* que foram datilografados em trinta (30) capítulos listados a seguir:

Cap.	Título	Cap.	Título
0	REVISTA JOSÉ (As artes de reprodução)	18	Tipos: classificação
1	Introdução à gravura	19	Tipos de obra
2	Gravura em relevo	20	Tipos de realce
3	A xilogravura no Brasil	21	Tipos de ostensão
4	A gravura a entalhe	22	Os ornatos e os brancos tipográficos
5	O talho doce no Brasil	23a	Composição manual
6	Gravura em plano	23b	A máquina de imprimir
7	A litografia no Brasil	24	Processos [impressão] secundários
8	Estampas não gravadas	25	
9	Introdução a fotogravura	26	O prelo manual
10	Fotogravura em relevo	27	
11	Fotogravura a entalhe	28	
12	Fotogravura em plano	29	
13		30a	Encadernação artesanal
14	A cor e sua reprodução gráfica	30b	O papel
15	Introdução à tipografia	31	O produto bibliográfico 1
16	Tipos: fundição	32	O produto bibliográfico 2
17	Tipos: descrição	33	O produto bibliográfico 3

Tabela1 – Lista de capítulos de *Imagem e letra*, AOCF.

Notem que temos lapsos entre alguns capítulos. Os números 13, 25, 27, 28 e 29 não foram localizados. Acreditamos que, simplesmente, por não terem sido escritos ou por estarem ainda fora da ordem definitiva. O fato de termos encontrado dois capítulos de número 30 reforça essa ideia.

Orlando escreveu um capítulo sobre papel (30b), que tem 55 páginas datilografadas, falando da sua história, de sua fabricação e de seu uso. Ele aparenta estar relativamente completo, mas tem algumas notas manuscritas a serem adicionadas. Já outro capítulo, que seria sobre a encadernação artesanal (30a), tem somente algumas poucas notas e nada datilografado. Ele possivelmente se tornaria o capítulo 29, na formatação final.

Se observarmos a ordem dos capítulos, em conjunto, veremos que Orlando os organizou segundo as etapas do fluxo de trabalho da indústria gráfica. A da pré-impressão englobou a imagem gravada (capítulos de 1 a 7), a imagem fotogravada e as estampas não gravadas (capítulos de 8 a 12) e a cor e a sua reprodução gráfica (capítulo 14). A da impressão abrangeu a tipografia e a máquina de imprimir (capítulos de 14 a 23

a e b). A terceira, a do acabamento, (pós-impressão), incluiu os “Processos secundários” (capítulo 24), mas ficou bastante incompleta, visto que esse capítulo se referia apenas a impressões em relevo, *hot stamp* e timbres e tinha poucas páginas: apenas seis. Ele praticamente servia de interseção entre as etapas de impressão e de acabamento. O capítulo 30a, “Encadernação artesanal”, também fazia parte dessa etapa. Os capítulos 26, sobre “O prelo manual”, com 23 páginas datilografadas, e o 30b sobre “O papel”, com 55 páginas, provavelmente seriam agrupados e realocados para ficarem mais próximos dos processos de pré-impressão, o que é mais usual.

Por fim, os últimos capítulos, de 31 a 33, totalizam 79 páginas e são dedicados à bibliografia descritiva propriamente dita. A parte I trata da classificação do impresso e da apresentação do Livro; a II de montagem e revestimento; e a III da parte pré-textual do livro, o que Orlando da Costa Ferreira renomeou como “As preliminares”. Se seguissemos a estrutura tradicional do livro, teríamos ainda capítulos para tratar das partes restantes – a textual, a pós-textual e a extratextual – porém o autor não teve tempo para chegar até esse ponto. Foi possível observar outros capítulos que tinham números repetidos e foram renomeados e renumerados. Os dois capítulos 23, “Composição manual” (23 a) e “A máquina de imprimir” (23 b). Além disso, “A máquina de imprimir” ficava no capítulo 27 e se chamava “As máquinas de reprodução”. “O prelo manual”, capítulo 26, se chamava apenas “O prelo” e ficava no capítulo 22.

E temos ainda o caso com maior complexidade: o do capítulo 21 que, na versão final, tratou de “Tipos de ostensão”. Originalmente, ele teria como tema Processos facsimilares e paratipográficos e seu número seria 25, que ficou vago na versão final. Porém, ele foi renomeado para “Composição fria” e recebeu o número 21. Assim, ficamos com dois capítulos 21, sendo que o sobre “Composição fria”, com onze páginas datilografadas, não tem uma posição definida. Imaginamos que ele poderia ser o capítulo que viria logo após “Composição manual”, mas pelo seu conteúdo, que trata mais de impressão e menos de pré-impressão, não podemos afirmar isso com uma total convicção.

Outra inferência possível seria que o capítulo 13 trataria sobre a permeografia ou a eletrografia, processos não abordados com a devida profundidade em outros capítulos. Porém, o mais provável é ele estar reservado para o capítulo sobre papel que, na condição

de um insumo básico para impressão, seria usualmente posicionado em anexo ao capítulo de cor que trata, entre outras coisas, de outro insumo básico da indústria gráfica: a tinta.

Por fim, o capítulo 0, zero, foi uma inserção nossa e equivale a uma introdução. Ele se refere ao texto, “As artes de reprodução”, publicado postumamente na *Revista José*, no. 1, de julho de 1976 (em anexo). Segundo JLM, esse texto,

[..] obviamente concebido como um capítulo introdutório do livro, não foi, porém, incluído pelo autor no volume inicial [*Imagem e letra*, vol. I]. Cabe assinalar que o título primitivo da obra, aquele em que o autor primeiro se fixou e que manteve por muito tempo, era outro, e isso porque o projeto inicial obedecia a outras coordenadas. [...] Orlando começou a escrever uma "Introdução à bibliografia descritiva e à história das artes de reprodução" em que pretendia, por um lado, abordar os métodos de classificação e de descrição sistemática do material bibliográfico e, pelo outro, oferecer uma visão global dos problemas inerentes às artes e às técnicas de produção e de multiplicação de impressos e estampas. Daí a preocupação com as várias modalidades de gravura, como os processos fotomecânicos, a tipografia, a fabricação de papel e questões correlatas. Sua transferência para o Rio, alguns anos depois, iria repercutir no projeto, redimensionando-o totalmente. [...] O material encontrado no decorrer dessas investigações foi lhe dando pistas que ele resolveu explorar mais amplamente. E à medida que aprofundava as pesquisas, ia, por outro lado, multiplicando a correspondência com pessoas, instituições e firmas nacionais e estrangeiras, em busca de depoimentos e testemunhos, o que lhe permitia corrigir, completar e atualizar as informações colhidas em livros e periódicos. Assim, viu-se um dia de posse de um acervo imenso de dados inéditos sobre as atividades de xilógrafos, talhadores e litógrafos brasileiros do século XIX. Desse modo, aquilo que, de começo, lhe parecia ter apenas um interesse ilustrativo revestiu-se de uma importância capital. O novo rumo do trabalho ditou a reformulação do projeto e a escolha do novo título (MELO, 1976 :43).

As afirmações de José Laurênio não contradizem em essência o que foi registrado, nem no diário de Orlando da Costa Ferreira, nem em outros textos do autor. Elas reforçam como a vinda para o Rio de Janeiro foi um fator fundamental para aos novos rumos que Orlando tomou, pois o “material encontrado no decorrer dessas investigações foi lhe dando pistas que ele resolveu explorar mais amplamente”. Porém, José Laurênio comenta que o momento da definição pela estratégia do livro aconteceu quando OCF começou a já citada "Introdução à bibliografia descritiva e à história das artes de reprodução". Nos registros do Diário, não encontramos a mesma definição, mas uma similar em 5/6/1961, OCF comenta que começou a datilografar o “Sistema das artes de reprodução” que será uma espécie de introdução à “Bibliografia das artes de reprodução”. A partir desse ponto, o autor se referiu constantemente a essa empreitada como a um *sistema* e, conforme JLM confirma, só no final da década de 1960 definiu o formato final de *Imagem e letra*. Anos depois, em 1974, adicionou o subtítulo *Introdução à bibliografia Brasileira*.

Ao cotejarmos somente a parte relativa ao primeiro volume, encontramos outras informações importantes. Tivemos acesso a três versões do texto de *Imagem e letra*. A primeira é o material que citamos até esse momento e que contém grande parte do conteúdo dos volumes previstos originalmente. Esse material é datilografado, ainda apresenta fartas anotações e não foi finalizado. É um material rico, pois retém informações que não podem ser encontradas em nenhum outro local. Nele enxergamos literalmente a luta do autor em sistematizar e categorizar as artes de reprodução e os impressos de forma a atender plenamente a sua proposta de bibliografia descritiva. Essa versão bruta guarda diferenças com a duas outras versões, mesmo quando analisamos os trechos equivalentes. De muitas formas, apesar de não estar concluída, ela guarda a verdadeira estrutura de *Imagem e letra* e deve ser o ponto de partida para futuras publicações da obra de Orlando da Costa Ferreira.

No trecho referente ao produto bibliográfico (fig. 25), por exemplo, não encontramos somente referências ao livro. Conforme o próprio OCF explica na nota prefacial de *Imagem e letra* (1976), “preferi conservar o nome de *bibliografia*, mesmo que o trabalho projetado pelo descritor possa limitar-se a impressos não bibliográficos, isto é, a impressos que não sejam livros [...]”. Encontramos com destaque um grande

espaço reservado aos impressos efêmeros. Nesse ponto, reside outra intercessão do seu trabalho com os estudos de Memória gráfica brasileira, o interesse no estudo de produtos gráficos efêmeros, uma abordagem praticamente inédita na época e ainda incomum nos dias atuais.

Interessante notar que, junto ao título na parte superior da página, temos escrita a frase “em organização e modificação”. Apesar da classificação proposta ser praticamente idêntica à encontrada em “Por uma introdução ao estudo do produto bibliográfico” (FERREIRA, 1968), ela estava sendo revisitada, reorganizada e ainda não estava finalizada. Outras anotações apontam o que estava por ser conceituado, a saber, propostas, ideias e notas diversas. Era um processo ainda em aberto.

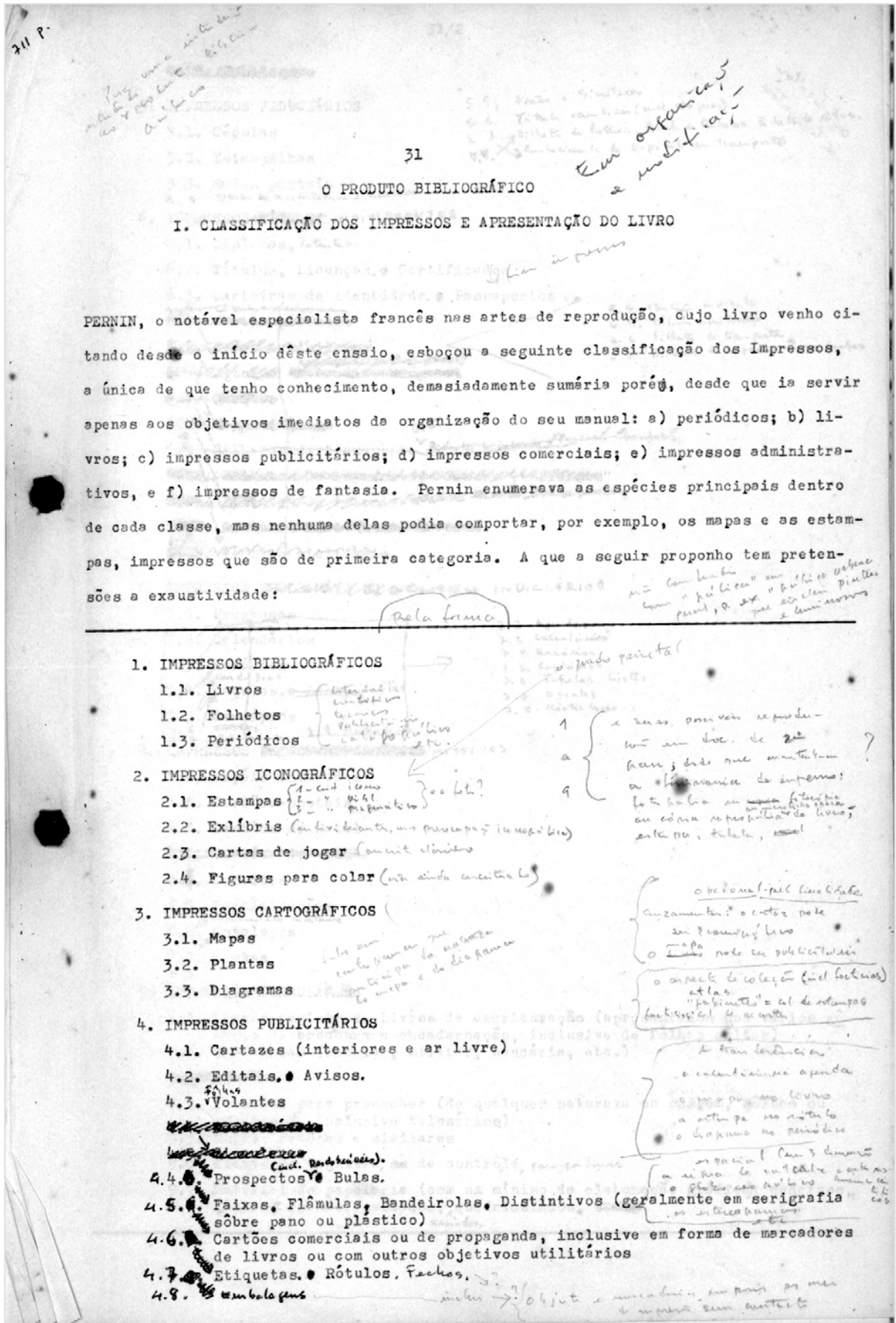


Figura 25 – Imagem da primeira página do capítulo 31: “O produto bibliográfico I”, AOCF.

A segunda versão é a adaptação da primeira para publicação. Ela tem quatro capítulos sobre a imagem gravada, equivalentes aos sete primeiros capítulos reorganizados e resumidos da primeira versão e ainda um capítulo extra sobre “O produto estampado e sua descrição”, que é uma adaptação parcial do capítulo 31, “O produto bibliográfico 1”, com ênfase somente na classificação da imagem gravada. A seguir temos um quadro comparativo:

Versão 1		Versão 2	
Cap.	Título	Cap.	Título
1	Introdução à gravura	1	Introdução
2	Gravura em relevo	2	A xilogravura no Brasil
3	A xilogravura no Brasil		
4	A gravura a entalhe	3	O talho-doce no Brasil
5	O talho doce no Brasil		
6	Gravura em plano	4	A litografia no Brasil
7	A litografia no Brasil		
31	O produto bibliográfico 1	5	O produto estampado e sua descrição

Tabela 2 – Quadro comparativo entre os originais dos sete primeiros capítulos de “Introdução à bibliografia descritiva e à história das artes de reprodução” e *Imagem e letra: introdução a bibliologia brasileira, A imagem gravada*.

É importante ressaltar que, na primeira versão, os sete capítulos iniciais tinham 410 páginas datilografadas, enquanto a segunda, reorganizada e resumida, totalizou 270 páginas nos quatro capítulos equivalentes, o que demonstra que o material original foi editado para publicação, conforme pode ser visto ao se comparar a “Introdução à gravura” nas duas versões (figs. 26 e 27).

1. INTRODUÇÃO À GRAVURA

5. Fichas GRAVURA

Gravura é a arte de transformar a superfície plana de um material duro, ou, às vezes, dotado de alguma plasticidade, num condutor de imagem, isto é, na matriz de uma forma que se ~~quer~~ ^{cria para ser} reproduzida certo número de vezes. Deve para isso a placa ou prancha desse material ser trabalhada de modo a somente transmitir a um suporte (em geral o papel), por meio de tinta (o elemento "revelador"), e numa operação de transferência efetuada mediante pressão, parte das linhas e/ou zonas que estruturam a forma desejada. Deixa-se então ao branco do suporte realizar ativamente a sua contraparte na ordenação e surgimento da imagem integral e autônoma que comumente se chama estampa. Embora tenha tecnicamente o nome de suporte, este elemento não é, portanto, inerte e passivo, mas sim, eminentemente ativo, pois constitui, na verdade, uma espécie de contraforma. ^{É "o papel como espaço, com respiração, o papel vivo", com o} E nisso se resume o mistério da gravura, de sua gênese particular ^{de Robert Delaunay e de "L'Amorica"} e inimitável, que radicalmente difere da gênese do desenho ou da pintura. Não importa que seja ou não uma das artes plásticas, que fique ou não isolada como arte gráfica: a gravura foi desde o seu nascimento um desígnio, imóvel espelho que no entanto se multiplica e se difunde, como se ao homem fosse dado, através dela, criar de novo um universo de formas dotadas de singular poder de ubiquidade. Não importa também que seja em relevo, a entalhe ou em plano, ~~que tenha sido talhada na madeira, escavada no metal ou riscada na pedra~~: a gravura é, neste sentido genético, uma só e única arte verdadeira.

^{Para dizer de tudo por enquanto a significância (), há}

1.2 Entretanto ~~há~~, como se vê, nessa só arte verdadeira, três processos básicos de consecução da transferência da imagem, do condutor ao suporte. No primeiro, ~~esses casos~~, que é o de mais antiga invenção, tudo aquilo que vai tornar denotativo o branco do papel, tudo o que nele vai engendrar um conjunto de sinais inteligíveis em bloco, ou seja, uma imagem, é deixado como relevo, é "poupado" pelos instrumentos, ao talhar-se uma prancha de madeira, uma placa de linóleo, uma lâmina de metal, um bloco de pedra. A parte da imagem que incumbe ao papel criar na estampa é, portanto, a parte escavada, o vazio deixado pela ação da faca, goiva, formão ou buril, de modo que o "revelador", passado a tampão ou a rolo, somente adere às partes que na superfície origi-

Figura 26 – Imagem da primeira página da "Introdução à gravura", AOCF.

1 INTRODUÇÃO

Gravura é a arte de transformar a superfície plana de um material duro ou, às vezes, dotado de alguma plasticidade, num condutor de imagem, isto é, na matriz de uma forma criada para ser reproduzida certo número de vezes. Deve para isso a placa ou prancha desse material ser trabalhada de modo a somente transmitir ao papel (que é o suporte de reprodução mais geralmente empregado), por meio da tinta (o elemento "revelador"), e numa operação de transferência efetuada mediante pressão, parte das linhas e/ou zonas que estruturam a forma desejada. Deixa-se então ao branco (ou à cor) do papel realizar ativamente a sua contraparte na ordenação e surgimento da imagem integral e autônoma que se chama estampa.

Vê-se portanto que, embora tenha tecnicamente o nome de suporte, o papel não é elemento inerte e passivo, mas sim eminentemente ativo, pois constitui, na verdade, uma espécie de contraforma. É o papel "como espaço, com ^{respi}ração, o papel vivo", como o definiu o gravador Roberto de Lamônica.¹

Gravura também é a prancha gravada e a estampa impressa. Em determinadas situações, costuma-se juntar à palavra alguns adjetivos. Em primeiro lugar, por injustificado temor de incorrer em confusão com "gravura industrial", com "gravura documental" ou mesmo com "fotogravura", usa-se dizer "gravura artística" (:), "gravura artesanal", "gravura autográfica" (raro) ou "gravura manual". Tal enfatismo deriva da situação de obscuridade em que se coloca a gravura perante a generalidade das pessoas, tendo de um lado a ostentação da pintura, a todos familiar, principalmente a má, e de outro a multiplicidade de imagens gráficas assemelhadas, a ponto de se dar, mesmo em certos meios tidos como relativamente "cultos", o nome de gravura a simples clichês de jornal. Falando em "gravura artesanal" as pessoas não se apercebem de que a pintura e a escultura também são "pintura artesanal" e "escultura artesanal", isto é, são "manufaturadas" pelo próprio "artista", segundo um conjunto de "técnicas" especiais, ao mesmo tempo que "criadas" pelo seu pensamento plástico.

No texto de um "Debate sobre a gravura"² promovido em 1958, dizia justamente o gravador Lívio Abramo que, "na gravura, capacidade técnica e capacidade de concepção caminham lado a lado ... A qualidade e o valor artístico de uma gravura não dependem ... nem da legitimidade dos métodos clássicos de gravação nem tampouco do artifício de inovações técnicas e sim da capacidade criadora do 'artista' aliada às suas

Figura 27 – Imagem da primeira página da "Introdução" de *Imagem e letra: introdução a bibliologia brasileira, A imagem gravada*, AOCF.

Essa segunda versão foi totalmente revisada pelo autor. Conforme pode ser visto nos trechos assinalados e em suas respectivas correções (figs. 28 e 29).

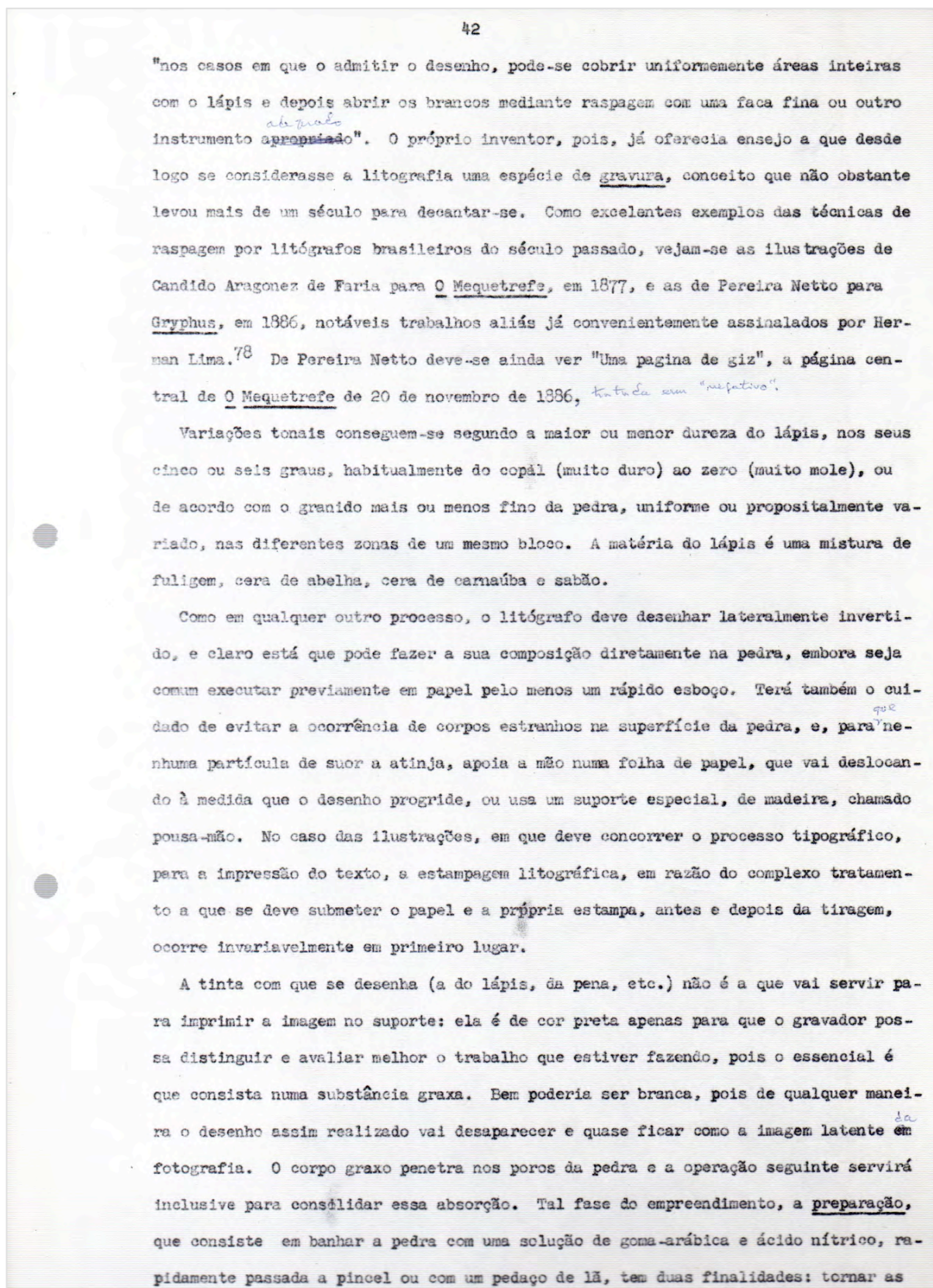


Figura 28 – Imagem da página 42 de *Imagem e letra: introdução a bibliologia brasileira*, A imagem gravada com revisões assinaladas para serem feitas, AOCF.

"nos casos em que o admitir o desenho, pode-se cobrir uniformemente áreas inteiras com o lápis e depois abrir os brancos mediante raspagem com uma faca fina ou outro instrumento adequado". O próprio inventor, pois, já oferecia ensejo a que desde logo se considerasse a litografia uma espécie de gravura, conceito que não obstante levou mais de um século para decantar-se. Como excelentes exemplos das técnicas de raspagem por litógrafos brasileiros do século passado, vejam-se as ilustrações de Candido Aragonez de Faria para O Mequetrefe, em 1877, e as de Pereira Netto para Gryphus, em 1886, notáveis trabalhos aliás já convenientemente assinalados por Herman Lima.⁷⁸ De Pereira Netto deve-se ainda ver "Uma pagina de giz", a página central de O Mequetrefe de 20 de novembro de 1886, tratada em "negativo".

Variações tonais conseguem-se segundo a maior ou menor dureza do lápis, nos seus cinco ou seis graus, habitualmente do copal (muito duro) ao zero (muito mole), ou de acordo com o granido mais ou menos fino da pedra, uniforme ou propositalmente variado, nas diferentes zonas de um mesmo bloco. A matéria do lápis é uma mistura de fuligem, cera de abelha, cera de carnaúba e sabão.

Como em qualquer outro processo, o litógrafo deve desenhar lateralmente invertido, e claro está que pode fazer a sua composição diretamente na pedra, embora seja comum executar previamente em papel pelo menos um rápido esboço. Terá também o cuidado de evitar a ocorrência de corpos estranhos na superfície da pedra, e, para ^{que} nenhuma partícula de suor a atinja, apoia a mão numa folha de papel, que vai deslocando à medida que o desenho progride, ou usa um suporte especial, de madeira, chamado pouso-mão. No caso das ilustrações, em que deve concorrer o processo tipográfico, para a impressão do texto, a estampagem litográfica, em razão do complexo tratamento a que se deve submeter o papel e a própria estampa, antes e depois da tiragem, ocorre invariavelmente em primeiro lugar.

A tinta com que se desenha (a do lápis, da pena, etc.) não é a que vai servir para imprimir a imagem no suporte: ela é de cor preta apenas para que o gravador possa distinguir e avaliar melhor o trabalho que estiver fazendo, pois o essencial é que consista numa substância graxa. Bem poderia ser branca, pois de qualquer maneira o desenho assim realizado vai desaparecer e quase ficar como a imagem latente da fotografia. O corpo graxo penetra nos poros da pedra e a operação seguinte servirá inclusive para consolidar essa absorção. Tal fase do empreendimento, a preparação, que consiste em banhar a pedra com uma solução de goma-arábica e ácido nítrico, rapidamente passada a pincel ou com um pedaço de lã, tem duas finalidades: tornar as

Figura 29 – Imagem da página 42 de *Imagem e letra: introdução a bibliologia brasileira, A imagem gravada*. Original revisado. AOCF.

Após a revisão final, os originais do volume I de *Imagem e letra* totalizaram 281 páginas datilografadas, ou seja, dezesseis páginas a menos que a versão anterior. A maior parte da edição deu-se no capítulo sobre a litografia, doze páginas. Vejamos a tabela comparativa antes e depois da revisão final.

Imagem e Letra Volume I				
Originais		Revisão	Originais Revisados	
		Pag.		Pag.
	Pasta 1			Pasta 1
	Pré-Textuais			Pré-Textuais
	Sumário			Sumário
	Abreviaturas e siglas			Abreviaturas e siglas
	Prefácio	XI		Prefácio
1	Introdução	61	1	Introdução
2	A xilogravura no BR	45	2	A xilogravura no BR
3	O talho-doce no BR	61	3	O talho-doce no BR
4	A litografia no BR	92	4	A litografia no BR
5	O prod. estampado e sua descrição	24	5	O prod. estampado e sua descrição
	Legenda de ilustrações	3		Lista de ilustrações
	Total de páginas	297		Total de páginas
				281

Tabela 3 – Quadro comparativo antes e depois da revisão final.

Ao compararmos o material que foi editado, verificamos que a redução no número de páginas não se deu somente em função do descarte de informações, mas também da transcrição de longos trechos de citações em paráfrases, da reorganização de trechos para outros capítulos e da exclusão de fontes secundárias sem citações. Nesse levantamento, determinamos que aproximadamente 20% do material original foi descartado.

De todo modo, entendemos que qualquer futura reedição do primeiro volume deve passar por uma revisão dos originais, cotejando-o com o material bruto, certamente, não para interferir no seu conteúdo, mas sim para corrigir pequenos erros de composição e acrescentar algumas informações complementares que ficaram de fora das primeiras edições.

2.1 Acervo inédito

O restante do acervo referente à *Imagem e letra* é composto por 598 laudas digitadas e cujo conteúdo não foi publicado inteiramente. Em alguns casos, encontramos trechos relacionados às crônicas nos jornais e a outras publicações, porém os originais datilografados têm sempre um conteúdo maior e abordam os temas de forma mais abrangente. Podemos destacar dois temas que já tem capítulos suficientes para a publicação: a imagem fotogravada e a tipografia. O primeiro trataria dos processos fotomecânicos ou da fotogravura, “processo [...] em que a transposição do original à chapa metálica se efetua fotograficamente, enquanto que a gravação propriamente dita se processa por meio de ácidos” (A FOTOGRAVURA, 1939: 6) (fig. 30).

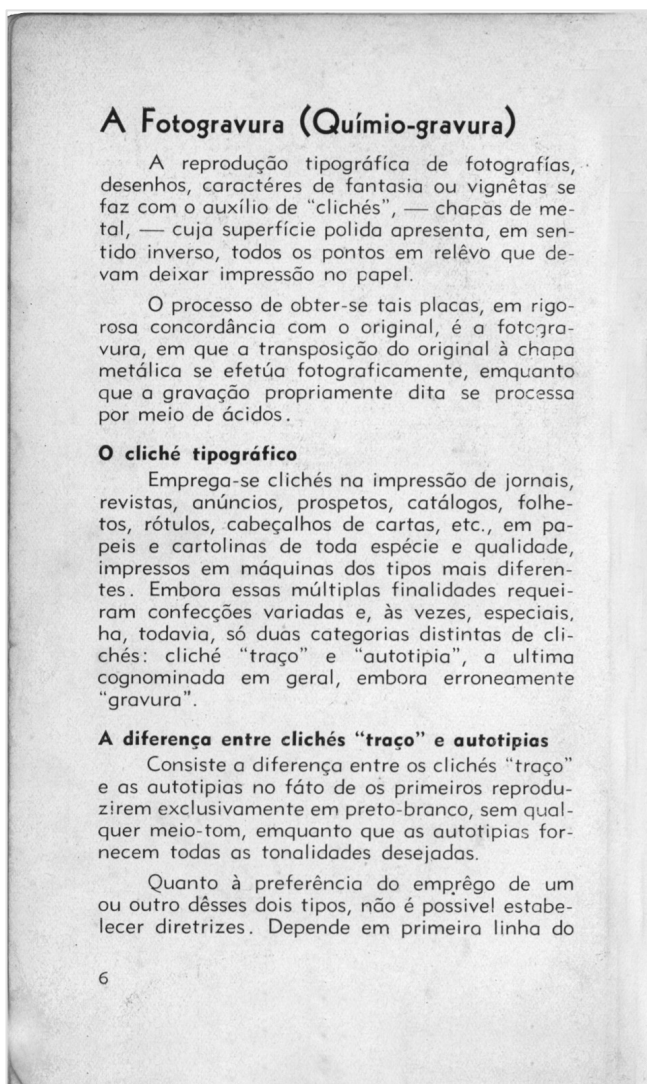


Figura 30 – Página 6 do manual *A fotogravura: resumos técnico-práticos*, publicado em 1939 por Luis Latt e Cia. AAM

Interessante observar aqui uma diferença de pontos de vista entre Orlando da Costa Ferreira e Frederico Porta, autor de um dos mais respeitados livros em português sobre o tema, o *Dicionário de artes gráficas*. Nele, Porta (1958: 168) coloca, como uma primeira definição para a fotogravura: “processo de gravura fotoquímica em relevo sobre metal, geralmente, em zinco ou cobre para a impressão tipográfica”. Na resenha sobre esse livro, OCF propõe algumas mudanças e comenta que é discutível “a adoção do vocábulo “fotogravura”, exclusivamente, para os processos fotomecânicos em relevo, “a exemplo do inglês, se nos lembrarmos que o segundo elemento, como a palavra “autônoma” designa em português, todos os processos de gravura autográfica” (FERREIRA, 1958: 40), referindo-se ao hábito dos profissionais da indústria gráfica brasileira de meados do século XX de denominar processos diferentes, como o clichê a traço, a autotipia e outros, genericamente, de gravura.

Tal discrepância não é incomum. Como somos consumidores de tecnologias importadas e não temos autonomia tecnológica, vários aspectos da nossa indústria gráfica refletem essa dependência. A importação – e a consequente tradução de termos técnicos – é apenas um deles. Ao utilizarmos tecnologias de fontes diversas que possuem terminologia própria para contextos diferentes dos nossos, é natural que aconteçam divergências de origem linguística. Por isso, raramente conseguimos manter a consistência e a precisão no uso e na tradução desses termos.

Nesse sentido, Darcy Ribeiro ao tratar dos processos civilizatórios, os define em duas categorias básicas: o processo civilizatório geral e o processo civilizatório específico. Se o processo civilizatório geral se caracteriza por sequências evolutivas genéricas, o específico são "as sequências históricas concretas em que se desdobram os processos civilizatórios gerais (Ribeiro, 1991, p. 52). São os processos civilizatórios específicos que preparam o terreno para os progressivos processos civilizatórios gerais trazerem o homem da condição "[...] tribal para as macrosociedades nacionais e modernas" (IDEM, p. 53). A concretização de uma civilização acontece quando "[...] cristalizações de processos civilizatórios singulares nela se realizam como um complexo sociocultural historicamente individualizável (IBIDEM, p. 53).

A relação entre os diferentes povos em seus específicos estágios civilizatórios gera a discrepância entre o desenvolvimento de alguns e o atraso de outros e a desigualdade

entre eles. Essa etapa histórica é caracterizada pela relação entre a tecnologia e as atividades econômicas e sociais. Quando um povo é pioneiro em tecnologias de produção ou militares, a sua sociedade é reestruturada por elas, o que modifica o modo como ele se relaciona com outros povos, propiciando a dominação de um pelo outro e acarretando uma reestruturação nos povos dominados. Esse tipo de reestruturação se dá através de dois processos: a aceleração evolutiva e a atualização histórica.

A aceleração evolutiva é o desenvolvimento autônomo de uma sociedade através de novas tecnologias, geralmente disruptivas, que levam um rápido desenvolvimento econômico, social, educacional e cultural à quase totalidade da sua população. A atualização histórica também tem o viés de atender aos interesses das sociedades que foram pioneiras no desenvolvimento de novas tecnologias. Ela aparece em sociedades que se desenvolvem de forma reflexa, ou seja, em sociedades menos desenvolvidas que utilizam a tecnologia imposta por sociedades mais desenvolvidas. Elas são subjugadas e somente uma parte da sua população desfruta dos avanços tecnológicos.

O nosso país é um exemplo desse segundo processo, pois Portugal vivia, à época do nosso descobrimento, um momento de revolução tecnológica e, ao chegar ao Brasil, impôs um processo de atualização histórica sobre os povos ditos "primitivos", atualizando os seus sistemas mercantis. O antropólogo alerta que não devemos nos esquecer como o Brasil sempre foi fornecedor de insumos, produzindo, "pau de tinta para o luxo europeu. Depois, açúcar para adoçar a boca dos brancos e ouro para enricá-los. Após a independência, nos estruturamos para produzir algodão e café, e hoje produzimos soja, minério" (IDEM, p. 56).

Esses conceitos abstratos gerais, apesar de muito elucidativos, não explicam por si sós todas as questões que trouxeram o Brasil até o ponto atual. Seria necessário tratar de outras questões como as das configurações histórico-culturais que explicam como um povo se forma. Porém, esta Tese não é o espaço adequado para tratarmos delas. Citamos esses pontos somente para ilustrar a profundidade dos problemas que a indústria brasileira enfrenta, em especial, a indústria gráfica. Para almejar consistência em termos técnicos, teríamos que ter uma autonomia tecnológica que ainda não possuímos. A nossa

dificuldade em padronizar os termos técnicos é só um dos sintomas do nosso processo de atualização histórica²³.

Porém, para OCF, a definição precisa dos termos era fundamental. Ao analisarmos o conteúdo do acervo de *Imagem e letra*, assinalamos 347 laudas nas quais a definição e a tradução de termos técnicos se fazem presentes. Ao cotejarmos essas definições com os verbetes do dicionário Aurélio Buarque de Holanda relativos a bibliografia, vemos que o tempo dedicado a elas não foi em vão. Salvo algumas exceções, que serão comentadas mais a frente, os verbetes de bibliografia estão em concordância total com o conteúdo dos textos originais de *Imagem e letra*.

O material sobre fotogravura perfaz 131 laudas datilografadas, muitas vezes, com comentários manuscritos no verso (figs. 31 e 32). Ele é composto por 21 páginas de introdução à fotogravura, 48 páginas sobre fotogravura em relevo, 21 páginas sobre fotogravura em entalhe e 30 páginas sobre fotogravura em plano. Podemos somar ainda um capítulo sobre estampas não gravadas que foi excluída do volume 1 e tratava de serigrafia estêncil. Acreditamos que esse capítulo viria a ser incluída no volume II. Esses capítulos são os numerados entre 8 e 12 no material original e estão agrupados logo após a parte sobre a imagem gravada, o que reforça a ideia de formarem um conjunto.

²³ Para mais informações consulte minha dissertação Latt-Mayer, um estudo de caso: tecnologia na história do design gráfico brasileiro, disponível no BDTD/UERJ. Nela podem ser encontrados exemplos de estudo de caso da indústria gráfica brasileira analisados a partir dos conceitos de Atualização Histórica e Aceleração Evolutiva.

9 INTRODUÇÃO À FOTOGRAVURA

Escrevia Fox Talbot em 1844 que "muitos são nesta altura os amadores que pu-
seram de lado seus lápis e passaram a armar-se de soluções químicas e de câ-
maras obscurae"¹. Pois havia já cinco anos, portanto desde 1839, que, em
Paris pela voz de Arago na Académie des Sciences, e em Londres por intermê-
dio de Faraday na Royal Institution, o mundo tomara conhecimento da invenção
da fotografia, simultânea mas independentemente concretizada no daguerreóti-
po e no talbótipo, coroamento do trabalho que ocupara a vida quase inteira
de Niepce. Mas a fotografia de Daguerre, presa no vidro como uma borboleta,
a cujo fulgor e fragilidade chegou mesmo a ser comparada, havia ficado con-
denada à imobilidade da iluminura, com a sua cópia única, só a fotografia
de Talbot podendo mais tarde alcançar um estágio de proliferação igual ao
da gravura, a que de fato se limitava, apenas compensada pela realização
em pleno do velho sonho de copiar exatamente a natureza. Até então era ape-
nas o "espelho com memória" da frase mais do que feliz de Oliver Wendell
Holmes. [O percurso do caminho que conduziu à posse desse espelho levou os
trezentos anos cujos marcos principais abaixo se alinham, desde a primeira
notícia sobre a câmara-escura até à era dos processos fotomecânicos.

ATENÇÃO: incluem datas da foto em cor, de acordo com o cap. final

1558 O físico napolitano Giambattista Della Porta (1538?-1615) publica a obra
Magiae naturalis sive, De miraculis rerum naturalium libri IV,
em que pela primeira vez menciona o uso ^(como aparelho para curiosos e bruxaria) da câmara-escura. ^{antes a 15 de dezembro} O apa-
relho era porém conhecido desde séculos, havendo referências antigas
~~sobretudo na observação de eclipses.~~ A primeira descrição completa se
deve a Da Vinci, tido aliás por muitos como seu inventor, mas os ma-
nuscritos deste somente foram publicados em data relativamente recente.
A princípio a câmara era formada por todo um aposento, mas pelo menos
desde a segunda metade do século XVII já havia câmaras portáteis.
^{de qual se fala no livro de Le Linceo em 1645 em que se fala de um aparelho para a observação de eclipses}

1568 O veneziano Danielo Barbaro publica La Prattica della perspettiva,
onde pela primeira vez se fala da adaptação de uma lente à câmara-escura

1656 Primeira notícia conhecida sobre a lanterna mágica, invenção do físi-

*Plano de v. 2 de
Resumo de Letra:
cap. 9 a 14, incluído entre
L. 1. e 2. e a charges de L. 1. e 2. e 3.
Fazer o mesmo com as outras partes:
1, 3 e 4 (até ao
o final)*

*Plano: 1º
2. seção da história de nomes do cap. 14
3. seção da história de nomes do cap. 14
4. seção da história de nomes do cap. 14
5. seção da história de nomes do cap. 14*

*apresentar a obra
como uma obra
de referência*

VERSÃO

*Condena por
Fúrias. v. 14.*

*21
22
24
30
32
34
141
60
201*

Brasil

Figura 31 – Originais de *Imagem e letra*, trecho inédito de “Introdução à fotogravura”, capítulo 9, com notas do autor.

Ainda dentro do material inédito, temos nove capítulos relativos à tipografia que totalizam 275 laudas datilografadas e comentadas, formando um conjunto equivalente a mais um volume de *Imagem e letra*. Possivelmente, eles seriam a espinha dorsal da Letra proposta no título. Ao estudar esse material, encontramos outra questão interessante: o bibliólogo apresenta uma classificação tipográfica nada usual para o campo de design.

Os capítulos sobre tipografia podem ser divididos em três grupos: uma introdução, na qual encontramos a história da tipografia e seus principais conceitos, com 36 páginas; dois capítulos sobre a fundição de tipos, nos quais ele trata das fundidoras e das máquinas de composição a quente; e uma descrição, onde encontramos o detalhamento da anatomia dos tipos. Por fim, temos mais seis capítulos, em cinco dos quais o autor trata de classificação tipográfica e reserva o último para falar de composição, apresentando todo o equipamento utilizado e descrevendo os seus principais processos de produção para, depois, apresentar modelos de imposição de páginas e de montagem de cadernos. Nesse capítulo, temos um interessante parágrafo no qual Orlando da Costa Ferreira comenta os principais erros na composição tipográfica:

os erros tipográficos mais notáveis são o *pastel*, quando os caracteres estão misturados e confundidos; a *gralha*, quando há alguma letra trocada, fora do lugar ou virada; o *salto*, quando o compositor omite parte do original, ou – já aqui mais propriamente um “defeito” de composição do que um erro tipográfico – o *canal* ou *rua*, quando a coincidência de claros vizinhos forma no impresso raias brancas de efeito desagradável (INÉDITOS, CAP 23: 20) (GRIFO DO AUTOR).

Acreditamos que esse capítulo iniciaria o encerramento da etapa de pré-impressão e serviria de ponto de ligação dos primeiros volumes com trechos posteriores. Em seguida, teríamos o capítulo “O prelo manual”, dedicado a provas de prelo e que definitivamente encerraria a pré-impressão e prepararia o caminho para as etapas de impressão e de pós-impressão, procurando habilitar o leitor ao objetivo final de *Imagem e letra*, e viabilizar a definição de uma classificação bibliográfica descritiva completa e voltada para a materialidade do produto gráfico.

Os cinco capítulos referentes à classificação começam pelo capítulo “Tipos de classificação”. Com 22 páginas, ele apresenta um panorama histórico dos primeiros fundidores de tipo para, em seguida, criticar, em ordem cronológica, os principais modelos de classificação tipográfica utilizados na época. Dalmazio, Thibaudeau, Updike e Vox são citados e comentados demoradamente pelo autor. Ao fim desse capítulo, o bibliólogo conclui que,

de maneira mais ampla, *conveniente à perspectiva bibliográfica*, classificam-se preliminarmente os tipos segundo o seu emprego usual em textos para leitura corrente ou em títulos e impressos publicitários em geral. Visados, então, essas duas grandes faixas, os caracteres passam a ser considerados apenas quanto ao seu destino e é assim que são habitualmente distinguidos como “tipos de obra” e “tipos de fantasia” ou, em outras línguas, *caracteres labeur* e *caractères de fantaisie*, *caratteri da opere* e *caratteri di fantasia*, *body type* e *display type*, segundo a linguagem tradicional dos mestres-tipógrafos (INÉDITOS, FIG. 29: 16.17) (GRIFO MEU).

Defendendo a proposta de uma classificação tipográfica a partir do uso, por atender melhor à perspectiva bibliográfica, Orlando da Costa Ferreira comenta que

como em outros tantos episódios da história da escrita [...], a terminologia alemã é sempre mais precisa (esquecendo-se o caso da norma DIN!) e, de acordo com ela, diríamos *Werkschrift*, *Auszeichnungsschrift* e *Zierschrift*, ou seja, “tipos de obra”, “tipos de realce” e “tipos de ostensão”. Serão, pois, essas três grandes rubricas que encabeçarão os capítulos seguintes (INÉDITOS, FIG. 29) (GRIFO DO AUTOR).

Orlando afirma que optou por esse caminho por entender que se adequa melhor ao objetivo do livro. Em nenhum momento, desconsiderou as qualidades de outras classificações tipográficas, porém, durante o texto, deixa clara a existência de

inconsistências entre elas e comenta a complexidade de algumas e a necessidade de aprofundamento em anatomia tipográfica de outras.

Entendemos que ele defende a classificação de tipos de obra, tipos de realce e tipos de ostensão, também porque ela seria próxima do vocabulário cotidiano. Classificar em tipos de obra (tipos de trabalho) para de texto e tipos de fantasia para fontes *displays* e demais categorias seria simples para o usuário comum. Isso, com certeza, ampliaria o campo de atuação da classificação, tornando-a acessível a um público maior, porém muito distante das questões técnicas da tipografia. Assim, o bibliólogo opta pela classificação em três categorias, incluindo tipos de realce e transformando os tipos de fantasia em tipos de ostensão.

Segundo essa classificação, os tipos de obra são os herdeiros da caligrafia no seu sentido primeiro: o de registro do conhecimento. Dentro dessa categoria, temos todos os tipos de texto com serifa e sem serifa. Esse capítulo é praticamente todo dedicado a história da escrita, começando na caligrafia e comentando os principais desenhos do tipo existente até aquele momento. O capítulo 2, é voltado para a história do itálico, suas questões estruturais e sua posterior aplicação em textos, daí vem o termo Realce. O terceiro capítulo trata das tipografias góticas, manuscritas, display, toscanas e fantasia.

Apontamos, ainda, que tal classificação não é comumente encontrada em bibliografias sobre a tipografia ou o design gráfico, porém ela esteve presente no dicionário Aurélio Buarque de Holanda nas suas primeiras edições. Em algumas edições mais recentes, a partir da década de 1990, encontramos somente tipos de obra e tipos de fantasia, o que seria uma alusão à primeira classificação definida por seu uso ou por seu destino “como textos para leitura corrente ou em títulos e impressos publicitários em geral” (INÉDITOS, FIG. 33). Apesar da já comentada relação de Orlando da Costa Ferreira com o dicionário de ABH, cabe ressaltar que uma classificação similar também pode ser encontrada nos dicionários Aulete e Houaiss, o que reafirma o seu uso na linguagem comum.

mente o aplicamos. No nosso vocabulário vivo está claro que terão de permane-
cer ainda, para efeito de precisa expressão, os termos cursivo, bastardo, in-
glesa, civilidade, rondo, grifo, aldino (e um possível "arrighiano", como em inglês,
se não "arrighiano", como em inglês, se não "arrighiano", como em inglês,
designati- vo do itálico de Arrighi), correspondendo a formas escriturais; normando, "an-
tigo", italiana, egípcio, clárendon, toscano, helênico, veneziano, fere-huma-
nística, etc., relacionando-se com romanos puros e modificados; letra de forma,
letra de soma, letra bastarda, textura, rotunda, fratura, schwabacher, etc.,
distinguindo formas góticas. Assim como deveremos recorrer às expressões le-
tra vazada, ornamental, sombreada, etc., relativamente às letras das nove clas-
ses, de mesmo modo que se tornará necessário mencionar os graus preto, meio-pre-
to, largo, estreito, etc., e especificar, em última análise, o nome de cada de-
senho original: Baskerville, Didot, Garamond, Weiss, De Vinne, Times, Bodoni,
Futura, Gill, Univers.

16.17 De maneira mais ampla, conveniente à perspectiva bibliográfica, classifi-
cam-se preliminarmente os tipos segundo o seu emprego usual em textos para
leitura corrente ou em títulos e impressos publicitários em geral. Visadas,
então, essas duas grandes faixas, os caracteres passam a ser considerados ape-
nas quanto ao seu destino e assim é que são habitualmente distinguidos como
"tipos de obra" e "tipos de fantasia", em outras línguas "caractères labour"
e "caractères de fantaisie", "caratteri da opere" e "caratteri di fantasia",
"body type" e "display type", segundo a linguagem tradicional dos mestres-ti-
pógrafos. 31/

Como em outros tantos episódios da história da escrita, porém, a terminologia⁰⁸
alemã é sempre mais precisa (esquecendo-se o caso da norma DIN!) e de acordo
com ela diríamos Werkschrift, Auszeichnungsschrift e Zierschrift, ou seja, ti-
pos de obra, tipos de realce e tipos de ostensão. ^{estas} pois, ^{essas} três gran-
des rubricas mencionadas que ^{analisaram} ~~começaram~~ os capítulos seguintes.

*discutido em trabalho da Imprensa Nati-
onal Antichica de Floures (3.), 4.º de
setembro,*

1 Claye, Jules - Manual do aprendiz compositor. Trad. da lingua franceza
por J. H. de Lima Barreto. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1888, p. 30-
31. - João Henriques de Lima Barreto (1853-1922), pai do escritor Lima Bar-
reto, tipógrafo, era a essa época chefe de turma da Imprensa Nacional. cf.
Barreto, Francisco de 45519 - ...

*Jules Claye (1806-1886), me li non o Manuel de l'apprenti compositeur en une préface
en 1878, e publicale em português em 1878, "faí um dos mais potentes impressos
oficinais" e publicale em português em 1878, "faí um dos mais potentes impressos
oficinais". cf. Dantas, Carlos - "Um vo sur dans la typographie: les caractères
de caractères" CE 32: 11-6, 21 pt. oct. 1947. Pai do escritor Lima Barreto, o tipógrafo*

Figura 33 – Originais Imagem e letra, trecho inédito sobre a classificação tipográfica.

Após se deter longamente na classificação tipográfica, o último capítulo dessa parte é denominado “Os ornatos e os brancos tipográficos”. Ao comentar sobre as características únicas de alguns ornatos, OCF afirma que, “há uma classe de peças que se relaciona com a categoria de vinheta tipográfica apenas pela contingência de ser fundida em blocos de metal à semelhança dos tipos e dos ornatos.” Segundo o autor os ornatos, podem ter uma função tanto de ornamento quanto de figura pois eles não se resumem somente às vinhetas alegóricas, “mas também pelos brasões, emblemas, marcos ou símbolos de profissões, troféus e ideogramas, sobre cujo emprego não é preciso insistir e que, em certos casos, ficam na já mencionada zona entre o ornamento e a figura” (INÉDITOS, CAP. 22: 16-17) (fig. 34). Orlando da Costa Ferreira apresenta uma série de informações sobre o estoque de ornatos de antigos importadores e fundidores do Rio de Janeiro no século XIX:

Alguns dos antigos importadores e fundidores do Rio especificaram ornamentos em seus anúncios, entre os quais: *Richaud*, que, em 1836, anuncia florões, figuras, vinhetas e ornatos; *Balonchard*, o primeiro fundidor particular realmente ativo no Brasil, que ofereceu 1838 vinhetas, signos de álgebra e maçônicos e armas imperiais; *Bouchad*, que anunciou, em 1851 e 1853, emblemas e “vinhetas moderníssimas de todo os gêneros”, além de “uma rica coleção de emblemas”; *Thorey* que, também em 1851, ofereceu vinhetas e emblemas; *Lopes e Pacheco* que, em 1874, disseram possuir vinhetas, emblemas, traços de penas e ornamentos; e, finalmente, os *Laemmert* que, na sua seção de fundição, tinham, em 1884, “mais de 5000 clichês de diversos assuntos, emblemas, armas, medalhas e marcas.” (INÉDITOS, CAP. 22: 16-17) (fig. 34) (GRIFO MEU)

Notem como os anúncios apresentados reforçam a ideia de que ornatos podem ter a função de ilustrar, com destaque para os *Laemmert*, com “mais de 5000 clichês de diversos assuntos”, em 1884 (fig. 34). Essas informações são originalmente provenientes de notas encontradas nos cadernos que OCF utilizava para registrar as informações coletadas em suas visitas à Biblioteca Nacional e ao Gabinete Real Português e que

foram posteriormente incluídas nos textos datilografados. Logicamente, essas notas não podem ser consideradas fontes primárias, mas são extremamente úteis para pesquisadores de Memória gráfica brasileira, que podem tomá-las como o ponto de partida para uma pesquisa.

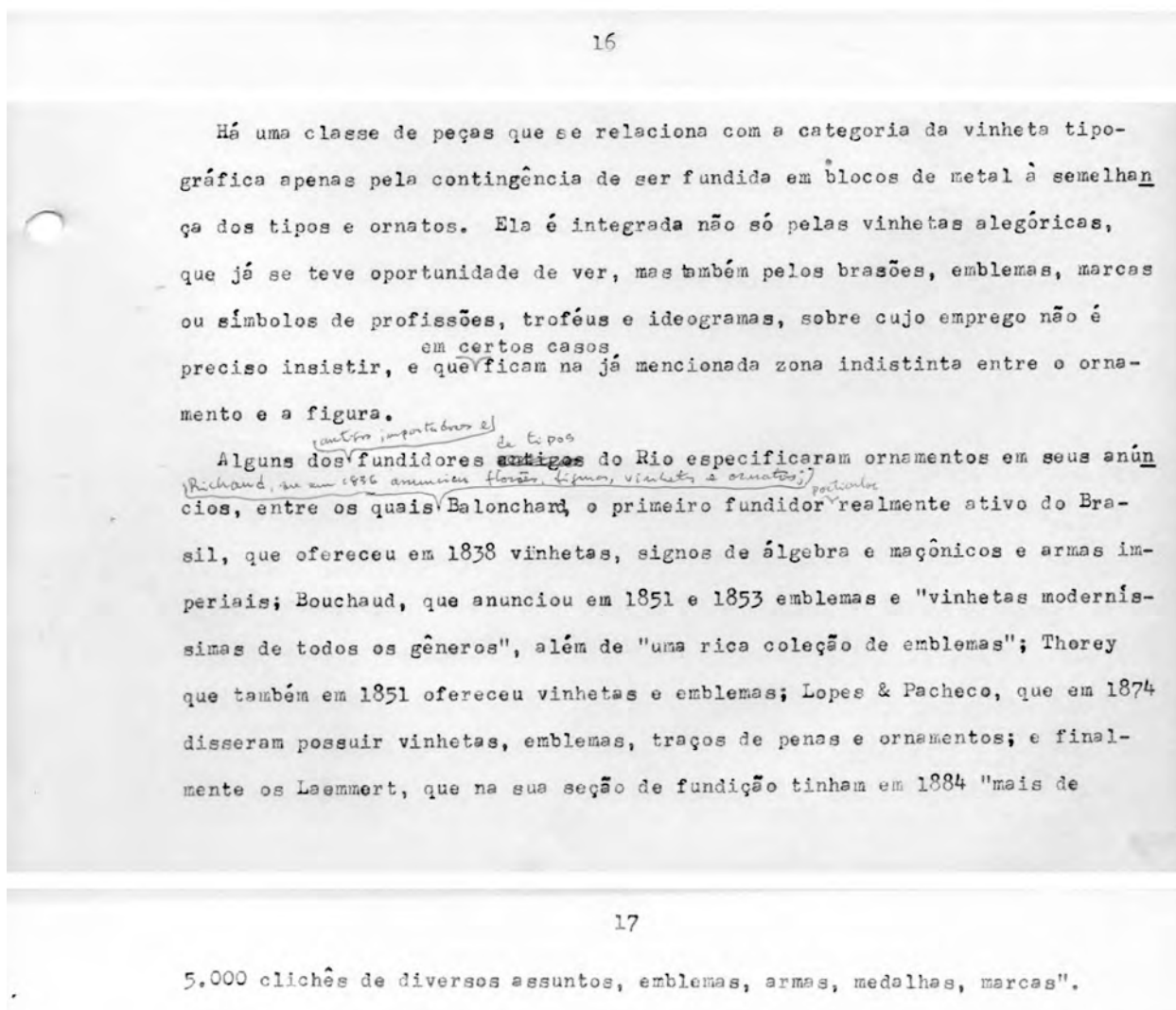


Figura 34 – Originais *Imagem e letra*, trechos inéditos sobre ornatos.

Após discorrer sobre os ornatos, o bibliólogo apresenta as vinhetas, os fios, os símbolos e enfatiza os trechos referentes ao material branco. Essa parte serve de preparação para o capítulo seguinte que, conforme comentado anteriormente, é dedicada à composição manual e serve de ligação para os capítulos posteriores.

Na parte de impressão, temos somente os capítulos “Máquina de imprimir” e “Processos [de impressão] secundários”. Este último pode ser considerado parte da pós-impressão ou do acabamento, pois trata de impressão em *hot stamp*, relevos e estampas.

Dois capítulos sobre insumos estão em fase avançada de desenvolvimento: “A cor e sua reprodução gráfica”, que trata de questões sobre cor pigmento e separação de cores para a indústria gráfica, com 37 páginas, e “O papel”, que trata da história, fabricação e uso do papel, com 55 páginas.

Acreditamos que o capítulo sobre a cor deveria ser publicado juntamente com a parte sobre a fotogravura, com a qual guarda áreas de conhecimento em comum, principalmente devido às características inerentes aos processos fotomecânicos. Mas o autor não deixou indicações claras e, sim, somente a organização dos arquivos. Já o capítulo “O papel”, que trata da sua história, de sua fabricação e de seu uso, possivelmente se relacionaria com os textos sobre o acabamento de produtos gráficos tanto pela organização dos arquivos quanto pela relação entre o formato de papéis e os processos de encadernação que fazem parte da pós-impressão (acabamento).

Por fim, chegamos à parte de *Imagem e letra* em que o autor trata com o produto bibliográfico, ou seja, os capítulos 31, 32 e 33. A primeira parte, que trabalha formas de classificação bibliográfica, foi parcialmente publicada tanto no primeiro volume quanto no “Para uma introdução ao estudo do produto bibliográfico”. Esse capítulo apresenta o volume onde estaria inserido e discorre longamente sobre a proposta de Orlando para uma classificação dos efêmeros e de sua importância para a indústria gráfica. O capítulo 32 é inédito e trata da montagem de cadernos e da encadernação em geral. Talvez por isso não tenhamos encontrado nenhum capítulo específico sobre a pós-impressão em um sentido mais industrial.

Possivelmente, o bibliólogo preferiu diluí-lo ao longo de *Imagem e letra*, relacionando partes da pós-impressão com outras etapas, buscando ser “conveniente à perspectiva bibliográfica” (INÉDITOS, FIG. 33: 16.17). A terceira parte do produto bibliográfico, denominada “As preliminares”, adentra finalmente na estrutura do livro e apresenta a sua parte pré-textual. O arquivo termina onde começa o livro, sendo que, certamente, Orlando ainda escreveria sobre a parte textual, a pós-textual e a extratextual do livro, conforme podemos averiguar pelo conteúdo de seus cadernos de notas. Porém o tempo, ao que parece, não foi suficiente.

Por fim, podemos destacar que temos capítulos ainda em fase inicial como o “Processos facsimilares e paratipográficos” (no.25) cujo conteúdo se relacionaria com o

dos capítulos “Máquina de imprimir” e “O prelo manual”. Porém, como ele foi renomeado para “Composição Fria” e renumerado para capítulo 21, acreditamos que a proposta do autor mudou e que ele seria inserido na etapa de pré-impressão, junto à parte que trata de tipografia. Há ainda o capítulo intitulado de “Acabamento manual”, com apenas notas manuscritas. Abaixo, segue uma tabela dos capítulos, com o seu número de páginas, as etapas do processo produtivo que cada uma contempla e trata diretamente do tema bibliografia descritiva.

Cap.	Título	Pg	Pré-impressão	Impressão	Acabamento	Bibliografia
1	Introdução a gravura	25				
2	Gravura em relevo	36				
3	A xilogravura no Brasil	45				
4	A gravura a entalhe	68				
5	O talho doce no Brasil	61				
6	Gravura em plano	43				
7	A litografia no Brasil	97				
8	Estampas não gravadas	11				
9	Introdução a fotogravura	21				
10	Fotogravura em relevo	48				
11	Fotogravura a entalhe	21				
12	Fotogravura em plano	30				
14	A cor e sua reprodução gráfica	37				
15	Introdução a tipografia	36				
16	Tipos: fundição	47				
17	Tipos: descrição	23				
18	Tipos: classificação	22				
19	Tipos de obra	29				
20	Tipos de realce	28				
21a	Tipos de ostensão	33				
21b	Composição fria	11				
22	Os ornatos e os brancos tipográficos	25				
23	Composição manual	32				
23	A máquina de imprimir	27				
24	Processos [impressão] secundários	6				
26	O prelo manual	23				
30a	Encadernação artesanal					
30b	O papel	55				
31	O produto bibliográfico 1	19				
32	O produto bibliográfico 2	28				
33	O produto bibliográfico 3	32				

Tabela 4 – Quadro apresentando os capítulos originais de *Imagem e letra*.

Não é difícil notar que Orlando da Costa Ferreira adotou a estratégia de historiar e descrever os processos produtivos da indústria gráfica, incluindo os seus insumos, antes de começar a tratar do produto gráfico em si. Analisou os processos para depois falar dos produtos. Essa estratégia interessa aos trabalhos de memória gráfica, principalmente, por trazer à tona questões usualmente colocadas na invisibilidade e apagadas da história. Do ponto de vista do bibliólogo, a tipografia, a composição manual e a encadernação são fundamentais para a constituição do livro ou de qualquer outro impresso efêmero. De certo modo, o que está apagado da história dos impressos pode retornar pela memória de seus atores, sendo eles homens ou máquinas. Uma memória impregnada na materialidade da produção humana.

Outro aspecto a ser comentado é o processo de redescrição que o bibliólogo utiliza para documentar as operações técnicas da indústria gráfica. Nos capítulos referentes ao volume I, sobre a imagem gravada, vemos que, após a reestruturação do texto para publicação, Orlando da Costa Ferreira preferiu tratar das etapas de pré-impressão e de impressão praticamente em paralelo, o que não acontece, com tanta frequência, nos capítulos restantes dos originais. Acreditamos que essa abordagem possivelmente se estenderia a outros capítulos que tem pontos de intercessão relevantes, mas, como o trabalho ainda estava em fase de desenvolvimento, não foi possível para OCF completar essa tarefa.

Os originais de *Imagem e letra* são um rico repositório de conhecimento. Orlando coletou dados, ao longo de toda a vida, para sintetizá-los nas informações que embasam o seu projeto ambicioso e de grande alcance. Apesar de podermos encontrar trechos desse material nas crônicas de jornal, nos textos publicados e nos verbetes que ele escreveu para dicionários, muito ainda está por ser publicizado. É de suma importância que um trabalho desse porte não se perca, assim como urge que seja publicado e disponibilizado para pesquisa. Não só para o campo da biblioteconomia e da bibliografia, mas também para o campo da história e do design.

O enfoque que o bibliólogo utiliza, dando especial atenção à etapa de pré-impressão, é especialmente interessante para os pesquisadores interessados em história do design. Ao longo das últimas décadas, com a dominância do *Desktop Publishing*, essa etapa do fluxo de trabalho da indústria gráfica foi gradualmente externalizada dos

estabelecimentos gráficos e passou a integrar objetivamente o campo de atuação dos designers. (MIRABEAU, 2011)

3 – CRÔNICAS E CRÍTICAS

A partir de 1957, Orlando da Costa Ferreira começou a escrever para os jornais do Recife com textos sobre bibliografia, crítica literária e temas correlatos. Ele continuou contribuindo com crônicas para o Diário de Pernambuco, o Jornal dos Bancários e o Jornal do Commercio até 1964. Nesse período, ele ainda publicou alguns textos no jornal O Estado de São Paulo e nos periódicos O Jornal e Para Todos do Rio de Janeiro. No total, foram 81 textos organizados em um álbum pelo próprio bibliólogo (fig. 35). Esse material foi digitalizado e o texto digitado. Fizemos uma análise de conteúdo por palavras-chave e uma classificação dos temas. Foram catalogados 38 textos publicados no Diário de Pernambuco dos quais 34 foram escritos até dezembro de 1958 – portanto, antes do estágio na Biblioteca de Paris. Todos tratam de assuntos diversos relacionados à bibliografia e às artes gráficas, sendo a crítica literária, a encadernação, a tipografia, a gravura, a impressão *offset*, a história e a estrutura do livro alguns dos temas recorrentes e presentes nos títulos das colunas.

Outros três textos foram escritos antes dessa viagem. No primeiro deles, publicado no Para Todos de janeiro de 1958 e intitulado “Um pintor no limiar do alfabeto”, Orlando da Costa Ferreira faz um elogio ao livro *Doorway to portuguese*, de Aloísio Magalhães e Eugene Feldman, publicado pela The Falcon Press, em 1957. Outro texto desse período foi o “Renascimento e escrita”, publicado no Suplemento Literário do Estado de São Paulo em 12/4/1958, no qual o bibliólogo trata das relações entre a caligrafia e a tipografia, mapeando um largo período entre o renascimento e os estudos sobre tipografia da Bauhaus. Por último, temos um texto emblemático onde o autor faz uma crítica muito positiva do *Dicionário de artes gráficas*, de Frederico Porta. Esse artigo, intitulado “Instrumento para os gráficos”, discorre sobre as qualidades do livro e, em certo ponto, afirma que,

o fato é que se, por um lado, havendo despertado bastante tarde para as artes de reprodução, quase que ainda não merecíamos a dádiva generosa desse livro, pelo outro, a urgência dessa codificação se manifesta logo que refletimos, entre outras coisas, sobre o perigo que constitui a contínua importação de termos técnicos (JORNAL DO COMMERCIO, 1958: 39).

Essa afirmativa nos fez verificar como a questão da tradução e da exatidão no uso dos termos técnicos já estava entre as principais preocupações do autor, antes mesmo da sua estada em Paris.

NOTAS SOBRE ARTES GRÁFICAS 27.10.57

Elogio e Defesa da Fôlha de Rosto

Orlando da Costa FERREIRA

II

RECIFE, outubro — Através dos séculos seguintes, a fôlha de rosto ora traz informações em excesso, como em certos exemplos do século XVIII, notadamente ingleses (e é um problema para o bibliógrafo abreviar aqueles títulos enormes com o emprêgo da interpontuação), ora se purifica de elementos exóticos e parasitários, como a dedicatória, os dísticos, as epígrafes e as alongadas descrições do conteúdo, às vezes simplificando-se em oemasia, despiando-se dos seus mais elementares ornamentos e atributos a ponto de regredir àquele primeiro estágio de Mogúncia e se confundir quase com a sua simples anunciadora — a falsa fôlha de rosto.

Mas, simplificando-se ou se complicando, colhendo no passado o que era do colofon, ou mais tarde muitas vezes lhe restituindo os seus mais caros troféus, a integridade da fôlha de rosto foi sempre preservada, mesmo entre os que levaram a pontos extremos seus ideais na tentativa de renovação da tipografia. Assim a "Revival of Craftmanship" com William Morris no fim do século XIX, que voltava os olhos para o Passado, ou a "Nouve Typographie" na primeira metade deste, procurando descortinar o Futuro.

O caçador de fôlhas de rosto, adestrado na descoberta de qualidades de harmonia e equilíbrio, acaba também por se especializar na identificação de motivos que frequentemente conduzem à dissonância e à desarticulação, por desobediência a princípios semelhantes àqueles que John Ruskin chamou de "lâmpadas". Na grande maioria das vezes, êsses inimigos, de âmbito de ação universal, são a ignorância e o desejo de originalidade.

E' assim com a maioria dos livros brasileiros (só nos interessando aqui os das editoras comerciais, que atingem e influenciam o grande público), cujo trabalho de composição parece ser despreocupadamente entregue a simples operários e sem prévio "layout". Suas fôlhas de rosto são desequilibradas e inarmônicas. Aquela simples regra do número áureo, tão antiga quanto a civilização e de emprêgo tão frequente em problemas semelhantes, jamais ou só muito raramente é aplicada. E' até comum encontrar-se fôlhas de rosto com os pesos maiores agrupados no centro ótico da página. E que dizer da harmonia de tom e de forma e dos enquadramentos? Algumas editoras



ainda usam vinhetas "art nouveau", feissimas florituras 1900 às vezes emoldurando ou separando linhas compostas em tipos de desenho antigo como o Garamond, ou clássico como o Didot.

Há, ainda, as que trocam a ordem tradicional e necessária das preliminares, a falsa vindo depois da principal fôlha de rosto, o frontispício colocado após o prefácio... Esses efeitos da ignorância podem ser deduzidos, antes mesmo de serem encontrados, como o célebre caso do planeta, de um fato muito simples: não temos, em português, nenhum bom tratado de arte tipográfica e desconfio mesmo de que nem as grandes editoras e impressoras do Brasil possuem o seu indispensável "style manual".

Uma das nossas mais esclarecidas e dinâmicas editoras adotou ultimamente uma novidade que é sem dúvida imensamente prejudicial à nossa educação tipográfica, além de se constituir em desconcertante problema para a bibliografia descritiva, desde que não previsto nos grandes manuais de catalogação. Seus livros passaram a ser publicados sem fôlha de rosto e no lugar desta é impresso um clichê re-

duzido da capa ilustrada e colorida, completado às vezes, em face da economia de informações próprias das capas, por uma linha impressa logo abaixo, tipograficamente inaracterística.

Pode ser que a intenção tenha sido louvável, como a de conservar no livro encadernado (assim é vendida grande parte de sua produção) o desenho da capa, obra de um artista, que de outra forma se perderia, verificada já a incoerência de incluí-la na encadernação a capa da brochura, sem pelo menos quando colocada à frente do volume. Evidentemente, porém, nada de menos acertado, quer estética quer bibliograficamente. A capa não substitui a fôlha de rosto e não o faz porque as duas coisas são elementos bibliográficos distintos, malgrado a semelhança formal que possam acidentalmente ter: enquanto a fôlha de rosto é parte vital no corpo do livro, fornecendo as notícias indispensáveis à sua descrição, para só falarmos por enquanto nesse seu aspecto útil, a capa é perfeitamente dispensável, mesmo por ser muitas vezes uma simples repetição da fôlha de rosto, como acontece nas brochuras. As informações da capa, principalmente o dado relativo ao título, costumam ser simplificadas ao máximo, mas, por outro lado, a elas se podem acrescentar tópicos descritivos de simples propaganda editorial ("blurb", na linguagem de oficina anglo-norte-americana). A capa tem assim não só a função de identificar e proteger o livro exteriormente, mas também o de servir de seu próprio cartaz de propaganda.

A capa deve conter, por isso, elementos que introduzidos numa fôlha de rosto prejudicariam os seus dois fundamentais aspectos, o bibliográfico e o tipográfico. De modo que se pode dizer que

quanto mais bem realizada é uma capa menores são as suas possibilidades de tornar-se uma fôlha de rosto. A capa ilustrada deve ser, por exemplo, quase caligráfica, ou conter letras desenhadas, capazes de harmonizar-se com a sua exuberância, enquanto que a fôlha de rosto é sempre e necessariamente tipográfica, a fim de entrar em consoância com o texto impresso. E como conciliar o colorido da capa que se torna fôlha de rosto com o tom geral do livro, sem pelo menos quando colocada à frente do volume. Evidentemente, porém, nada de menos acertado, quer estética quer bibliograficamente. A capa não substitui a fôlha de rosto e não o faz porque as duas coisas são elementos bibliográficos distintos, malgrado a semelhança formal que possam acidentalmente ter: enquanto a fôlha de rosto é parte vital no corpo do livro, fornecendo as notícias indispensáveis à sua descrição, para só falarmos por enquanto nesse seu aspecto útil, a capa é perfeitamente dispensável, mesmo por ser muitas vezes uma simples repetição da fôlha de rosto, como acontece nas brochuras. As informações da capa, principalmente o dado relativo ao título, costumam ser simplificadas ao máximo, mas, por outro lado, a elas se podem acrescentar tópicos descritivos de simples propaganda editorial ("blurb", na linguagem de oficina anglo-norte-americana). A capa tem assim não só a função de identificar e proteger o livro exteriormente, mas também o de servir de seu próprio cartaz de propaganda.

E mesmo que nenhum desses argumentos fosse válido, restaria lamentar-se, simplesmente, a perda de uma das mais interessantes feições tipográficas do livro, que sem ela se torna como que empobrecido e truncado.



Figura 35 — Página do álbum de recortes de jornal de OCF com o texto "Elogio e defesa da folha de rosto" publicada em 27/10/1957 na coluna Notas sobre artes gráficas do 2º. Caderno do Jornal do Commercio.

Durante sua estada em Paris, em 21 de fevereiro de 1959, mais um texto seu é publicado no Estado de São Paulo, “A técnica do livro no Brasil”, no qual ele fez uma análise do livro *Da crítica e da nova crítica* de Afrânio Coutinho. Considerado por OCF um, “crítico literário que se preocupa com a feição material do livro, com as características de identificação, com a datação, com o seu aparato erudito, com certos aspectos da ciência bibliográfica”.

Após o seu retorno ao Brasil, OCF publicou um artigo em quatro partes sobre grandes referências no estudo bibliográfico no Diário de Pernambuco, entre 15/01/60 e 20/01/60, denominado “Bibliotecários e meridianos”. Publicou ainda uma parte da sua pesquisa sobre a história do livro em Pernambuco no Jornal dos Bancários. Esse texto se intitula em “A vida do Livro no Recife (1837-1843)” foi publicado em duas edições do periódica, uma em dezembro de 1961 e outra em janeiro de 1962.

Em relação a esse texto, ressaltamos outra abordagem significativa de Orlando da Costa Ferreira que pode ser relacionada aos estudos em Memória gráfica brasileira. O registro da história e da memória de locais situados fora do centro econômico do país. Se ainda hoje a produção acadêmica da região sudeste é maior que a somatória de todas as outras regiões, com 54%, isso se deve a muitos fatores dentre eles podemos destacar o poder econômico e político dessa região (SIDONEI, HADDADI, MENA-CHALCO, 2016: 15-31). Uma das abordagens que a Memória gráfica brasileira tem adotado é pesquisar as identidades locais através de estudo relacionados dos artefatos produzidos pela sua indústria gráfica. Podemos deduzir que um objeto de estudo pouco comum hoje, seria menos comum em meados da década de 1950 e Orlando já acreditava na importância de pesquisar sobre esse objeto naquele período.

Por fim, temos nesse jornal, na segunda quinzena de janeiro e na primeira de fevereiro, o artigo “O cubo e o arabesco”, um texto com uma narrativa intrigante e muito próxima dos registros no seu diário, tanto na forma quanto nos temas. Ao longo do texto, temos duas citações ao “Caderno azul” abandonado e a suas anotações, o que confirma a correlação (figs. 36-37).



Figura 36 – Detalhes de um álbum de recortes de jornal de OCF com texto "O cubo e o arabesco", 1962, no Jornal dos bancários. Parte I do texto, AOCF

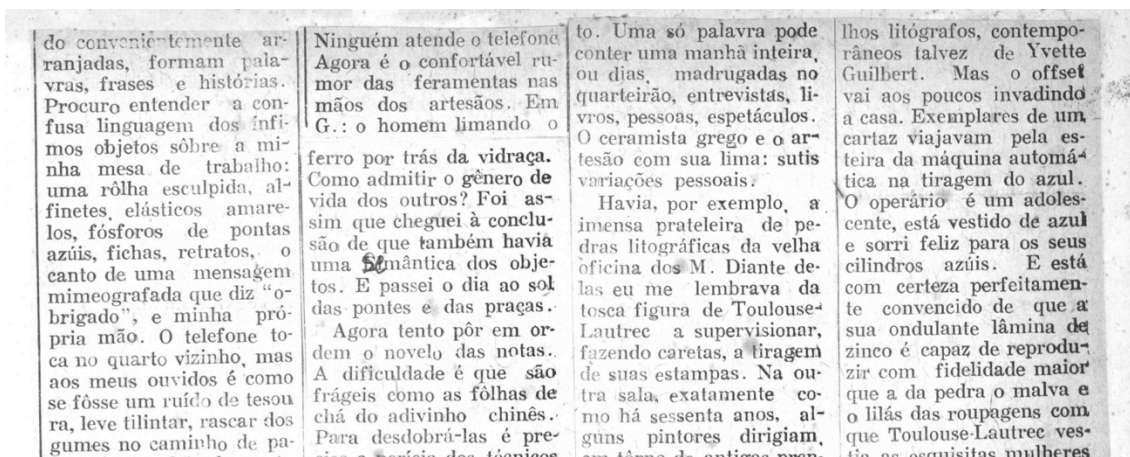


Figura 37 – Detalhes de um álbum de recortes de jornal de OCF com texto "O cubo e o arabesco", 1962, no Jornal dos bancários. Parte II do texto, AOCF

A partir de junho de 1963, Orlando passou a ter uma coluna semanal no Suplemento Literário do 2º. Caderno do Jornal do Commercio de Pernambuco, Alfabeto e imagem. Interessante observar a similaridade entre o título da coluna e *Imagem e letra*. Em 25/8/63, Orlando passou a ser responsável pela direção do suplemento e essa posição se manteve até 29/1/1964, quando se desligou da editoria por divergências sobre os rumos que o suplemento deveria tomar. Em abril de 1964, saiu a sua última coluna no Jornal do Commercio. Durante a sua passagem pelo 2º. Caderno, Orlando da Costa Ferreira escreveu catorze (14) textos que foram publicados em trinta e seis (36) semanas.

Parte do material publicado nesse período está presente nos originais de *Imagem e letra*. Durante a nossa avaliação, encontramos somente doze textos com temas que não integram os originais do livro, perfazendo somente 30% do total. Se o totalizarmos por laudas datilografadas, teremos 34 laudas, 14 sobre temas diversos e 20 tratando de temas encontrados no acervo de *Imagem e letra*, o que aumenta a percentagem para, aproximadamente, 42% (tabelas 5-6).

Jornal	Título		Tema					Data	Caderno
			livro	imagem	letra	teoria	processos		
Diário de Pernambuco	Uma história do livro em português 1	crítica	5			2		16/06/57	2o. Caderno
Diário de Pernambuco	Uma história do livro em português 2	crítica	5			3		23/06/57	2o. Caderno
Diário de Pernambuco	Uma história do livro em português 3	crítica	5			3	2	30/06/57	2o. Caderno
Diário de Pernambuco	Uma história do livro em português 4	crítica	5		2	3	2	07/07/57	2o. Caderno
Diário de Pernambuco	Uma história do livro em português 4b	crítica	5		2	3		14/07/57	2o. Caderno
Diário de Pernambuco	Uma história do livro em português 5	crítica	5	3		1	2	21/07/57	2o. Caderno
Diário de Pernambuco	Um Manual de encadernação	crítica	5				3	04/08/57	2o. Caderno
Diário de Pernambuco	A revista do livro e a tipografia Oficial	crítica	5			3		28/07/57	2o. Caderno
Diário de Pernambuco	Giambattista Bodoni	crônica			5	2		11/08/57	2o. Caderno
Diário de Pernambuco	Primazia do Visual	crítica	5	4				18/08/57	2o. Caderno
Diário de Pernambuco	A história do livro nos cursos de biblioteconomia	crônica	5			3		25/08/57	2o. Caderno
Diário de Pernambuco	Doré na Espanha	crônica		5		2		01/09/57	2o. Caderno
Diário de Pernambuco	Doré na Espanha	crônica		5		2		08/09/57	2o. Caderno
Diário de Pernambuco	Origem e progressos da impressão offset 1	crônica				2	5	15/09/57	2o. Caderno
Diário de Pernambuco	Origem e progressos da impressão offset 2	crônica				3	5	29/09/57	2o. Caderno
Diário de Pernambuco	A Bíblia e a tipografia 1	crônica	5		3	1		06/10/57	2o. Caderno
Diário de Pernambuco	A Bíblia e a tipografia 2	crônica	5		1	3		13/10/57	2o. Caderno
Diário de Pernambuco	Elogio e defesa da folha de rosto 1	crônica	3			5		20/10/57	2o. Caderno
Diário de Pernambuco	Elogio e defesa da folha de rosto 2	crônica	3			5		27/10/57	2o. Caderno
Diário de Pernambuco	Cibernética, utopias e morte de Gutenberg 1	crônica	2			5		03/11/57	2o. Caderno
Diário de Pernambuco	Cibernética, utopias e morte de Gutenberg 2	crônica	2			5		10/11/57	2o. Caderno
Diário de Pernambuco	No caminho da estampas 1	crônica		5		3		24/11/57	2o. Caderno
Diário de Pernambuco	No caminho da estampas 2	crônica		5		3		01/12/57	2o. Caderno
Diário de Pernambuco	No caminho da estampas 3	crônica		5		3		08/12/57	2o. Caderno
Diário de Pernambuco	No caminho da estampas 4	crônica		5		3		15/12/57	2o. Caderno
Diário de Pernambuco	No caminho da estampas 5	crônica		3		5		29/12/57	2o. Caderno
Diário de Pernambuco	Apresentação dos clássicos	crônica	5			3		05/01/58	2o. Caderno
Diário de Pernambuco	Função educativa das tipografias universitárias	crônica	3			5	3	19/01/58	2o. Caderno
Diário de Pernambuco	A renovação da tipografia 1	crônica	5		3	4	3	23/02/58	2o. Caderno
Diário de Pernambuco	A renovação da tipografia 2	crônica	5		3	4	3	02/03/58	2o. Caderno
Diário de Pernambuco	A renovação da tipografia 3	crônica	5		3	4	3	30/03/58	2o. Caderno
Diário de Pernambuco	A renovação da tipografia 4	crônica	5		3	4	3	20/04/58	2o. Caderno
Diário de Pernambuco	Sobre um telêmaco de bolso 1	crônica			3	5		01/06/58	2o. Caderno
Diário de Pernambuco	Sobre um telêmaco de bolso 2	crônica			3	5		06/07/58	2o. Caderno
Paratodos	Um pintor no limiar do alfabeto	crônica	5		3		3	?/01/1958	
Jornal do Commercio	Instrumento para os gráficos	crítica	3			3	5	14/12/58	
Estado de São Paulo	A técnica do livro no Brasil	crítica	5				3	21/02/59	Sup. Literário
Jornal do Commercio	As aventuras de um pernambucano além do atlântico	crônica		3	2	5		04/10/59	2o. Caderno
Diário de Pernambuco	Bibliotecários e Meridianos 1	crônica	5			3		15/01/60	2o. Caderno
Diário de Pernambuco	Bibliotecários e Meridianos 2	crônica	5			3		16/01/60	2o. Caderno
Diário de Pernambuco	Bibliotecários e Meridianos 3	crônica	5			3		19/01/60	2o. Caderno
Diário de Pernambuco	Bibliotecários e Meridianos 4	crônica	5			3		20/01/60	2o. Caderno
Jornal do Bancários	A vida do Livro no Recife (1837-1843) 1	crônica	3			5		?/12/1961	
Jornal do Bancários	A vida do Livro no Recife (1837-1843) 2	crônica	3			5		?/01/1962	
Jornal do Bancários	O cubo e o arabesco	crônica				5		?/02/1962	

Tabela 5 – Planilha com relação de textos publicados em jornais por Orlando da Costa Ferreira entre 1957 e 1962.

Jornal	Título		Tema					Data	Caderno
			livro	imagem	letra	teoria	processos		
Jornal do Commercio	Gráfica Urbana 1	crônica				5	2	23/06/63	2o. Caderno
Jornal do Commercio	Gráfica Urbana 2	crônica				5	2	29/06/63	2o. Caderno
Jornal do Commercio	Formas do Bairro	crônica				5		07/07/63	2o. Caderno
Jornal do Commercio	Formas do Bairro a cor	crônica				5		14/07/63	2o. Caderno
Jornal do Commercio	Dinâmica do Cartaz	crônica				5		21/07/63	2o. Caderno
Jornal do Commercio	Letras na Rua	crônica		5				18/08/63	2o. Caderno
Jornal do Commercio	USA ou -	crítica				5		25/08/63	2o. Caderno
Jornal do Commercio	Ou uma nova iconomística	crítica		3		5		01/09/63	2o. Caderno
Jornal do Commercio	A Revolução Gráfica	crítica		3		5		07/09/63	2o. Caderno
Jornal do Commercio	A imagem por trás da imagem	crítica		4		5		15/09/63	2o. Caderno
Jornal do Commercio	As formas dissolvidas	crítica		3		5		22/09/63	2o. Caderno
Jornal do Commercio	Piero e Federigo	crônica				5		29/09/63	2o. Caderno
Jornal do Commercio	A linguagem das formas	crônica				5		06/10/63	2o. Caderno
Jornal do Commercio	Para uma introdução a gravura	crônica		5		3		13/10/63	2o. Caderno
Jornal do Commercio	Gravura, A palavra	crônica		5		3		20/10/63	2o. Caderno
Jornal do Commercio	Gravura (Ainda a palavra)	crônica		5		3		27/10/63	2o. Caderno
Jornal do Commercio	Gravura (A definição)	crônica		5		3		10/11/63	2o. Caderno
Jornal do Commercio	Os nomes no ato de gravar	crônica		5			3	17/11/63	2o. Caderno
Jornal do Commercio	Os grupos na técnica de gravar	crônica		5			3	24/11/63	2o. Caderno
Jornal do Commercio	Os conceitos na arte de gravar	crônica		5			3	01/12/63	2o. Caderno
Jornal do Commercio	As espécies no processo de gravar	crônica		5			3	08/12/63	2o. Caderno
Jornal do Commercio	Por uma bibliografia do Recife	crônica	3				5	15/12/63	2o. Caderno
Jornal do Commercio	Com alguma insistência	crônica	5				3	22/12/63	2o. Caderno
Jornal do Commercio	O bairro imaginário	crônica				5		29/12/63	2o. Caderno
Jornal do Commercio	Estética industrial da sucata	crônica				5		05/01/64	2o. Caderno
Jornal do Commercio	Três calígrafos portugueses 1	crônica			5	3		12/01/64	2o. Caderno
Jornal do Commercio	Três calígrafos portugueses 2	crônica			5	3		19/01/64	2o. Caderno
Jornal do Commercio	Três calígrafos portugueses 3	crônica			5	3		26/01/64	2o. Caderno
Jornal do Commercio	Lembrança (ou sonho) de Man Ray	crônica		3		5		02/02/64	2o. Caderno
Jornal do Commercio	Literatura e Tipografia	crônica			3	5	3	16/02/64	2o. Caderno
Jornal do Commercio	A informação dicionarística 1	crônica	5			3		23/02/64	2o. Caderno
Jornal do Commercio	A informação dicionarística 2	crônica	5			3		01/03/64	2o. Caderno
Jornal do Commercio	Sem OCF VERIFCAR	VAGO						08/03/64	2o. Caderno
Jornal do Commercio	A informação dicionarística 3	crônica	5			3		15/03/64	2o. Caderno
Jornal do Commercio	A informação dicionarística 4	crítica	5			3		29/03/64	2o. Caderno
Jornal do Commercio	A informação dicionarística 5	crítica	5			3		05/04/64	2o. Caderno

Tabela 6 – Planilha com relação de textos publicados por Orlando da Costa Ferreira na coluna Alfabeto e Imagem do 2o. Caderno do Jornal do Commercio de Pernambuco entre 1963 e 1964.

Para determinarmos os temas, as principais palavras-chave e fazer uma análise quantitativa das crônicas, utilizamos um programa para a pesquisa de métodos qualitativos e mistos, o MAXQDA. Com ele, foi possível coletar, organizar, analisar e visualizar os dados encontrados (fig. 38).

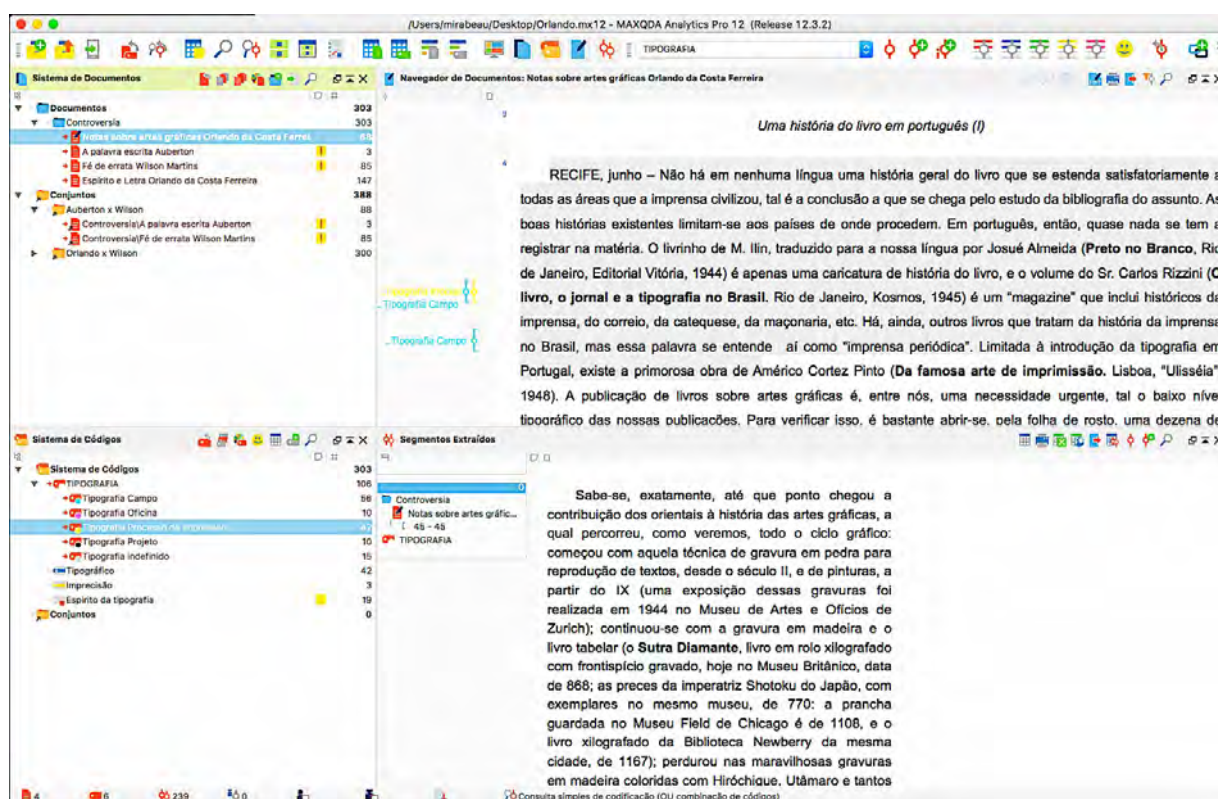


Figura 38 – Tela principal do programa MAXQDA.

Com o auxílio de recursos computacionais, foi possível avaliar uma grande quantidade de dados que, de outra forma, não seriam acessíveis. Com o programa, verificamos a incidência de palavras-chave nos textos, codificar trechos que continham informações relacionadas e visualizar os dados, facilitando a organização do acervo. Não pretendemos nos estender na descrição dessas ferramentas digitais, mas iremos apontar qual metodologia as utilizou e como tiramos inferências desses dados.

4.1 Controvérsia sobre A Palavra Escrita

Nas cinco (5) primeiras crônicas que publica no Diário de Pernambuco, Orlando da Costa Ferreira escreve uma crítica intitulada *Uma história do livro em português* sobre o livro *A palavra escrita*, lançado naquele mesmo ano, 1957. Em março de 1958 temos outra apreciação, do linguista Robert Henri Aubreton²⁴ publicada no número 88 da Revista Anhembi seção Livros de 30 dias, com o mesmo título do livro, *A palavra escrita*. Acreditamos que essa última foi responsável pelo direito de resposta concedido a

24 Robert Henri Aubreton, Francês, Professor do Departamento de Letras Clássicas, responsável pela cátedra de Literatura greco-romana, recebeu o título de Doutor Honoris Causa da USP em 1964.

Wilson Martins²⁵ (WM) nos números posteriores. As duas críticas são respondidas por WM, na Revista Anhembi, com o texto Fé de Errata na mesma seção, Livros de 30 dias, publicada nos números 89, 90, 91 e 92 da Revista Anhembi dos meses de abril, maio, junho e julho de 1958. Neste mesmo ano, em outubro Orlando da Costa Ferreira datilografou em noventa e seis (96) páginas uma tréplica intitulada *Espírito e Letra*, que nunca foi publicada e faz parte dos *corpora* desse trabalho.

Conforme comentamos, esses textos foram digitalizados e posteriormente digitados para possibilitar uma análise de conteúdo. Buscamos inicialmente fazer uma análise com função heurística, exploratória, foi feita comparando a incidência de nomes, termos e palavras-chave em cada um dos textos. Tomemos por exemplo o termo Tipografia. (fig. 39)

Código: TIPOGRAFIA

106 codificações de 4 documentos e 1 de grupos de documentos

As discussões mantidas até hoje em torno da prioridade da invenção da imprensa parecem ter conduzido a um acordo tácito: Coster foi o primeiro a lançar a idéia dos tipos móveis e a grande invenção de Gutenberg foi a dos punções e matrizes que possibilitaram a fundição sistemática dos tipos de metal e assim à existência da tipografia.

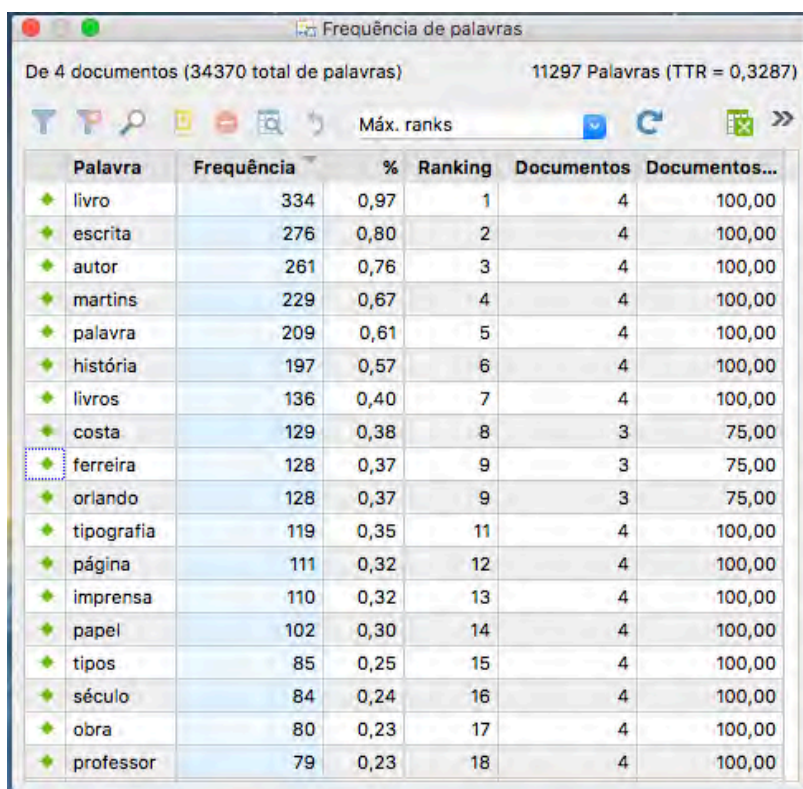
Comentário	Grupo do d...	Nome do documento	Código	Início	Fim	Apresentação	Área	Co...	Autor	Data de criação
	Controversia	Notas sobre artes gráficas Orlando da Costa Ferreira	TIPOGRAFIA	30	30	0 "L'alphabet latin - escreve Fevrier - comme tous lès alpha bets	284	0,39	mirabeau	20/08/17 15:10
	Controversia	Notas sobre artes gráficas Orlando da Costa Ferreira	TIPOGRAFIA	4	4	0 O livrinho de M. Ilin, traduzido para a nossa língua por Josué	253	0,34	mirabeau	20/08/17 22:02
	Controversia	Notas sobre artes gráficas Orlando da Costa Ferreira	TIPOGRAFIA	4	4	0 Limitada à introdução da tipografia em Portugal, existe a primo	128	0,17	mirabeau	20/08/17 22:02
	Controversia	Notas sobre artes gráficas Orlando da Costa Ferreira	TIPOGRAFIA	7	7	0 O volume, de cerca de 550 páginas composto em Garamono semi-...	327	0,44	mirabeau	20/08/17 22:02
	Controversia	Notas sobre artes gráficas Orlando da Costa Ferreira	TIPOGRAFIA	42	42	0 RECIFE, junho — Chegaremos agora com o autor de A palavra escri	309	0,42	mirabeau	20/08/17 22:02
	Controversia	Notas sobre artes gráficas Orlando da Costa Ferreira	TIPOGRAFIA	42	42	0 Abandonando, com ele, a inútil enumeração de supostas técnicas	400	0,54	mirabeau	20/08/17 22:02
	Controversia	Notas sobre artes gráficas Orlando da Costa Ferreira	TIPOGRAFIA	45	45	0 Sabe-se, exatamente, até que ponto chegou a contribuição dos or	1293	1,76	mirabeau	20/08/17 22:02
	Controversia	Notas sobre artes gráficas Orlando da Costa Ferreira	TIPOGRAFIA	46	46	0 Um desses equívocos prende-se às impressões tabulares do século	216	0,29	mirabeau	20/08/17 22:02
	Controversia	Notas sobre artes gráficas Orlando da Costa Ferreira	TIPOGRAFIA	46	46	0 Evidentemente, porém, isto jamais aconteceu, pois era justament	192	0,26	mirabeau	20/08/17 22:02
	Controversia	Notas sobre artes gráficas Orlando da Costa Ferreira	TIPOGRAFIA	49	49	0 As discussões mantidas até hoje em torno da prioridade da inven	335	0,45	mirabeau	20/08/17 22:02
	Controversia	Notas sobre artes gráficas Orlando da Costa Ferreira	TIPOGRAFIA	50	50	0 165) é outra "loucura" pois coloca o "Catholicon" como primeiro	244	0,33	mirabeau	20/08/17 22:02
	Controversia	Notas sobre artes gráficas Orlando da Costa Ferreira	TIPOGRAFIA	53	53	0 Acho que Schoeffer foi mesmo o aperfeiçoador da tipografia de G	153	0,21	mirabeau	20/08/17 22:02
	Controversia	Notas sobre artes gráficas Orlando da Costa Ferreira	TIPOGRAFIA	55	55	0 Esse documento, diz McMurtrie é insuspeito, pois no século XVI	132	0,18	mirabeau	20/08/17 22:02
	Controversia	Notas sobre artes gráficas Orlando da Costa Ferreira	TIPOGRAFIA	59	59	0 Como se sabe, o célebre repositório contém uma passagem sobre a	191	0,26	mirabeau	20/08/17 22:02
	Controversia	Notas sobre artes gráficas Orlando da Costa Ferreira	TIPOGRAFIA	66	66	0 Observa-se no conteúdo da página 225 certa confusão entre a his	248	0,34	mirabeau	20/08/17 22:02
	Controversia	Notas sobre artes gráficas Orlando da Costa Ferreira	TIPOGRAFIA	66	66	0 Além disso, lembre-se que o artesanato em artes gráficas não é	329	0,45	mirabeau	20/08/17 22:02
	Controversia	Notas sobre artes gráficas Orlando da Costa Ferreira	TIPOGRAFIA	67	67	0 Também cautelosos assim o fazem McMurtrie e Updike; a de Henri	549	0,75	mirabeau	20/08/17 22:02
	Controversia	Notas sobre artes gráficas Orlando da Costa Ferreira	TIPOGRAFIA	73	73	0 A enumeração dos grandes impressores deixa inexplicavelmente de	118	0,16	mirabeau	20/08/17 22:02
	Controversia	Notas sobre artes gráficas Orlando da Costa Ferreira	TIPOGRAFIA	73	73	0 Não aparecem assim ligadas a grupo dos Estienne inclusive por p	327	0,44	mirabeau	20/08/17 22:02
	Controversia	Notas sobre artes gráficas Orlando da Costa Ferreira	TIPOGRAFIA	73	73	0 Em contradição, se estende sobre os mercantilistas que foram os	204	0,28	mirabeau	20/08/17 22:02
	Controversia	Notas sobre artes gráficas Orlando da Costa Ferreira	TIPOGRAFIA	74	74	0 Chegando á dinastia dos Didot com estes, incompreensivelmente,	405	0,55	mirabeau	20/08/17 22:02
	Controversia	Notas sobre artes gráficas Orlando da Costa Ferreira	TIPOGRAFIA	85	85	0 Tipografia possui quatro significados distintos: o de arte de i	330	0,45	mirabeau	20/08/17 22:02
	Controversia	Notas sobre artes gráficas Orlando da Costa Ferreira	TIPOGRAFIA	85	85	0 Não possui, porém o de artes gráficas, campo vasto onde se situ	458	0,62	mirabeau	20/08/17 22:02
	Controversia	Notas sobre artes gráficas Orlando da Costa Ferreira	TIPOGRAFIA	85	85	0 O glossário apresenta a esse respeito uma notável curiosidade,	146	0,20	mirabeau	20/08/17 22:02
	Controversia	Notas sobre artes gráficas Orlando da Costa Ferreira	TIPOGRAFIA	87	87	0 Esqueçamo-nos de que ele já não examina af os problemas de impr	371	0,50	mirabeau	20/08/17 22:02
	Controversia	Notas sobre artes gráficas Orlando da Costa Ferreira	TIPOGRAFIA	87	87	0 E em que tipografia do mundo se empregam, na composição de text	120	0,16	mirabeau	20/08/17 22:02
	Controversia	Notas sobre artes gráficas Orlando da Costa Ferreira	TIPOGRAFIA	88	88	0 Analisemos agora as noções que este capítulo transmite sobre o	365	0,50	mirabeau	20/08/17 22:02
	Controversia	A palavra escrita Auberton	TIPOGRAFIA	55	55	0 A tipografia deve corresponder às normas razoáveis.	51	0,10	mirabeau	20/08/17 22:02
	Controversia	Fé de errata Wilson Martins	TIPOGRAFIA	7	7	0 O sr. Orlando da Costa Ferreira, que é um especialista em artes	275	0,25	mirabeau	20/08/17 22:02

Figura 39 – Tela de com tabela de segmentos codificados do programa MAXQDA.

25 Wilson Martins, professor de língua e literatura francesa da UFPR, jornalista e crítico literário brasileiro, autor da História da Inteligência Brasileira, A palavra escrita, entre outros.

Ao fazer buscas nos quatro documentos que totalizam 332 laudas com 1200 toques cada, encontramos o total de 119 entradas (fig. 40) que podem ser relacionadas aos termos tipografia. Cada entrada foi relacionada ao seu parágrafo e esta foi classificada pelo contexto em que a palavra tipografia aparecia, qual a mensagem que ela contém. Segundo Aragão (2016: 16), em português tipografia “tem cinco significados possíveis. Três destas definições estão condicionados ao período em que a tipografia, “a arte de compor e imprimir com tipos” (PORTA, 1958: 393), prevalecia como principal meio de reprodução de impressos. (IDEM, 2016)

Até pelo menos o terceiro quartel do século XX, tipografia nomeava a oficina ou estabelecimento gráfico onde o processo de impressão tipográfico, também denominado como tipografia. Tipografia era praticada por tipógrafos, esses se dividiam basicamente em três funções, design de tipos, a composição e a impressão. Apesar de não ser uma regra, não era incomum o local onde se compunha os tipos para produzir as matrizes tipográficas dentro do estabelecimento ser chamado de tipografia, já a parte onde se imprimia podia ser também chamada de tipografia ou mesmo oficina tipográfica. Para muitos grande parte desses significados se perdeu, porém não é incorreto afirmar que, de muitas formas, ainda hoje eles povoam nossa memória.



De 4 documentos (34370 total de palavras) 11297 Palavras (TTR = 0,3287)

Palavra	Frequência	%	Ranking	Documentos	Documentos...
livro	334	0,97	1	4	100,00
escrita	276	0,80	2	4	100,00
autor	261	0,76	3	4	100,00
martins	229	0,67	4	4	100,00
palavra	209	0,61	5	4	100,00
história	197	0,57	6	4	100,00
livros	136	0,40	7	4	100,00
costa	129	0,38	8	3	75,00
ferreira	128	0,37	9	3	75,00
oriando	128	0,37	9	3	75,00
tipografia	119	0,35	11	4	100,00
página	111	0,32	12	4	100,00
imprensa	110	0,32	13	4	100,00
papel	102	0,30	14	4	100,00
tipos	85	0,25	15	4	100,00
século	84	0,24	16	4	100,00
obra	80	0,23	17	4	100,00
professor	79	0,23	18	4	100,00

Figura 40 – Tela de com exemplo de busca por frequência de palavras do programa MAXQDA.

A quarta definição é atemporal, a tipografia como “o conjunto de práticas e processos envolvidos na criação e utilização de símbolos visíveis relacionados aos caracteres ortográficos (letra) e para-ortográficos (números, sinais de pontuação, etc.) para fins de reprodução” (PRISCILA, 2004: 2). Como última definição voltamos a que se relaciona ao desenho do tipo, a face, que designa a face do aço parte onde as letras eram cortadas no tipo móvel (ARAGÃO, 2016: 16). Outros autores adicionariam ainda significados relativos a tipografia enquanto um campo de estudo, projeto tipográfico, entre outros.

Depois de verificar os conteúdos das mensagens encontradas nos textos, e para atender as especificidades do nosso objeto, optamos por agrupar as categorias em Tipografia Oficina, que trata dos estabelecimentos, Tipografia Campo, que trata de teoria sobre tipografia, Tipografia Projeto, quando os autores se referem a projeto gráfico e, por fim, Tipografia Processo para processos de impressão. Temos uma categoria designada simplesmente tipografia para quando ele assume mais de um desses sentidos ao mesmo tempo. Quando a utilização do termo era inconsistente, classificamos como Tipografia Geral. Criamos ainda mais uma categoria para um termo que aparece repetidamente com 19 entradas, Espírito da tipografia. Caso esse termo possuísse mais de um significado, ele recebia duas ou mais designações. (fig. 41)

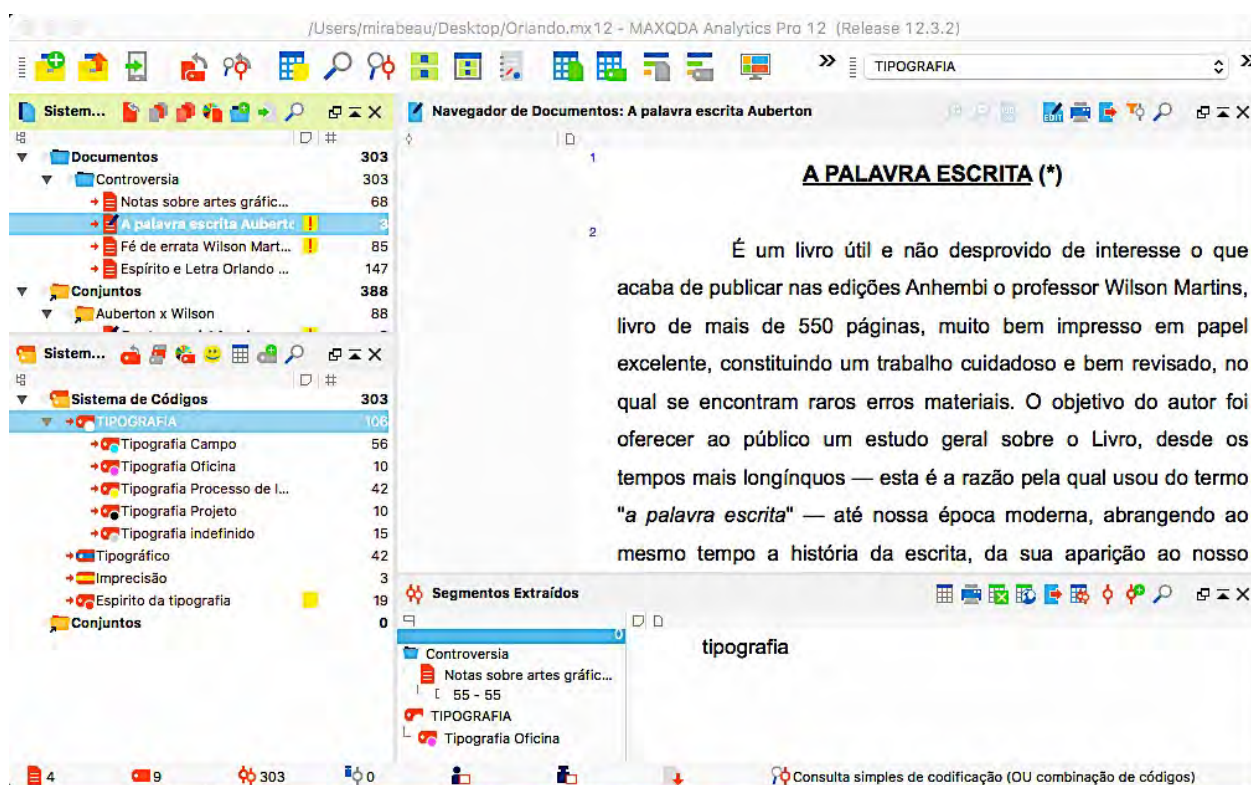


Figura 41 – Tela de com tabela de categorias do termo tipografia do programa MAXQDA.

Essa categorização de caráter exploratório nos forneceu pistas de caminhos que poderiam ser trilhados. Partimos então para uma análise sistemática que confirmasse as inferências colocadas naqueles primeiro momento. Esse processo se deu através de outras ferramentas encontradas dentro do software que possibilitavam cotejar os termos, sua incidência ao longo dos texto e assinalar outras questões contextuais que facilitassem a interpretação das mensagens encontradas.

A abordagem do tema tipografia varia consideravelmente em relação aos interesses de pesquisa de cada um dos indivíduos da pesquisa, tanto em relação a abordagem, quanto a quantidade de entradas. O termo foi usado de forma generalista em 106 entradas, no sentido de “A tipografia”. Nesses casos não foram encontrados incoerências, em outros encontramos equívocos e imprecisões. Cabe lembrar que a palavra tipografia é de uso comum e o contexto seu uso define seu significado geral. Aqui apenas estamos atentando para a mensagem que cada um dos exemplos procurou passar quando utilizou o termo.

No caso de Orlando da Costa Ferreira, tipografia não foi utilizada com imprecisão ou de forma equivocada, mas muitas vezes ele se refere a ela na sua forma generalizada. O próprio título da sua tréplica, “Espírito e Letra”, faz referência ao termo que aparece

repetidas vezes, “Espírito da tipografia”, que trata da tipografia com uma abordagem ampla que será trata mais adiante. No texto de Aubreton, o termo sempre é usado no sentido generalista e no texto de WM apesar de apresentar incongruências e inconsistências, só foram encontradas três momentos de imprecisão.

Já os termos Livro, que aparece em 334, e Escrita, com 276 entradas são os mais frequentes, aparecem com regularidade em todos os textos e não foram encontradas imprecisões no seu uso. Apenas um equívoco de WM em relação a estrutura do livro, quando ele comenta que o colofons não eram mais encontrados em livros modernos, o que é apontado na crítica de Orlando da Costa Ferreira e não foi respondido na réplica.

Buscando entender a controvérsia como um todo, criamos outras categorias para cada parágrafo. Encontramos críticas sobre diversos assuntos, o projeto do livro, as biografias, a abordagem da bibliografia, a história da escrita, a história das artes gráficas, a terminologia, aportuguesamento de nomes, entre outros. Foi interessante mapear os temas pelas especificidades de cada um dos autores, enquanto Orlando era bibliotecário e apaixonado pela artes gráficas, Robert Aubreton foi um especialista em letras clássicas (grego) e Wilson Martins, jornalista e ensaísta literário. No caso das observações de Orlando da Costa Ferreira, quase dois terços, 62%, eram relativos às críticas a bibliografia, à imprecisão de termos e a apontamentos sobre imprecisões na história das artes gráficas. Chegando mesmo a apontar a falta de aproximação do autor de A palavra escrita com o estudo sistemático do livro. Nesse sentido OCF comenta que o trabalho de WM tende a ser superficial nesse sentido,

Desde que o sr. Martins não é um artista, um técnico ou um bibliógrafo, indicando antes a lista “do autor” tratar-se de um ensaísta literário, seu livro se situa nessa difícil linha dos manuais de “vulgarização”. Não vamos portanto, encontrar nele noções aprofundadas ou estudos de conhecedor a não ser nas longas dissertações sobre filosofia da história ou sociologia, as quais parecem um tanto desnecessárias no livro. (FERREIRA, 1957)

Essa aproximação, segundo Orlando da Costa Ferreira, é equivocada pois para ele o estudo da bibliografia deve passar necessariamente pelo entendimento dos processos produtivos que levam a construção do artefato gráfico. Apesar dessa crítica, o bibliólogo ressalta sempre a qualidade literária do texto e, apesar da falta de apuro na terminologia técnica, afirma que,

O livro do Sr. Martins, apesar de revelar que ele é pouco versado em muitas coisas tratadas, ora se coloca dentro do ponto de vista do bibliófilo (na companhia de Rouveyre) ou de filósofos e sociólogos, mas nunca dentro do que corresponderia ao entendido em artes gráficas, é muito bem escrito e oferece nas partes em que o autor está seguro, uma exposição clara e agradável (FERREIRA, 1957)

Na crítica de Robert Henri Aubreton grande parte das críticas tratavam da história da escrita, dos incunábulos e a forma de apresentação das informações. O linguista, não compartilhava do ponto de vista de Orlando da Costa Ferreira sobre Wilson Martins e sua inaptidão a tratar do livro impresso,

O sr. W. Martins mostra-se, é preciso confessar, muito mais desembaraçado quando fala do livro impresso do que quando trata do livro antigo. Tudo o que interessa a técnica do livro moderno é-lhe familiar, e ele fornece inúmeras precisões do maior interesse quer para os que gostam dos livros, quer para os próprios escritores, demasiadamente ignorantes, muitas vezes, dos assuntos relacionados ao livro e à impressão. (AUBRETON, 1958)

Robert Aubreton contesta a forma que WM apresenta a parte relativa a história da escrita, principalmente pelo autor abusar de longas citações e diz “Chegarei agora ao que considero uma das falhas essenciais do livro do Sr. W. Martins. Toda a primeira parte constitui-se de citações de páginas inteiras dos autores consultados. É um sistema de composição discutível. (AUBRETON, 1958)”. Essa observação também foi feita no OCF

na sua coluna do Diário de Pernambuco, o excesso de informações de fonte secundárias e a inexistência de fontes primárias.

Nesse ponto, após encontramos convergências e distensões de opiniões que confirmam como a especialidade de cada interlocutor influenciou suas colocações. Para o bibliotecário, WM tem inegável valor como escritor, já para Aubreton, ele tem problemas de estruturação no texto. Por outro lado o mesmo lingüista admira os conhecimentos sobre artes gráficas do jornalista enquanto Orlando da Costa Ferreira repudiaria essa afirmação com veemência.

Entendemos que essas questões devem ser encaradas como naturais. Parafraseando Voltaire, para a sapa, o sapo sempre será atraente. O contexto, a formação e os interesses dos interlocutores foi um relevante fator a ser considerado ao se comparar os textos. As críticas estão claramente impregnadas de observações que atendem as especialidades e familiaridades temáticas de seus autores e, conseqüentemente, à suas subjetividades. Aqui recorreremos a um conceito utilizado em análise de discurso.

Muito do material que foi analisado se mostrou um discurso fortemente influenciado pelo que Maingueneau (2008: 5) define como formação discursiva, na qual “uma sociedade, uma posição e um momento definidos, apenas uma parte do dizível é acessível, que esse dizível forma sistema e delimita uma identidade.” Assim, entendemos que a formação discursiva se aplica, tanto aos posicionamentos ideológicos marcados, quanto aos conjuntos de enunciados dependentes de uma determinada ciência. Nesse sentido formação discursiva só se constitui e se mantém através do interdiscurso (IDEM,1998:69). Aqui entendido como, “um conjunto de discursos [...] uma articulação contraditória de formações discursivas que se referem a formações ideológicas antagonistas” (COURTINE, 2009: 54).

Ao responder às duas críticas, Wilson Martins buscou dividir seu arrazoado pelos temas que considerou mais importantes e optou por deixar uma parte sem resposta, aproximadamente um terço (36%). O livro enquanto objeto de estudo é dos temas que mostra a diversidade das formações discursivas dos interlocutores. A partir do ponto de vista que colocam para seus antagonistas é possível vislumbrar a mensagem que cada discurso carrega.

Se por um lado Orlando da Costa Ferreira, aponta WM como um ensaísta literário, esse se refere a OCF como, “um especialista em artes gráficas, vê todo o livro e a sua história pelo prisma dessas artes e dos seus artistas;” e conclui que “o livro não é só tipografia, e, antes de se relacionar com a tipografia, prende-se à história da cultura e das idéias”(MARTINS, 1958). Nesse sentido, confirma sua total omissão quanto ao processo de impressão de *A palavra escrita* e ao responder uma crítica de OCF comenta que,

o sr. Orlando da Costa Ferreira, acreditando que uma obra de síntese é uma obra de vulgarização e supondo que uma história do livro é necessariamente um livro sobre artes gráficas, chega a responsabilizar-me pelo aspecto tipográfico de *A Palavra Escrita*, imaginando, naturalmente, que, a exemplo dos velhos impressores humanistas, eu próprio tenha descido às oficinas Saraiva para compô-lo, paginá-lo e imprimi-lo e, ainda, para fazer os "clichês" (MARTINS, 1958)

Essa observação poderia ser encarada como uma referência as atividades de OCF na *private press* O Gráfico Amador, que nesse período já produzia livros. Em sentido estrito, Orlando da Costa Ferreira não responsabilizou o autor de *A palavra escrita* pelo projeto do livro, mas apontou o desleixo com que questões de projeto gráfico foram tratadas naquela edição. Essas e outras colocações encontradas nas críticas, tanto de Orlando, quanto de Aubreton, foram encaradas como argumentações *ad hominem*, ou seja pessoais e não técnicas ou científicas, por Wilson Martins e por ele foram respondidas nesse tom. Chegando mesmo a afirmar, no fim da sua resposta que,

Se o sr. Orlando da Costa Ferreira encetou com intenções profiláticas a crítica de *A Palavra Escrita*, o professor Robert Henri Aubreton redigiu as suas "com o intuito de ser útil"; mas, num caso como no outro, percebo, nas entrelinhas, uma insopitável hostilidade que será, provavelmente, de ordem pouco científica. Deve-se, contudo, fazer bom uso das críticas como das doenças; (MARTINS, 1958)

Orlando da Costa Ferreira, respondeu a réplica publicada na revista Anhembi em um texto ainda inédito intitulado, Espírito e letra. O teor dessa texto é bem mais incisivo que o anterior, o que é reconhecido pelo próprio autor que afirma, “dada a maneira como foi colocada a questão pelo autor criticado, não me resta outro recurso senão o de ser pessoal em medida muito mais larga do que desejaria e seria lícito esperar. (ESPÍRITO E LETRA, 1958: 1) e completa posteriormente, “De outra parte, não vi, pela mesma injunção, por onde fugir ao argumento ad hominen, do qual os leitores irão encontrar, daqui por diante, infinitos exemplos” (IDEM, 1958). Observamos essa tendência pelo número de citações nominais que aumentou progressivamente nos textos (fig. 42).

Palavra	Frequência	%	Ranking	Documentos	Documentos...	Notas ...	A palavra ...	Fé de errata ...	Espírito e Letra ...
orlando da costa ferreira	128	9,70	4	3	75,00	6	0	116	6
gravura	49	3,71	8	3	75,00	21	0	11	17
tipografia	119	9,02	5	4	100,00	30	1	28	60
aubreton	59	4,47	7	3	75,00	0	1	47	11
tinta	3	0,23	10	3	75,00	1	1	0	1
wilson martins	20	1,52	9	4	100,00	4	2	5	9
martins	229	17,36	3	4	100,00	13	26	8	182
papel	102	7,73	6	4	100,00	13	30	26	33
escrita	276	20,92	2	4	100,00	29	32	78	137
livro	334	25,32	1	4	100,00	59	48	87	140

Figura 42 – Tela com busca por frequência de palavras do programa MAXQDA.

O nome de Wilson Martins aparece treze (13) vezes nas páginas do Diário de Pernambuco e vinte e seis (26) na crítica de Aubreton. Já o nome de Orlando da Costa Ferreira, que não é citado por Aubreton, aparece 116 vezes na réplica de Wilson Martins, que também cita o linguista francês 47 vezes. Na tréplica, Espírito e letra, a escalada avança e o nome de WM aparece 182 vezes acompanhado de onze (11) citações a Aubreton. No total tivemos 397 citações nominais. Excluimos as citações de texto, assinalamos todos os argumentos que puderam ser considerados ad hominem nos quatro documentos e chegamos ao número de 44 citações ad hominem, pouco menos de 15% do total de citações. Uma dessas citações, apresenta a opinião de Orlando da Costa Ferreira sobre o posicionamento de WM na sua resposta às críticas,

Estou agora tentado a dizer, tornando superlativa a opinião emitida em um dos meus artigos, que o sr. Martins é pouco versado na maioria das coisas tratadas no seu livro — na maioria, e não somente em artes gráficas, para as quais usa um tom de desprezo, muito provavelmente por não lhes ter ainda alcançado a inteira significação. (ESPÍRITO E LETRA, 1958: 19)

Essa análise de conteúdo, relacionando termos e formação discursiva se mostrou extremamente proveitosa. Nessa tese não teremos espaço para estudos mais aprofundados com essa abordagem, porém a metodologia se mostrou bastante promissora e pode servir para desdobramentos futuros desse objeto e de outras pesquisas com objetos similares.

Por fim, mapeamos como as apreciações feitas por Aubreton e Orlando foram de alguma forma incorporadas nas edições posteriores de *A palavra escrita* do mesmo modo que a resposta de Wilson Martins publicada na revista *Anhembi* foi incorporada a partir da segunda edição. Aconteceram correções, mas não podemos afirmar que isso se deu exclusivamente devido as críticas. Apesar de acreditarmos que, no mínimo, elas serviram de alerta.

As correções encontradas eram relativas a erros comuns de revisão como legendas erros de digitação e algumas datas, mas os erros conceituais, como falta de fontes primárias e citações excessivamente longas, não foram corrigidos. O único exemplo de correção incorporada foi o termo *cuir nu*, que o próprio Wilson Martins verifica como um erro a ser reparado.

Enfim, chegou o momento em que é preciso dar razão ao sr. Orlando da Costa Ferreira: a expressão "cuir nu", transcrita de Svend Dahl, aparece em *A Palavra Escrita*, como "couro cru" (pág. 114). Ora, observa eruditamente aquele especialista, "cuir nu" não é couro "cru" e sim couro "liso", isto é, "nem gravado nem estampado". Qualquer que seja a explicação desse lapso — fadiga ou simples erro material de cópia — nem por isso ele é menos real e tanto mais inexplicável quanto se sabe que o couro cru jamais poderia encontrar emprego na encadernação. (MARTINS: 1958)

Esse equívoco foi corrigido, mas não foi encontrada nenhuma outra correção que podemos afirmar ter sido feita exclusivamente devido as críticas. Por outro lado, pudemos que confirmar que as observações sobre a tradução inexata de nomes, (e.g. Estevão e Plantino para Estienne e Plantin), e a falta precisão na utilização de termos técnicos, como dizer que a litografia se tornou uma “das técnicas de maior emprego na tipografia” (MARTINS, 2001: 275) não foram levadas em consideração.

Observamos ainda que outras informações discutíveis foram preservadas nas edições posteriores. Um exemplo é a manutenção do trecho onde WM afirma que o nome uncial vem de unha, o que não nem sempre encontra eco em outros autores. Até o presente momento se discute se a origem do nome vem da forma da unha (úngula) ou de plegada (uncia), sendo que a segunda tem sido cada vez mais aceita como definitiva. O Dicionário de artes gráficas, de Frederico Porta, define o verbete uncial como uma “referência à altura incomum dessas letras” e não ao tamanho ou altura de uma unha.

No intuito de não nos alongarmos em demasiado nesse trecho, reservamos outra discrepância que não foi resolvida em novas edições. A afirmação que um volume do clássico elzeviriano²⁶, *Le Pâtissier François*, publicado em 1655 e arrematado em meados do século XIX por 10.000 francos franceses, se tivesse seu valor reajustado para valores daquela época, meados de 1950, atingiria dois bilhões de francos (IDEM: 213). Essa afirmação também foi contestada nas duas críticas e Orlando da Costa Ferreira se apoia em uma observação de Aubreton para afirmar que, “mais abalizado do que eu, o prof. Aubreton vai mais adiante e afirma que se deve amputar à taxa cambial do sr. Martins nada menos do que os seus três últimos zeros”. (ESPÍRITO E LETRA, 1958: 63). Apesar dos alertas de ambos os pesquisadores, essa afirmação foi mantida nas edições posteriores.

Ao cabo, destacamos um trecho da réplica de Wilson Martins, que acabou por inspirar o título Espírito e letra e servir de principal argumento de Orlando da Costa Ferreira na sua tréplica. Nele podemos observar como a formação discursiva de cada autor interfere na sua mensagem e apontar os possíveis interstícios da formação discursiva de Orlando da Costa Ferreira com o campo da Memória gráfica brasileira. Ao rebater uma crítica de OCF, Wilson Martins apontou que tendo,

26 Nome de família de livreiros holandeses, editores e impressoras dos séculos XVII e início do século XVIII. AOCF.

escrito que as impressões tabelares, “em flagrante contradição com o espírito mesmo da tipografia”, eram feitas em folha única, tal como a cópia manuscrita (pág. 148) [130], acha o sr. Orlando da Costa Ferreira que laboro num equívoco, primeiro porque “era justamente o “espírito da tipografia”, isto é, a intenção de multiplicar, que estava presente à feitura dos primeiros livros xilografados”, e, segundo, porque esses impressos jamais eram tirados “em um só exemplar, como os manuscritos”

São, em geral, condenáveis os processos críticos fundados na prestidigitação e o sr. Orlando da Costa Ferreira, substituindo a palavra folha, do meu texto, pela palavra exemplar, do seu, atribui-me um engano que lhe pertence, sem falar nos outros, a que vou me referir. Realmente, engana-se o sr. Orlando da Costa Ferreira, velho estudioso da matéria, ao imaginar que seja a “intenção de multiplicar” o que caracteriza o “espírito da tipografia”. Se assim fosse, haveria espírito tipográfico na cópia manuscrita, o que, segundo creio, não acontece. O que define o “espírito da tipografia” é o emprego de tipos móveis. (MARTINS:1958) (GRIFO MEU)

Enquanto o jornalista vê o campo da tipografia como um processo de impressão, o bibliólogo o entende como um campo teórico ou uma área de conhecimento. Visto que se o espírito da tipografia fosse somente o “emprego de tipos móveis”, ele não existiria mais hoje. Orlando aborda esse tema, entre outros, no texto de Espírito de letra comentando que Wilson Martins,

desmente haver caráter científico das diretrizes emprestadas ao seu livro ao tentar deslocar o sentido tradicional, claro, lógico e belo da expressão "espírito da tipografia", expressão que evidentemente retrata o seu aspecto cultural e que constitui o seu apanágio — a multiplicação dos escritos — coroamento do pensamento humanista e alma do Renascimento, [...] E deslocar para um aspecto técnico que apenas possibilitou a sua realização, para o seu modus faciendi, o dos tipos móveis, fator sob este prisma secundário e que já perdeu atualmente grande parte do valor, em face de métodos modernos como o da fotolitografia e da fotocomposição. Então, a imprensa moderna, a fotolitografia “offset”, não tem espírito? (ESPÍRITO E LETRA, 1958: 48)

Entendemos que WM ficou restrito a uma das definições da tipografia, mas não era esse o sentido da crítica de Orlando da Costa Ferreira. O bibliólogo tinha em mente que o espírito da tipografia era a duplicação porque compreendia projeto e processo como atividades paralelas porém imbricadas no campo da tipografia. Wilson Martins prossegue na sua resposta complementando que,

Dessa forma, as impressões tabelares, tipograficamente compostas de uma folha única, isto é, de um bloco (de onde o nome de "block books" que lhes dão os ingleses), estava em contradição com o que viria a ser o espírito profundo da tipografia. E desde quando será exato afirmar, como o faz o sr. Orlando da Costa Ferreira, que os manuscritos, eram tirados a um só exemplar? Mas então não adiantou nada todo o meu esforço para descrever o trabalho de cópias simultâneas, de multiplicação, justamente, realizado nos "scriptoria" da Idade Média; mas então é preciso corrigir todos os numerosos livros que repetem serem feitas as impressões tabelares em "folha única". (MARTINS:1958)

Nesse ponto o ensaísta literário demonstra não entender as artes gráficas como um sistema que reproduz originais a partir de matrizes. Para Wilson Martins o texto a ser reproduzido é a matriz, porém do ponto de vista de Orlando da Costa Ferreira, manuscritos são objetos únicos que não possuem uma matriz e, por consequência disso, não podem ser duplicados.

Apesar de WM ter descrito o processo produção de manuscritos em detalhes, suas categorias de análise não se aplicam dentro de uma perspectiva da indústria gráfica. Para Orlando apesar de ambos os exemplos descritos serem processos de produção de produtos gráficos, a inserção do processo tipográfico na confecção do livro resignificou o objeto e trouxe uma nova abordagem, a da reprodução ou duplicação, uma inovação radical que modificou o mundo.

3.2 Alfabeto e Imagem

Orlando da Costa Ferreira escreveu oitenta e um (81) textos publicados em jornais. Ao fazer uma análise da frequência dos vinte e cinco (25) termos mais frequentes (fig. 43), encontramos livro(s), gravura, tipografia (tipos), história, artes, imagem, jornal, técnica, impressão, bibliografia, entre outros; todos relacionados a indústria gráfica.

Palavra	Frequência	%	Ranking	Documentos	Documentos...
livro	283	0,70	1	1	100,00
gravura	188	0,47	2	1	100,00
livros	153	0,38	3	1	100,00
tipografia	144	0,36	4	1	100,00
história	118	0,29	5	1	100,00
tipos	110	0,27	6	1	100,00
artes	104	0,26	7	1	100,00
imagem	103	0,26	8	1	100,00
jornal	99	0,25	9	1	100,00
técnica	86	0,21	10	1	100,00
impressão	80	0,20	11	1	100,00
bibliografia	75	0,19	12	1	100,00
dicionário	74	0,18	13	1	100,00
página	74	0,18	13	1	100,00
palavra	74	0,18	13	1	100,00
texto	74	0,18	13	1	100,00
letras	70	0,17	17	1	100,00
papel	67	0,17	18	1	100,00
escrita	66	0,16	19	1	100,00
letra	62	0,15	20	1	100,00
imprensa	61	0,15	21	1	100,00
estampas	60	0,15	22	1	100,00
gráficas	60	0,15	22	1	100,00
desenho	59	0,15	24	1	100,00
rosto	58	0,14	25	1	100,00

Figura 43 – Tela com busca por frequência de palavras nas colunas de jornal escritas por OCF do programa MAXQDA.

De início, nomeamos as colunas em duas classes, Crítica, quando era apreciação de um texto ou publicação específico e Crônica quando o autor escrevia sobre temas do seu interesse. O termo Jornal foi excluído pois ele estava presente nos cabeçalhos das colunas o que aumentou artificialmente a sua incidência. Os parágrafos onde os termos mais frequentes se encontravam foram lidos atentamente para contextualizar a mensagem e foram codificados em cinco (5) categorias, a saber:

1. Livro: livro, livros, dicionário, página, rosto (folha de)
2. Imagem: gravura, imagem, estampa, desenho
3. Letra: tipografia, tipos, palavra, texto, letra, letras, escrita
4. Processos: técnica, impressão, papel, imprensa, gráficas
5. Teoria: história, artes, bibliografia

Essa classificação foi útil para dividir as crônicas pelo principais temas de interesse de Orlando da Costa Ferreira e possibilitar levantar hipóteses a partir dessa classificação. Na maioria dos casos, encontramos crônicas que tratavam de mais de um tema. Eles eram assinalados com um grau de diferenciação de um (1) a cinco (5) para podermos definir o peso de cada um no texto estudado (fig. 44). Com isso, foi feito um levantamento dos temas que aparecem com mais frequência e qual a relevância dentro daquela produção textual (fig. 45).

1	2	3	4	Tema					6	7
				livro	imagem	letra	teoria	processos		
Diário de Pernambuco	Uma história do livro em português 1	crítica	5			2		16/06/57	2o. Caderno	
Diário de Pernambuco	Uma história do livro em português 2	crítica	5			3		23/06/57	2o. Caderno	
Diário de Pernambuco	Uma história do livro em português 3	crítica	5			3	2	30/06/57	2o. Caderno	
Diário de Pernambuco	Uma história do livro em português 4	crítica	5		2	3	2	07/07/57	2o. Caderno	
Diário de Pernambuco	Uma história do livro em português 4b	crítica	5		2	3		14/07/57	2o. Caderno	
Diário de Pernambuco	Uma história do livro em português 5	crítica	5	3		1	2	21/07/57	2o. Caderno	
Diário de Pernambuco	Um Manual de encadernação	crítica	5				3	04/08/57	2o. Caderno	
Diário de Pernambuco	A revista do livro e a tipografia Oficial	crítica	5			3		28/07/57	2o. Caderno	
Diário de Pernambuco	Giambattista Bodoni	crônica			5	2		11/08/57	2o. Caderno	
Diário de Pernambuco	Primazia do Visual	crítica	5	4				18/08/57	2o. Caderno	
Diário de Pernambuco	A história do livro nos cursos de biblioteconomia	crônica	5			3		25/08/57	2o. Caderno	
Diário de Pernambuco	Doré na Espanha	crônica		5		2		01/09/57	2o. Caderno	
Diário de Pernambuco	Doré na Espanha	crônica		5		2		08/09/57	2o. Caderno	
Diário de Pernambuco	Origem e progressos da impressão offset 1	crônica				2	5	15/09/57	2o. Caderno	
Diário de Pernambuco	Origem e progressos da impressão offset 2	crônica				3	5	29/09/57	2o. Caderno	
Diário de Pernambuco	A Bíblia e a tipografia 1	crônica	5		3	1		06/10/57	2o. Caderno	
Diário de Pernambuco	A Bíblia e a tipografia 2	crônica	5		1	3		13/10/57	2o. Caderno	
Diário de Pernambuco	Elogio e defesa da folha de rosto 1	crônica	3			5		20/10/57	2o. Caderno	
Diário de Pernambuco	Elogio e defesa da folha de rosto 2	crônica	3			5		27/10/57	2o. Caderno	
Diário de Pernambuco	Cibemetica, utopias e morte de gutenberg 1	crônica	2			5		03/11/57	2o. Caderno	
Diário de Pernambuco	Cibemetica, utopias e morte de gutenberg 2	crônica	2			5		10/11/57	2o. Caderno	

Figura 44 – Tela com parte da planilha relacionando os temas da colunas de jornal escritas por OCF, AOCF.

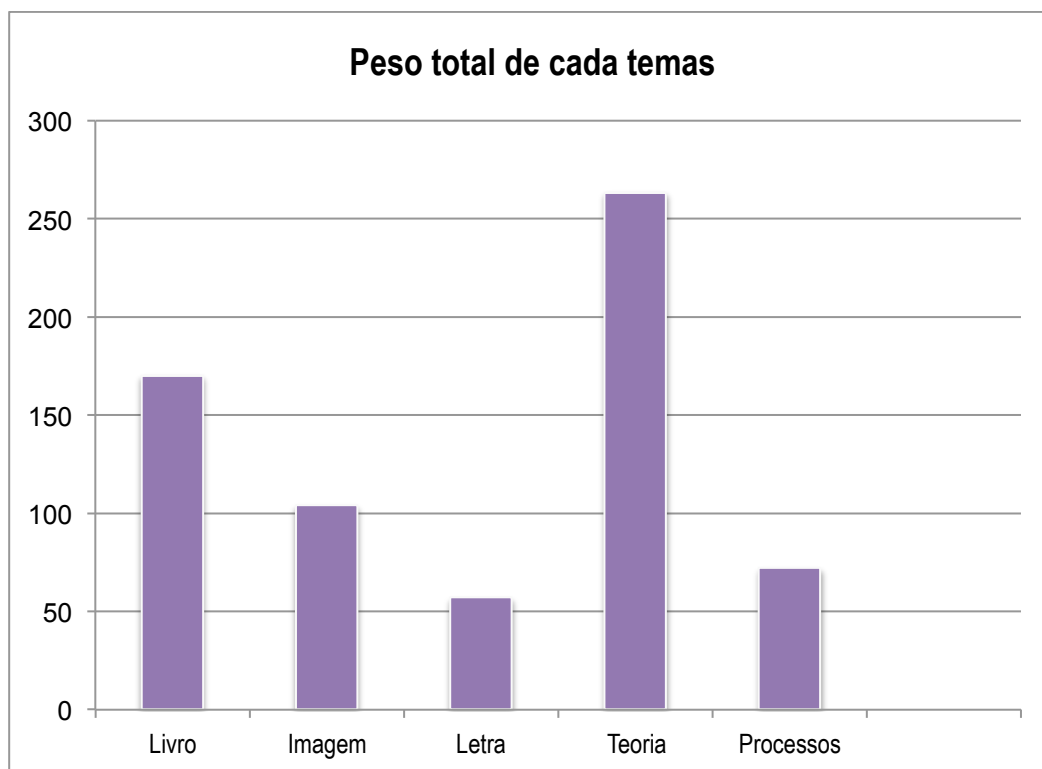


Figura 45 – Gráfico demonstrativo do peso dos temas encontrados nos textos escritos por OCF, em jornais AOCF.

O tema Teoria, por ser o mais diversificado obteve um peso maior geral, seguido por livro, imagem, letra e processos. Foi interessante observar que poucas colunas eram análises de livros, apenas dezoito (18) podem ser consideradas assim, as sessenta e três (63) restantes eram crônicas sobre diversos assuntos, sempre relacionados a suas áreas de interesse.

Outro ponto que cada ressaltar, são as diferenças entre três momentos da sua contribuição em jornais. No primeiro, ele publicou regularmente no Diário de Pernambuco de 4/8/57 e 6/7/58, depois temos um intervalo entre janeiro de 1958 e fevereiro de 1962, onde ele escreveu esporadicamente para diversos jornais. Por fim temos o período no Jornal do Commercio, de junho de 1963 a abril de 1964.

No conjunto dos três períodos vemos a predominância da categoria mais abrangente, Teoria, porém no primeiro e no segundo ela se equipara a categoria livro, o que não acontece na terceira período, quando os temas relacionados a Imagem se sobrepõe (fig. 46). É importante lembrar que os temas sobre tipografia e gravura estão divididos entre Processo e Letra e se eles fossem colocados como uma categoria a parte, teriam um peso significativo na análise.

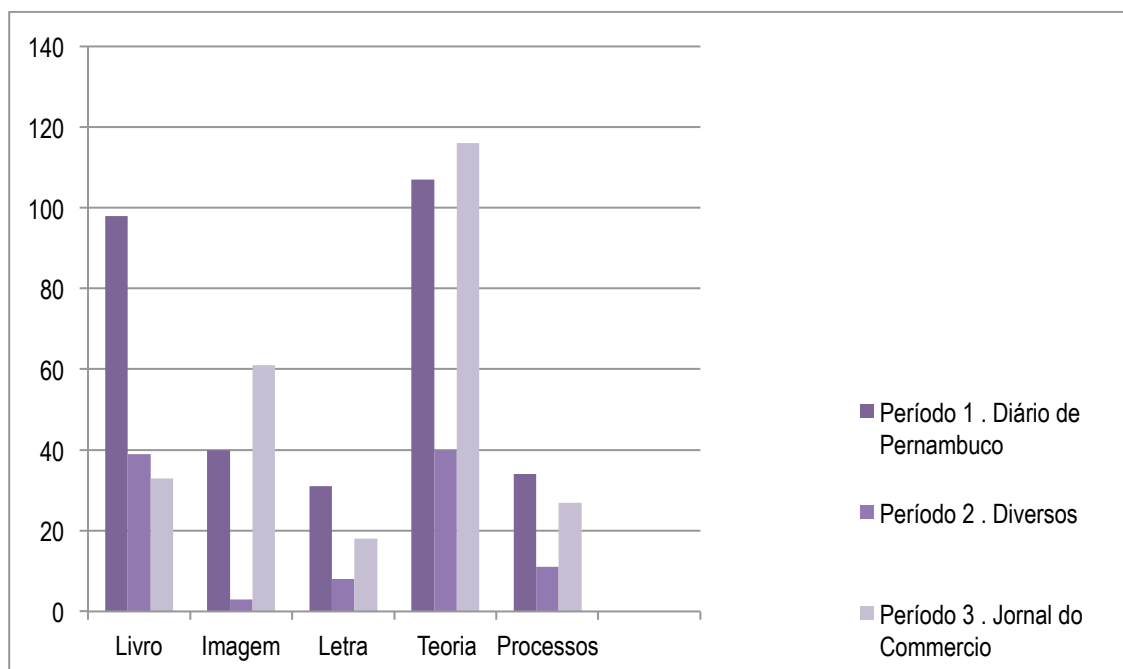


Figura 46 – Gráfico demonstrativo do peso dos temas encontrados nas crônicas de OCF dividido por períodos, AOCF.

Cabe destacar que no terceiro período, quando contribuiu regularmente para o Jornal do Commercio de Pernambuco com a seção Alfabeto e Imagem, Orlando da Costa Ferreira assumiu a editoria do segundo caderno por seis meses. Nesse momento, ele entrevistou no projeto gráfico do caderno. Encontramos uma entrevista dada a o poeta Sebastião Uchôa Leite (SUL) no seu programa de literatura, na rádio Universidade do Recife e publicada na seção Alfabeto e Imagem de 16/2/64 que trata rapidamente desse assunto. Nessa coluna chamada Literatura e Tipografia, Sebastião Uchôa Leite pergunta a Orlando da Costa Ferreira (OCF) sobre sua nova proposta de projeto para o caderno,

SUL: Do ponto de vista gráfico o suplemento do JC modificou-se muito sob sua orientação. A experiência do “Gráfico Amador” teria contribuído para isso?

OCF: Com certeza, mesmo que a composição da página de jornal apresente problemas bem diferentes daqueles que enfrentávamos no Gráfico. Esta diferença, junto à impossibilidade de controlar o trabalho alheio numa grande oficina, mostra-se bem clara no arranjo dos primeiros números e ainda se faz sentir até hoje. Não obstante, tudo o que desejo é clareza e simplicidade. (ALFABETO E IMAGEM, 1964 : 2)

O segundo caderno, antes da direção do OCF, já tinha um projeto próprio, com menos elementos e com uma hierarquia tipográfica mais consistente que o restante do jornal. Sua colunagem era mais arejada, diferenciando claramente as colunas (fig. 47). Eram utilizadas gravuras e desenhos abstratos geométrico como vinhetas e ilustrações. Dentre os gravadores que encontramos com mais frequência nessas edições temos Adão Pinheiro, Francisco Brennand e Zuleno Pessoa, este último ilustrador contratado pelo jornal naquele período. Os desenhos abstratos geométricos e várias vinhetas não estão assinadas e aparecem em diversas edições e em tamanhos diferentes.

Assim, entendemos que o projeto gráfico foi mantido, tipografia e margens e colunagem não se alteraram, o que era de se esperar. O processo produtivo de um jornal tanto naquele período, quanto atualmente é muito complexo. Qualquer alteração mais profunda que fosse promovida acarretaria uma grande reformulação e poderia passar pela aquisição de novos insumos e maquinaria. Percebemos na verdade, um cuidado maior com a diagramação, onde o grid era encarado de forma mais modular e as linhas horizontais a todo momento serviam de ponto de partida. A qualidade dos clichês e na utilização de imagens também aumentou. Fotos em alto contraste passaram a ser usadas e as gravuras ficaram mais presentes e ganharam maior destaque. Além dos já citados Adão Pinheiro, Francisco Brennand e Zuleno Pessoa, encontramos ainda ilustrações de Newton Navaro, Sérgio Benício, Tereza Diniz, Guita Charifker, Samico, Quirino Campofiorito, Ladjane Bandeira e João Câmara.

do bibliólogo, a produção de verbetes sobre bibliografia para o Dicionário de Aurélio Buarque de Holanda entre 1966 e 1967.

3.3 Metodologia, apreciação e crítica.

Durante a produção dessa Tese, foram digitadas 842 laudas de 1200 toques com as crônicas publicadas em jornais por Orlando da Costa Ferreira, os textos da revista Anhembi sobre *A palavra escrita* e o texto inédito Espírito e letra. As 1008 páginas datilografadas dos textos originais de *Imagem e letra* e as 567 das provas revisadas do livro *Imagem e letra: introdução a bibliologia brasileira*, *A imagem gravada* foram digitalizadas e convertidas em arquivos *.pdf readable*. As 167 páginas dos dois volumes do diário pessoal de Orlando, as 199 cartas e as 229 páginas de periódicos especializados encontradas no seu acervo foram digitalizadas, classificadas e convertidos em *pdf*. A decupagem desse material produziu 423 laudas de dados para serem analisados.

A análise documental aliada a uma análise de conteúdo com apoio de softwares de análise qualitativa se mostraram bastante eficientes para trabalhar com os grandes volumes de texto dos *corpora* selecionados. Com essa metodologia, foi possível trabalhar tanto com texto digitalizados, quanto com textos digitados o que acelerou o processo de categorização dos principais elementos a serem estudados.

Outra qualidade da metodologia escolhida foi a capacidade de gerar induções a partir de casos específicos, ou seja descortinar possibilidades que não seriam vistas antes do mapeamento feito. Essas inferências possibilitaram desdobrar os objetivos iniciais em novas hipóteses. Essas novas hipóteses geraram novas inferências que apontaram para casos específicos que refletiam o geral e permitiu generalizações maiores. Por fim, uma análise qualitativa feita a partir de dados quantitativos coletados, possibilitou verificar se as generalizações estavam corretas.

Os maiores fatores limitantes, além dos anteriormente citados, para a aplicação de uma análise de conteúdo são a digitalização e digitação do material. Enfrentamos dificuldades com o estado de conservação dos originais, alguns bem desgastados, com a

forma que estavam armazenados e finalmente com os trechos manuscritos que traziam uma dificuldade adicional na compreensão do texto.

Com essa etapa executada, os programas de análise qualitativa aceleraram enormemente o processo, facilitando correlacionar dados e até mesmo fazer sua visualização, logicamente dentro de algumas limitações. Testamos programas de análise qualitativa gratuitos, eles possuíam algumas ferramentas que utilizamos, porém não encontramos nenhum tão completo quanto o selecionado. Como o software não é gratuito, o custo de obtenção de licenças do software pode ser um impeditivo. Durante o processo de doutoramento, foi possível conseguir condições especiais para aluno de programa de pós-graduação.

4 – DESIGN E TECNOLOGIA NO ACERVO DE OCF

A natureza da impressa é a duplicação. A reprodução de artefatos gráficos sempre impulsionou todos que trabalharam nessa indústria.

ORLANDO DA COSTA FERREIRA

Temos dois objetivos iniciais nesse capítulo, primeiro discutir categorias gerais de classificação para os processos produtivos da indústria gráfica e buscar estabelecer instrumentos de análise que possibilitem estudar a relação entre design e tecnologia. Para tal, selecionamos estratégias de reprodução de imagem e texto, técnicas de impressão e outros processos produtivos, para verificar em que medida podemos utilizar as referidas categorias. Em um segundo momento, estudamos publicações especializadas da indústria gráfica relacionadas a processos de pré-impressão de composição fotomecânica das décadas de 1960 e 1970 selecionadas dentre publicações especializadas de Orlando da Costa Ferreira. Como resultado esperamos demonstrar como a pesquisa feita por Orlando da Costa Ferreira ao longo da sua vida tem pontos de interesse em comum para os pesquisadores de História do design, em especial aos interessados em Memória gráfica brasileira, Design e Tecnologia. Nesse sentido, esse capítulo tem uma função bem específica na Tese, apresentar um estudo de caso exemplar que aponta para a relevância do estudo aprofundado e contínuo da totalidade das *corpora* do bibliólogo.

A partir do material selecionado, aplicamos a técnica de *Literature-Based Innovation Output Indicators*, LBIO (Indicadores de Resultados da Inovação Baseados na Literatura) com a finalidade de mapear e classificar inovações tecnológicas. Por meio deste trabalho, foi possível contemplar como inovações tecnológicas que ocorreram em determinado período causaram significativas transformações na relação entre designers e tecnologia na indústria gráfica.

Do ponto de vista da inovação tecnológica, a história da indústria gráfica pode ser contada através da constante busca para superar limitações nos seus processos de produção, tanto no sentido de aumentar a capacidade de reprodução, quanto no sentido de buscar uma maior qualidade na reprodução.

Como exemplo podemos citar que, mesmo antes da imprensa propriamente dita, produtos gráficos nos quais existia a necessidade de reproduzir textos longos, como os códices manuscritos, eram produzidos com uma divisão técnica do trabalho, o que aumentava a capacidade produtiva. Nesse período, ferramentas eram utilizadas para fabricar produtos gráficos, com a imprensa e a introdução da máquina, temos uma nova realidade, uma nova ecologia, onde é introduzida a matriz tipográfica.

Se antes cada produto gráfico era um original manuscrito, a partir da mecanização dos processos de reprodução de texto a produção de uma matriz a partir de um original que possibilita uma produção seriada e padronizada. Essa inovação contribuiu para uma quebra de paradigma tecnológico que trouxe uma nova era para o registro e a difusão da informação, potencializando a produção de conhecimento como nunca antes.

Apesar de alguns autores como Georges Jean no seu livro *Escrita, a memória dos homens* (2002) apontarem que a imprensa veio em resposta a uma demanda relacionada, tanto ao crescimento do número de pessoas alfabetizadas, quanto ao surgimento das universidades, é indiscutível a contribuição da mecanização de um processo produtivo que possibilitou aumentar de tal modo uma capacidade produtiva que, como afirma Eric Hobsbawn (1998), acaba gerando sua própria demanda. Nesse sentido, o aumento do número de letrados por si só é uma explicação um tanto simplista para que tal fenômeno ocorresse naquele período na Europa. Outros fatores como, o desenvolvimento da metalurgia e da ourivesaria, a liberdade para explorar as atividades comerciais relacionadas a produção de impressos e às características do nosso alfabeto latino, também devem ser considerados como fatores que criaram condições propícias a chegada e instalação da imprensa.

No livro *A Galáxia de Gutenberg*, McLuhan (1962) afirma que a reprodutibilidade é a característica mais importante da imprensa. Possibilitando a produção em massa de produtos idênticos, a invenção da imprensa seria, ainda no século XIV, a primeira revolução industrial (IDEM, 1962), uma revolução que possibilitou revoluções posteriores.

É importante ressaltar que antes mesmo, no início da baixa idade média, podemos identificar em vários momentos onde encontramos a divisão técnica do trabalho, porém a invenção da imprensa trouxe uma inovação radical e a mecanização de um processo artesanal conforme relações consolidadas na Europa medieval.

Se a natureza da indústria gráfica é a reprodutibilidade, ou duplicação como afirmava OCF, porém devemos acrescentar que essa indústria também se define por ser um sistema industrial onde se reproduz originais²⁷ a partir de matrizes. Com isso em mente, podemos ainda entender que, apesar de existir inúmeras inconsistências nos termos e terminologias utilizados na área, todo sistema de classificação de seus processos produtivos se baseia nessa prerrogativa, a capacidade de reprodução através de determinados tipos de matrizes. A partir desse conceito podemos estabelecer um parâmetro de análise dos principais processos de reprodução da indústria gráfica, o tipo de reprodutibilidade que cada tipo de matriz apresenta.

Os processos de produção da indústria gráfica, são classificados dentro de áreas que remetem ao tipo de matriz que utilizam e seu fluxo de trabalho. Esse é dividido em três partes que são relacionadas as suas respectivas etapas da produção; pré-impressão, impressão e acabamento ou pós-impressão. A parte referente a pré-Impressão constitui-se na etapa onde se produz a matriz, a etapa da impressão é quando se reproduz o original e efetua-se a tiragem com a utilização de maquinaria de impressão e o acabamento é o momento onde se finaliza esse processo produtivo fazendo com que o produto gráfico tome sua forma final. Nesse capítulo manteremos o foco nas questões relativas à pré-impressão, ou seja na fabricação de matrizes.

Convém ressaltar que não é incomum que as pesquisas feitas no campo das artes gráficas, principalmente quando essa pesquisa se volta para antes do século XX, sejam divididas entre o estudo de estratégias de reprodução de imagem e estratégias de reprodução de texto (TWYMAN, 1999). Aqui cabe uma pergunta: Porque se divide o estudo das artes gráficas entre imagem e texto?

Essa divisão se deve em grande parte às próprias características inerentes a cada estratégia de reprodução, onde as matrizes e as técnicas utilizadas para reprodução de textos e imagem apesar de poderem convergir no produto final, são divergentes estruturalmente em vários aspectos. Como a indústria gráfica sempre busca uma maior capacidade de reprodução e utiliza matrizes para poder viabilizar a fabricação de produtos gráficos, ao se adotar diferentes tipos de matriz, toda articulação dos processos produtivos se volta para o melhor aproveitamento das características básicas das mesmas.

27 Aqui entendido como um complexo sistema aberto, onde por vezes é possível produzir um original que serve de matriz para reprodução e vez por outra produzir matrizes que se portam como o original para outras matrizes.

Isso, em muitos casos, faz com que determinados processos de impressão sejam mais utilizados para determinados produtos gráficos ou para atingir diferentes resultados, sempre no sentido de utilizar determinados aspectos desse processo para atingir a maior capacidade de duplicação e/ou qualidade possíveis. Como dissemos anteriormente, alguns tipo de matriz podem acabar por definir o processo produtivo.

Analisaremos alguns aspectos relacionados a essas questões buscando aproximar conceitos que possam auxiliar no estudo do tema. Primeiramente podemos citar a modularidade. Enquanto na reprodução de texto, devido às características da linguagem, do nosso alfabeto fonético e da nossa tradição de escrita, a modularidade é inerente, o mesmo não podemos dizer da natureza da reprodução da imagem, que busca, de modo geral, uma representação com a maior fidelidade possível. Nesse último caso, a modularidade não será necessariamente uma estratégia fundamental para a reprodução da imagem. Por outro lado, a busca pela fidelidade citada anteriormente nos leva a um segundo aspecto; a qualidade de reprodução da imagem, tanto em relação à representação de variações tonais, quanto em relação à fidelidade na cor que, no caso da reprodução de texto, não são necessariamente estratégias fundamentais. Com isso, voltamos ao ponto inicial tratado nossa discussão, as estratégias de produção da indústria gráfica tendem a se voltar para a obtenção da maior capacidade produtiva possível para um original.

Com isso em mente, utilizamos como ponto de partida para análise uma tabela proposta por Giorgio Fioravanti (1984) no livro *Gráfica e Estampa*. Nessa tabela o autor propõe que podemos fazer uma relação entre um período e cinco categorias: Tecnologia, Composição de texto, Matriz para ilustração, Máquina de impressão e Insumo/Acabamento. (fig. 48)

Século	Tecnologia	Composição de texto	Matriz para ilustração	Máquina de impressão	Papel/Embalagem
1400	Desenvolvimento da metalurgia e da ourivesaria.	Tipos móveis.	Xilografia. Calcografia.	Prensa tipográfica. Prensa calcográfica.	Fabricação manual do papel. Acabamento manual.
1500					
1600					
1700	Grandes progressos científicos na química e na física.		Pedra litográfica.	Prensa litográfica.	
1800	Tear mecânico. Máquina a vapor. Fotografia. Desenvolvimento da indústria.	Mecanização da fundição de tipos móveis. Linotipo. Monotipo.	Clichê a traço. Autotipia. Fotolito.	Máquina litográfica plano-cilíndrica. Rotativa tipográfica. Offset.	Fabricação mecânica do papel. Máquina de dobra. Utilização de pasta de química de celulose na fabricação de papel.
1900	Surgimento da eletrônica.	Fotocomposição. Sistemas eletrônicos. Sistemas para produzir, em conjunto, texto e imagens.	Digitalizadores (Scanners). Sistema eletrônico de gravação direta de chapas.	Rotativa rotogravura. Serigrafia. Sistemas eletrônicos de impressão digital.	Outras máquinas de acabamento. Sistemas eletrônicos de controle.
2000					
>>>> Giorgio Fioravanti, <i>Grafica & Stampa</i> (tradução Almir Mirabeau)					

Figura 48 – Quadro comparativo de Giorgio Fioravanti.

Ao analisarmos essa tabela, podemos visualizar a partir de uma perspectiva macro que existem agenciamentos entre as categorias e que elas se relacionam, ora condicionando, ora propiciando, ora apresentando incompatibilidades. Temos por exemplo convivendo no mesmo período do século XX, fotocomposição, linotipo/monotipo e a fundição de tipos móveis. Todos atendendo à demanda por matrizes para reprodução de texto e podendo ser utilizados pelos mesmos processos de impressão. Se pensarmos na reprodução de imagens e ainda no século XX, os processos fotomecânicos conviveram com digitalizadores (*scanners*) nas décadas de 1970 e 1980, também atendendo às mesmas demandas de mercado.

Essas tecnologias formam uma complexa rede de inter-relações onde cada ator influencia a rede como um todo. Nesse sentido, temos uma demonstração de como a rede de inter-relações se apresenta como uma *ecologia* e aponta para a premente necessidade de se estabelecer ferramentas que possam dar conta de análises mais estruturadas.

Apesar das estratégias de reprodução da indústria gráfica caminharem em paralelo em diversos momentos, a partir do século XX, temos sistemas que reproduzem texto e imagem em conjunto. Essa articulação acontece de forma plena devido a avanços na área da eletrônica e a grande difusão de processos de reprodução fotomecânicos que vieram se

desenvolvendo desde do século XIX e se estabelecendo como um paradigma tecnológico no século XX. Esses processos basearam-se a princípio no processo fotográfico e posteriormente na tecnologia digital, ou no que o filósofo tcheco Vilém Flusser chama de Imagem Técnica.

Para entender melhor essa afirmação, nesse ponto devemos nos voltar para a característica modular da linguagem e conseqüentemente da escrita e utilizar as categorias de imagem, texto e imagem-técnica proposta por Vilém Flusser. Segundo Flusser (2003), desde o início da sua existência, o homem tem a capacidade de abstrair imagens da natureza e representá-las. Ao tratar dessa questão, Flusser defende que a imagem, a primeira representação produzida pelo homem, coloca a natureza no plano da superfície, das duas dimensões, da idolatria conforme o filósofo aponta.

Tentar representar a natureza é reduzir as três dimensões para duas. Nesse momento emerge o que o filósofo chama de homem pré-histórico, que é capaz de fazer registros icônicos com o gesto do desenho e da pintura, deixando rastros, criando deuses, espaços, tempos registrando ciclos e passagens, criando processos de cognição e a própria cultura. Nesse sentido, imagem é mágica.

Com o passar do tempo, o homem começa a abstrair a imagem da cultura, da língua e da sociedade e com isso cria os primeiros alfabetos fonéticos. A imagem tradicional vai se transformando; em signo que evoca uma imagem, quando é um pictograma, em uma ideia, quando é um ideograma ou em um som, quando é uma letra. Deixa de ser um plano e passa a ser linha, deixa de ser circular e passa a ser uma tira de deve ser seguida em determinado sentido. Deixa de ser mágica e passa a ser linear, lógica e histórica. Nesse ponto o homem passa a representar a natureza em apenas uma dimensão. Seria o que Flusser denomina, período da *Textolatria*, onde emerge o homem histórico, que é capaz de gerar grandes abstrações e um complexo sistema de saber lógico, a ciência.

O homem histórico, através da sua nova parceira, a ciência, desenvolve máquinas complexas, os aparelhos, cada vez mais elaboradas e capazes de realizar as mais diversas tarefas, das mais simples as mais sofisticadas, refinadas, difíceis e demoradas. Entre elas, podemos destacar a capacidade de registrar, fixar e capturar a natureza, transformando-a em imagens. Imagens essas que ele denominou, como falamos anteriormente, Imagens

técnicas. Uma imagem técnica seria, como afirma Edmont Couchot (1996) no livro *Imagem-Máquina*, uma resposta definitiva à busca por um automatismo da imagem que liberasse o olhar e a mão. A fotografia permitia a geração automática de uma imagem sem qualquer intervenção manual direta e por isso foi considerado por Flusser o primeiro aparelho

O aparelho é usado por um funcionário, a pessoa que se relaciona com o aparelho. Ele, apesar de não conhecer todo o seu funcionamento, procura esgotar as possibilidades infinitas que essa “caixa preta” oferece. Por exemplo, uma máquina fotográfica simula o funcionamento da nossa visão, parte do sistema nervoso. O funcionário pode tirar fotos sem conhecer os processos físicos e químicos que acontecem no interior de uma máquina analógica, ou os algoritmos, os programas e a eletrônica de uma máquina fotográfica digital. Porém mesmo sem ter acesso aos processos que acontecem dentro da caixa preta, ele tem possibilidades infinitas para produção de imagens técnicas. (FLUSSER: 1985, 2007, 2010);.

Aqui nos debruçamos sobre um processo de produção de matriz para impressão relacionado a esse tipo de tecnologia, a *Fotocomposição*. A escolha deste problema diz respeito aos materiais sobre tecnologia gráfica existentes no acervo em estudo, ou seja manuais, artigos e anúncios em revistas técnicas das décadas de 1960 e 1970 e citados nos escritos de Orlando da Costa Ferreira. Para a análise, propomos focar em uma matriz de tipos, o Disco matriz, elemento básico da unidade fotográfica, onde ficam registrados os designs das fontes e que serviram de modelo para sua reprodução

4.1 LBIO: Avaliação de inovação tecnológica pela literatura especializada

O principal processo de impressão de textos entre o século XV a meados do século XX foi tipográfico e dependia de tipos tridimensionais para acontecer. Quando o offset começa a se impor como técnica de impressão mais eficiente e viável economicamente, os meios fotográficos passaram gradualmente a ter maior importância. Principalmente por que os processos de pré-impressão utilizados nesse processo demandavam

obrigatoriamente da existência do fotolito, no qual as imagens se articulavam ao texto em forma de negativo fotográfico.

O processo de composição (reunião dos tipos para formar uma matriz para impressão) passou então por uma mudança cuja importância procuraremos avaliar utilizando a técnica LBIO. Esta técnica, proposta no manual de Oslo (OECD, 2009), foi criada para avaliar e classificar inovações tecnológicas, baseando-se em notícias, notas, artigos e anúncios publicados em jornais técnicos, setoriais e outras publicações que, em última análise são geradas pelas próprias empresas e analistas interessados.

Sendo uma técnica que se propõe a avaliar objetivamente fenômenos que o pesquisador tem acesso principalmente através da literatura especializada, ela mostra-se útil para investigações sobre a história da indústria gráfica, especialmente quando as técnicas pesquisadas que se tornaram comercialmente inviáveis e conseqüentemente caem em desuso.

Para este estudo, partimos do momento em que várias tentativas de propor outros sistemas de composição a frio (em contraste com a composição a quente, como por exemplo a feita no linotipo, que fundia linhas de tipo inteiras ou no monotipo, que fundia os caracteres um a um), no que ficou conhecido como fotocomposição. É preciso reconhecer que a fotocomposição teve repercussões que iam além do chão da oficina, afetando o design dos impressos. Como afirma Robert Bringhurst (2005), “as fotocompositoras eram rápidas, mas nada sabiam das mudanças sutis nas proporções das letras de um tamanho para o outro”.

Essas alterações praticadas há séculos pelos designers de tipos móveis foram subitamente desprezadas em favor da agilidade. Nesse ponto, é importante ressaltar que as fotocompositoras, ao projetar uma imagem sobre uma superfície sensibilizada, mantinham as mesmas proporções de determinado caractere, independente do corpo do mesmo. Isso acontecia porque a imagem projetada era sempre a mesma, o que variava era, ou a distância entre a fonte de luz e o suporte, ou o conjunto de lentes. Orlando da Costa Ferreira, já comentava sobre essa questão no texto *Cibernética, utopias e “morte” de Gutenberg*, publicado no *Diário de Pernambuco* em 3/11/57,

No que diz respeito particularmente ao tipo de impressão (de então por diante simplesmente *letra*) há um problema crucial. Sabe-se que a proporção não é sempre a mesma desde que se amplie uma figura. O que é válido numa embalagem de cigarros não o será, por certos requisitos de ótica, num cartaz de rua. As letras, então, se deformam à proporção que crescem os corpos e é sempre necessário redesenhá-las. O problema é por demais conhecido e tem merecido engenhosas soluções no campo do desenho tipográfico. Mas agora ele desafia, não os desenhistas de tipos, mas os de letras para as máquinas de fotocomposição que, como é claro, usarão o simples processo de ampliação fotográfica para mudança de corpos. Mas o que ocorre é que a solução visada até agora é a mais condenável; a da pesquisa de um desenho para cada letra que não seja suscetível de deformação quando ampliado. E isto significa simplesmente estandardização do desenho tipográfico, sua subordinação a uma necessidade puramente técnica e industrial, solução evidentemente absurda e que nos levará - esta sim - à verdadeira “morte de Gutenberg”, isto é, à morte do seu espírito. (FERREIRA, 1957: pag 21) (GRIFO DO AUTOR)

No caso de tipos móveis ou de matrizes de linotipo, cada caractere tinha um design específico para cada conjunto de variações de corpo, o que possibilitava corrigir e ajustar o desenho do caractere com mais precisão. Esse quadro só foi definitivamente revertido com o advento das tecnologias digitais e do *desktop publishing*. Robert Bringhurst (2005) ainda afirma que essa transição marcou “*o colapso final do antigo sistema de ofício dos aprendizes e das guildas*”. Indicando como esse processo de composição de matrizes para pré-impressão era altamente automatizado, com grande capacidade de produção e aceitação quase imediata.

Ressaltamos ainda que, no bojo das mudanças dos tipos tridimensionais para bidimensionais, apareceram várias novas máquinas, como as tituleiras e similares, porém para efeito deste estudo nos concentraremos em alguns modelos de fotocompositoras. Essas, destinadas a produzir textos principalmente para jornais e revistas e que, como foi

comentado anteriormente, foram selecionadas dentre publicações especializadas encontradas no *corpus* do AOCF.

A fotocomposição e as máquinas Lumitype Photon

Apesar de terem sido feitas tentativas neste sentido desde 1944, as novas máquinas só começam a ser comercializadas maciçamente na década de 1950. As duas primeiras fotocompositoras deste tipo foram o aparelho francês Lumitype-Photon e o Intertype Fotosetter, sendo este último fortemente baseado no linotipo como solução tecnológica. Nesta lista podemos acrescentar a Linofilm que trabalhava em um sistema derivado do monotipo (HEITLINGER, 2006).

A Lumitype - Photon, no entanto, tinha um sistema próprio, no qual as matrizes eram uma película transparente. Esse sistema era composto por teclado, memória e unidade fotográfica. O teclado, onde era feita a entrada dos textos datilografados, permitia a seleção da fonte tipográfica, o corpo (tamanho), a entrelinha, a entreletra, a justificação, o alinhamento, e o avanço e a volta da película para realizar revisões. Cabia à memória registrar o que ia sendo feito no teclado, calculando os valores necessários para acionar a unidade fotográfica. A unidade fotográfica seguia as ordens, colocando a fonte escolhida e demais escolhas tipográficas, deslocando o sistema ótico de forma a colocar cada caractere (letra) na posição para ser exposto ao flash no momento em que o mesmo passa por uma fresta que o coloca no local certo na linha (COUPRY, 1969: 58-61) (fig. 49).

O produto final é, ou um papel fotográfico com a composição que podia ser copiado para ser colado em uma arte final para a posterior produção do fotolito que será utilizado para produzir a matriz para impressão, ou um fotolito positivo que poderia ser articulado com outros fotolitos para a produção da matriz de pré-impressão final.

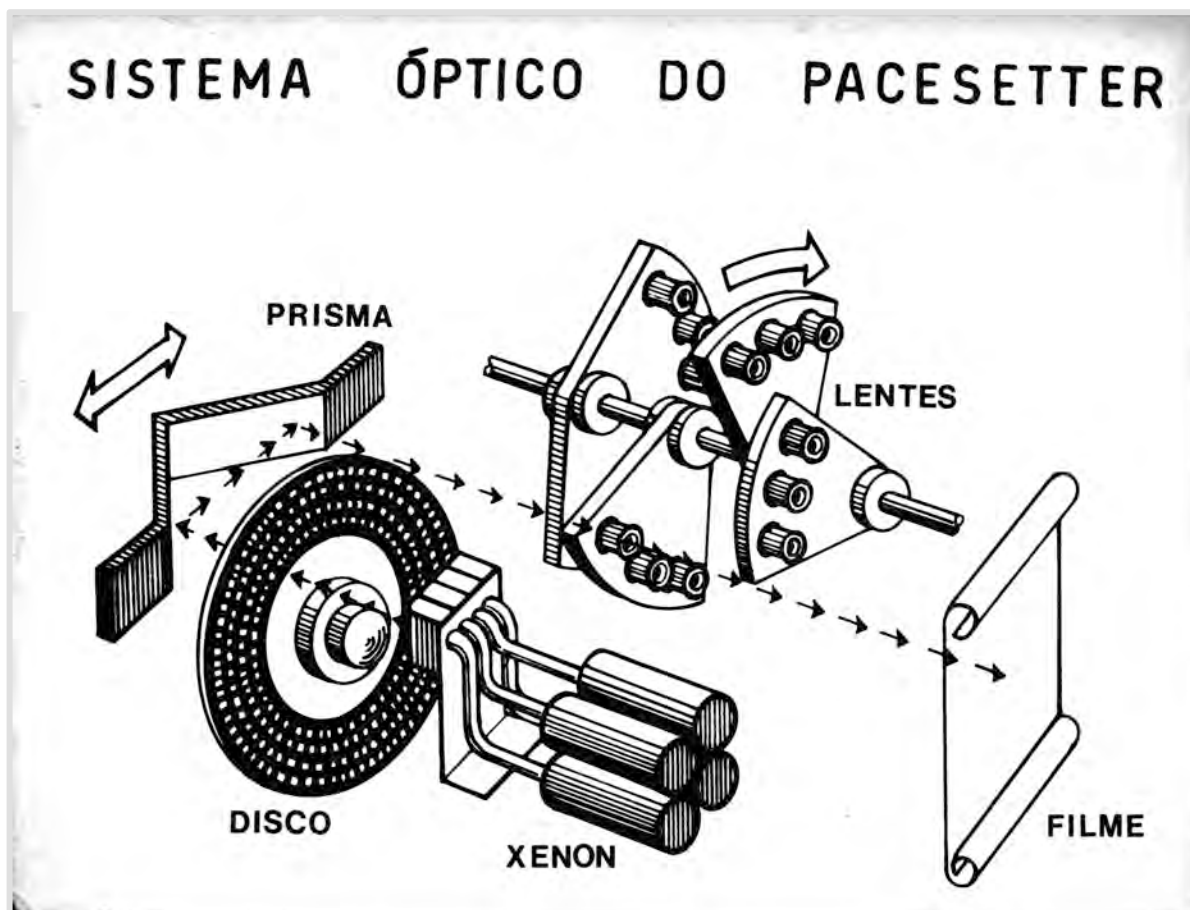


Figura 49 – Diagrama do Sistema Photon Pacesetter década de 1960, AOCF.

Para avaliar tanto a máquina quanto as possibilidades de utilização da técnica LBIO, escolhemos um problema específico, que é a avaliação de quanto de inovação que dois modelos sucessivos desta máquina oferecem um em relação ao outro. A escolha deste problema diz respeito aos materiais sobre tecnologia gráfica existentes no acervo em estudo, ou seja manuais, artigos e anúncios em revistas técnicas das décadas de 1960 e 1970 de Orlando da Costa Ferreira. A análise que propomos enfoca as inovações que ocorreram em uma categoria de matriz dos tipos, o Disco matriz, elemento básico da unidade fotográfica, onde ficam registrados os *designs* das fontes e que serviram de modelo para sua reprodução.

Nos anos 1960, esse sistema de composição trazia um único *Disco Matriz* que continha oito (8) fontes com cento e doze (112) caracteres que podiam ser impressos em dezesseis (16) corpos diferentes, perfazendo no total 14.336 caracteres (fig. 50). Com isso a capacidade produtiva era ampliada acrescentando-se maior flexibilidade ao processo de composição.

**V. Sa CONSEGUIRIA SEGURAR NAS MÃOS
DE UMA SÓ VEZ, 64 FONTES DE MATRIZES COMPLETAS
PARA MÁQUINAS DE COMPOR A QUENTE?**



DISCO MATRIZ DA FOTOCOMPOSITORA

PHOTON

Parece uma pergunta absurda, mas praticamente isso é o que está acontecendo nesta foto. Vemos entre as mãos um disco matriz do modelo Pacemaker da Photon, uma das mais modernas e versáteis fotocompositoras, mundialmente conhecida.

Cada disco matriz possui 8 fontes com 112 caracteres cada fonte, ou seja, um total de 896 caracteres vezes 16 tamanhos diferentes, totalizando 14.336 caracteres.

Parece incrível, não é? Porém é um fato. Com um único disco matriz, V. Sa. terá à sua disposição 14.336 caracteres.

Figura 50 – Anúncio com Disco Matriz Photon década de 1960, AOCF.

O texto do anúncio apresentado remete a umas das características mais marcantes da materialidade da composição a quente, onde cada fonte pesava de seis (6) a catorze (14) quilogramas e era distribuída em uma gaveta de tipos com, no mínimo, as medidas

de 50cm por 70cm. Nesse sentido, entendemos como a ideia de segurar sessenta e quatro (64) fontes tipográficas nas mãos seria absurdo.

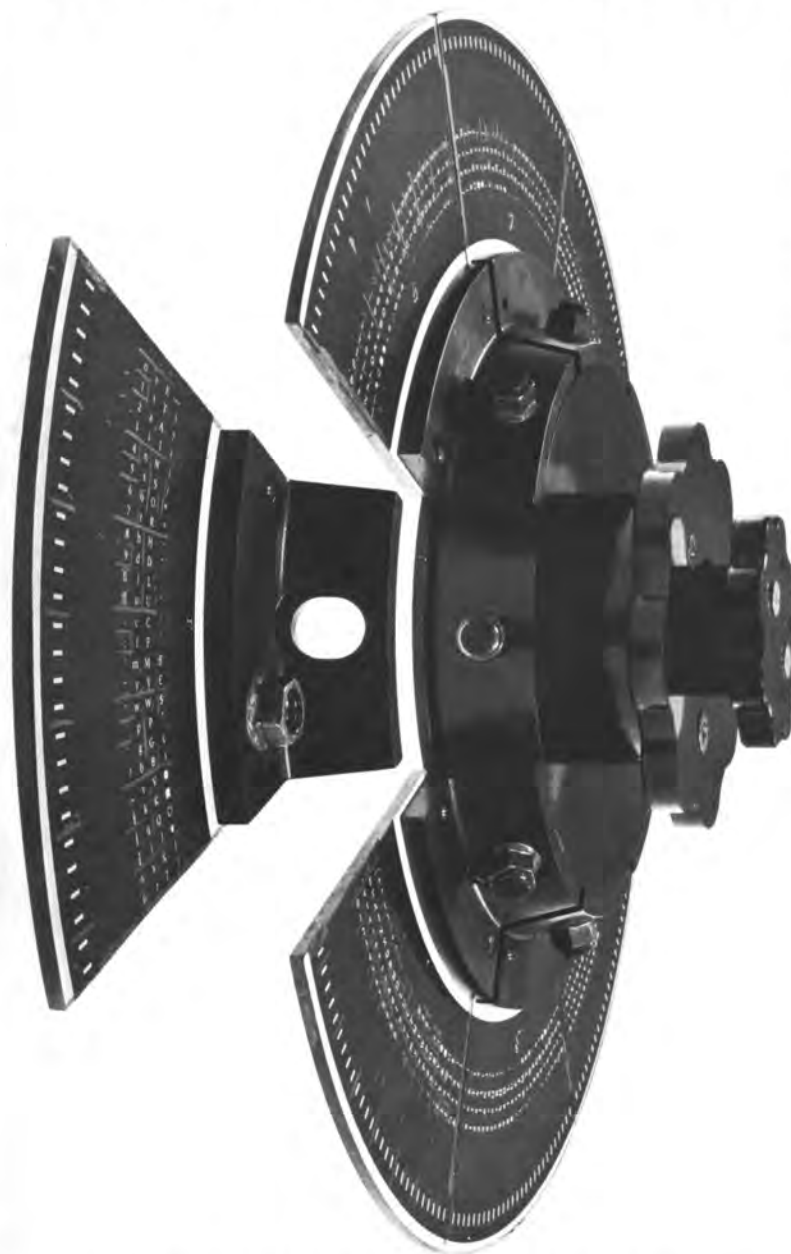
Nessa fase a fotocomposição ainda competia com a composição tipográfica, mais flexível do ponto de vista do layout, porém complexa e trabalhosa, e em relação a maior variedade de tamanhos e corpos encontrados na fotocomposição, mais limitada. Em um país como o Brasil nesse período, raras eram as gráficas que poderiam dispor da mesma variedade de designs de tipos móveis em dezesseis (16) corpos. Mesmo as que possuíam linotipos dispunham de um número limitado de tipos e corpos em seus *magazines*.

Como comentamos anteriormente, nesse período o *offset* começa a despontar como uma opção comercialmente interessante e o processo de fotocomposição tinha características que se encaixavam muito bem no fluxo de trabalho do processo de impressão *offset*. No entanto, só era possível utilizar o conjunto de fontes pré-estabelecido em cada disco. Mudanças de fontes que estavam em discos diferentes significava troca de discos, tornando a operação mais demorada e complexa. E quando isso acontecia, cada texto tinha de ser produzido separadamente para posteriormente serem reunidos na arte final, antes de fazer o fotolito definitivo.

A Lumitype Photon introduziu no mercado um novo modelo de Disco matriz que apresentava características inovadoras em relação aos modelos anteriores, o Disco matriz segmentado (fig. 51). O novo modelo, que mantinha as principais características produtivas do modelo anterior, permitia ainda que as oito (8) fontes do sistema fossem permutadas livremente, ou seja, era possível combinar as matrizes sem mudanças de disco e assim, faziam parte de uma mesma unidade, pronta para a confecção do fotolito.

Isso trazia impacto em dois momentos distintos do fluxo de trabalho, primeiro eliminava etapas na composição dos textos, quando a cada momento que fosse necessário utilizar uma combinação de fontes que não estivesse pré-estabelecida, se trocava o Disco matriz. Em um segundo momento, já na produção do fotolito para gravar a matriz de impressão, quando poderia ser necessário emendar e/ou fotografar os filmes produzidos a partir de Discos matriz diferentes.

AN INNOVATIVE IDEA THAT IS NOTHING LESS THAN BRILLIANT.



Don't laugh.

Not until you look around for a photo-composition that allows you to mix new or unusual typeface combinations that must be on-line for a particular job or enables you to buy a face right off the shelf.

Then take a look at the Photon Segmented Disc.

Designed for use on our eight face Pacesetter MK-1, MK-2, and Compositor systems, the disc consists of eight quick change segments, one segment per face, around a central hub.

Buy one segment or any number you wish from our stock of over 200 standard segments.

Each segment contains 108 characters, (4 rows, 27 characters each), with the typical assortment of caps, lower case, punctuation marks, numerals and frequently used accents.

You won't find another system like it on the market, so look at it before you leap into a non-flexible system that will be obsolete before you turn it on.

The Photon Segmented Disc. Sure it's a brilliant idea. But what else would you expect from Photon.



IPC

INTERNATIONAL PHOTON CORPORATION
Wilmington, Massachusetts 01887 U.S.A.

**The Photon Segmented Disc.
The flexibility of changing and
adding faces on one matrix.**

Figura 51 – Anúncio com Disco Matriz Segmentado Photon, década de 1960, AOCF,

Indicadores de Resultados da Inovação Baseados na Literatura

A técnica LBIO, Literature-Based Innovation Output indicators, também chamada de “*abordagem pelos resultados da inovação baseados na literatura*”, é descrita como uma coleta de informações sobre casos de inovações individuais relatados em jornais técnicos e setoriais. Este método de pesquisa qualitativa é muito utilizada na pesquisa sobre inovação tecnológica pois apresenta o diferencial de fazer exigências modestas em relação as empresas detentoras das patentes e tecnologias estudadas, visto que as informações utilizadas são de domínio público. O que nem sempre é comum quando se trata de pesquisa sobre inovação tecnológica.

Outras pesquisas realizadas utilizando-se esta técnica coligiram um grande número de análises de inovação dentro de recortes especificados para consolidar dados quantitativos sobre inovação tecnológica (COOMBS, R., P. NARANDREN AND A. RICHARDS, 1996) (SANTARELLI, E. AND R. PIERGIOVANNI, 1996). Porém dentro do recorte aqui proposto, trabalharemos com casos exemplares, buscando obter dados qualitativos para uma possível inferência dentro de uma perspectiva do estudo da memória gráfica.

Optando por utilizar essa técnica em uma pesquisa da área da Memória gráfica brasileira, teremos a possibilidade de estudar tecnologias que caíram em desuso e consequentemente tiveram o conhecimento sistematizado sobre elas abandonado, restando, quando não for possível recorrer a entrevistas e relatos, somente o que pode ser encontrado em periódicos especializados e outras publicações técnicas.

Utilizando a classificação LBIO para inovação tecnológica, temos o seguinte resultado, obtido através de dados coletados em jornais e publicações encontrados no corpus estudado. Foram consideradas quatro variantes como descrito a seguir:

1. Origem do produto modificado: *Photon (França)*.
1. Propriedades do produto modificado: *Máquina para fotocomposição de textos voltada para atender demandas do setor de pré-impressão da indústria gráfica*.
2. Tipo de produto modificado: *Matriz para produção de caracteres*.
3. Grau de complexidade: *Baixo, correspondendo a uma inovação no produto*.

A partir desses dados podemos classificar a mudança como um produto ligeiramente melhorado, com uma máquina mais eficiente em termos de produtividade e flexibilidade. Por fim, cabe ressaltar que como citado anteriormente essa mudança no produto eliminava até duas etapas no processo de produção da matriz para impressão e ainda propiciava mais alternativas para combinações de tipografias o que teve impacto direto em questões projetuais ligadas ao design de produtos gráficos.

Conforme comentado anteriormente o Brasil é dependente tecnologicamente de países centrais, que estão constantemente em processo de Aceleração evolutiva, desenvolvendo novas tecnologias. Nosso desenvolvimento é reflexo e se articula aos interesses dos centros que geram inovações tecnológicas, nosso processo é de Atualização histórica. A indústria gráfica brasileira trabalha dentro de limitações específicas, da compra de equipamentos até o treinamento de profissionais. A aquisição de maquinaria e insumos, salvo raras exceções, sempre esteve vinculada aos países produtores de tecnologia gráfica. Nesse sentido os exemplos apresentados são relevantes, pois notamos que os equipamentos oferecidos eram, do ponto de vista da indústria gráfica brasileira, contemporâneos. No mesmo período, o anúncio em português apresentava uma tecnologia menos avançada que a anunciada no panfleto em inglês.

É preciso ressaltar que o pesquisador não teve contato com os aparelhos, há muito desativados nos setores de pré-impressão, baseando-se unicamente em fontes tais como textos e imagens de publicações especializadas datados da época da introdução do maquinário no mercado. Esse tipo de estudo pode ser muito enriquecido com a utilização do ferramental da história oral, porém também se mostra valiosa caso não seja possível ter acesso a relatos de testemunhas e técnicos. Os resultados qualitativos apresentados podem se juntar a outros para permitir uma avaliação mais aprofundada do sistema.

4.2 Articulação de Imagens técnicas

Ao analisar o processo de fotocomposição temos uma estratégia produtiva que articula o texto, que usualmente era tratado com uma parte da produção da Matriz em separado, da mesma forma que se articula a imagem. Assim, apesar de termos claras

diferenças entre a produção fotográfica de imagens e o que podemos chamar de Fotoletra ou Fotocomposição, nesse ponto temos uma convergência, onde o texto pode se considerado uma Imagem técnica, no sentido flusseriano. O que não acontece quando articulamos uma matriz tipográfica de composição a quente com uma fotografia. Nesse caso era necessário, além da conversão fotomecânica, que transforma a imagem do original em uma retícula, a produção de uma matriz, um clichê tridimensional, passível de ser impressa conjuntamente a uma tipografia tridimensional.

Acreditamos que o cerne da questão é que esse processo de produção de texto a frio, a fotocomposição, propiciou trabalhar a tipografia na mesma instância da fotografia, como imagem técnica, e assim possibilitou o agenciamento entre imagem e texto. Essa convergência tem um relevante impacto no design de tipos, mudando inclusive algumas das suas características mais estruturais. Quando o corpo (tamanho) do tipo passa a ser uma característica definida apenas pela posição de determinada lente, temos uma automatização analógica da imagem e, com a introdução de outras tecnologias digitais derivadas da eletrônica, começamos a caminhar na direção de uma automatização numérica. O que Ellen Lupton (2004) chama nossa atenção quando diz que *“A tipografia evoluiu de um corpo estável de objetos para um sistema flexível de atributos”*.

Em relação as características de reprodutibilidade ou duplicação, esse agenciamento que trabalhava o texto como Imagem técnica trouxe como contribuição para a articulação entre imagem e texto na produção de matrizes de impressão. Isso possibilitou aos processos de impressão que, devido as suas características produtivas, usufríssem dessa articulação e tivessem condições para prosperar. Da mesma forma que os tipos móveis e o Linotipo se articulavam com processos fotomecânicos de reprodução de imagem, os clichês, os processos de fotocomposição eram em última análise, fotografias, o que possibilitou o agenciamento entre processos fotográficos.

Notamos assim, pontos de interesse para o campo do design. A análise de mudanças tecnológicas, que repercutem no campo da tipografia influenciando o desenho de tipos, a produção de textos e a articulação destes com a imagem, nos trazem dados para entender os impactos que ocorreram nas atividades projetivas durante a transição entre a composição a quente e a composição a frio.

Ao cabo, entendemos que o acervo de fontes primárias do acervo Orlando da Costa Ferreira pode ser um relevante repositório de dados para estudos sobre Memória gráfica brasileira. Os interesses do bibliólogo, confluíam em muitos aspectos com os temas estudados no campo do design enquanto área de conhecimento. Trabalhos como esse enfoque podem contribuir para a compreensão que, no campo da história do design gráfico, a busca por técnicas e metodologias que auxiliam a entender o impacto que a introdução de maquinários gráficos no passado é premente e relevante. Os dados obtidos por meio desse instrumental, cotejados com as mudanças operadas no design podem formar um panorama mais completo das transformações que ocorreram e de suas conseqüências para a prática profissional do designer no período estudado.

CONCLUSÃO

O processo de pesquisa é um ponto de partida interessante para entender a produção de Orlando da Costa Ferreira. Antes de um escritor, ele era um descritor. Ele descrevia e redescravia seu objeto de estudo, constantemente revisando e atualizando suas informações. Durante muito tempo distante de suas fontes primárias e vivendo em uma época onde não se podia recorrer a recursos computacionais, qualquer nova informação era motivo de anotações para posterior aprofundamento. Metódico, buscou estabelecer procedimentos que atendessem aos interesses da bibliografia descritiva em todas as suas acepções. Esse processo gerou um acervo generalista que atravessa grandes períodos e diversos temas relacionados à história da artes gráficas e seus processos de produção. Para analisar esse acervo foi necessário desenvolver metodologias igualmente efetivas às adotadas por OCF; desvendar seu processo de trabalho me possibilitou desenvolver minhas próprias estratégias.

Já no início desse trabalho, tive a clareza de que Orlando da Costa Ferreira foi um precursor em estudos da Memória gráfica brasileira. Sua pesquisa, seu acervo e seus resultados, ficaram em sua maior parte, inéditos por muito tempo. É urgente que sejam disponibilizados para pesquisadores que tenham interesse nessa linha ou em outras que tratem dos mesmos objetos de estudo.

Orlando teve interlocução em diversos níveis entre seus pares n'O Gráfico Amador e nos seus estudos bibliográficos, porém quanto mais ele se aprofundava nos estudos sobre artes gráficas, mais se especializava e se distinguia de seus pares. Em certo momento, ele registrou em seu diário que se sentia "permanentemente escondido entre mil véus. E se isto tem a vantagem de ocultar-me dos outros, da curiosidade dos outros, tem também a desvantagem de muitas vezes impedir-me de ver os outros." Seus temas eram específicos e sua abordagem o diferenciava, para o bem e para o mal. Seus interesses estavam sempre um tempo diferente do seu, muitas vezes um tempo anterior e, em algumas, à frente dele. Orlando da Costa Ferreira reconhecia valor em algo que não era comumente lembrado como um objeto de estudo relevante. Talvez seu trabalho não tenha alcançado a divulgação necessária porque ele não estava escrevendo para o seu

tempo. De certo modo, escrevia ou descrevia pra si e as suas descrições só revelariam a sua real importância tempos depois.

No acervo de Orlando da Costa Ferreira, por diversas vezes me deparei com registros sobre de operários e técnicos de empresas da indústria gráfica brasileira dos séculos XIX e XX, gente anônima, oculta na história. Ele desejou conhecer quem trouxe para o Brasil as tecnologias para impressão, onde se estabeleciam esses empreendimentos, como e o que era produzido. Se interessou pelas empresas e pelos técnicos que trabalhavam com impressos no Brasil. Nesse sentido, Priscila Farias (2014: 201) ao comentar sobre os objetos de estudo da Memória gráfica brasileira afirma que a “maioria dos artefatos escolhidos como tema para esses estudos são populares, comerciais ou vernaculares, produzidos por pessoas anônimas, em muitos casos subordinados, geralmente vistos como banais e classe inferior.” Esse enfoque trouxe aos estudos de Orlando uma dimensão das artes gráficas brasileiras poucas vezes encontrada em outros trabalhos, até mesmo contemporâneos.

Apesar de ser um estudioso do livro, Orlando da Costa Ferreira também não negligenciou os impressos efêmeros e apesar de se utilizar dos métodos de história de arte, não estudou apenas artefatos exemplares e inovadores. Nunca se furtou a estudar os processos banais usados na produção de cartazes, embalagens e outros produtos comerciais. Sua busca sempre foi pelo entendimento do indústria gráfica moderna, nunca se prendendo somente aos casos excepcionais. Nesse sentido, ele se alinha aos estudos sobre memória gráfica que “permitem uma abordagem imparcial da cultura visual e impressa do passado local, mostrando que estes produtos podem ser relevantes temas de pesquisa” (FARIAS, 2014: 201).

O produto bibliográfico para Orlando não se restringia ao livro e, apesar de se penitenciar por utilizar o termo de forma imprecisa, todo tipo de efêmero seria considerado dentro da bibliografia descritiva que ele pretendia reconstruir. Seu intuito era deixar mapeado o campo de forma que outros pudessem avançar na classificação a partir não só do conteúdo, mas do produto e do produtor do artefato gráfico. Encontrei parte dessa proposta tanto no *Imagem e letra: introdução a bibliologia brasileira, A imagem gravada*, quanto na sua Introdução ao produto bibliográfico. Sua ideia para fichamento

bibliográfico era exaustiva e pretendia abordar todos os aspectos do produto. Para isso foi necessário uma profunda imersão nos processos de confecção dos impressos.

Esse mergulho deixou um rico repositório de informações que pode e deve ser apropriado pelos estudos da Memória gráfica brasileira, tanto por conter fontes primárias e secundárias de interesse ao campo, quanto por ser um retrato do momento em que foi coletado. Consequentemente o que foi escrito a partir dele também merece ser revisitado, trazendo uma nova contextualização ao que foi exposto e trazendo a luz o que esteve “escondido entre mil véus”. Cresci lendo e relendo *Imagem e letra* em todas as suas versões, aprendi muito estudando o acervo de Orlando da Costa Ferreira e espero que em futuro próximo outros também possam ter essa oportunidade.

No meu mestrado trabalhei com a história de uma empresa fundada por austríacos em 1927 no Rio de Janeiro, as Clichérias Reunidas Latt-Mayer. No seu início, quando sua razão social ainda era a Luis Latt e Cia., acredito que Orlando da Costa Ferreira a teria classificado como uma das *humildes clichérias* que um dia teriam sua história contada. Essa conjectura foi escrita no seu diário pessoal em 15 de junho de 1975, 36 anos antes da conclusão do meu mestrado. Em meados da década de 1970, ele já compreendia como seria “importante no futuro, e no futuro não muito distante, a pesquisa de artes e indústrias gráficas no Brasil.”

Essa Tese nasce de outra crença muito semelhante, acredito que os estudos dos processos da indústria gráfica são uma parte fundamental para a compreensão da história do design gráfico e que trabalhos sobre Memória gráfica brasileira são uma abordagem fundamental para alcançar esse entendimento. Se não pudermos delimitar nosso objeto de estudo, não podemos determinar as diretrizes necessárias para o estabelecimento de uma área de conhecimento.

Para tal, voltei meu olhar para um personagem que pesquisou meu objeto de estudo muito antes de mim. Sob diversos aspectos, essa Tese é uma história de como a história da indústria gráfica foi reconstruída pelo olhar de um bibliólogo, Orlando da Costa Ferreira. Entender esse olhar foi um desafio enriquecedor e ilustrativo. Para uma pessoa ligada ao “chão de fábrica”, com a visão de um técnico da indústria gráfica e que se tornou designer, ter a possibilidade de reconstruir meu conhecimento sobre história da

indústria gráfica através dos olhos de um estudioso do livro foi engrandecedor. Nesse sentido, reconstruir o obra de Orlando da Costa Ferreira foi reconstruir a mim mesmo.

Ao estudar a *corpora* desse trabalho, encontrei exemplos da imbricação entre projeto e do processo produtivo vindos da idade média, atravessando os séculos e chegando até os nossos tempos. O tema é inesgotável, como Orlando da Costa Ferreira admitiu em certo momento, e a paisagem é vasta, alta e profunda, há muito o que explorar. Para conseguir mapeá-la, foi necessário recorrer a uma fundamentação teórica baseada em métodos biográficos, utilizados pelo campo da sociologia; análise de conteúdo textual, que é usualmente encontrada em estudos da literatura e da linguística e por fim, o ferramental de história do design e Memória gráfica brasileira.

Dentre dos objetivos propostos no recorte inicial, compreendi que deveria me voltar primeiramente para trazer o acervo de OCF à luz, entendendo-o em toda sua complexidade e diversidade. Busquei uma análise documental de todo material, recompondo-o para sua estrutura original. Depois, me voltei para o diário pessoal do autor e o cotejei com a sua produção textual publicada e a inédita. Os originais do *Imagem e letra* foram analisados, as revisões de texto e a seleção de espécimes e imagens foram mapeadas.

Uma análise de conteúdo de parte dos textos publicados em periódicos foi implementada, classificando por tema e assunto os restantes. Esse percurso me possibilitou percorrer toda a produção textual relevante de Orlando da Costa Ferreira, conforme pode ser visto nas tabelas a seguir. Elas contemplam os objetivos específicos e as contribuições propostas na introdução deste trabalho.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

1. Fazer o resgate e a digitalização do acervo, possibilitando a preservação e a sua futura disponibilização digital.
2. Digitar os textos publicados em periódicos.
3. Digitar parte dos textos inéditos.
4. Fazer uma análise do conteúdo textual.
5. Fazer um estudo do impacto de inovações tecnológicas em produtos gráficos a partir do acervo coletado que possibilite observar a relação entre o design e a tecnologia.

CAPÍTULO

1. Atendido nos capítulos 2, 3 e 4.
2. Atendido nos capítulos 3.
3. Atendido nos capítulos 2 e 3.
4. Atendido nos capítulos 2 e 3.
5. Atendido nos capítulo 4.

CONTRIBUIÇÕES

1. O resgate do acervo de Orlando da Costa Ferreira.
2. O mapeamento do acervo facilitando seu acesso para futuras pesquisas.
3. Propor uma metodologia para análise de conteúdo da produção textual do autor.
4. Propor métodos de registro de tecnologias e de processos e buscando entender como esses meios de produção se relacionaram com as atividades projetuais.
5. Estudo crítico do posicionamento do designer em relação à indústria gráfica com a inserção de novos processos e tecnologias na cadeia produtiva.

CONSIDERAÇÕES

1. Atendido através da digitalização e digitação do Acervo.
2. Atendido através da classificação do acervo.
3. Atendido através da utilização do instrumental de história do design, de Método biográfico e da Análise de conteúdo e documental.
4. Atendido através da utilização da metodologia LBIO e da análise qualitativa.
5. Atendido através da utilização da análise qualitativa dos dados

Essa Tese não poderia conter todos os desdobramentos possíveis para uma *corpora* tão variada. Já na proposta do projeto foi previsto que a atenção ao recorte seria necessária e inevitável. Se o material que foi estudado cobria exaustivamente um tema de modo a somente ter uma pequena parcela publicada depois de dezessete (17) anos de pesquisa, não se poderia almejar fazê-lo em uma única tese de doutoramento. O trabalho de uma vida não caberia aqui.

A partir dessas *corpora*, ainda podem ser produzidos outros trabalhos. A publicação dos volumes inéditos de *Imagem e letra*, deve ser um objetivo colocado logo de início e que conta com o apoio da família do bibliólogo. Uma análise de discurso da polêmica sobre *A palavra escrita*, a revisão na genética dos textos publicados por Orlando ou o aprofundamento na contextualização histórica dos fatos apresentados durante a Tese, certamente seriam desdobramentos esperados em futuras incursões.

A releitura dos originais inéditos atualizando-os para publicação seria um projeto relevante, principalmente se for acompanhado de uma compilação dos textos em jornais com um estudo sobre a iconografia e projeto gráfico do 2º Caderno do Jornal do Commercio de Pernambuco. A genealogia da família do autor, que ocupa grande parte do seu diário ou a própria biografia do autor são campos que podem ser descortinados a partir desse pesquisa, pois apesar da aplicação de ferramentas do Método biográfico, esse trabalho não deve ser considerado uma biografia do autor e sim uma biografia da obra.

Todo o acervo foi mapeado, porém uma porção dele serviu exclusivamente de suporte para a parte do acervo estudada. Somente as cartas que o autor escreveu para solicitar consultas possivelmente renderiam uma dissertação. Nelas foram encontradas, além de correspondências para seus companheiros dos tempos d'O Gráfico Amador e do seu estágio em Paris, outras para alguns dos mais importantes interlocutores no campo das artes gráficas que Orlando encontrou ao longo da vida. Jacques Guinard, David Chambers, Henri Jonquières, Charles Peignot, Albert Cymboliste, Pierre Furter, Maximilien Vox, Beatrice Ward, Stanley Morrison, todos esse nomes podem ser encontrados nesse material que reúne 199 cartas escritas entre 1960 e 1974.

A biblioteca reunida por Orlando da Costa Ferreira e posteriormente vendida à Fundação Banco do Brasil também pode se desdobrar em trabalhos futuros. Através de

um registro deixado pelo autor foi possível verificar que ela era composta por 1105 publicações publicadas entre 1722 e 1974 e divididas em sete (7) categorias:

1. Bibliologia. Artes gráficas. Artes de reprodução, *com 364 publicações entre 1819 e 1974*
2. Espécimes de edições portuguesas e brasileiras do século XVIII até 1940, *com 69 publicações entre 1722 e 1940*
3. Folhetos de cordel, *com 44 publicações entre 1956 e 1961*
4. Belas Artes. Ciências humanas. Ciências Sociais. Técnicas, *com 204 publicações entre 1900 e 1974*
5. Brasiliana, *com 188 publicações entre 1895 e 1974*
6. Literatura, *com 69 publicações entre 1845 e 1974*
7. Dicionários e Enciclopédias, *com 69 publicações entre 1839 e 1949*

Dentre as 69 publicações raras que estão catalogadas em Espécimes de edições portuguesas e brasileiras do século XVIII até 1940, temos uma grande concentração em livros publicados entre 1840 e 1940, quase 70% do total são desse período. Como destaque entre os livros restantes temos, *Nova escola para aprender a ler, escrever & contar de Manoel de Andrade Figueiredo* “Oferecidas a augusta magestade do senhor Dom João V, Rei de Portugal” em 1722 e o *Regras Methodicas para se aprender a escrever os caracteres das letras ingleza, portugueza, aldina, romana, gótica-itálica, e gótica germânica; acompanhadas de hum tratado completo de arithimetica*, de Joaquim José Ventura e oferecido a “D. Pedro, príncipe real do reino unido de Portugal, Brazil e Algarves” de 1819. Em uma pesquisa feita junto a Fundação Banco do Brasil foi possível localizar uma parte significativa desse material. Aproximadamente 80% dos títulos foram localizados e, apesar de estarem distribuídos em mais de um local, podem ser consultados mediante solicitação prévia.

Por fim, outro acervo que pode ser utilizado em futuros trabalhos são os cadernos de notas onde Orlando registrou o que descobriu pesquisando nos arquivos públicos do Rio de Janeiro, com destaque para a Biblioteca Nacional. Neles estão reunidas informações de todos os estabelecimentos relacionados à indústria gráfica encontradas durante suas pesquisas. Qualquer referência a técnicos, equipamentos, endereços, valores,

etc. Ele buscava essas informações principalmente em periódicos e nos anúncios do Almanaque Laemmert. Os registros cobrem praticamente todo a segunda metade do século XIX e se estendem até meados do século XX.

Esse material logicamente não se configuraria como fonte primária e possivelmente muito do que for encontrado ali, pode estar digitalizado e disponibilizado no site da Biblioteca Nacional. Porém o trabalho de pesquisa que o bibliólogo fez ao longo dos anos pode ser de grande valor para apontar exatamente onde procurar por essas fontes primárias.

Por fim, gostaria de salientar que o meu trabalho deve muito à dissertação da professora Edna Cunha Lima, *Cinco Décadas de Litografia Comercial no Recife*: por uma história das marcas de cigarro registradas em Pernambuco, 1875-1924 e à tese de doutorado do Professor Guilherme Cunha Lima, *O Gráfico Amador: raízes da moderna tipografia brasileira*, trabalhos seminais que abriram caminho para o estudo da Memória gráfica brasileira e serviram de norte e fundamentação teórica para minha produção científica.

Ao cabo, nessa Tese foi feito o resgate do acervo de Orlando da Costa Ferreira por meio da investigação de questões específicas para o design, buscando trazer à tona áreas pouco exploradas no nosso campo. Ao utilizar uma metodologia apropriada e coletando dados endereçadas aos nossos objetivos, foi possível construir um quadro conceitual que respondeu às questões iniciais da pesquisa. Descortinar a vasta paisagem gráfica que ele alcançou, reconstruindo a sua descrição da história da indústria gráfica e relacionando seus estudos com minha linha de pesquisa, foi uma oportunidade intensa, complexa e única. Buscar compreender o autor de uma obra tão importante como *Imagem e Letra* me exigiu ao extremo. Parafraseando Schopenhauer, ultrapassar obstáculos é o maior prazer da existência. Presumo que assim tenha sido para o bibliólogo durante sua vida e, da minha parte, posso afirmar; foi um prazer ultrapassar obstáculos para percorrer o caminho que percorri.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Alzira A.; PAULA, Christiane J. (org.). **Dicionário histórico-biográfico da propaganda no Brasil**. Rio de Janeiro: FGV, 2007
- ABREU, Márcia; SCHAPOCHNIK, Nelson (orgs). **Cultura letrada no Brasil: objetos e práticas**. Campinas: Mercado de Letras/ALB/Fapesp, 2005.
- ABREU, Regina. **A fabricação do imortal: Memória, história e estratégias de consagração no Brasil**. Rio de Janeiro: Rocco, 1996
- ADORNO, Theodor W. **Textos Escolhidos**. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- AEROPOSTAL, MEMÓRIA DO. **Catálogo da exposição “Memória do Aeropostal”**. 18 de abril a 30 de maio, 2009. Rio de Janeiro, 2009.
- ALBARELLO, Luc [et al.] **Práticas e métodos de investigação em Ciências Sociais**. Lisboa: Gradiva, 1997.
- ALFABETO E IMAGEM, **Literatura e Tipografia** in Segundo caderno, Jornal do Commercio, Pernambuco, 16/02/64, 1964
- ANDRADE, Joaquim M. F. de. **História da fotorreportagem no Brasil: a fotografia na imprensa do Rio de Janeiro de 1839 a 1900**. Rio de Janeiro: Elsevier/Biblioteca Nacional, 2004.
- ANDRADE, Joaquim M. F. de. **Processos de reprodução e impressão no Brasil 1808-1930**. In: **Impresso no Brasil, 1808-1930: Destaques da história gráfica no acervo da Biblioteca Nacional**. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2009.
- AUBRETON, Robert Henri, **A palavra escrita** in Livro de 30 Dias, Revista Anhembi Morumbi, São Paulo, no. 88,1958 (pp. 132-145)
- BAINES, Phil; HASLAM, Andrew. **Tipografía, funcion, forma y diseño**. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- BARBOSA, Ana M. **Arte-educação no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- BARBOSA, Marialva. **Os donos do Rio: imprensa, poder e público**. Rio de Janeiro: Vício de Leitura/Faperj, 2000.
- BARDI, Pietro M. **História da arte brasileira**. São Paulo: Melhoramentos, 1975.
- _____. **O modernismo no Brasil**. São Paulo: Sudameris. 1978.
- BARDIN, Laurence. **Análise de Conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 2009.

- BARROS, Helena de. **Em busca da aura: dinâmicas da construção de imagem impressa para a simulação do original.** Rio de Janeiro: ESDI/UERJ, 2008.
- BAUFELDT, Uwe et al. **Artes gráficas: transferência e impressão de informações.** São Paulo: SENAI, 2000.
- BAXANDALL, Michael. **O olhar renascente: pintura e experiência social da Itália da Renascença.** Paz e Terra: São Paulo, 1991.
- _____. **Patterns of intention: on the historical explanation of pictures.** New Haven: Yale, 1985.
- BELANGER, Terry. Descriptive bibliography. In: PETERS, Jean (ed), **BookCollecting: a modern guide.** New York and London: R. R. Bowker, 1977. p. 97-101.
- BENSON, Richard. **The printed picture.** Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 2008.
- BOM MEIHY, José C. S. **Manual de história oral.** São Paulo: Loyola, 1996.
- BONSIEPE, Gui. **A tecnologia da tecnologia.** São Paulo: Edgard Blücher, 1983.
- BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização.** São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. **História concisa da literatura brasileira.** São Paulo: Cultrix, 1982.
- _____. **Reflexões sobre a arte.** Rio de Janeiro: Ática, 1985.
- BRINGHURST, Robert. **Elementos do estilo tipográfico.** São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- BRUNNER, Felix. **A handbook of graphic reproduction processes.** Teufen: Arthur Niggli, 1972.
- BURKE, Peter. **A escrita da história: novas perspectivas.** São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.
- CALDER, Gideon. **Rorty e a redescoberta.** São Paulo: Unesp, 2003.
- CAMARGO, Mário de. **Gráfica: Arte e indústria no Brasil – 180 anos de história.** São Paulo: EDUSC, 2003.
- CAMARGO, Susana. **A revista no Brasil.** São Paulo: Abril, 2000.
- CAMPOMAR, Marcos C. Do uso do "estudo de caso" em pesquisas para dissertação e teses em Administração. **Revista de Administração.** São Paulo: v. 26, nº 3, p. 95-97, 2008.

CARDOSO, Rafael. *Impresso no Brasil 1808-1930: Destaques da história gráfica no acervo da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2009.

_____. **Impressões do Brasil**: resenha de *Books and Periodicals* in Brazil 1768-1930. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2016.

_____. (org). **O design brasileiro antes do design**, São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____ et al. **Projeto de pesquisa PROCAD** Memória gráfica brasileira: estudos comparativos de manifestações gráficas nas cidades do Recife, Rio de Janeiro e São Paulo, 2007

_____. **Uma introdução à história do design**. São Paulo: Edgard Blücher, 2000.

CARRAMILLO NETO, Mário. **Artes gráficas no Brasil**: registros 1746 e 1941. São Paulo: Laserprint, 1989.

CAVALCANTI, Lauro A. de P. **Moderno e brasileiro**: A história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-60). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

_____ (org). **Tudo é Brasil**. Rio de Janeiro/São Paulo: Paço Imperial/Itaú Cultural, 2004.

CHARTIER, Roger. A “nova” história cultural existe? **Cultura: revista de história e teoria das ideias**, v. XVIII, 2ª série, p. 09-22, 2004.

_____. **A ordem dos livros**. Lisboa: veja, 1997.

_____. As revoluções da leitura no Ocidente. In: ABREU, Márcia (org). **Leitura, história e história da leitura**. Campinas/São Paulo: Mercado de Letras/Associação de Leitura do Brasil/FAPESP, pp. 19-31, 1999.

COLLIER, John. **Antropologia visual**: a fotografia como método de pesquisa. São Paulo: EPU/Editora da Universidade de São Paulo, 1973.

COOMBS, Rod, NARANDREN, P.; RICHARDS Albert. A literature-based innovation output indicator. **Research Policy**, vol. 25, 1996, p. 403-413.

COUCHOT, Edmond. **A tecnologia na arte, da fotografia à realidade virtual**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

_____. Da representação à simulação, In: PARENTE, André (org). **Imagem máquina**: a era das tecnologias do virtual. Rio de Janeiro: Editora 34, p. 37-48.

COUPRY, Pierre. La composition. In: GUIGNARD, Jacques. **Métiers graphiques**. Paris: Arts et Métiers Graphiques, p. 29-61, 1969.

COURTINE, Jean-Jacques. **Análise do discurso político: discurso comunista endereçado aos cristãos**. EdUFSCar, 2009

CRAIG, James. **Produção gráfica**. São Paulo: Mosaico/EDUSP, 1980

DARNTON, Robert. **A questão dos livros: presente, passado e futuro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. **O grande massacre de gatos, e outros episódios da história cultural francesa**. Rio de Janeiro: Graal, 1986

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia** (vol. 1). São Paulo: Editora 34, 1995.

_____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia** (vol. 2). São Paulo: Editora 34, 1995..

DESIGN: Método e industrialismo. Catálogo da **Mostra internacional de design**. 12 de março a 10 de maio, 1998. Rio de Janeiro, 1998.

DIÁRIO. Volume I. Orlando da Costa Ferreira, Inédito, 127 páginas, 1958-1968

DIÁRIO. Volume II. Orlando da Costa Ferreira, Inédito, 39 páginas, 1968-1975

DILNOT, Clive. In: DOORDAN, Dennis P. (ed). **Design history: an anthology**. Cambridge: The MIT Press, 1995.

_____. The state of design history, part I: mapping the field. In: DILNOT, Clive. **Design discourse: history, theory, criticism**. Chicago: University of Chicago Press, 1989.

DREYFUS, John; RICHAUDEAU, François. **Le chose imprimée: histoire, techniques, esthetique et realisations de l'imprimé**. Paris: Retz, 1985.

EAGLETON, Terry. **The ideology of the aesthetic**. Londres: Basil Blackwell, 1990.

EASLEY, John. The dow method for etching magnesiun in **Ppinting in the 20th century: a Penrose anthology**. Londres: Northwood Publications, 1974.

EDMUNDO, Luiz. **O Rio de Janeiro do meu tempo**. Rio de Janeiro: Conquista, 1957.

EL FAR, Alessandra. **O livro e a leitura no Brasil**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

ESCARPIT, Roberto. **A revolução do livro**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1976

ESPÍRITO E LETRA, Orlando da costa Ferreira, Inédito, 98 páginas, 1958

FABRIS, Annateresa. **Modernidade e modernismo no Brasil**. Campinas: Mercado de Letras, 1994.

FAHR-BECKER, Gabriele. **Wiener Werkstätte**, Colônia: Taschen, 1995.

FARIAS, Priscila L. **On graphic memory as a strategy for design history**. In: Vertente 1. BARBOSA, Helena; CALVERA, Anna (eds). Tradition, transition, trajectories: major or minor influences? Aveiro: UA Editora, 2014.

FELIPE, Marcelo. **Produção gráfica: offset I**. Rio de Janeiro: Fundação Gutenberg de Artes Gráficas, 2008.

FERRAROTTI, Franco. Sobre a autonomia do método biográfico. In: NÓVOA, António; FINGER, Matthias (orgs). **O método (auto)biográfico e a formação**. Lisboa: Ministério da Saúde. Departamento de Recursos Humanos da Saúde/Centro de Formação e Aperfeiçoamento Profissional, 1988. p. 17-34.

_____. **Storia e storie di vita**, Bari: Laterza, 1981.

_____. **Time, memory and society**. New York: Greenwood Press, 1990

FERREIRA, Orlando da C. **Imagem e letra: introdução à bibliologia brasileira – a imagem gravada**. São Paulo: Edusp, 1977.

_____. **Imagem e letra: introdução à bibliologia brasileira – a imagem gravada**. São Paulo: Edusp, 1994.

_____. *Instrumento para os gráficos*. In: **Jornal do Commercio**. 14/12/1958 Recife, 1958.

_____. **Cibernetica, utopias e morte de Gutenberg: Partes I e II** in Segundo caderno, (3/11/57, 10/11/57) Diário de Pernambuco, 1957.

FERREIRA, Orlando da C. *As artes de reprodução - I*. **Revista José**, no.1, Julho/1976. Rio de Janeiro: Fontana, 1976 a.

_____. *As artes de reprodução - II*. **Revista José** no.2, Julho/1976. Rio de Janeiro: Fontana, 1976 b

_____. Para uma introdução ao estudo do produto bibliográfico. **Revista do Livro**, no. 35, Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1968.

_____. **Uma História do Livro em Português: Partes I, II, III, IV e V** in Segundo caderno, (16/6/57, 23/6/57, 30/6/57, 7/7/57, 14/7/57, 21/7/57) Diário de Pernambuco, 1957.

FIORAVANTI, Giorgio. **Diseño y reproduction: notas históricas e información técnica para el impresor y su cliente**. Barcelona: Gustavo Gili, 1988.

FLIEDL, Gottfried. **Gustav Klimt**. Colônia: Taschen, 1992.

FLUSSER, Villém. **O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. **Uma filosofia do design: a forma das coisas**. Relógio d'Água: Lisboa, 2010

FONSECA, Celso S. da. **História do ensino industrial no Brasil (5 vols)**. Rio de Janeiro: SENAI, 1986.

FURTADO, Celso. **Economic development of Latin América: a survey from colonial times to the cuban revolution**. Cambridge: Cambridge University Press, 1970.

GAMA, Ruy. História da técnica no Brasil colonial: In: **História da técnica e da tecnologia no Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1994.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

GARLAND, Ken. **Illustrated graphics glossary**. Londres: Barrie & Jenkins, 1980.

GASCOIGNE, Bamber. **How to identify prints**. Londres: Thames and Hudson, 1986.

GASKELL, Philip. **A new introduction to bibliography**. New York and Oxford: Oxford University Press, 1972.

GOODE, William J.; HATT, Paul K. **Métodos em pesquisa social**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969.

GOMES, Ângela de C. **Essa gente do Rio... modernismo e nacionalismo**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1999.

GOMES, Ângela de C; PANDOLFI, Dulce C; ALBERTI, Verena (orgs). **A república no Brasil**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas/Nova Fronteira, 2002.

GREG, Walter W. Bibliography: a apologia. **Transactions of the Bibliographical Society**, 1932-1933, p. 113-143.

GYGAX, André F. **Moderne chemiegraphie in theorie und praxis**. Frankfurt: Polygraph, 1957.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Edições vértice, 1990

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

- HALLEWELL, Laurence. **O livro no Brasil (sua história)**. São Paulo: T.A. Queiroz/Edusp, 1985.
- HARDMAN, Foot; LEONARDI, Victor. **História da Indústria e do trabalho no Brasil**. São Paulo: Atica, 1991.
- HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. São Paulo: Edições Loyola, 1992.
- HEIDELBERG: 100 anos de impressão Offset. **Revista de divulgação distribuída no “Expo-Print”**, 31 de maio a 6 de junho, 2006. São Paulo, 2006.
- HEITLINGER, Paulo. **Tipografia: origens, formas e uso das letras**. Dinalivro: Lisboa, 2006.
- HENRIQUES, Claudio C.; SIMÕES, Darcília M. P. **A redação de trabalhos acadêmicos: teoria e prática**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2004.
- HENRY, Paul; MOSCOVICI, Serge. Problèmes de l’analyse de contenu. **Langages**, Setembro, no. II, 1968.
- HERKENHOFF, Paulo. **Biblioteca Nacional: a história de uma coleção**. Rio de Janeiro: Salamandra, 1996.
- HOBSBAWM, Eric J. **A era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. **A invenção das tradições**. São Paulo: Paz e Terra, 2008.
- _____. **Pessoas extraordinárias: resistência, rebelião e jazz**. São Paulo: Paz e Terra, 1998.
- HOLLIS, Richard. **Design gráfico: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- HOSTETTLER, Rudolf. **The printer’s term: technical terms of the printing industry**. St Gallen: Rudolf Hostettler, 1963.
- HUDSON, Wayne. From Philosophy to post-philosophy: an Interview with Richard Rorty. **Radical Philosophy**, 32, Autumn 1982.
- IMAGEM E LETRA. Orlando da Costa Ferreira, Inédito, 1008 paginas, 1965-1975
- IVINS Jr, William M. **Prints and visual communication**. Cambridge: University Press, 1982.
- JEAN, Georges. **Escrita, a memória dos homens**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002
- JORNAL DO COMMERCCIO, Orlando da Costa Ferreira, Instrumento para os gráficos in Segundo Caderno, ,Jornal do Commercio, 14/12/1958, 1958

JOBLING, Paul; CROWLEY, David. **Graphic design**: reproduction and representation since 1800. Vancouver: UBC Press, 1996.

KRIPPENDORFF, Klaus. **Metodologia de análisis de contenido**: teoría y práctica. Barcelona: Ediciones Paidós, 1990.

KUHN, Thomas S. **As estruturas das revoluções científicas**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

LATOUR, Bruno. **Ciência em ação**. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 2000

_____. **Jamais fomos modernos**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

LESCHKO, Nádia. **Por uma memória gráfica brasileira**: ensaiando métodos para levantar histórias a partir do rastro gráfico da passagem do dirigível Graf Zeppelin pelo Brasil. Rio de Janeiro: PUC-RIO, 2016.

LESSA, Gerson. **A história do plástico no Brasil**. Rio de Janeiro: ESDI/UERJ, 2008.

LESSA, Washington D.; MIRABEAU, Almir; LIMA, Guilherme C.; LIMA, Edna L. C. A articulação visual do projeto de Aloísio Magalhães para a primeira família de papel-moeda impressa no Brasil. In: **4º CIDI – Congresso Internacional de Design da Informação**, 2009, Rio de Janeiro. Anais do 4º CIDI Congresso Internacional de Design da Informação, 2009. p. 443-455.

LÉVY, Pierre. **As tecnologias da inteligência**: o futuro do pensamento na era da informática. São Paulo: Editora 34, 1993.

LIMA, Edna C. **Cinco décadas de litografia comercial no Recife**: por uma história das marcas de cigarros registradas em Pernambuco, 1875-1924. Rio de Janeiro: PUC-RIO, 1998.

LIMA, Guilherme C. (org). **Design**: objetivos e perspectivas. Rio de Janeiro: PPDESDI/UERJ, 2005.

_____. **O Gráfico Amador**: as origens da moderna tipografia brasileira. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2014.

_____. Retrospectiva e prospectiva do design. **Estudos em Design**, vol. III, no. 1, 1995.

_____. (org). **Textos selecionados de design 1**. Rio de Janeiro: PPDESDI/UERJ, 2006.

LIMA, Herman. **História da caricatura no Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963.

LIMA, Yone S. de. **A ilustração na produção literária**: São Paulo – década de 1920. São Paulo: IEB/USP, 1985.

_____. **Carnaval de J. Carlos**. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.

_____. **O bonde e a linha**: um perfil de J. Carlos. São Paulo: Capivara, 2002.

_____. **O Rio de J. Carlos**. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.

LORENZO, Helena C. de; COSTA, Wilma P. da (orgs). **A década de 1920 e as origens do Brasil moderno**. São Paulo: Ed. Unesp, 1997.

LUPTON, Ellen. **Design and production in the mechanical age in graphic design in the mechanical age**. New Haven and Londres: Yale University Press, 1998.

_____. **Pensar com tipos**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

LUSTOSA, Isabel. **Brasil pelo método confuso**: humor e boemia em Mendes Fradique. Rio de Janeiro: Bertrand, 1993.

MAINGUENEAU, Dominique. **Termos-chave da análise do discurso**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998

_____. **Gênese dos discursos**. Trad. S. Possenti. São Paulo: Parábola Editorial, 2008

MARÇAL, Jairo. Processos de reprodução e impressão no Brasil 1808-1930. In: **Impresso no Brasil, 1808-1930**: destaques da história gráfica no acervo da Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 1998.

MARQUES DOS SANTOS, Afonso C. **A invenção do Brasil**: ensaios de história e cultura. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007.

MARTINS, Wilson. **A palavra escrita**: história do livro, da imprensa e da biblioteca. São Paulo: Anhembi, 1957.

_____. **A palavra escrita**: história do Livro, da imprensa e da biblioteca. Rio de Janeiro: Ática, 1996

_____. **A palavra escrita**: história do Livro, da imprensa e da biblioteca. Rio de Janeiro: Ática, 2001

_____. **Fé de errata** in Livro de 30 Dias, Revista Anhembi Morumbi, São Paulo, no. 89,90,91,92, 1958

MCERROW, Ronald B.; MCKITTERICK, David. **An introduction to bibliography for literary students**. Winchester: Saint Paul's Bibliographies, 1994.

MCLUHAN, Marshall. **A galáxia de Gutenberg**: a formação do homem tipográfico. São Paulo: Editora Nacional/Edusp, 1972.

MEGGS, Philip. **A history of graphic design**. Nova Iorque: Van Nostrand Reinhold, 1992.

_____. **História do design gráfico**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MELO, José Laurênio. Introdução e nota biográfica: as artes de reprodução. In: **Revista José**, no.1 Julho/1976, Rio de Janeiro, Fontana, 1976.

MICELI, Sérgio. **Intelectuais à brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. **Nacional estrangeiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MINDLIN, José E. Illustrated books and periodicals in Brazil, 1875-1945. **The Journal of Decorative and Propaganda Arts**, n. 21. Miami, The Wolfson Foundation, 1995.

MIRABEAU, Almir; CAVALCANTI, Lauro A. P.; LIMA, Guilherme C.; LIMA, Edna L. C. Ciclo modernizante: exemplos de aceleração evolutiva no Brasil. In: **4º CIDI Congresso Internacional de Design da Informação**, 2009, Rio de Janeiro. Anais do 4º CIDI Congresso Internacional de Design da Informação, 2009, p. 471-479.

_____. *Latt-Mayer*, um estudo de caso: tecnologia na história do design gráfico brasileiro. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

MOTOYAMA, Shozo (org). **Tecnologia e industrialização no Brasil, uma perspectiva histórica**. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 1994.

MUNOZ-CARAVACA, F. **Tratado de estereotipia, galvanotipia y metalografia tipográfica**. Barcelona: Gustavo Gili, 1944.

OECD. **Manual de Oslo**: proposta de diretrizes para coleta e interpretação de dados sobre inovação tecnológica. OECD, FINEP, 2001.

O GRÁFICO AMADOR. **Catálogo de Exposição**, 13 de maio a 23 de julho de 2017, CAIXA Cultural, São Paulo, 2017.

A. **La descodificación de la vida cotidiana**: metodos de investigacion cualitativa. Bilbao: Universidad de deusto, 1989.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

_____. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

OSGOOD, Charles E. **The representational model and relevant research methods**. In: I. de Sola Pool, 1959, pp. 33-88.

PAES DE BARROS, Álvaro. **O Liceu de Artes e Ofícios e seu fundador**. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico IBGE, 1956.

PAIXÃO, Fernando. **Momentos do livro no Brasil**. São Paulo: Ática, 1996.

PAULA, Aldemar A.; CARRAMILLO NETO, Mario. **Artes gráficas no Brasil: registros 1746 e 1941**. São Paulo: Laserprint, 1989.

PÊCHEUX, Michel. Análise automática do discurso (AAD-1969). In: GADET, Françoise; HAK, Tony (orgs). **Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux**. Campinas: Unicamp, 2010, p. 59-158.

_____. Delimitações, inversões, deslocamentos. **Cadernos de Estudos Linguísticos**, n. 19. Campinas, Unicamp, 1990, p. 7-24.

_____. **Semântica e discurso**. Campinas: Pontes, 1988

PEREIRA, Francis N. **Manual para elaboração de trabalhos acadêmicos e científicos**. São Paulo: Letras Novas, 2003.

PEREIRA, José M. (org). **José Olympio: o editor e sua casa**. Rio de Janeiro: Sextante, 2008.

PORTA, Frederico. **Dicionário de artes gráficas**. Porto Alegre: Globo, 1958.

POTIENS, Cristina V. A constituição da GIEPAG – Grupo Executivo para Indústria do Papel e das Artes Gráficas – e o início da modernização do parque gráfico. Monografia (graduação em ciências econômicas). Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 1987.

RIAT, Martin. Técnicas gráficas: una Introducción a las técnicas de impresión y su história. **Burriana**, vol. 3.0.0, Verano, 2006.

RIBEIRO, Darcy. **Encontros**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.

_____. **O processo civilizatório: etapas da evolução sociocultural**. Petrópolis: Vozes, 1979.

ROCHA, Carlos de S.; NOGUEIRA, Mario M. **Panorâmica das artes gráficas**. Lisboa: Plátano Edições Técnicas, 1993.

RORTY, Richard. **A filosofia e o espelho da natureza**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.

_____. **Contingência, ironia e solidariedade**. São Paulo: Martins, 2007.

_____. **Ensaio sobre Heidegger e outros escritos filosóficos 2**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999

_____. **Filosofia como política cultural**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

_____. Philosophy without principles. **Critical Inquiry**, vol. 11, no. 3, março, 1985, p. 459-465.

ROSSI FILHO, Sérgio. **Graphos: glossário de termos técnicos em comunicação gráfica**. São Paulo: Editorial Cone Sul, 2001.

SALGADO, H. C. **Levantamento dos parques gráficos do Estado da Guanabara e da cidade de São Paulo**. São Paulo: SIGEG/SIGESP/ABIGRAF, 1969.

SALLES, Iza. **Um cadáver ao sol**. São Paulo: Ediouro, 2005.

SANTARELLI, Enrico; PIERGIOVANNI, Roberta. Analysing literature-based innovation output indicators: the italian experience. **Research Policy**, vol. 25, 1996, p. 689-712.

SCHNEIDER, Beat. **Design - uma introdução: o design no contexto social, cultural e econômico**. São Paulo: Blucher, 2010.

SCHRAPPE, Max. **O legado de Gutenberg à indústria gráfica brasileira 1454-2001**. São Paulo: EP & Associados – Paris e Comunicação Empresarial, 2002.

SCHWARCZ, Lília M. **As barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SCHWARTZ, Jorge (org). **Da antropofagia a Brasília: Brasil 1920-1950**. Valencia e São Paulo: IVAM & FAAP/Cosac & Naify, 2002.

SENNETT, Richard. **O artífice**. Rio de Janeiro: Record, 2009.

_____. **The corrosion of character: the personal consequences of work in the new capitalism**. Nova Iorque: Norton, 1998.

SIDONEI, Otávio J. G., HADDADI, Eduardo A., MENA-CHALCO, Jesús P. **A ciência nas regiões brasileiras: evolução da produção e das redes de colaboração científica**, in *Transinformação*, no. 28, Campinas, 2016

SILVA, Zenaide S. D. A. **Anotações de atividades de conservação, restauração e encadernação**. Maringá: [s.n.], 2001.

SILVA JUNIOR, Amaury F. **Uma etnografia do dinheiro**: os projetos gráficos de papel-moeda no Brasil após 1960. Tese de Doutorado, Rio de Janeiro, 2008.

SMITH, William J; TURNER, Emma L.; HALLAM, C. D. **Photo engraving in relief**. Londres: Sir Isaac Pitman & Sons, 1951.

SPINELLO JUNIOR, J.; MÁRSICO, M. A. V.; BAPTISTA, A. C. N. **Apostila relativa ao treinamento na área de higienização/conservação**. Laboratório de Restauração, Centro de Pesquisa e Treinamento em Papel. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2000. 10p.

SODRÉ, Nelson W. **História da imprensa no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

_____. **História da imprensa no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

SOUSA, Jorge P. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2000.

SOUZA LEITE, João de. **A herança do olhar**: o design de Aloísio Magalhães. Rio de Janeiro: Artviva, 2003.

SUASSUNA, Ariano. O Gráfico, Laurênio e eu. Almanaque Armorial, Folha Ilustrada, **Folha de São Paulo**, São Paulo, 29 de janeiro de 2001.

SUZIGAN, Wilson. **Indústria brasileira**: origem e desenvolvimento, São Paulo: Hucitec/Campinas: Unicamp, 2000.

THOMPSON, Edward P. **A história vista de baixo**. Campinas: Editora da Unicamp, 2001

_____. **Costumes em comum**: estudos sobre a cultura popular tradicional. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

THOMSON, Ellen M. **The origins of graphic design in America, 1870-1920**. New Haven e Londres: Yale University Press, 1997.

TRIGUEIROS, Florisvaldo dos S. **Dinheiro no Brasil**, Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial, 1987.

TURAZZI, Maria I. **A euforia do progresso e a imposição da ordem**: a engenharia, a indústria e a organização do trabalho na virada do século XIX ao XX. Rio de Janeiro e São Paulo: Coppe/Marco Zero, 1989.

TWYMAN, Michael. **Printing 1770-1970**: an illustrated history of its development and uses in England. Londres: Eyre & Spottiswood, 1970.

_____. **The british library guide to printing, history e techniques.** Toronto: University of Toronto Press, 1999.

UNESCO. Guidelines for digitalization projects for collections and holdings in the public domain, particularly those held by libraries and archives. **Internet.** Disponível em: <http://www.ifla.org/VII/s19/pubs/digit-guide.pdf>: Acesso em 12/10/2009.

_____. Guidelines for Planning the Digitization of Rare Book and Manuscript Collections. **Internet.** Disponível em: https://www.ifla.org/files/assets/rare-books-and-manuscripts/Project-dcouments/ifla_rbms_digitization_guidelines_final_draft_20140703.pdf: Acesso em: 12/06/2017.

VARGAS, Milton (org). **História da técnica e da tecnologia no Brasil.** São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 1994.

VÁRIOS. **REMag – Revista Métodos de Artes Gráficas.** Rio de Janeiro, nº 118, janeiro, 1975.

VÁRIOS. **REMag – Revista Métodos de Artes Gráficas.** Rio de Janeiro, nº 153, dezembro, 1977.

VÁRIOS. **Revista ABIGRAF – 200 anos de impressão no Brasil.** Suplemento especial da edição nº 233, São Paulo, 2008.

VÁRIOS. **Revista ABIGRAF – 200 anos de impressão no Brasil.** Suplemento especial da edição nº 237, São Paulo, 2008.

VELLOSO, Mônica P. **A cultura das ruas no Rio de Janeiro (1900-30):** mediações, linguagens e espaços. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004.

_____. **Modernismo no Rio de Janeiro:** Turunas e Quixotes. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.

_____. **Que cara tem o Brasil? – culturas e identidade nacional.** Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

VIEIRA, Thais. **Imprinta:** uma gráfica para designers. Rio de Janeiro: Novas Edições Acadêmicas, 2016.

VOLVELLE, Michel. **Imagens e imaginário na história.** São Paulo: Ática, 1997.

WOLF, Mauro. **Teorias da comunicação.** Lisboa: Presença, 1992.

WOLLNER, Alexandre. **Alexandre Wollner:** design visual 50 anos. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

YIN, Robert K. **Case study research: design and methods**. Thousand Oaks: Sage Publications, 1989.

ZILIO, Carlos. **A querela do Brasil: a questão da identidade da arte brasileira – a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari, 1922-1945**. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.