

Marina Lais de Lima

PATRIMÔNIO GRÁFICO: entre o tangível e o intangível

BELO HORIZONTE
SETEMBRO DE 2021

Marina Lais de Lima

Patrimônio gráfico: entre o tangível e o intangível

Monografia apresentada à Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis, sob orientação da Profa. Dra. Ana Carina Utsch Terra.

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG

2021

Marina Lais de Lima

Patrimônio gráfico: entre o tangível e o intangível

Monografia apresentada à Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis, sob orientação da Profa. Dra. Ana Carina Utsch Terra.

Aprovada pela banca examinadora constituída por:

Profa. Dra. Ana Carina Utsch Terra (Orientadora) – EBA/UFMG

Profa. Ma. Alice Almeida Gontijo (Membro convidado) – EBA/UFMG

Profa. Dra. Carolina Ruoso (Membro convidado) – EBA/UFMG

Belo Horizonte, 8 de setembro de 2021.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família, dos mais próximos aos mais distantes. À minha avó Maria Benedita (*in memoriam*) e à minha sobrinha Nina Maria.

Aos meus amigos do coração, pelo apoio, pelas "consultorias para assuntos acadêmicos", conversas, encontros e risadas.

À Profa. Dra. Ana Utsch, por aceitar o convite à orientação desta pesquisa, guiada com dedicação, generosidade, ânimo e muito estímulo. Pela disponibilização de fontes, ideias, inspirações e pela luz lançada sobre as riquezas do patrimônio gráfico.

À Profa. Dra. Vanicléia Silva Santos (FAFICH-UFMG/Penn Museum), que me mostrou possibilidades e belezas nos caminhos da pesquisa acadêmica.

Aos companheiros de trabalho dos contextos das atividades extracurriculares, em especial, às equipes da Fundação de Arte de Ouro Preto e do Tribunal de Justiça de Minas Gerais.

À Magna Rodrigues, que revisou a monografia com cuidado e generosidade.

A todos os funcionários das unidades da Universidade Federal de Minas Gerais, às equipes de limpeza, das cantinas, da manutenção predial, jardinagem, segurança, servidores e professores.

Finalmente, à existência da universidade pública brasileira.

"Os tipos são meninos, pequenos e frágeis."

Ademir Matias

RESUMO

Os aspectos tangíveis e intangíveis do universo da produção gráfica fazem parte do conceito de patrimônio gráfico, defendido especificamente por pesquisas acadêmicas no contexto Latino Americano, que sublinham a sua importância sociocultural e histórica. Nesse sentido, há um interesse particular sobre a maneira como os meios de produção da cultura impressa, cujos usos se vinculam aos seus valores imateriais, podem manter suas funções técnico-mecânicas, ainda que integrados aos contextos patrimoniais, próprios das instituições de salvaguarda. Propõe-se um debate sobre a categoria de patrimônio gráfico junto a outros conceitos tangenciais, convocando uma discussão sobre a relação do campo da conservação e restauração de bens culturais móveis com o patrimônio imaterial. Foi realizado um levantamento de pesquisas acadêmicas para apontar um panorama de iniciativas e investigações ligadas ao patrimônio gráfico na América Latina. Por fim, realizou-se um estudo fundado no caso do Museu Tipografia Pão de Santo Antônio (Diamantina-MG), que abriga, ao mesmo tempo, um acervo composto por documentos gráficos e um espaço de preservação dos seus modos de produção, utilizando como fonte entrevistas feitas com trabalhadores da tipografia do *Jornal Pão de Santo Antônio* durante o projeto *Memória do Pão de Santo Antônio*, para registrar e dar visibilidade às suas identidades como tipógrafos. As memórias ligadas aos bens da cultura impressa estão associadas a conhecimentos, gestos e tradições que foram mantidos em prática por trabalhadores durante a história da imprensa. Por sim, acredita-se que tais dimensões devam ser consideradas em iniciativas de preservação e conservação de diferentes categorias de bens culturais.

Palavras-chave: patrimônio gráfico, patrimônio tangível, patrimônio intangível, modos de produção do impresso, memória gráfica.

ABSTRACT

The tangible and intangible aspects of the universe of graphic production are part of the concept of graphic heritage, which has been defended in Latin America in the latest ten years. There is a particular interest in the way in which the means of production of the print culture, whose uses are linked to its immaterial values, can maintain their technical-mechanical functions, even if integrated into the heritage contexts, characteristic of heritage related institutions. The first purpose is to define what is graphic heritage and other concepts related to it, bringing up a discussion about their connection with conservation and restoration of movable cultural property. A survey was carried out to point an overview about initiatives and academic investigations related to this heritage in Latin America. At last, a case study about the Museu Tipografia Pão de Santo Antônio (Diamantina-MG), took place. The museum preserves a collection of graphic documents and their means of production. The case study focused in the interviews with the former workers from the Jornal Pão de Santo Antônio, to register and to give visibility to their identity as typographers. The memories linked to these cultural belongings related to the print culture are associated to knowledges, gestures and traditions that were kept by many workers during the history of the press. Therefore, these dimensions must be considered in projects related to the preservation of those and other cultural objects.

Key-words: graphic heritage, tangible heritage, intangible heritage, means of production of the press, graphic memory.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Fotografia da página de exemplar do periódico <i>A mulher do Simplício ou a Fluminense Exaltada</i>	27
Figura 2 – Fotografia do tipógrafo José do Monte	32
Figura 3 – Fotografia do tipógrafo Paulo César Silva operando uma das impressoras tipográficas.....	34
Figura 4 – Ilustração da cronologia de acontecimentos no período de atividade comercial do jornal <i>Pão de Santo Antônio</i>	37
Figura 5 – Fotografia de exemplar do <i>Jornal Pão de Santo Antônio</i> distribuído em fevereiro de 1930	38
Figura 6 – Fotografia do exemplar <i>Pão dormido</i> , impresso produzido no âmbito do Festival de Inverno da UFMG	45
Figura 7 – Planta do projeto expográfico do Museu Tipografia Pão de Santo Antônio ...	46
Figura 8 – Fotografia da impressora do <i>Jornal Pão de Santo Antônio</i>	49
Figura 9 – Fotografia da execução da “prova de escova”	53

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

BH	Belo Horizonte
MG	Minas Gerais
Fafeid	Faculdades Federais Integradas de Diamantina
FAFIDIA	Faculdade de Filosofia e Letras de Diamantina
LaGrafi	Laboratório de Conservação-Restauração de Documentos Gráficos e Fílmicos
OTSP	Oficina Tipográfica São Paulo
SENAI	Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial
UEMG	Universidade do Estado de Minas Gerais
UFG	Universidade Federal de Goiás
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais
UFPB	Universidade Federal da Paraíba
UNAM	Universidad Nacional Autónoma de México
Unicamp	Universidade Estadual de Campinas

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	O PATRIMÔNIO GRÁFICO NA SUA DIMENSÃO TANGÍVEL E INTANGÍVEL	13
2.1	A cultura gráfica e o patrimônio gráfico	13
2.2	Conservação-restauração e Patrimônio Gráfico.....	17
3	PANORAMA DE PESQUISAS E INICIATIVAS DE PRESERVAÇÃO LIGADAS AO PATRIMÔNIO GRÁFICO NA AMÉRICA LATINA.....	22
3.1	História do livro.....	22
3.2	História da edição e da tipografia	24
3.3	Iniciativas de preservação das práticas da tipografia e da linotipia.....	28
4	O CASO DO MUSEU TIPOGRAFIA PÃO DE SANTO ANTÔNIO.....	36
4.1	Da tipografia do <i>Jornal Pão de Santo Antônio</i> ao Museu Tipografia Pão de Santo Antônio	36
4.2	Da tipografia ao Museu	44
4.3	Acervo museológico	49
4.4	Acervo documental	51
4.5	Acervo imaterial	52
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	55
	REFERÊNCIAS	57
	APÊNDICES	62

1 INTRODUÇÃO

Os espaços de memória e salvaguarda dedicados à preservação de elementos da cultura gráfica lidam com uma questão complexa, delineada a partir da necessidade apresentada por alguns dos bens ali abrigados de se manterem em uso e em movimento¹, para que sua materialidade e memória possam perpetuar, de modo a explorar características, usualmente ocultas para o público geral, de sua potência enquanto bem patrimonial. Esse uso do conceito de movimento faz referência à dimensão imaterial abrigada por esses bens, que está associada a gestos, técnicas e práticas ligadas ao seu uso ao longo da sua existência. Esses fatores, por sua vez, dizem respeito à própria materialidade dos objetos inscritos na dimensão denominada como *patrimônio gráfico*².

Essa questão mostra-se bastante pertinente, tratando-se dos produtos, modos de produção e saberes ligados à cultura impressa, de modo que a proposta do presente trabalho é responder a esse questionamento por meio de um estudo fundado no caso do Museu Tipografia Pão de Santo Antônio.

O campo da conservação-restauração de documentos gráficos se encontra em processo de consolidação no universo da preservação de bens culturais. Por esse motivo, existem possibilidades de desenvolvimento de discussões sobre a preservação de documentos gráficos a partir de reflexões e questionamentos baseados nos principais textos da área.

Um dos importantes teóricos da disciplina conservação-restauração, Salvador Muñoz Viñas, é autor de uma das grandes diretrizes técnicas para a preservação desses objetos, a obra *La Restauración del Papel*³. Nela, o teórico espanhol faz apontamentos importantes sobre o uso dos documentos gráficos presentes em contextos de salvaguarda do patrimônio, afirmando que:

[...] não é habitual que as pessoas que consultam hemerotecas o façam para desfrutar do desenho dos textos, da harmonia da composição tipográfica, da proporção entre a caixa de texto e as margens da folha. O normal é que consultem os diários em busca de algum dado historicamente significativo, de algum nome, algum artigo que ponha em relevância algum estado de pensamento⁴.

¹ UTSCH; QUEIROZ, 2019, p. 20.

² *Ibidem*.

³ A Restauração do Papel.

⁴ VIÑAS, 2010, p. 21, tradução nossa.

Essa colocação instiga o questionamento sobre como normalmente esses usos — especialmente para o público geral — podem desconsiderar detalhes de riqueza material e imaterial do documento, cuja importância é destacada quando se conhece as particularidades e a forma com que os modos de produção, tecnologias e saberes ligados à cultura gráfica podem estar ocultos “por de detrás da forma acabada dos objetos”⁵. Como defende a historiadora e conservadora-restauradora Márcia Almada, tal conhecimento é essencial aos envolvidos nas investigações sobre a cultura material, e especificamente, aos que estão de alguma forma ligados ao campo das práticas da conservação-restauração⁶.

A dimensão intangível dos modos de produção da cultura impressa deve ser preservada pois sua importância histórica reside principalmente no fato de ter possibilitado a produção de bens que deram aporte à grande parte da difusão da informação, por centenas de anos, desde o surgimento da imprensa no século XV, o que foi viabilizado por uma gama de ações e memórias gestuais dos trabalhadores desse domínio. Sendo assim, a salvaguarda dessas ações humanas, expressas por práticas diversas que mantiveram esses modos de produção em atividade, deve ser integrada ao pensamento da conservação-restauração.

Reconhecer as particularidades de riqueza material e imaterial do documento gráfico é de grande relevância para a prática da conservação-restauração de bens culturais, já que a existência dos modos de produção dos bens gráficos tem relação direta com o trabalho de preservação dos produtos desse âmbito. Isso se justifica, pois, esses modos e saberes ligados ao seu uso conferem especificidades à matéria desses documentos durante sua produção. Conhecendo-se essas particularidades, é possível traçar de forma mais precisa os critérios e os métodos específicos de tratamento (preventivo, conservativo ou restaurativo) que irão incidir sobre esses documentos.

Dos pontos de vista da bibliologia e da bibliografia material, a condição física dos documentos é um fator fundamental a ser considerado durante o ato de descrição de seus atributos materiais. O estado de conservação dos objetos que integram acervos documentais revela características importantes sobre a historicidade desses bens, no que concerne ao seu uso e guarda, além de caracterizar elementos essenciais para o trabalho de registro e inventário em âmbitos patrimoniais⁷.

⁵ UTSCH; QUEIROZ, 2019, p. 20.

⁶ ALMADA, 2014, p. 138.

⁷ AGUILAR, 2011, p. 13.

As iniciativas de salvaguarda de elementos formadores da cultura gráfica têm gerado projetos diversos, que envolvem equipes multidisciplinares dedicadas à pesquisa da história e à conservação-restauração dos produtos, maquinários, ferramentas, acessórios e outros elementos desse universo, revivendo também as práticas e memórias ligadas à produção do impresso em vários contextos pelo mundo.

O foco da atuação dessas equipes no espaço latino-americano é bastante significativo e diversificado. Em Minas Gerais (MG), o projeto *Memória do Pão de Santo Antônio* foi pioneiro nesse cenário de mobilizações em prol da preservação, tanto de produtos da cultura impressa quanto dos modos de produção e memórias que integram este universo, tendo origem no projeto multidisciplinar *Museu Vivo Memória Gráfica*⁸, iniciado em 2010.

O Museu Tipografia Pão de Santo Antônio, um dos únicos do seu gênero no país, nasceu do projeto *Memória do Pão de Santo Antônio*, e articula uso e salvaguarda de bens da cultura gráfica abrigados naquele contexto, levando em consideração também a memória das práticas e gestos dos trabalhadores presentes durante a história da produção dos jornais ali nascidos e estabelecidos. O que caracteriza um caso notável e precursor do uso dos princípios da preservação do patrimônio cultural em diálogo com as especificidades dos bens da cultura gráfica.

Subsequente a esta Introdução, a pesquisa irá apresentar no capítulo dois uma discussão teórica sobre a definição de cultura gráfica e patrimônio gráfico, caracterizando a relação dessas dimensões com os fundamentos do campo da conservação-restauração.

No terceiro capítulo, será feito um levantamento de pesquisas e iniciativas de preservação do patrimônio gráfico na América Latina, com foco principal nas ações desenvolvidas nos últimos dez anos. Serão relatados pesquisas e projetos na área da história do livro, da tipografia, da edição e as ações de preservação das práticas da impressão em tipografia e linotipia.

O quarto capítulo será dedicado à história do *Jornal Pão de Santo Antônio*, que surgiu no começo do século XX na cidade de Diamantina (MG), e ao caso do Museu Tipografia Pão de Santo Antônio, estabelecido no local de funcionamento do jornal. Serão feitas as análises sobre entrevistas inéditas realizadas com trabalhadores do jornal que deu origem ao Museu.

⁸ Museu Vivo Memória Gráfica é um projeto multidisciplinar que surgiu em 2010 ligado à Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), desenvolvido em Belo Horizonte, e que tem como objetivo a preservação de elementos imateriais e materiais ligados aos modos de produção da cultura impressa. Sua existência e execução serão detalhadas no capítulo 3 deste estudo.

Posterior às considerações finais, este estudo traz nos Apêndices a transcrição das entrevistas realizadas com os tipógrafos do *Jornal Pão de Santo Antônio*.

2 O PATRIMÔNIO GRÁFICO NA SUA DIMENSÃO TANGÍVEL E INTANGÍVEL

Este capítulo apresenta uma discussão teórica sobre a definição de cultura gráfica e patrimônio gráfico, caracterizando a relação dessas dimensões com os fundamentos do campo da conservação-restauração.

2.1. A cultura gráfica e o patrimônio gráfico

Lançar luz sobre os conceitos que embasam a discussão sobre a cultura gráfica e o patrimônio gráfico pareceu aqui essencial antes de tentar caracterizar as relações entre essas instâncias do saber e a conservação-restauração.

A concepção de “cultura gráfica” pode ser observada do ponto de vista de várias disciplinas. Roger Chartier (2019), um dos grandes estudiosos da história do livro, em um texto dedicado à *Red Latinoamericana de Cultura Gráfica*⁹ discute o alcance do termo e afirma que: “[...] cultura gráfica abarca tanto o manuscrito como o impresso, tanto a escrita epigráfica como a escrita tipográfica, e todas as práticas: desde a escrita mais comum, por exemplo a dos notários, até os textos manuscritos de autores famosos [...]”¹⁰.

O autor aponta ainda que o paleógrafo Armando Petrucci indica que a cultura gráfica trata da “totalidade das produções e das práticas do escrito em uma dada sociedade”¹¹. Em linhas gerais, o conceito engloba diferentes tipologias de inscrição sobre suportes e as ações que dão origem a elas, de modo que seu uso, interpretação e preservação estão condicionados ao espírito do tempo de uma sociedade.

A cultura gráfica se estabelece como campo multidisciplinar por natureza, tendo sua relevância validada por diversas áreas do conhecimento que englobam como objeto de estudo os produtos, meios de produção e práticas que constituem esse universo. É válido destacar que normalmente as pesquisas nessas áreas utilizam os produtos da cultura gráfica, que podem ser denominados documentos gráficos, como fonte de pesquisa pelo conteúdo textual e informacional que apresentam, mas é preciso evidenciar que sua materialidade também guarda historicidade e deve ser considerada, como defende Márcia Almada¹².

⁹ Projeto internacional multidisciplinar concebido e coordenado por Ana Utsch e Marina Garone Gravier. Ver: (CHARTIER, 2019).

¹⁰ *Ibidem*, p. 37, tradução nossa.

¹¹ *Ibidem*.

¹² ALMADA, 2014, p. 136.

O conceito de cultura gráfica está estreitamente relacionado ao *patrimônio gráfico*¹³, dimensão que considera como relevantes, tanto sociocultural quanto historicamente, os aspectos tangíveis e intangíveis dos objetos de estudo desse universo, e que vem sendo defendida principalmente nos últimos dez anos nos âmbitos teóricos e práticos que reconhecem a riqueza cultural dos produtos e principalmente dos modos de produção da cultura gráfica.

O termo patrimônio gráfico se estabelece como um desdobramento da definição de patrimônio cultural e, no contexto brasileiro, tem sua legitimidade apontada quando se traça um paralelo com o que aponta o Artigo 216 da Constituição Federativa do Brasil de 1988 (CF/88), em que o patrimônio cultural¹⁴ é definido como a coletividade dos "[...] bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira [...]"¹⁵.

No Brasil, as instituições nacionais, estaduais e municipais que se dedicam ao cumprimento do que a CF/88 estabelece como patrimônio cultural têm sido omissas com relação à preservação do patrimônio gráfico nacional, o que se caracteriza como um dos “regimes de invisibilidade”¹⁶ ligados a esse patrimônio.

Essa realidade se repete em outros contextos. No entanto, na última década, especificamente no espaço latino-americano, ações coletivas constituídas em torno da ideia da legitimidade dessa categoria despontaram nos meios acadêmicos e profissionais, com a intenção de promover a preservação de elementos materiais e imateriais da cultura impressa, que passaram então a ser considerados como patrimônio sob essa ótica, ganhando maior visibilidade das instâncias responsáveis pela salvaguarda desse patrimônio.

Tendo em vista esse cenário, a intenção de fixar o uso do termo “patrimônio gráfico” e firmar sua associação a uma grande variedade de memórias, gestos, saberes, modos de produção e produtos, corresponde ao esforço de validar as dimensões materiais e imateriais da cultura gráfica. O uso e a intenção de cunhar o termo está explícito na abordagem buscada pela

¹³ UTSCH; GARONE, 2019, p. 8.

¹⁴ Citado por MENESES, 2009, p. 31.

¹⁵ BRASIL, 2020, p. 170.

¹⁶ UTSCH; QUEIROZ, 2019, p. 20.

equipe formada no processo de desenvolvimento do projeto *Museu Vivo Memória Gráfica* e dos outros projetos que surgiram a partir dele.

O aspecto material dos elementos que constituem a cultura e o patrimônio gráfico é de grande relevância para as sociedades em que se inserem, mas há de se lançar luz também à importância da sua profundidade imaterial, já que as ações humanas congregadas estão fortemente ligadas ao uso desses elementos, em especial aos modos de produção. A valoração desses bens também diz respeito à preservação de memórias compartilhadas em torno de práticas e gestos que sobrevivem por gerações para possibilitar a difusão da informação impressa por centenas de anos desde o surgimento da imprensa.

Fora do campo jurídico, nas discussões acadêmicas, as noções de cultura e patrimônio gráfico também encontram legitimidade por estarem em consonância com os debates sobre as dimensões materiais e imateriais do patrimônio cultural. Não obstante, os objetos que integram esses campos, em especial seus modos de produção, são hoje negligenciados, como relatam Ana Utsch e Sônia Queiroz (2019)¹⁷ ao apontarem o literal processo de sucateamento do maquinário, acessórios, tipos e outros elementos materiais que constituem a prática da impressão em tipografia e linotipia.

É pertinente lembrar que é natural e próprio do processo de fabricação do impresso que os meios de produção sejam velados nos produtos gerados, pois, apesar das marcas de fabricação que podem ser lidas por especialistas, a performance das máquinas e das mãos deixam poucas evidências materiais para o público leigo, que desconhece em sua maioria as técnicas e os procedimentos que foram necessários para que o produto gráfico se consolide, o que pode constituir, nesse contexto, até mesmo um indicativo do bom trabalho editorial¹⁸. A preservação desses meios e dos saberes que os mantêm em movimento tem o potencial de expansão e divulgação desses conhecimentos para o público geral nos contextos de salvaguarda em que esses bens são absorvidos como patrimônio.

A invisibilização dos elementos da cultura gráfica acontece de modo intenso, pois a ausência de valoração patrimonial incide no sucateamento dos seus meios de produção e dificulta a transmissão das práticas que os mantêm em atividade. Assim como relata o estudo da socióloga Tabita Lopes (2011) sobre os trabalhadores das gráficas da cidade de São Paulo,

¹⁷ UTSCH; QUEIROZ, 2019, p. 20-21.

¹⁸ *Ibidem*.

o universo da produção gráfica foi marcado por transições tecnológicas no século XX, causando mudanças que inviabilizaram a atuação profissional de diversos tipógrafos e linotipistas nesse contexto¹⁹.

A pesquisadora evoca o fato de que a atividade profissional desse grupo foi vital para o desenvolvimento desse setor, cujos meios tradicionais de produção são hoje considerados obsoletos, em conjunturas de fabricação em larga escala. Essa realidade afetou diretamente a dinâmica e a função social da disseminação de memórias e conhecimentos de tipógrafos e linotipistas no universo da produção gráfica, além de gerar um cenário de desemprego que influenciou a vida de toda a classe.

Ao longo da história da imprensa, esses trabalhadores foram marcadamente atuantes na manutenção dos aspectos performáticos e gestuais próprios do ofício, constituindo um “patrimônio invisível”, que possibilitou a manutenção da produção dos impressos, o que dialoga com o que defendem Ana Utsch e Sônia Queiroz (2019):

Apesar de suas volumosas máquinas e da concretude de seu chumbo, o patrimônio gráfico se apresenta, muito frequentemente, como um patrimônio invisível. Invisível porque é, em grande medida, constituído pelos gestos e saberes imateriais que dão forma e visibilidade aos impressos.²⁰

Refletir sobre e praticar a preservação dos elementos do patrimônio gráfico dizem respeito à consciência da articulação entre materialidade e imaterialidade, que se apoiam mutuamente nesse contexto, de modo que as perdas tangíveis refletem nas perdas intangíveis e vice e versa. Fica assim evidenciada a ligação intrínseca entre materialidade e imaterialidade no universo da cultura gráfica, sendo que, nesse e em outros campos do patrimônio, essas duas dimensões são indissociáveis no que diz respeito à práxis da conservação-restauração.

A relevância dos saberes dos profissionais do âmbito da produção gráfica fica evidente durante a execução dos projetos *Museu Vivo Memória Gráfica*, em atuação desde 2010, e *Memória do Pão de Santo Antônio* (2013-2015). Ambos contaram com a integração dos saberes técnicos de trabalhadores desse universo para a conservação, restauração e reativação das funções dos objetos que compõem o acervo atual dos dois espaços culturais que nasceram dos projetos. Dessa maneira, foram documentadas as memórias desses

¹⁹ LOPES, 2011, p. 76.

²⁰ UTSCH; QUEIROZ, 2019, p. 20.

profissionais, plasmando-as no ato da preservação de meios de produção e práticas tipográficas. A história do projeto *Memória do Pão de Santo Antônio*, que deu origem ao Museu Tipografia Pão de Santo Antônio, será aqui ainda relatada.

Explicitados os conceitos e as definições que embasam a reflexão sobre o aspecto tangível e o intangível da categoria patrimonial denominada como patrimônio gráfico, pode-se propor uma discussão sobre essas dimensões dentro do contexto da disciplina conservação-restauração.

2.2 Conservação-restauração e Patrimônio Gráfico

As bases teóricas da conservação-restauração, por estarem fortemente apoiadas em seus textos fundantes, que tratam majoritariamente de monumentos arquitetônicos e obras de arte, pedem pelo apoio de outras disciplinas capazes de abarcar melhor a complexidade dos documentos gráficos²¹. Essa questão incide sobre os métodos de conservação-restauração de outros objetos para além dos documentos gráficos, de forma que, o uso do termo “bem-cultural móvel” no contexto das iniciativas da preservação do patrimônio cultural diz respeito a uma tentativa de integrar a esse campo os objetos que não se enquadram, por aspectos materiais e imateriais, no conceito de monumento arquitetônico ou obra de arte. É preciso então que seja desenvolvida uma reflexão sobre a dependência do campo da conservação-restauração com relação aos fundamentos dessas áreas do conhecimento.

Dessas afirmações surgem os seguintes questionamentos: quais áreas do conhecimento e valores devem ser então considerados ao analisar os bens da cultura gráfica, em especial, seus modos de produção? Como atribuir valor a esses bens? Disciplinas como a codicologia, bibliologia e história do livro, que se dedicam a investigar a morfologia e a história de bens da cultura gráfica, oferecem ferramentas altamente qualificadas para colocar em destaque as dimensões materiais e imateriais que devem ser consideradas previamente às iniciativas de preservação desses objetos. É importante destacar que tais questionamentos podem ser desenvolvidos em pesquisas acadêmicas futuras.

Na reunião de argumentos da pesquisadora do patrimônio Idalia García Aguilar (2011) para a defesa da necessidade de descrição do livro antigo no interior do campo da bibliografia material como fator importante para a preservação do patrimônio documental, ressalta-se o

²¹ UTSCH, 2014, p. 178.

fato de que “Não considerar o estado de conservação no momento da descrição significa, em parte, não estar ciente de que esse dado também nos fornece informações importantes sobre a história particular de cada livro na estante.”²². Tal colocação demarca a necessidade de diálogo do campo da conservação com as disciplinas citadas, o que é de grande relevância não só para o caso do livro antigo, mas também para os outros produtos da cultura gráfica.

O primeiro desdobramento dos questionamentos propostos diz respeito ao conceito de unicidade proposto por Viñas (2005)²³, pois, do modo que é aplicado na conservação-restauração de obras de arte e monumentos arquitetônicos, não constitui uma categoria completamente habilitada para a análise e atribuição de valor de todos os bens culturais.

Ao defender que a restauração está ligada ao ato de “[...] garantir que o objeto tratado esteja em seu estado real, autêntico — em seu estado verdadeiro [...]”²⁴, o autor desconsidera os objetos que, desde sua criação, passam por diversos usos e apropriações e se alteram dos pontos de vista material e imaterial, de modo que, até mesmo no caso das obras de arte, é necessário considerar que suas funções sociais e formas de uso são alteradas ao longo do tempo. Tal posicionamento de Viñas é contrastado com o que afirma Ana Utsch (2014):

Contrariamente às obras de arte, os acervos bibliográficos afirmam, incessantemente, a multiplicidade dos estados materiais e textuais sucessivos de uma mesma “obra” e a singularidade de suas diferentes unidades “depende diretamente da diversidade de suas consistências materiais” [...].²⁵

Do ponto de vista da crítica à aplicação do conceito de unicidade, no caso dos produtos e dos modos de produção da cultura gráfica, vale ressaltar, por exemplo, que a noção de reprodutibilidade²⁶, própria da produção do impresso, é intrínseca às condições de existência de seus modos de produção, sem, no entanto, reduzir a importância de seu impacto para os bens culturais que habitam a categoria do patrimônio gráfico. Além dos aspectos relativos ao tempo da produção, que carregam a memória das ações humanas, há de se considerar, igualmente, o percurso de vida do objeto, com suas particularidades e contextos de apropriação.

De fato, no caso dos produtos da cultura gráfica, trata-se em grande parte de objetos que se caracterizam como bens de consumo de ampla difusão e que deram aporte à propagação de

²² AGUILAR, 2011, p. 321, tradução nossa.

²³ VIÑAS, 2005, p. 83, tradução nossa.

²⁴ VIÑAS, 2005, p. 84, tradução nossa.

²⁵ UTSCH, 2014, p. 177.

²⁶ *Ibidem*.

informação por um longo período. Justamente por meio de evoluções técnicas pelas quais os modos de produção do impresso passaram, para que sua produção fosse agilizada, foi possível manter padrões de fabricação, demandas de produtividade e dinâmicas de concorrência, que são características intrínsecas ao universo do impresso até a atualidade e que influenciam na sua capacidade de reprodução. O fator da reprodução como determinante do universo da produção do impresso se faz claro, por exemplo, no caso da ampliação do trabalho nas oficinas tipográficas em substituição ao ofício da reprodução manual de escritos pelos copistas.

A relevância da reprodutibilidade na história da cultura impressa não desvaloriza sua importância enquanto parte integrante da cultura material de uma sociedade, apenas altera o foco do estudo do campo para outra direção, que não vai ao encontro com a maneira com que os conceitos de unicidade e autenticidade normalmente são usados para valoração dos monumentos arquitetônicos e obras de arte.

As direções a serem consideradas são da observação e da análise da memória das ações humanas que mantiveram ativos os modos de produção desses bens culturais; as alterações materiais apresentadas pelos produtos da cultura gráfica após o surgimento da imprensa; e de que maneira esses aspectos foram importantes para manter e determinar mudanças no processo de difusão da informação por séculos. Dessa forma, é possível compor um discurso que articule ativamente materialidade e imaterialidade no contexto da cultura gráfica.

O aspecto gestual do trabalho gráfico é um dos elos intangíveis que unem todos os objetos produzidos, por exemplo, sob uma mesma tiragem, no caso dos documentos gráficos. Características formais do produto gráfico fornecem evidências materiais, ocultas ou não, sobre os modos de produção e gestualidades envolvidos no contexto de fabricação de um ou vários objetos. Isso deixa evidente mais uma vez a indissociabilidade entre materialidade e imaterialidade nesse contexto. Fica demarcada, então, a questão das dificuldades da disciplina conservação-restauração para abarcar a complexidade dos documentos gráficos em si antes de serem enquadrados como objeto de estudo desse campo²⁷.

A segunda reflexão relacionada aos conflitos na maneira com que elementos do patrimônio gráfico são incluídos no campo da conservação-restauração, estão aqui vinculadas novamente aos escritos de Salvador Muñoz Viñas (2005), um dos grandes teóricos da

²⁷ UTSCH, 2014, p. 173.

disciplina. Em seu trabalho de maior alcance, *Teoría contemporánea de la Restauración*²⁸, que se constituiu como uma importante referência teórica para o campo, o autor se volta a reflexões sobre as questões e os enunciados propostos por outros teóricos da área, com brevíssimas colocações sobre os documentos gráficos, incluindo também conceitos sobre o patrimônio intangível que não englobam a imaterialidade do patrimônio gráfico²⁹.

Já a obra *La Restauración del Papel*, de Viñas (2005), diretriz prática para as técnicas de preservação de documentos gráficos, tem sua relevância assinalada por seu uso como referência recorrente no ensino em contextos acadêmicos nacionais e internacionais que tratam da conservação-restauração desse tipo de bem. No entanto, é preciso apontar que, assim como afirma Ana Utsch (2014)³⁰, há uma lacuna metodológica nas duas obras devido à ausência de diálogo com as disciplinas e reflexões teóricas que se dedicam ao estudo dos aspectos materiais e imateriais dos documentos gráficos. O que constitui fator de grande interesse para o campo da preservação do patrimônio material e imaterial como um todo.

Em *La Restauración del Papel*, Viñas (2005), ao abordar as implicações técnicas e práticas da restauração de documentos gráficos, pede-se previamente uma fundamentação teórica que indique a importância dos outros campos de estudo que historicamente se direcionam ao estudo desses objetos como parte da cultura material e imaterial de diversas sociedades. Dessa forma, seria possível integrar ao ato maior da preservação desses bens uma reflexão crítica que explicita que a conservação-restauração não se restringe à preservação da materialidade, no caso dos documentos gráficos.

A prática e a teoria do universo que constituem as ações de conservação-restauração de bens culturais devem ser integradas a diálogos que sejam capazes de demonstrar a indissociabilidade entre essas duas dimensões. Em especial, considerando os documentos gráficos, esse aspecto deve ser destacado justamente devido à maneira com que, como já citado:

[...] gestos e saberes, efêmeros por natureza, se escondem por detrás da forma acabada dos objetos; porque estes mesmos gestos desaparecem, desta vez simbolicamente, por detrás dos poderes das letras; patrimônio invisível, finalmente, porque é negligenciado pelas instâncias responsáveis pela preservação do patrimônio cultural.³¹

²⁸ Teoria contemporânea da restauração.

²⁹ VIÑAS, 2005, p. 37.

³⁰ UTSCH, 2014, p. 176.

³¹ UTSCH; QUEIROZ, 2019, p. 20.

Os modos de produção da cultura gráfica apresentam esse fator crucial de diferenciação com relação a outros bens que, sob a perspectiva teórico-prática, ganham maior destaque no universo da conservação-restauração. Seu valor imaterial consiste majoritariamente na memória dos gestos e das práticas do trabalho daqueles que mantiveram máquinas tipográficas, prelos e outros objetos em uso, expondo a necessidade de estabelecer agendas específicas de uso desses bens para evitar a perda de seu aspecto imaterial, em uma conjuntura multidisciplinar que coloque em foco a importância da historicidade desses modos de produção e das práticas humanas em exercício nesse contexto.

A atribuição do rótulo de bem cultural aos objetos ligados à cultura gráfica — e outros tantos que apresentam como necessidade a manutenção de sua função original para que seus valores materiais e imateriais não sejam depreciados — passa pela necessidade de processos de musealização e patrimonialização que se comuniquem com as especificidades desses objetos. Do contrário, paradoxalmente, a tentativa de preservação pode causar a perda da memória, como exemplifica o museólogo, historiador e professor Ulpiano Bezerra de Menezes (2009), ao defender que “o ‘bem cultural’ é, antes de mais nada, um bem, quer dizer, coisa boa. Boa de conhecer, de ver, de sentir, de experimentar como um vínculo pessoal e comunitário e, finalmente, **boa de usar, de praticar.**”³².

A conservação dos meios de produção ligados à cultura gráfica vai ao encontro dos princípios da preservação da memória³³. Resguardando-se a materialidade de um bem cultural, viabiliza-se a possibilidade da perpetuação da memória abrigada por essa materialidade, o que demarca a necessidade da tomada de consciência do conservador-restaurador sobre essa dinâmica, de forma que ele atue integrado à uma equipe multidisciplinar nos contextos de salvaguarda desses bens.

De modo geral, a ideia do que constitui o patrimônio gráfico e a cultura gráfica enquanto fenômenos socioculturais e quais são suas dimensões tangíveis e intangíveis, integra uma grande discussão extremamente válida, atual e plural. O interesse nos diversos temas que nascem do patrimônio gráfico se destaca em vários meios, e, em especial, na América Latina, como trata o capítulo que segue.

³² MENESES, 2009, p. 28, grifos nossos.

³³ MENESES, 2009, p. 31.

3 PANORAMA DE PESQUISAS E INICIATIVAS DE PRESERVAÇÃO LIGADAS AO PATRIMÔNIO GRÁFICO NA AMÉRICA LATINA

De fato, como mencionado, identificou-se um esforço coletivo empreendido por grupos acadêmicos e profissionais para a valorização das dimensões que se afirmam na noção de patrimônio gráfico. A validação do estatuto patrimonial desse conceito se faz palpável pelas ações conduzidas por equipes com foco na proteção de seus diversos elementos, que têm se manifestado especialmente na última década no contexto latino-americano.

Iniciativas dedicadas à defesa do patrimônio gráfico geraram, nos últimos dez anos aproximadamente, uma série de experiências positivas e exitosas para a reivindicação do estatuto patrimonial dos modos de produção dos documentos gráficos. Refletir sobre a constituição dessas iniciativas no espaço latino-americano é uma necessidade firmada pelas semelhanças e pelas diferenças, que a cultura gráfica manifesta nas diversas realidades socioculturais da região.

A mobilização dessas equipes de investigação na América Latina tem se manifestado em vários países de forma notável. México, Colômbia, Chile, Brasil e outros apresentam campos de pesquisa nascidos majoritariamente em âmbitos acadêmicos voltados tanto ao aspecto teórico da presença e do desenvolvimento do patrimônio gráfico, quanto para a preservação das práticas, técnicas e gestos associados aos modos de produção desse universo.

A linha de ação dessas coletividades no cenário latino-americano é multidisciplinar, de modo que o presente capítulo apresentará um panorama dessas iniciativas e será dividido em tópicos correspondentes às disciplinas e temáticas investigadas nesse âmbito, com ênfase nos projetos de preservação das dimensões imateriais do patrimônio gráfico. Esse panorama apresenta uma parcela das diversas iniciativas existentes no contexto latino-americano e pode ser ampliado em pesquisas futuras.

3.1 História do livro

Robert Darnton (1990), historiador na área da história do livro, aponta que esse campo tem como foco “[...] entender como as ideias eram transmitidas por vias impressas e como o contato com a palavra impressa afetou o pensamento e comportamento da humanidade nos últimos quinhentos anos.”³⁴. Em linhas gerais, a história do livro diz respeito à trajetória da

³⁴ DARNTON, 1990, p. 109.

comunicação humana sob a forma do livro, considerando, principalmente, o impacto global da mudança promovida pelo surgimento da imprensa.

No âmbito dessa disciplina, destaca-se, no México, o trabalho da pesquisadora Marina Garone Gravier (2009) pelo *Instituto de Investigaciones Bibliográficas*³⁵ da Universidade Nacional Autônoma do México (UNAM), que investiga a presença da tipografia colonial em línguas indígenas. O trabalho de Gravier envolve principalmente os campos da história do livro, da tipografia e da edição no espaço latino-americano.

Os temas investigados pela pesquisadora são ligados às implicações práticas da tipografia em línguas indígenas no México no contexto da colonização espanhola. Em sua tese de doutorado, esse tema é explorado num recorte temporal de meados do século XVI até o início do século XIX, e são feitos apontamentos sobre a presença dos missionários católicos que se instalaram no território mexicano com a intenção de conversão e consequente dominação dos povos indígenas da região. Há também, considerações sobre o contexto político do período, que influenciava a circulação e produção de impressos nessas línguas³⁶.

A autora desenvolveu o trabalho a partir de itens do acervo de diversas instituições do México que são responsáveis pela salvaguarda de exemplares dos impressos em tipografia nas línguas indígenas por ela explorados³⁷. A análise material desses impressos, também em formas diversas às originais³⁸, foi fundamental para o estudo, de maneira que a articulação entre a materialidade desses impressos e as ações empreendidas em sua criação são consideradas em conjunto.

O foco investigativo da pesquisadora está estreitamente ligado ao estudo do livro antigo³⁹. No contexto sociocultural da colonização espanhola, a produção desses impressos, em específico, caracterizou-se pelas questões práticas geradas no encontro entre a oralidade, a escrita das línguas indígenas e o alfabeto latino, como referência linguística e visual na tradição da impressão em tipografia. Tais características atuaram como base para gerar uma atividade editorial única.

³⁵ Instituto de Investigaciones Bibliográficas.

³⁶ GRAVIER, 2009, p. 161.

³⁷ GRAVIER, 2009, p. 35.

³⁸ A pesquisa aponta que algumas das instituições possuíam documentos microfilmados ou copiados (GRAVIER, 2009, p. 35).

³⁹ GRAVIER, 2009, p. 41.

3.2 História da edição e da tipografia

A realização de estudos na área da história da edição auxilia a situar em quais conjunturas a atividade editorial acontece, desde a produção até a circulação do livro impresso, e de que forma fatores culturais, políticos e sociais influenciam nesse processo. O editor tem papel importante entre o primeiro contato com o texto redigido pelo autor até a sua chegada às mãos do leitor, de modo que essa atividade foi usualmente exercida em conjunto com os outros ofícios ligados a consolidação do impresso.

Já a história da tipografia, como relata Marina Garone (2019), se caracteriza também pela interdisciplinaridade, e, especialmente no caso latino-americano, tem como intuito

[...] fortalecer a história regional da comunicação escrita, da tipografia e do design gráfico, para tornar visível o território tipográfico, para caminhar para uma "arqueologia tipográfica" da letra, por último, mas não menos importante, para desvendar os nós da identidade visual latino-americana.⁴⁰

No âmbito da história da edição, o projeto chileno *Prensa de Mujeres* conduz pesquisas sobre a vida e o trabalho de mulheres editoras no país entre 1850 e 1950. Quatro pesquisadoras chilenas com formações em múltiplas áreas são responsáveis pelo projeto: Claudia Montero, Andrea Robles, Maria Paz Vera Farfal e Karen Vegas. O grupo tem como objetivo a reunião de documentos que registram a atuação daquele grupo de interesse eleito para realizar um estudo sobre a atuação feminina no campo da edição no país. As pesquisas são realizadas sob a ótica das questões de gênero, de classe, da história da escrita e da leitura no espaço latino-americano.

Dentre as diversas publicações geradas pelo coletivo, Claudia Montero publica em 2016 o artigo intitulado “ ‘Trocar agulhas por la pluma’: las pioneras de la prensa de y para mujeres en Chile, 1860-1890”⁴¹, que analisa a presença e agência feminina no universo da edição e da publicação de impressos na segunda metade do século XIX, principalmente sob a forma de periódicos.

Na pesquisa de Montero, foram identificados dezesseis periódicos publicados em várias cidades do país dentro no período analisado, de modo que:

[...] oito delas correspondem a um fenômeno reconhecido no Chile até o momento, que supõe outra dimensão da inserção feminina no espaço público, que é a das mulheres impressoras, editoras ou donas de meios de imprensa. As oito restantes correspondem aos tipos de periódico político, revista literária e revista ilustrada.

⁴⁰ GRAVIER; 2019, p. 151, tradução nossa.

⁴¹ “Trocar as agulhas pela pluma”: as pioneiras da imprensa de e para mulheres no Chile 1860-1890.

Esses tipos foram definidos considerando o lugar de onde eram escritos, o objetivo declarado e seu desdobramento, e os temas e conteúdos.⁴².

O trabalho dessas mulheres no contexto observado normalmente envolvia a discussão sobre assuntos políticos e sociais, como aponta a autora ao analisar o periódico *El Eco de las Señoras de Santiago*⁴³. A publicação do *Eco* era marcada por outras duas características particulares, pois tratava-se de um jornal semanal editado por um coletivo feminino anônimo da cidade de Santiago que integrava uma parte da burguesia letrada da região naquele momento.

A produção do *Eco* e o posterior estudo sobre sua existência ajudam a caracterizar acontecimentos e aspectos da sociedade chilena do período, em que uma pequena porcentagem da população feminina do Chile era alfabetizada, conforme Montero (2016)⁴⁴. Nesse mesmo contexto, a pesquisadora indica que a imprensa no país começava a dar os primeiros passos em direção ao aumento da capacidade de produção de impressos, e, nesse mesmo ciclo de mudanças, na indústria gráfica chilena surge essa circulação particular de periódicos escritos e editados por mulheres, que não eram necessariamente sempre dedicados ao público feminino.

No Brasil, ainda no universo da história da edição, pode-se destacar também a pesquisa produzida por Rodrigo Camargo de Godoi (2014) em sua tese de doutorado pela Universidade Federal de Campinas (Unicamp). A investigação situa as condições históricas, sociais e materiais que convergiram para que Francisco de Paula Brito se tornasse um tipógrafo, impressor, editor e comerciante de livros e de jornais altamente influente no Rio de Janeiro durante, principalmente, a primeira metade do século XIX.

A trajetória pessoal e atuação profissional de Paula Brito, afrodescendente e nascido em 1809 na então província do Rio de Janeiro, são atravessadas de várias formas pelas especificidades históricas complexas que a memória do patrimônio gráfico apresenta fora dos países centrais.

Paula Brito era descendente de escravizados libertos como documenta Godoi (2014)⁴⁵ e suas origens estão ligadas à gerações de outras pessoas escravizadas pelos lados materno e

⁴² MONTERO, 2016, p. 61, tradução nossa.

⁴³ O Eco das Senhoras de Santiago.

⁴⁴ MONTERO, 2016, p. 62.

⁴⁵ GODOI, 2014, p. 31.

paterno de sua linhagem. A pesquisa também levanta os acontecimentos que levaram ao letramento do editor e ao aprendizado do ofício de tipógrafo.

Outros contornos importantes a serem considerados são que Paula Brito trabalhou como impressor e editor no contexto em que houve ataques a tipografias envolvidas com a impressão de periódicos e panfletos ligados ao movimento político da defesa do retorno de Dom Pedro I ao Brasil. Além disso, sua atuação comercial como livreiro foi marcada pela concorrência com outros impressos cariocas e também com os franceses⁴⁶. Tais fatos demarcam como a presença da herança colonial está ligada à vida de sujeitos notáveis na história do patrimônio e da cultura gráfica no país, além de explicitar que a produção nacional disputava espaço comercial com os produtos gráficos vindos ao Brasil de outras nações com tradição consolidada na produção de impressos.

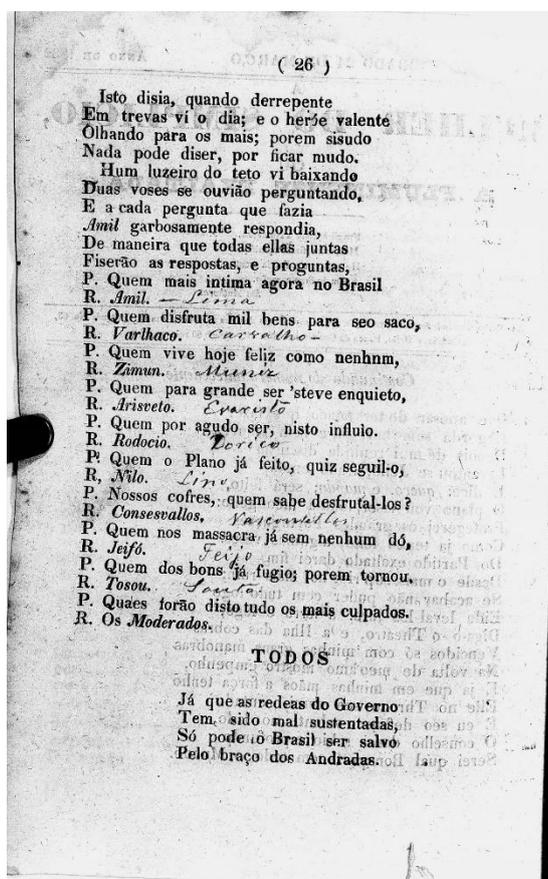
Sua atuação como profissional demonstra também alta habilidade intelectual na combinação dos ofícios de editor e de tipógrafo, como relata o pesquisador Bruno Guimarães Martins (2019) ao analisar a publicação *A mulher do Simplício ou a Fluminense Exaltada*, cujo primeiro registro data de 1832. Nesse periódico, as publicações eram assinadas por Paula Brito, com o uso de identificações femininas, mesmo sob anonimato, de modo que o objetivo do editor era a atração de um público feminino para o consumo desses impressos⁴⁷. O conteúdo da publicação normalmente tinha como foco a discussão de assuntos políticos, de forma semelhante ao conteúdo do *El Eco de las Señoras de Santiago*, porém com o diferencial do uso do tom humorístico e o foco em atingir uma maioria feminina como consumidora das edições do periódico.

Ainda sobre a produção de *A mulher do Simplício ou a Fluminense Exaltada*, o pesquisador lança luz sobre a maestria de Paula Brito em propor interações com o leitor utilizando suas habilidades práticas na produção dos impressos enquanto tipógrafo. Letras e sílabas eram deslocadas de sua posição original nas palavras, como num equívoco de composição tipográfica, para propor enigmas e charadas a serem desvendadas por quem lia a publicação, como exemplifica a Figura 1.

⁴⁶ GODOI, 2014, p. 87.

⁴⁷ MARTINS, 2019, p. 204.

Figura 1 – Fotografia da página de exemplar do periódico *A mulher do Simplício ou a Fluminense Exaltada*



Fonte: MARTINS, 2019, p. 207.

Nota: Exemplar com palavras manuscritas na tentativa de desvendar os enigmas propostos por Paula Brito.

Em direção ao nordeste brasileiro, desponta a pesquisa sobre a atuação do tipógrafo José Rodrigues da Costa, desenvolvida por Thayná Cavalcanti Peixoto (2017), mestre pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Nascido da Paraíba em 1811, José Rodrigues foi responsável pela fundação da *Typographia José Rodrigues da Costa*, que imprimiu diversos documentos oficiais do governo local durante a primeira metade do século XIX, além de promover a produção do jornal *O Publicador*, um dos mais populares naquele contexto⁴⁸.

O trabalho com fontes primárias do período foi fundamental para a construção da investigação, como relata a pesquisadora. A análise de impressos e versões digitalizadas de documentos referentes à vida e à produção do tipógrafo em hemerotecas e em arquivos públicos e privados no estado da Paraíba foi essencial para a localização de publicações

⁴⁸ PEIXOTO, 2017, p. 14.

produzidas pela tipografia de José Rodrigues⁴⁹. Na pesquisa, Peixoto presta referência a estudos e conceitos de outros pesquisadores das áreas que tangem o assunto central de sua investigação, como Robert Darnton e Roger Chartier, situando o estudo realizado nos campos da história da tipografia, da leitura e da edição.

A trajetória da atuação de José Rodrigues enquanto dono de uma das mais prolíficas tipografias do estado⁵⁰ aconteceu no interior do contexto do desenvolvimento da produção de impressos em tipografia no Brasil, o que caracteriza um paralelo com a atuação de Paula Brito. Nesse mesmo cenário da produção gráfica brasileira no século XIX, pode-se observar também que as atividades profissionais de muitos tipógrafos, editores e livreiros estavam altamente envolvidas — ou, como no caso de Paula Brito⁵¹ existia a pretensão de envolver-se — com a impressão e a publicação de documentos oficiais do governo, e que a rede de relações desses profissionais era caracterizada por atuação e influência sociopolítica relevantes, principalmente a nível local⁵².

3.3 Iniciativas de preservação das práticas da tipografia e da linotipia

A tipografia consiste em um modo de impressão de textos baseado nos princípios da gravura, de modo que pequenas peças, constituídas normalmente por metal ou madeira, os tipos, são agrupadas para formar palavras e frases que em conjunto compõem um texto que pode ser impresso por intermédio de uma máquina ou prensa tipográfica. A linotipia é um modo de impressão semelhante, que apresenta como diferencial a possibilidade de fundir em metal blocos de linhas digitadas pelo operador. Ambas são técnicas usadas na produção gráfica no espaço latino-americano em diferentes épocas.

Em trânsito pelas iniciativas de preservação dos modos de produção do patrimônio gráfico, serão apresentados projetos de proteção das práticas desse campo. A capital colombiana Bogotá abriga desde 1958 um espaço de pesquisa e produção gráfica denominado *Instituto Caro y Cuervo*.

Ignacio Martínez-Villalba Trillos⁵³, responsável pela criação do catálogo tipográfico do Instituto, relata parte da história do espaço, cujas primeiras atividades, iniciadas em 1960, incluíam impressão em linotipia e tipografia, além de encadernação. Nesse momento, o

⁴⁹ PEIXOTO, 2017, p. 16.

⁵⁰ PEIXOTO, 2017, p.72.

⁵¹ GODOL, 2014, p. 138.

⁵² PEIXOTO, 2017, p. 140.

⁵³ Ignacio Trillos é pesquisador da área do design e da tipografia.

Instituto era denominado como *Imprenta Patriótica*⁵⁴ e seu funcionamento estava estreitamente relacionado a instâncias governamentais dedicadas à produção de impressos na Colômbia. Em 1978, ocorre uma mudança do espaço de atuação para outro local com edifício e terreno escolhidos especificamente para que a atividade gráfica fosse exercida com maior estabilidade e segurança.

A instituição manteve a produção em linotipia durante os anos finais do século XX, ao passo que a formação de linotipistas nesse contexto também ocorreu, possibilitando o repasse de conhecimentos das práticas ligadas aos modos de produção ali abrigados. O aparato material preservado pelo *Instituto Caro y Cuervo* inclui maquinário e outros objetos que se mantêm em funcionamento.

O estudo e uso desse acervo foi incluído no programa pedagógico do Mestrado em Estudos Editoriais oferecido pela instituição, que também abre suas portas para oferecer os chamados *Talleres de la Imprenta Patriótica*⁵⁵, integrando aparelhos culturais e educacionais que possuem interesse nos assuntos ligados às práticas tradicionais do impresso, mantendo-as em exercício com o aporte do Instituto. Atualmente, a instituição possui um selo editorial sob o qual produz publicações, tendo capacidade de realização de todos os processos que vão da transcrição de textos até a encadernação.

Outra iniciativa colombiana de preservação do patrimônio gráfico é abrigada pela *Universidad del Cauca*⁵⁶. Laura Sandoval, docente da instituição, foi responsável por desenvolver o projeto denominado *Primer Catálogo de Espécimes Tipográficos*⁵⁷, que tem como objetivo a preservação de tipos do *Taller Editorial*⁵⁸ da instituição.

Existem diversos centros de ensino superior que contam com o aporte de órgãos internos para possibilitar a produção de impressos, constituindo as chamadas imprensas universitárias. No caso da *Universidad del Cauca*, o *Taller Editorial* cumpre esse papel. Em algumas instituições, como será demonstrado, esses órgãos foram equipados com os meios típicos de produção em tipografia e linotipia, em algum momento de sua história.

⁵⁴ TRILLOS, 2019, p. 86.

⁵⁵ Ateliers da Imprensa Patriótica.

⁵⁶ Universidade de Cauca é uma instituição pública de ensino superior fundada na cidade colombiana de Popayán.

⁵⁷ Primeiro Catálogo de Espécimes Tipográficos.

⁵⁸ Ateliê Editorial.

Sandoval e Yesid Pizo Vidal (2019), que também são pesquisadores no campo do design, relatam⁵⁹ que o projeto *Primer Catálogo de Espécimes Tipográficos* foi concebido sob a perspectiva da necessidade da preservação de modos de produção típicos da tipografia e da linotipia, que, como a acadêmica pontua, estão ligados à identidade e à cultura gráfica regional⁶⁰. Guiada por essa motivação, a iniciativa viabiliza a realização de práticas didáticas para estudantes dessa área. Há de se considerar que, assim como na pesquisa de Marina Garone, que trata da análise de elementos visuais no caso dos livros produzidos em tipografia em línguas indígenas, a visualidade, área de grande interesse para o design gráfico, é também um fator importante compreendido na perspectiva das ações de preservação do acervo do *Taller Editorial*.

O projeto *Entre Plomos*⁶¹, que desenvolve pesquisas sobre impressão em tipografia em seu laboratório sediado na *Universidad del Cauca*, possibilitou o desenvolvimento do catálogo pelas ações de higienização e documentação das características físicas dos objetos que compõem o acervo do *Taller Editorial*. Treze fontes tipográficas foram catalogadas⁶², inventariadas e utilizadas no contexto de realização do projeto, que promoveu um encontro consciente entre a materialidade dos tipos e a imaterialidade das práticas ligadas ao seu uso. Sob a preservação desses bens, cuja memória está ligada ao seu uso, Sandoval e Vidal (2019) afirmam que

[...] é possível desenvolver políticas de preservação e uso dos bens patrimoniais; como primeira ação neste sentido, foi gerado o Manifesto Entre Plomos, que como já foi mencionado, reconhece a Letra como patrimônio cultural-gráfico de qualquer comunidade com tradição escritural; suas inquantificáveis representações gráficas identificam-na - a Letra - como um dos rastros importantes para estudar as condições que possibilitam os desenvolvimentos e inovações da comunicação escrita.⁶³

Em 2019, foi realizada a exposição *Tipografías y tipógrafos de la Universidad del Cauca*, inaugurada no Centro de Memória da Faculdade de Letras da UFMG. Com apoio das pesquisadoras Ana Utsch e Marina Garone, através da *Red Latinoamericana de Cultura Gráfica*. O evento foi organizado com o objetivo de apresentar informações sobre o projeto *Acervo Tipográfico de la Universidad del Cauca*, expondo testemunhos de tipógrafos,

⁵⁹ SANDOVAL; VIDAL, 2019, p. 73.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ Entre Chumbos.

⁶² SANDOVAL; VIDAL, 2019, p. 75.

⁶³ SANDOVAL; VIDAL, 2019, p. 82, tradução nossa.

fotografias do acervo, resultados do trabalho de catalogação desses objetos e impressos em tipografia em que foram utilizados tipos e clichês que integram a coleção do projeto⁶⁴.

No Brasil, a Oficina Tipográfica São Paulo (OTSP) se destaca também como uma iniciativa de profissionais da área do design que buscam a preservação de práticas da cultura impressa associados à Escola Senai Theobaldo De Nigris. São oferecidos desde 2002 workshops e cursos contando com o uso de uma série de maquinários, acessórios tipográficos e o apoio do trabalho e dos saberes de tipógrafos na cidade de São Paulo.

O acervo da OTSP é bastante robusto e reúne modos de produção, acessórios e ferramentas típicos da produção em tipografia e linotipia, que foram comprados ou doados ao coletivo⁶⁵. O trabalho da Oficina acontece com consciência crítica sobre a necessidade da preservação das práticas da impressão pelos seus modos tradicionais, com o objetivo de evitar a perda das memórias associadas a esse tipo de produção.

Como relata Cláudio Rocha, um dos idealizadores da OTSP, a via de ação do projeto para esse propósito acontece pela oferta de cursos internos e em outros espaços de produção, principalmente na região sudeste do país, além do desenvolvimento de projetos de cunho educativo voltados a explorar as possibilidades artísticas na prática da tipografia, da linotipia e até mesmo em modos mais contemporâneos de produção de impressos, como o *offset*⁶⁶. Também é desenvolvido o diálogo com outras técnicas que incluem como princípio a gravura em suportes variados dentro da experiência visual buscada pela OTSP.

Ainda no sudeste brasileiro, destaca-se o surgimento do *Museu Vivo Memória Gráfica*, idealizado em 2010 por iniciativa da UFMG, em parceria com a *Associação Memória Gráfica Tipografia Escola de Gravura*. Como relatam Ana Utsch e Sônia Queiroz⁶⁷, o *Museu Vivo* foi um grande catalizador para gerar outras iniciativas que buscam a preservação de modos de produção e memórias do patrimônio gráfico.

O Centro Cultural da UFMG, localizado na região central de Belo Horizonte (MG), foi o espaço que abrigou o acervo reunido pelo projeto, composto por maquinário, móveis e tipos que já eram parte daquele aparelho cultural. Foram trazidos também outros objetos vindos

⁶⁴ As informações sobre a exposição podem ser encontradas na página da RED-GC latino-americana (2021).

⁶⁵ ROCHA, 2019, p. 64.

⁶⁶ *Offset* é umas formas mais utilizadas para a produção do impresso atualmente. Seu funcionamento baseia-se no princípio de repulsão entre água e substâncias oleosas, assim como na litografia, e a impressão é feita com auxílio de cilindros rotativos.

⁶⁷ UTSCH; QUEIROZ, 2019, p. 22.

da Escola de Arquitetura da UFMG, da Imprensa Universitária da UFMG e da Tipografia do Zé – outro espaço belo-horizontino de práticas tradicionais da produção do impresso⁶⁸.

Por tratar-se de um segmento originado na extensão universitária, o projeto e o uso do espaço disponível foram planejados por membros do corpo docente e discente da UFMG, considerando também o potencial educativo das ações ali desenvolvidas pela possibilidade de contato com os públicos diversos que puderam participar das atividades conduzidas ao longo do projeto. Constituiu-se, então, uma equipe multidisciplinar que trabalhou com o tipógrafo José do Monte e o linotipista Ilton Fernandes para concretizar a reativação dos modos de produção ali abrigados, que, por sua vez, retomariam sua função original dentro de um programa concebido a partir da consciência da articulação entre a materialidade desses modos de produção e os gestos e saberes associados ao seu uso (FIG. 2).

Figura 2 - Fotografia do tipógrafo José do Monte.



Fonte: UTSCH; QUEIROZ, p. 24, 2019.

Nota: José Monte é popularmente conhecido como Zé do Monte, e atuou no projeto Museu Vivo Memória Gráfica.

José do Monte, que aparece na Figura 2, nascido em 1938, é tipógrafo e foi um dos profissionais que trabalharam no projeto *Associação Memória Gráfica Tipografia Escola de Gravura*⁶⁹. Já Ilton Fernandes, nascido em 1943, é linotipista desde os 17 anos e um dos últimos profissionais a operar como tal em Belo Horizonte⁷⁰. Fernandes trabalhou em diversos jornais, dentre ele o jornal *Estado de Minas*, um dos mais populares da região

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ RODRIGUES, 2015, p. 51.

⁷⁰ NEDER; CAMPOS, 2016, p. 237.

sudeste do Brasil. O designer e pesquisador Cláudio Santos Rodrigues relata que é possível “[...] afirmar que o Museu Vivo é um dos últimos espaços em Minas Gerais a ter uma linotipo em funcionamento, comandada de tempos em tempos por Ilton Fernandes.”⁷¹.

Ana Utsch e Sônia Queiroz detalham o *modus operandi* da realização do *Museu Vivo*:

Nossa proposta se organizou em torno de cinco eixos: atividade editorial tipográfica; ciclo de oficinas; ciclo de mostras; visitas guiadas e encontros acadêmicos. Grande parte dessas ações aconteceram ainda no Centro Cultural UFMG e, a partir de 2015, foram se adequando a outros espaços.⁷²

No contexto do projeto, foi realizada a produção de impressões em tipografia e linotipia de breves textos que compunham a chamada *Coleção Sobretextos*, com conteúdo estreitamente relacionado às reflexões teóricas que a literatura traz sobre a existência do impresso. Essa produção, feita em proporções compatíveis com a capacidade técnica do projeto, tinha como norte a noção de que “para a coleção, mais importante do que o resultado propriamente dito é o ato de imprimir, a manutenção da sua performance, das técnicas em constante exercício.”⁷³.

As oficinas realizadas durante o projeto também integravam uma parte importante das práticas desenvolvidas naquele contexto. No Ciclo de oficinas Artes do Livro, foram organizadas práticas que reproduziam os fazeres diversos ligados aos ofícios do livro, como encadernação, fabricação de papel e outros⁷⁴.

O projeto também promoveu visitas técnicas ao espaço do Centro Cultural, integrando estudantes de nível fundamental, médio e superior ao diálogo com os fazeres tradicionais do universo gráfico, além dos fóruns em integração com a Biblioteca Central da UFMG. O *Museu Vivo* também era composto pelo Laboratório de História do Livro, que resultou na produção do chamado Inventário Material — que consolida física e tridimensionalmente as características materiais do livro em suas formas diversas antes e depois do surgimento da imprensa —, que hoje é utilizado como parte do material didático nas aulas de algumas das disciplinas lecionadas no Laboratório de Conservação-Restauração de Documentos Gráficos e Fílmicos (LaGrafi) da Escola de Belas Artes da UFMG.

⁷¹ RODRIGUES, 2015, p. 51.

⁷² UTSCH; QUEIROZ, 2019, p. 23.

⁷³ UTSCH; QUEIROZ, 2019, p. 24.

⁷⁴ *Ibidem*.

Apesar do êxito em dialogar com as comunidades acadêmica e não acadêmica sobre a importância da memória dos modos de produção do impresso, em 2015, as atividades do projeto *Museu Vivo* foram descontinuadas. A interrupção, no entanto, não extinguiu a motivação dos seus desenvolvedores e participantes para expandir os princípios que basearam o projeto para outros espaços culturais, de modo que, como já relatado, sua realização durante esses anos foi fonte de inspiração para indivíduos e grupos interessados na salvaguarda do patrimônio gráfico.

Outro espaço a ser citado, que surgiu em parceria com o *Museu Vivo Memória Gráfica*, é o Ateliê Tipográfico do Centro Editorial e Gráfico da Universidade Federal de Goiás (CEGRAF/UFG), no estado de Goiás. O Ateliê foi desenvolvido como uma das iniciativas de preservação das práticas da tipografia e da linotipia, ligado à Imprensa Universitária da UFG (FIG. 3).

Figura 3 – Fotografia do tipógrafo Paulo César Silva operando uma das impressoras tipográficas.



Fonte: CEGRAF/UFG, 2021.

A iniciativa surgiu em 2014 e viabiliza procedimentos como composição e impressão em tipografia, encadernação, além de oferecer a possibilidade de visitação do espaço e formação aos interessados. Os objetivos da existência do ateliê são o destaque ao valor patrimonial dos

bens da cultura gráfica, salientando a imaterialidade dos conhecimentos, memórias e identidades ligados à tipografia e à linotipia⁷⁵.

A página oficial *on-line* do Ateliê traz diversos detalhes sobre seu maquinário, que inclui máquinas de impressão manual, tipográfica e uma linotipo. Como se trata de um contexto de produção de impressos que está ligado à antiga Imprensa Universitária e Editora da UFG, que se manteve ativa de 1962 a 1978⁷⁶, diversas publicações foram produzidas na oficina sob o selo editorial da Imprensa Universitária. De forma semelhante ao caso do *Museu Vivo Memória Gráfica*, os meios de produção da Imprensa da universidade foram então absorvidos como acervo em atividade, ou seja, como um conjunto de bens culturais em movimento, com a criação do Ateliê.

O espaço já produziu diversas publicações em tipografia após sua inauguração sob a forma do Ateliê. Os impressos são em grande maioria textos em verso ou prosa, em espanhol e português. A equipe de trabalho do Ateliê Tipográfico é composta por tipógrafos, um linotipista, revisores e um coordenador⁷⁷.

A edição de 2016 do evento multidisciplinar *Fórum Patrimônio Tipográfico em Movimento*⁷⁸, que aconteceu em Diamantina (MG) contou com a participação de membros do Ateliê Tipográfico, que auxiliaram na produção de impressos em tipografia no contexto do evento, colocando em prática seus conhecimentos sobre esse modo de impressão com o uso do acervo do Museu Tipografia Pão de Santo Antônio.

Uma grande coalisão formada a partir dos princípios do projeto *Museu Vivo Memória Gráfica* é a *Red Latinoamericana de Cultura Gráfica*⁷⁹, fundada em 2017 pelas pesquisadoras Ana Utsch (UFMG) e Marina Garone (UNAM). A *Red* tem por objetivo ampliar as discussões sobre as dimensões abrangidas sob o campo da cultura gráfica, estimulando uma grande interlocução entre as partes interessadas na defesa das instâncias tangíveis e intangíveis desse patrimônio. A divulgação dos trabalhos latino-americanos nesse âmbito é feita pela criação de eventos, boletins eletrônicos e outras publicações sobre o tema.

⁷⁵ CEGRAF/UFG, 2021.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ O Fórum Patrimônio Tipográfico em Movimento é um evento de promoção e divulgação de práticas e saberes ligados ao patrimônio gráfico. Serão discutidos no capítulo 3 os detalhes sobre o evento.

⁷⁹ Rede Latino-americana de Cultura Gráfica.

Anualmente, desde 2019, a *Red* publica em formato eletrônico a *Bibliografía Latinoamericana de Cultura Gráfica*⁸⁰, documento que condensa a bibliografia gerada a partir de estudos latino-americanos sobre história do livro e da leitura, cultura escrita e impressa, bibliografia material e outros temas relacionados. Essa iniciativa se mostrou um potente instrumento de divulgação de fontes de pesquisa, especialmente no contexto da pandemia da COVID-19, em que a limitação de encontros presenciais pautou as decisões sobre a condução de projetos ligados ao patrimônio gráfico.

Anterior à criação da *Red*, o principal projeto nascido do *Museu Vivo Memória Gráfica* é o *Memória do Pão de Santo Antônio*, que gerou o Museu Tipografia Pão de Santo Antônio. Sua história e importância serão relatadas no capítulo que segue.

⁸⁰ Essas e outras publicações, como os boletins gerados pela *Red*, podem ser acessadas no site do projeto (RED-GC., 2021).

4 O CASO DO MUSEU TIPOGRAFIA PÃO DE SANTO ANTÔNIO

Para além do acervo museológico e documental constituído ao longo de quase cem anos de atividade tipográfica, o Museu Tipografia Pão de Santo Antônio também carrega a memória dos trabalhadores do mundo gráfico que por ali passaram. Essa memória apresenta-se sob a forma dos rastros dos modos de produção deixados sobre o material que produziram e sob a forma de registros visuais, textuais e audiovisuais que atestam a presença dos profissionais gráficos nas oficinas do *Jornal Pão de Santo Antônio*.

Dessa forma, em consonância com a problemática que norteia este trabalho — as relações entre patrimônio material e imaterial — o breve estudo sobre o caso do Museu Tipografia Pão de Santo Antônio será desenvolvido com base, sobretudo, nos registros da presença dos homens e das mulheres que deram forma aos jornais publicados pela *Associação do Pão de Santo Antônio*. O eixo para a realização dessa discussão será uma série de entrevistas inéditas realizadas com antigos profissionais que atuaram nas oficinas dos jornais *Pão de Santo Antônio* e *Voz de Diamantina*. Trata-se do registro audiovisual de entrevistas produzidas com cinco tipógrafos da antiga tipografia diamantinense realizado no âmbito do projeto *Memória do Pão de Santo Antônio*, entre os anos de 2013 e 2014, aqui transcritas (APÊNDICES A, B, C, D, E).

A metodologia das entrevistas consistiu na realização de perguntas aos entrevistados, de modo que esses relatos foram filmados dentro do espaço da tipografia do *Jornal do Pão de Santo Antônio*. Os entrevistadores foram três: Ana Utsch, idealizadora do projeto *Memória do Pão*; Aline Rabello, que atuou como assistente de restauração no projeto; e Fabio Martins, que atuou no mesmo projeto e também no *Museu Vivo*. O conteúdo das perguntas se relacionava às atividades e rotina de trabalho realizadas pelos tipógrafos durante o período de atividade comercial do *Jornal do Pão*. Há também questões sobre a época em que atuaram como tipógrafos, sobre particularidades de uso dos objetos do Museu Tipografia e situações inusitadas do trabalho tipográfico.

Antes de deixar ecoar as vozes desses profissionais, será esboçado um panorama da história da tipografia do *Jornal Pão de Santo Antônio* até o momento marcado pela transição que fez da gráfica um aparelho cultural, com a apresentação de seus acervos materiais — museológico, compreendido pelos objetos do museu, e documental, composto pelos jornais — em diálogo com seu acervo imaterial.

4.1 Da tipografia do *Jornal Pão de Santo Antônio* ao Museu Tipografia Pão de Santo Antônio

A cidade de Diamantina está localizada no interior da região nordeste de Minas Gerais. Sua fundação data do século XVIII, período em que a procura por diamantes tomou lugar na cidade, atraindo grande interesse da coroa portuguesa. Santo Antônio, que é fortemente cultuado na tradição católica de Portugal, é o padroeiro da cidade, e, de forma similar a outros municípios mineiros cuja centralidade está ligada a templos religiosos, a atual Catedral Metropolitana de Santo Antônio, localizada no centro de Diamantina, é um dos principais pontos de referência da cidade⁸¹.

Diamantina possui um circuito cultural e patrimonial bastante diverso, marcado pelo Museu do Diamante, as Igrejas de Nossa Senhora das Mercês, de Nossa Senhora do Rosário e de São Francisco de Assis, além da Casa de Chica da Silva, algumas das localidades de importância histórica e cultural para o município e para o estado de Minas Gerais. Parte desses locais integra uma lista de bens tombados em nível federal, estadual ou municipal, na qual estão listados também bens imateriais⁸².

A Praça Professor José Augusto Neves, localizada no bairro Rio Grande, ao norte do centro da cidade, também é um dos importantes espaços da região e é um dos diversos locais que levam o nome de José Augusto Neves, um dos ilustres cidadãos diamantinenses. James William Goodwin Junior, historiador que se interessou pela história da imprensa em Diamantina, afirma que Neves nasceu na cidade em 1875 e se tornou professor de geografia e história aos vinte e dois anos⁸³.

A influência de Neves na região foi grande no cenário político e filantrópico, principalmente nas atividades ligadas à igreja católica, o que fortaleceu sua influência local. O historiador James Goodwin (2007) relata também que no interior da *Pia União do Pão de Santo Antônio*, Neves fundou outra organização: “o Recolhimento dos Pobres foi inaugurado em 1901. Cinco anos depois, fundou o jornal, que primeiro apareceu como "Boletim mensal" da Pia União.”⁸⁴. A publicação do jornal surgiu como forma de obtenção de fundos para o Recolhimento e depois passou a ser semanal. A partir daí seu percurso histórico se desenvolveu como mostra a seguinte linha do tempo (FIG. 4).

⁸¹ Dados da Prefeitura de Diamantina (DIAMANTINA, 2015).

⁸² *Ibidem*.

⁸³ GOODWIN JUNIOR., 2007, p. 105.

⁸⁴ *Ibidem*.

Figura 4 – Ilustração da cronologia de acontecimentos no período de atividade comercial do *Jornal Pão de Santo Antônio*

Fundação do jornal	Produção do jornal pela oficina <i>Joviano</i>	Produção pela <i>Estrela Polar</i>	Interrupção	Produção pela <i>Cidade Diamantina</i>	Produção em meios próprios	Interrupção	Mudança no nome: <i>Voz de Diamantina</i>
1906	1907	1907-13		1915-20	1920-33		1936-90

Fonte: elaboração da autora (2021). Baseado nas informações de GOODWIN JUNIOR., 2007, p. 106.

O conteúdo do jornal *Pão de Santo Antônio* (FIG. 5) trazia principalmente notícias relacionadas à *Pia União*, propagandas referentes à estabelecimentos diversos e impressões sobre acontecimentos políticos e sociais da cidade e seu entorno, com foco em comentários tecidos sob um tom moralizante e típico da época. O jornal publicava especialmente matérias em torno dos “costumes condenáveis” da população e de fatos populares na cidade. Era Neves o redator do jornal, o porta-voz de opiniões consonantes com o pensamento da elite local⁸⁵.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 107-109.

Figura 5 – Fotografia do exemplar do *Jornal Pão de Santo Antônio* distribuído em fevereiro de 1930.



Fonte: UTSCH, 2015, p. 1.

Os outros locais ligados à *Pia União* perduram até hoje no casario compartilhado em torno da Praça Professor José Augusto Neves: além das instalações da tipografia, estão ali localizadas a chamada “Vila dos Idosos” (ou Cidade dos Pobres, que é o antigo Recolhimento) e a Hospedaria Santo Antônio (atual Casa do Estudante). Em linhas gerais, tanto o jornal quanto a Hospedaria, que, por sua vez, é a instalação mais atual, funcionam sob administração da *Associação do Pão de Santo Antônio* e foram locais cuja função dedicava-se à obtenção de fundos para a manutenção da Vila dos Idosos, que permanece com a mesma missão de acolhimento da população idosa até hoje.

Como demonstra a Figura 4, a trajetória do *Jornal Pão de Santo Antônio* foi marcada por interrupções, além de uma dependência dos meios de produção de outras oficinas gráficas para a realização da impressão, que caracterizou os primeiros anos de funcionamento daquele espaço. A união entre donos de meios de imprensa, em termos corporativos, era comum nesse contexto histórico, o que permitia a realização do trabalho de impressão e outras operações em oficinas parceiras, quando isso representava algum tipo de benefício,

como a possibilidade de impressão dos jornais de forma mais rápida. Em 1920, o jornal adquiriu sua primeira impressora, já usada e vinda de Belo Horizonte⁸⁶.

O jornal manteve-se sob o título *Pão de Santo Antônio* até 1936, quando seu nome foi alterado para *Voz de Diamantina*, título que perdurou até 1990, quando a tipografia deixou de produzir os impressos e o jornal passou a ser produzido em gráficas rápidas da cidade. Neves faleceu em 1956, ponto médio do século de atividade comercial do jornal, que foi mantida com a atuação de trabalhadores da cidade, mesmo no período em que as vendas não eram mais tão populares. José Aroldo Mendonça, um dos tipógrafos que trabalharam na fase mais tardia de atividade do jornal, relata que atuou profissionalmente no espaço por sete anos e aponta outros fatos importantes sobre sua trajetória enquanto tipógrafo e sobre como acontecia a condução do *Voz de Diamantina* em termos da remuneração dos trabalhadores:

[...] na época a gente trabalhava também, mas nem todo mundo era remunerado com salário, ninguém preocupava com questão de salário. A gente tinha o INSS e a carteira recolhida, mas não tinha [salário] porque o asilo, o Pão de Santo Antônio, o jornal em si, ele não dava um retorno que pudesse estar arcando com as despesas salariais de um funcionário. Depois que eu saí, o padre [Cônego Walter] me procurou e pediu: "Aroldo, para que o jornal não acabe, você podia assumir a responsabilidade, nem que fosse soltando um jornal por mês". [...]. Então eu tinha que compor, tinha que ajudar a fazer correção, tinha que fazer tudo sozinho durante o mês todo, e a gente passava a imprimir lá na gráfica Estrela Polar⁸⁷.

A gráfica *Estrela Polar*, à qual o tipógrafo José Aroldo se refere, foi um dos espaços de produção de impressos em Diamantina que funcionavam com estreita relação com a igreja católica⁸⁸. José Aroldo menciona também uma anedota ocorrida em seus anos de atuação profissional, expondo que, ocasionalmente, certas escolhas editoriais eram feitas livremente pelos trabalhadores do jornal, apesar da grande maioria do trabalho de seleção e redação dos textos a serem publicados estar sob responsabilidade do Pe. Cônego Walter⁸⁹:

Nesse período, tinha uma pessoa, um comerciante, ele sempre punha a propaganda dele, fazendo a propaganda no jornal. Ele viu que a propaganda não estava surtindo efeito, o quê que a gente poderia fazer já que ela não tinha... não tava surtindo efeito pra ele. Então eu resolvi colocar a propaganda dele de cabeça pra baixo, aí todo mundo que lia chamava a atenção: "por que tá de cabeça pra baixo?". Era um motivo da pessoa estar lendo. E aí foi tranquilo: depois ele voltou, agradeceu e viu que dava certo⁹⁰.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 106.

⁸⁷ MENDONÇA, 2014.

⁸⁸ GOODWIN JUNIOR, 2007, p. 94.

⁸⁹ Entre 1955 e 1990, Cônego Walter de Almeida foi responsável pela casa de repouso dos idosos e pela gestão do jornal (SILVA, COSTA, 2018).

⁹⁰ MENDONÇA, 2014.

Ainda sobre essa dinâmica de liberdade para algumas escolhas editoriais durante a produção do jornal, José Aroldo faz outras afirmações:

Ana Utsch: então na verdade eram vocês que criavam o projeto gráfico, visual...

José Aroldo: o visual do jornal era a gente que criava. A gente tinha que saber qual lado que era mais... a notícia que era mais importante. Tinha uma muito interessante que... o jornal na época era 1.600 assinantes que a gente tinha aqui, sendo que 1.000, 1.200 era pra fora, a gente tinha jornal que a gente mandava pra os Estados Unidos, mandava para São Paulo, Rio de Janeiro, todas capitais, porque os diamantinos que moravam fora eles faziam a assinatura. Eles faziam em dois sentidos: primeiro pra estar ajudando o Pão de Santo Antônio, e o segundo pra saber as notas sociais. Nas notas sociais vinha a coluna “Quem faleceu”, quem tá fazendo aniversário, porque era através desse jornal que as pessoas de fora poderiam entrar em contato, pra estar mandando nota, mandando telegrama, uma carta, porque era através dessas notas que sabia quem que tinha morrido. Então o jornal circulava muito nessas questões das notas sociais⁹¹.

Outros trabalhadores também relatam parte de sua rotina profissional no contexto da produção dos jornais *Pão de Santo Antônio* e *Voz de Diamantina*. Hamilton Manso Rabelo, um dos mais antigos tipógrafos daquele espaço, conta sobre seu cotidiano na tipografia:

Pegava o original, que me cabia, e ia nas caixas aí, fazer a composição: catar tipo por tipo pra formar a palavra, né. E depois disso aí, tirava do componedor⁹², com a mão, botava numa tabuazinha pra fazer a coluna, né. Formar a coluna... Daí, Miguel tirava, punha nessa prensa pequena aqui, tirava a prova e depois aí botava pra fazer a página, né? Aí o pessoal passava a tinta na máquina, rodava e saía impresso o jornal⁹³.

No período em que Hamilton Manso atuou como tipógrafo, a máquina a qual ele se refere funcionava de forma manual. Trata-se da impressora tipográfica obtida pelo jornal em 1920, cujo funcionamento foi associado a um motor por intermédio de Cônego Walter, responsável pela gestão da tipografia, como relata o próprio tipógrafo. Essa foi uma das mudanças na dinâmica de produção do jornal que esteve ligada ao fato de que a necessidade de reprodução dos exemplares excedeu as capacidades físicas dos trabalhadores, que realizavam as impressões por torque manual da máquina antes da chegada do motor. Quando perguntado sobre esse fato, Manso explica:

Fábio Martins⁹⁴: e o senhor trabalhou, operou, também a máquina?
Hamilton Manso: Não. Eu não aguentava ela não... É muito pesada para mim, né? Já toquei algumas vezes, mas não aguentei.
Muito pesada⁹⁵.

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² Componedor é um acessório tipográfico usado para comportar tipos móveis e espaços para formar palavras e posteriormente linhas da composição tipográfica.

⁹³ MANSO, 2014.

⁹⁴ Fábio de Oliveira Martins é graduado em Artes Gráficas pela UFMG e foi bolsista do Museu Vivo Memória Gráfica de 2012 a 2014. (UTSCH; GARONE, 2019, p. 301).

⁹⁵ MANSO, 2014.

Hamilton Manso afirma ainda, em entrevista cedida em ocasião diversa⁹⁶ à da execução do projeto *Memória do Pão de Santo Antônio*, que a participação feminina na oficina tipográfica também foi uma realidade, como documenta Goodwin Junior⁹⁷.

Roseli: Mas eu estou achando interessante o que o senhor está falando aí que eu, particularmente não sabia, que passam então muitas mulheres por lá [tipografia do Jornal Pão de Santo Antônio]

Hamilton: Muitas, muitas.

Roseli: Olha que interessante, e elas faziam os mesmos trabalhos que os senhores.

Hamilton: Todas, tudo igual

Roseli: E o senhor sabe...

Hamilton: Não havia distinção assim...

Roseli: É. E elas ganhavam o mesmo tanto será? Era igual?

Hamilton: Uma ganhava mais, porque já era mais antiga, ganhava mais do que eu, né. Mas faziam tudo igual.

Roseli: Olha que interessante. Trabalhavam o mesmo tanto, o mesmo horário, tudo igual.

Hamilton: Tudo igual

Roseli: E o senhor lembra assim, se por acaso na época elas eram casadas, se tinham filhos, como que era a vida delas, o senhor sabe?

Hamilton: Bom, naquela ocasião acho que não tinha nenhuma casada não.

De fato, o mundo gráfico tradicional é marcado pela presença masculina, sendo a maioria dos trabalhadores e donos de meios de produção composta por homens, como afirma Goodwin Junior⁹⁸. Contudo, apesar dessa preponderância, pesquisas recentes no campo dos estudos de gênero têm apontado para uma realidade histórica, incluindo períodos mais recuados da história da imprensa, que ressaltam a presença feminina em tipografias de diferentes épocas⁹⁹. Esse também é o caso da atividade editorial-gráfica da oficina tipográfica da *Associação do Pão de Santo Antônio*.

O projeto *Memória do Pão de Santo Antônio* realizou entrevistas com duas trabalhadoras: Lau Ferreira e Maria de Jesus Rocha. Lau, que relatou em entrevista que trabalhou no jornal na década de 1980, descreve seu ofício enquanto tipógrafa:

Ana Utsch: [...] você trabalhava como chapista, e cada integrante da equipe tinha uma função específica?

Lau Ferreira: a maioria é de chapista. Tinha a Zu, que fazia as páginas, e Aroldo imprimia.

Ana: o que faz um chapista, detalhadamente? O quê que é um chapista?

Lau: chapista é a composição do texto, né. Junta as letras, letra por letra, forma as palavras até chegar ao texto, né, que a gente pega letra por letra formando...as palavras, como eu já disse, né, até chegar no texto.

⁹⁶ Segundo Goodwin Junior (2007), Roseli Márias realizou a entrevista com Hamilton Manso Rabelo no ano de 2001 no âmbito do Centro de Pesquisa da FAFIDIA/UEMG.

⁹⁷ GOODWIN JUNIOR, 2007, p. 123.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 113.

⁹⁹ Ver: Marina Garone Gravier La mujer y la imprenta en las colonias españolas de América México, Guatemala y Perú. In: Muses de la Imprenta: La dona i les arts del llibre. Segles XVI-XIX [Exposició] / coord. por Marina Garone Gravier, Albert Corbeto, 2009, págs. 43-82.

Ana: o chapista monta a rama também? Depois dos textos todos compostos no componedor, e as linhas feitas, é o chapista que monta a rama que vai formar a página?

Lau: não, ele monta os textos...na...eu esqueci. Ele monta os textos, né. A pessoa pega a composição, né, que o diretor vem com a composição passa pra gente, e a gente monta os textos nas letrinhas né, e vai forma...depois do texto formado passava pra Zu né, que é ela que formava as páginas...¹⁰⁰

O fenômeno da participação feminina não se limita ao *Voz de Diamantina*, o que pode ser confirmado novamente pela pesquisa de Goodwin Junior, ao indicar que “[...] as mulheres atuavam também nas redações diamantinenses. Além de algumas colaboradoras dispersas por vários jornais, foram produzidas folhas especificamente por e para mulheres.”¹⁰¹. O historiador aponta que a oficina *Estrela Polar*, por exemplo, tinha diversas trabalhadoras em sua equipe.

Outro ponto importante a ser destacado é o perfil racial dos trabalhadores entrevistados. Dos cinco, quatro são negros: Lau Ferreira, Maria de Jesus Rocha, José Aroldo Mendonça e Mauro Moreira. A atuação de pessoas negras na indústria gráfica em âmbito nacional ainda é um tema a ser explorado de forma estatística em meios acadêmicos, haja vista que, em sociedades com configurações e heranças sociopolíticas coloniais, como o Brasil, o letramento foi um divisor de águas — especialmente durante o período escravocrata¹⁰² — para o direcionamento do tipo de trabalho realizado pela população negra nesses espaços de produção de impressos.

Um paralelo observado entre o relato de José Aroldo e de Lau Ferreira é que ambos contam que o processo de aprendizagem do trabalho realizado na tipografia do *Jornal Pão de Santo Antônio* se dava por intermédio do ensino de outros tipógrafos, já presentes e mais experientes devido ao maior tempo de permanência na tipografia, como demonstra o trecho que se segue:

[...] quando comecei a trabalhar, eu não tinha noção nenhuma do que era uma tipografia, vim mesmo pra substituir meu irmão, que precisava de ir embora, já tava com emprego arrumado na capital, então eu vim pra substituí-lo. Aí com a ajuda das outras pessoas que já encontrei aqui, a Joaquina e a Antônia, as funcionárias mais velhas, e a Maria de Jesus. Elas foram me auxiliando.

Aí eu entrei, fiquei como responsável, porque quem era responsável pela tipografia eram as pessoas que trabalhavam diretamente na máquina. Aí eu comecei trabalhando na máquina, fiquei como responsável, junto, durante esses sete anos do meu trabalho, foram oito pessoas que eu ensinei o trabalho, e dessa parte peguei e fui embora. Depois de sete anos¹⁰³.

¹⁰⁰ FERREIRA, 2014.

¹⁰¹ GOODWIN JUNIOR, 2007, p. 127.

¹⁰² GODOI, 2014, p. 114-115.

¹⁰³ MENDONÇA, 2014.

Lau Ferreira, que atuou na tipografia no fim do seu período comercial, aparentemente aprendeu o ofício com José Aroldo, a quem ela se refere como simplesmente “Aroldo”, e com outra tipógrafa identificada como “Zu”:

[...] eu peguei bastante experiência, aprendi a trabalhar, né, como chapista, compondo né. E... aprendi com os que já tavam né, porque já tinham outros funcionários antes de mim. Aí eles... o Aroldo me ensinou. Aroldo e Zu me ensinaram, eu aprendi e foi isso... e no mais foi legal, foi um tempo bom, entendeu? Na minha adolescência. É isso¹⁰⁴.

As afirmações de José Aroldo e Lau Ferreira deixam claro que o processo de ensino sobre a prática tipográfica naquele contexto dependia do convívio com outros tipógrafos com mais experiência prática no trabalho, demonstrando que o aprendizado passava por ocasiões de contato com outros profissionais, diferentemente dos grandes centros urbanos nos quais o aprendizado poderia passar pelas instâncias de formação técnica e profissional, pelo menos a partir da primeira metade do séc. XX.

Tabita Lopes¹⁰⁵, em um trabalho dedicado à caracterização das influências para os trabalhadores durante a transição tecnológica que introduziu a linotipia e o *offset* no mercado gráfico, aponta que a forma de ensino dos ofícios do mundo gráfico em cenários urbanos, precisamente no contexto da cidade de São Paulo na segunda metade do século XX, estava ligado a instituições associadas à indústria.

Na capital paulista, o ensino de fazeres tradicionais do impresso era majoritariamente viabilizado por essas instituições ligadas à indústria, como o Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial (SENAI)¹⁰⁶ já que o trabalho gráfico nesse cenário estava associado a conjunturas industriais de produção em larga escala, diferentemente do *Jornal Pão de Santo Antônio*, que produzia em menores tiragens e num contexto de trabalho ligado às ações de caridade da igreja católica em Diamantina.

4.2 Da tipografia ao Museu

A administração do jornal *Pão de Santo Antônio*, de acordo com os relatos dos trabalhadores, com o passar dos anos e após o falecimento de José Augusto Neves no ano de 1955¹⁰⁷, ficou a cargo de padres ligados à liderança da *Associação do Pão de Santo Antônio*. Outra mudança identificada, no final do século XX, foi a diminuição da periodicidade do jornal diminuiu, tornando sua publicação mensal, como relata o tipógrafo José Aroldo. No início

¹⁰⁴ FERREIRA, 2014.

¹⁰⁵ LOPES, 2011, p. 73.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 77.

¹⁰⁷ GOODWIN JUNIOR, 2007, p. 108.

da década de 1990, sob o título de *Voz de Diamantina*, o jornal deixou de ser produzido pela tipografia, de modo que o espaço foi ativamente reaberto só no século seguinte.

Já em 2001, a Faculdade de Filosofia e Letras de Diamantina (FAFIDIA) iniciou o processo que faria do espaço de produção do jornal um aparelho cultural da cidade. A instituição, que posteriormente foi absorvida pela Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG – Campus Diamantina), foi responsável por formar uma equipe organizada pelo então professor da instituição James Goodwin Junior.

Após o trabalho da equipe, que realizou a organização inicial do acervo do jornal — composto por impressos, maquinários, tipos e outros acessórios diversos — estabeleceu-se ali o *Museu da Memória do Pão de Santo Antônio*, inaugurado em 14 de julho do mesmo ano¹⁰⁸. Nesse período, outros personagens se envolveram na trajetória da constituição da tipografia enquanto um espaço patrimonial. Mireile São Geraldo dos Santos Souza, diretora das Faculdades Federais Integradas de Diamantina (Fafeid), organizou uma equipe para a realização de procedimentos iniciais de restauro daquele material, que passou então a ser entendido como um acervo¹⁰⁹. O ano em questão marcava os cem anos de criação da Associação do Pão de Santo Antônio, e em comemoração à data, foi organizada uma exposição com os objetos da tipografia¹¹⁰.

De outro lado, o interesse artístico e patrimonial pela produção gráfica e editorial dos jornais diamantinenses sempre encontrou voz nos ambientes universitários. Pode-se ressaltar, em função de sua importância para o desenvolvimento do que veio a ser o Museu Tipografia Pão de Santo Antônio, a figura da professora Sônia Queiroz, que ajudou a construir essa narrativa de preservação. Poeta e docente da Faculdade de Letras da UFMG, Queiroz teve seu primeiro contato com a tipografia do *Jornal Pão de Santo Antônio* no contexto do Festival de Inverno da UFMG, no ano de 1983, quando participou da construção de um impresso feito em tipografia denominado *Pão dormido*:

A gráfica estava escura, as peças amontoadas da corrida do aguaceiro, e nós como arqueólogos escavando. A novidade foram os velhos tipos esculpidos em madeira, tão grandes! E a diversidade de clichês, imagens gravadas em metal, como carimbos. O jornal centenário, que levou por tantos anos o nome do asilo, *Pão de Santo Antônio*, inspirou uma homenagem. Fizemos o *Pão dormido*, um jornal solitário, cheio de poemas diamantes, pepitas da poesia secular daquela terra¹¹¹.

¹⁰⁸ BARBOSA, 2015, p. 19.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

¹¹⁰ PINTO, 2015, p. 61.

¹¹¹ QUEIROZ, 2015, p. 48.

Figura 6 – Fotografia de exemplar do *Pão dormido*, impresso produzido no âmbito do Festival de Inverno da UFMG.



Fonte: QUEIROZ, 2015, p. 49.

O segundo contato da professora Sônia Queiroz se deu em 2011, quando, em parceria com Ana Utsch, então coordenadora do *Museu Vivo Memória Gráfica*, realiza-se um diagnóstico do estado de conservação do acervo. Dessa parceria, surgem no ano seguinte as bases para o projeto *Memória do Pão de Santo Antônio*, que:

[...] nasceu de um diagnóstico, realizado em 2012 pelo Museu Vivo Memória Gráfica, a pedido da Diretoria de Ação Cultural da UFMG, e, tendo sido contemplado pela seleção pública da Petrobras Cultural, teve como missão a preservação de quase 100 anos de atividade editorial e tipográfica desenvolvida pelos jornais *Pão de Santo Antônio* e *Voz de Diamantina*, entre 1906 e 1990¹¹².

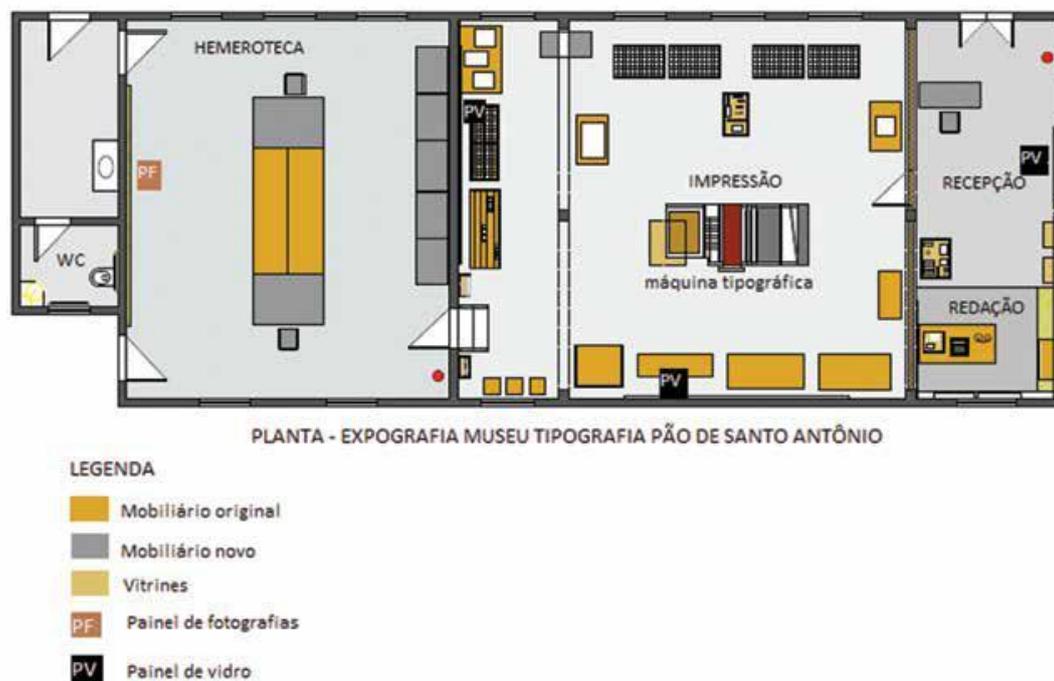
O desenvolvimento do projeto *Memória do Pão de Santo Antônio* envolveu uma divisão no interior do acervo a ser preservado: o acervo museológico, formado pelas máquinas, ferramentas, tipos móveis, gavetas tipográficas, prensas e outros acessórios e objetos; e o documental, que consiste em uma coleção de aproximadamente quatro mil jornais¹¹³. O projeto deu origem ao Museu Tipografia Pão de Santo Antônio, organizado no espaço da

¹¹² UTSCH; QUEIROZ, 2019, p. 27.

¹¹³ *Ibidem*, p. 28.

antiga tipografia do jornal e dividido em cinco seções, conforme a planta do projeto expográfico realizada pela designer de ambientes Beatriz Silva (FIG. 7).

Figura 7 – Planta do projeto expográfico do Museu Tipografia Pão de Santo Antônio



Fonte: SILVA, 2015, p. 69.

A proposta do projeto foi baseada em um amplo programa patrimonial que integrou o tratamento de conservação-restauração dos dois acervos físicos, documental e museológico, em diálogo constante com a memória dos modos de produção do passado, de maneira que os objetos cuja finalidade estivesse relacionada às fases de produção dos jornais teriam sua função reabilitada. Além disso, o projeto também realizou a criação de um acervo digital, composto pela digitalização dos quatro mil exemplares dos jornais, promoveu a realização do registro audiovisual de alguns dos profissionais gráficos identificados na região, realizou oficinas, ateliês abertos e programas de educação patrimonial envolvendo a comunidade local. Esse trabalho foi feito entre 2013 e 2015 por uma equipe multidisciplinar composta por vinte integrantes, dentre eles alunos da graduação, profissionais já formados, professores da UFMG e trabalhadores que atuaram no contexto do jornal¹¹⁴.

Ao propor um vínculo entre uso e preservação de bens culturais da cultura impressa, o Museu Tipografia Pão de Santo Antônio, demarca sua singularidade. Os jornais *Pão de Santo*

¹¹⁴ UTSCH, 2019, p. 26.

Antônio e Voz de Diamantina, produzidos ali por décadas pelas mãos de diversos trabalhadores, tiveram seus meios de produção reativados pelos profissionais do projeto e pela ação dos profissionais do universo gráfico, colocando em relevo não só a importância da criação do Museu Tipografia para a preservação das memórias e da identidade aqueles trabalhadores, mas também o alcance e o potencial de projetos culturais ligados ao campo universitário, construídos pelas ações desenvolvidas por docentes, discentes e pelo público externo a esse meio.

A singularidade do espaço museal organizado naquele contexto exigiu a formulação de um plano de ação específico, já que, as ações para preservação dos bens do Museu Tipografia tinham como objetivo o reestabelecimento da integridade física do acervo material e a preservação das memórias ligadas ao uso daqueles bens. Sobre esse ponto, Ana Utsch (2019) relata que “tal postura, que insiste na preservação ativa desse patrimônio gráfico, sempre em movimento e compreendido na sua lógica performática, pode, como é de se esperar, enfrentar críticas, uma vez que impõe o controle cotidiano do estado de conservação dos objetos.”¹¹⁵.

Tendo em vista a intenção do projeto em manter essas duas dimensões em consonância — tangível e intangível — foi formulada uma agenda de uso do acervo, especificamente dos modos de produção ali presentes, para que se construísse uma possibilidade de perpetuação das memórias em torno do aparato material do Museu Tipografia e de tradições da cultura impressa. Isso foi planejado em aliança com o projeto expográfico do espaço, como afirma a designer de ambientes e conservadora-restauradora Beatriz Maria Fonseca Silva (2015): “O espaço foi preparado para ir além da visitação, da atração turística, proporcionando à população um local capaz de estimular atividades educativas multidisciplinares.”¹¹⁶.

A agenda de uso do Museu Tipografia enquanto um aparelho cultural de múltiplas singularidades foi estabelecida com a organização de atividades que envolvem a utilização do seu espaço e dos objetos que abriga, em conexão com a comunidade do entorno. Ana Utsch e Sônia Queiroz (2019) relatam que para isso foram organizadas diversas atividades, como os ateliês abertos de restauração, que se constituíram como um convite aos diamantinenses para observar o processo de restauro do acervo¹¹⁷.

¹¹⁵ UTSCH; QUEIROZ, 2019, p. 29.

¹¹⁶ SILVA, 2015, p. 71.

¹¹⁷ UTSCH; QUEIROZ, 2019, p. 28-29.

Márcia Betânia Oliveira Horta (2015), historiadora com experiência em projetos culturais, relata em texto que integra o *Catálogo do Museu Tipografia Pão de Santo Antônio* as outras atividades desenvolvidas durante o projeto. Foram realizadas oficinas de gravura em escolas públicas de Diamantina, uma vez que a técnica é o princípio sob o qual se baseia a tipografia. Com o mesmo intuito educacional, foram promovidas visitas técnicas com estudantes da graduação¹¹⁸. Vale destacar que essas iniciativas exploram a conexão entre educação patrimonial e a conservação-restauração de bens culturais, área que ainda carece de exploração, especialmente no caso dos contextos de salvaguarda que abrigam bens culturais que necessitam que sua função original seja mantida para que se evite a perda os aspectos intangíveis ligados a eles.

Destaca-se, além disso, o *Fórum Patrimônio Gráfico em Movimento*, que é realizado em formato bienal desde o ano de 2014. Com o Fórum, criou-se uma aliança entre as discussões no âmbito acadêmico sobre cultura gráfica e suas formas de expressão, e a possibilidade de reviver práticas do universo gráfico com a produção de impressos em tipografia utilizando o acervo do Museu Tipografia, o que foi possibilitado pelas medidas de conservação, restauração e reabilitação daqueles bens ao longo do projeto. Até o momento o evento teve três edições, de forma que a edição que aconteceria no ano de 2020 foi suspensa em função da pandemia de COVID-19.

O *Fórum Patrimônio Gráfico em Movimento* consolidou-se enquanto um evento que serviu como aglutinador de grupos, profissionais, estudantes e pesquisadores interessados na cultura gráfica, que, engajados em coalisões acadêmicas ou profissionais, podem compartilhar pesquisas e experiências. O *Café com os Tipógrafos*¹¹⁹, encontros com os trabalhadores da tipografia, também foi promovido na programação do Fórum como forma de compartilhamento de histórias, experiências e memórias ligados ao trabalho no local. De forma geral, criou-se a possibilidade de ampliação de uma rede de relações interligadas pelo desejo de continuidade de diversas tradições associadas ao impresso.

Dentre as iniciativas que extravasaram a criação do Museu Tipografia e o uso do seu espaço, pode-se a pontar a criação do selo editorial da *Associação do Pão de Santo Antônio*, sobre o qual são feitas publicações ligadas ao estudo da cultura gráfica. Pelo selo, foram produzidos escritos relacionados à execução projeto, como o *Catálogo do Museu Tipografia Pão de*

¹¹⁸ HORTA, 2015, p. 73.

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 76.

Santo Antônio, construído em coletivo com as pessoas envolvidas no processo de elaboração do Museu Tipografia, e o caderno temático “A impressora da Casa do Pão de Santo Antônio”, redigido por Janes Mendes Pinto, que conta a origem e história da impressora da tipografia.

4.3 Acervo museológico

O funcionamento de uma oficina tipográfica envolve o uso de diversos objetos. Normalmente, a impressora ganha maior atenção dentro da rotina de trabalho de um parque gráfico pela sua função, que por intermédio de ações humanas, materializa no papel anos de evolução técnica, gestos passados de geração a geração e memórias laborais, além, é claro, do texto (FIG. 8).

Figura 8 – Fotografia da impressora do *Jornal Pão de Santo Antônio*.



Fonte: UTSCH, 2015, p. 87.

Hamilton Manso, um dos trabalhadores entrevistados durante o projeto Museu Tipografia, relata qual era a média de exemplares impressos pela máquina nas rotinas de trabalho da produção do *Jornal Pão de Santo Antônio* na época em que ele atuava como tipógrafo. O tipógrafo conta ainda que a distribuição do jornal era direcionada a assinantes de outros países, como já relatado:

Ana Utsch: e qual que era a tiragem?

Hamilton Manso: era mais ou menos dois mil pra cima, né? Porque aí ia pra toda parte, né? Alemanha, Japão, Portugal...Ia pra muita parte.

Ana Utsch: e qual que era o tempo que vocês levavam pra fazer uma tiragem de dois mil?

Hamilton Manso: uma semana. Compondo, né? Agora, pra fazer a tiragem era num dia só: sexta-feira. Tirava sexta-feira. Quando atrasava muito, porque as vezes começava a atrasar por algum motivo, então tirava de noite. Era preciso tirar de noite, né? Várias vezes trabalhei de noite aqui¹²⁰.

A impressora da tipografia do *Jornal Pão de Santo Antônio* é de origem francesa, como documenta Janes Mendes Pinto (2014), uma das conservadoras-restauradoras responsáveis pelo restauro dos dois acervos. Foram várias as evoluções técnicas dos sistemas de funcionamento das impressoras tipográficas desde Gutenberg, e o princípio de acionamento dessas máquinas por força motriz manual foi paulatinamente sendo substituído pelo uso de outros recursos que agilizavam seu funcionamento. A impressora do Museu Tipografia é do tipo plano-cilíndrica, e seu mecanismo é explicado pela também pesquisadora:

Seu funcionamento se baseia na utilização de uma matriz horizontal plana, com as formas gráficas em relevo, à qual é aplicado um movimento de vaivém, também horizontal, no plano central do corpo da máquina. Em uma das fases desse movimento, a matriz tipográfica (ou chapa) desliza sob um conjunto de cilindros cobertos de tinta gráfica, que é transferida por contato para as partes proeminentes dessa matriz. Na outra fase, a matriz entintada desliza sob outro cilindro (compressor); uma folha de papel é tracionada entre a matriz e o rolo, e sua superfície recebe por pressão a tinta depositada nos relevos da matriz.¹²¹

As medidas de conservação e restauração da máquina aconteceram *in loco* e incluíram limpeza mecânica de seus componentes para que o trabalho de reestabelecimento de sua função fosse realizado. Essa última tarefa contou com o protagonismo dos antigos trabalhadores do jornal, que já haviam operado a máquina e compreendiam detalhes sobre o funcionamento da impressora em termos mecânicos¹²².

Cavaletes e gavetas tipográficas em madeira, que abrigam os tipos móveis, também receberam tratamento. Limpeza mecânica, remoção de excrementos de animais, consolidação de suporte e nivelamento foram realizados.

Tipos móveis em chumbo também foram tratados. Grande parte deles apresentava, principalmente, acúmulo da tinta tipográfica nos pontos do relevo que estavam suscetíveis a isso. O tratamento aquoso dos tipos, após limpeza mecânica, foi a opção que melhor funcionou em massa e que removeu a maioria os compostos químicos degradantes.

¹²⁰ MANSO, 2014.

¹²¹ PINTO, 2014, p. 6.

¹²² Imagens e vídeos do processo de restauração do acervo estão disponibilizados no site oficial do *Museu Tipografia* de Pão de Santo Antônio (MUSEU... 2015).

4.4 Acervo documental

No caso do acervo documental, formado pelas edições dos jornais *Pão de Santo Antônio* e *Voz de Diamantina*, seus exemplares presentes no Museu Tipografia já se encontravam organizados em ordem cronológica em virtude do trabalho da equipe da FAFIDIA¹²³.

Grande parte dos jornais encontrava-se com rasgos totais e parciais em suas páginas, além de vincos e dobras, próprios ou não do formato bibliográfico típico de uma edição de jornal. No processo de restauro desse acervo, tomaram lugar procedimentos típicos da conservação e restauração de documentos gráficos, como higienização mecânica, tratamentos de reconstituição de suporte, como velatura, reforço de borda e de fundo de caderno, além dos enxertos e, ao fim, a planificação. Tais procedimentos foram realizados ao longo de um ano a partir da instalação de uma equipe de mais de dez profissionais, coordenada pela conservadora-restauradora Janes Mendes Pinto¹²⁴.

O acondicionamento dos exemplares dos jornais foi realizado com a confecção de envelopes simples de papel neutro, dobrados em formato de bifólio e individualmente identificados à lápis para facilitar a consulta e pesquisa dos interessados no acesso aos jornais.

As medidas de preservação do acervo documental em formato digital foram encabeçadas por Diná Marques Pereira Araújo, coordenadora da Divisão de coleções Especiais da Biblioteca Universitária da UFMG, que integrou a equipe de trabalho formada para a digitalização dos jornais. Com base em princípios da arquivologia, normalmente a digitalização de acervos documentais acontece para que se evite o acesso à versão física de certos documentos, o que pode diminuir a probabilidade de dano por manuseio.

No *Catálogo do Museu Tipografia Pão de Santo Antônio*, Diná Araújo (2015) destaca que a tarefa incluiu a organização de um espaço de trabalho temporário para digitalização, preparo da equipe envolvida com o trabalho, determinação do formato de arquivo digital usado para as imagens, armazenamento das imagens geradas, ordenação dos arquivos em pastas, medidas pós-digitalização e catalogação dos jornais¹²⁵.

¹²³ BARBOSA, 2015, p. 19.

¹²⁴ ARAÚJO, 2015, p. 65-68.

¹²⁵ *Ibidem*, p. 65-68.

Haja vista que os exemplares do jornal devem ser preservados de forma perene, esse acervo documental pode ser definido como um arquivo permanente¹²⁶, o que implica em medidas de conservação que considerem essa característica.

4.5 Acervo imaterial

O que na presente pesquisa está denominado como acervo imaterial consiste nos processos gestuais e nas memórias ligadas ao ofício tipográfico, que foram revividos pela confluência entre a materialidade dos objetos da cultura gráfica presentes no acervo do Museu Tipografia Pão de Santo Antônio e a imaterialidade inerente à iniciativa de reativação dos modos de produção ali preservados.

Uma das redescobertas possibilitadas pela intenção do projeto de reviver práticas do universo do impresso em tipografia, está relacionada à escova de provas, objeto presente no acervo do Museu Tipografia. O uso da escova no ofício tipográfico se constitui como uma forma de controle de qualidade no processo produtivo do impresso.

Ao finalizar uma composição com tipos móveis, é necessário que se faça uma "impressão de prova" antes de posicionar a matriz na máquina para que aconteça a impressão. Dessa maneira, no interior da tradição em impressão tipográfica, existe uma escova de madeira com cerdas ordenadas em um espaço retangular e plano, cujo uso simula uma impressão previamente ao acionamento da impressora ou do prelo¹²⁷. Feita a composição, aplicava-se tinta sobre sua superfície, e em seguida realizava-se a “prova de escova”¹²⁸, colocando sobre essa matriz uma folha de papel que seria pressionada pela escova, possibilitando uma impressão para conferência e correção de erros e para a verificação de possíveis mudanças na mancha gráfica. O gesto da “prova de escova” é exemplificado pela imagem a seguir (FIG. 9).

¹²⁶ “Arquivo permanente: conjunto de documentos públicos de valor permanente, que deve ser preservado pelo seu valor histórico, probatório e informativo”. (BRASIL, 2020).

¹²⁷ Prelo: objeto utilizado no meio tipográfico para impressões de teste. Posiciona-se uma matriz entintada sobre sua parte plana, e logo acima dela coloca-se o papel, que é pressionado de cima para baixo por um cilindro rolante, o que gera uma impressão. É conhecido também como “prelo de provas”.

¹²⁸ PINTO, 2015, p. 55.

Figura 9 – Fotografia da execução da “prova de escova”.



Fonte: PINTO, 2015, p. 55.

Janes Mendes, que atuou também como pesquisadora durante o projeto *Memória do Pão de Santo Antônio*, relata que o trabalho investigativo foi substancial para a redescoberta da função da escova de provas no acervo do Museu Tipografia. As fontes consultadas pela conservadora-restauradora, que investigou manuais e catálogos centenários ligados aos fazeres gráficos¹²⁹, revelaram que aquele objeto que até então estava descontextualizado de seu uso e do motivo de sua presença como parte do acervo, processo denominado também como dissociação no âmbito da conservação preventiva de bens culturais.

O conjunto de entrevistas realizadas durante a execução do projeto são também outro componente do acervo imaterial. É importante destacar que essas entrevistas foram conduzidas por profissionais de campos diversos, como a própria conservação-restauração, as artes visuais, a história e outros, e por esse motivo a condução das perguntas foi influenciada pela formação, pelas experiências e repertórios de cada um desses profissionais. O trabalho e as memórias dos tipógrafos que atuaram na produção dos jornais *Pão de Santo Antônio* e *Voz de Diamantina* foram fundamentais para alcançar o objetivo do projeto de reabilitar o uso dos meios de produção presentes no *Museu Tipografia*.

Além disso, os relatos desses trabalhadores por si só já têm enorme importância sociocultural, pois trata-se da memória dos tipógrafos enquanto classe trabalhadora, de modo que o conceito de patrimônio gráfico é o que direciona a atribuição de valor para os

¹²⁹ PINTO, 2015, p.54.

conhecimentos práticos desses indivíduos. Documentar as vivências daqueles profissionais é uma maneira de valorizar o ofício do tipógrafo, que é um dos elementos que se escondem sob os “poderes visuais das letras impressas”¹³⁰.

Os relatos dos trabalhadores possibilitaram uma análise historiográfica sobre a existência do *Jornal Pão de Santo Antônio*, que, como demonstrado ao longo dessa pesquisa, já foi objeto de interesse para várias investigações acadêmicas.

Documentar as memórias desses trabalhadores diz respeito a uma tentativa de preservação dos aspectos imateriais ligados à tipografia, que foi a forma de impressão que possibilitou grande parte da comunicação impressa no mundo por séculos, e que entrou em obsolescência ao longo do século XX, sendo progressivamente suplantada pela implementação da impressão em *offset* e pela disseminação da gráfica rápida na década de 1990. Os relatos dos tipógrafos dos jornais *Pão de Santo Antônio* e *Voz de Diamantina* junto ao trabalho de pesquisa desenvolvido durante o projeto *Memória do Pão de Santo Antônio* expõem como a dinâmica de produção daqueles impressos na pequena cidade mineira refletem tradições e simbolismos centenários ligados ao universo da cultura impressa.

¹³⁰ UTSCH; GARONE, 2019, p. 10.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa possibilitou o aprofundamento de questionamentos com relação aos problemas gerados pela hegemonia dos discursos, sistemas de valoração e arcabouços teóricos ligados à história da arte e da arquitetura no interior da conservação-restauração. Tal problematização é uma maneira de reforçar a importância do caráter multidisciplinar do campo.

Ao lançar luz sobre o aspecto múltiplo das ações necessárias para a consolidação de espaços culturais que cumpram sua função social, foi promovida uma reflexão sobre as possibilidades práticas de uso desses locais, repensando as formas com que são usualmente constituídos e geridos, especificamente nos casos em que os bens culturais abrigados necessitam se manter em uso para que a perpetuação das memórias ligadas a eles seja possibilitada. Com isso, fica evidente a necessidade da formação de profissionais da conservação-restauração que compreendam a profundidade da importância histórica e social dos bens culturais, para além da sua materialidade.

A investigação também colocou em relevo o crescente movimento de defesa da necessidade de preservação dos aspectos materiais e imateriais dos bens culturais próprios do patrimônio gráfico, compreendido também na sua dimensão do fazer. A América Latina, nos últimos dez anos, tem se afirmado como local de surgimento de muitas dessas coalisões para a preservação desse patrimônio, de forma que interlocuções em rede foram configuradas para o compartilhamento de pesquisas e resultados ligados à essas iniciativas.

A investigação sobre o Museu Tipografia Pão de Santo Antônio e análise das entrevistas produzidas com os tipógrafos que atuaram nos jornais *Pão de Santo Antônio* e *Voz de Diamantina* possibilitaram a preservação de memórias ligadas à prática da tipografia, que é um dos modos de produção considerados obsoletos no universo contemporâneo e que vem sendo degradado em suas dimensões tangível e intangível. O registro e o estudo voltado ao trabalho desses profissionais os posicionam no centro do processo de preservação de saberes do patrimônio gráfico, de forma que transcrição e análise de entrevistas foi também a metodologia usada em duas das fontes consultadas – a pesquisa de Tabita Lopes (2011) e a pesquisa de James Goodwin Junior (2007) – para a construção da investigação aqui realizada.

O campo da história da imprensa no Brasil carece de estudos que caracterizem as identidades dos trabalhadores do universo gráfico sob um ponto de vista qualitativo e quantitativo, que

registre nomes e rostos, identifique gênero, raça e classe dessa parcela da população que, desde o surgimento da Imprensa Régia, vem protagonizando o processo produtivo dos bens culturais que possibilitaram a comunicação impressa no país. Assim, é enfraquecido paulatinamente o ciclo da imobilidade de modos de produção tradicionais do mundo gráfico, adicionando ao som típico dos dias de produção no chão das oficinas gráficas, a voz dos operários que dão cinesia a elas.

REFERÊNCIAS

AGUILAR, Idalia García. *Secretos del Estante: elementos para la descripción bibliográfica del libro antiguo*. Cidade do México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.

ALMADA, Márcia. Cultura escrita e materialidade: possibilidades interdisciplinares de pesquisa. *Pós. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG*, v.4, n.8, nov. 2014, p. 134-147. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15485/12341>. Acesso em: 17 ago. 2021.

ARAÚJO, Diná Marques Pereira. Hemeroteca Digital. In: UTSCH, Ana (Org.). *Catálogo do Museu Tipografia Pão de Santo Antônio*. Diamantina: Associação do Pão de Santo Antônio, 2015. p. 65-68. Disponível em: <http://www.museutipografia.com.br/catalogos/catalogo2015.pdf>. Acesso em: 05 ago. 2021.

BARBOSA, Joaquim Ribeiro. Benfazeja Predestinação. In: UTSCH, Ana (Org.). *Catálogo do Museu Tipografia Pão de Santo Antônio*. Diamantina: Associação do Pão de Santo Antônio, 2015. p. 19-20. Disponível em: <http://www.museutipografia.com.br/catalogos/catalogo2015.pdf>. Acesso em: 05 ago. 2021.

BRASIL. Conselho Nacional de Arquivos. Legislação Arquivística Brasileira e Correlata. Disponível em: http://antigo.conarq.gov.br/images/coletanea/CONARQ_legarquivos_jan_2020_jun_2020_pdf.pdf. Acesso em: 17 jul. 2021.

_____. [Constituição (1988)]. *Constituição da República Federativa do Brasil de 1988*. Brasília, DF: Supremo Tribunal Federal, [2019]. Disponível em: <https://www.stf.jus.br/arquivo/cms/legislacaoConstituicao/anexo/CF.pdf>. Acesso em: 07 ago. 2021.

CHARTIER, Roger. Una red multidimensional para el hacer y el pensar. *Trama y Texturas*, Madrid, v. 38, p. 35-38, 2019. Disponível em: http://redculturaografica.org/wp-content/uploads/2019/06/Trama-Texturas_Roger-Chartier.pdf. Acesso em: 05 ago. 2021.

DARNTON, Robert. O que é história dos Livros? In: DARNTON, Robert. *O Beijo de Lamourette: mídia, cultura e revolução*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 109-131. Disponível em: <https://pesquisahistoricaurca.files.wordpress.com/2013/10/robert-darnton-o-beijo-de-lamourette.pdf>. Acesso em: 05 ago. 2021.

DIAMANTINA. Bens tombados e registrados. 2015. Disponível em: <http://diamantina.mg.gov.br/turismo/bens-tombados-e-registrados/>. Acesso em: 05 ago. 2021.

FERREIRA, Lau. Relato sobre o Jornal Pão de Santo Antônio. [Entrevista cedida a] Ana Utsch. Associação do Pão de Santo Antônio, Diamantina. 2014.

GODOI, Rodrigo Camargo de. *Um editor no Império: Francisco de Paula Brito (1809-1861)*. 2014. 316 f. Tese (Doutorado) — Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2014. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/281161/1/Godoi_RodrigoCamargode_D.pdf>. Acesso em: 05 ago. 2020.

GOODWIN JUNIOR, James William. *Cidades de Papel: Imprensa, Progresso e Tradição: Diamantina e Juiz de Fora, MG (1844-1914)*. 2007. 333 f. Tese (Doutorado) — Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2007. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-04122007-105559/publico/TESE_JAMES_W_GOODWIN_JUNIOR.pdf>. Acesso em: 05 ago. 2021.

GRAVIER, Marina Garone. Del patrimonio bibliográfico al patrimonio tipográfico: historia de los tipos de imprenta a partir de los espécimenes latinoamericanos (siglos XVIII-XX). In: UTSCH, Ana; GRAVIER, Marina Garone (Org.). *Encontros em torno de tipos e livros*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019. *E-book*. p. 150-163. Disponível em: <<https://www.editoraufmg.com.br/#/pages/ebook/837>>. Acesso em: 06 ago. 2021.

HORTA, Márcia Betânia Oliveira. Ações de educação patrimonial. In: UTSCH, Ana. *Catálogo do Museu Tipografia Pão de Santo Antônio*. Diamantina: Associação do Pão de Santo Antônio, 2015. p. 73-79. Disponível em: <<http://www.museutipografia.com.br/catalogos/catalogo2015.pdf>>. Acesso em: 06 ago. 2021.

LOPES, Tabita Tiede. O fim das artes gráficas? Memórias e impressões. *Cadernos Cedem (Cessada)*, [S.L.], v. 2, n. 2, p. 73-90, 21 nov. 2011. Faculdade de Filosofia e Ciências. Disponível em: <https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/cedem/article/view/1602>>. Acesso em: 06 ago. 2021.

MARTINS, Bruno Guimarães. A mecânica da autonomia: do tipógrafo-editor ao leitor-tipógrafo. In: UTSCH, Ana; GRAVIER, Marina Garone (Org.). *Encontros em torno de tipos e livros*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019. *E-book*. p. 199-217. Disponível em: <<https://www.editoraufmg.com.br/#/pages/ebook/837>>. Acesso em: 06 ago. 2021.

MENDONÇA, José Aroldo. Relato sobre o Jornal Pão de Santo Antônio. [Entrevista cedida a] Ana Utsch. Associação do Pão de Santo Antônio, Diamantina. 2014.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. O Campo do Patrimônio Cultural: uma revisão de premissas. In: PRIMEIRO FÓRUM NACIONAL DO PATRIMÔNIO CULTURAL, 1, 2009, Ouro Preto. *Anais eletrônicos [...]*. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2012, p. 25-39. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/Anais2_vol1_ForumPatrimonio_m.pdf>. Acesso em: 06 de ago. 2021.

MONTERO, Claudia. “Trocar agulhas por la pluma”: las pioneras de la prensa de y para mujeres en Chile, 1860-1890. *Meridional Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*, Santiago, n. 7, p. 55-81, out. 2016. Disponível em: <<https://meridional.uchile.cl/index.php/MRD/article/view/43535/45546>>. Acesso em: 15 jul. 2021.

MOREIRA, Mauro. Relato sobre o Jornal Pão de Santo Antônio. [Entrevista cedida a] Ana Utsch. Associação do Pão de Santo Antônio, Diamantina. 2014.

MUSEU TIPOGRAFIA PÃO DE SANTO ANTÔNIO. 2015. Disponível em: <<http://www.museutipografia.com.br/>>. Acesso em: 17 ago. 2021.

NEDER, Rafael; CAMPOS, Gisela Belluzzo de. DOS LIVROS AOS TIPOS: um inventário gráfico da Tipografia do Zé. *Revista Brasileira de Design da Informação*, São Paulo, v. 13, n. 3, p. 231-245, out. 2016. Disponível em: <<https://www.infodesign.org.br/infodesign/article/view/508/304>>. Acesso em: 06 ago. 2021.

PINTO, Janes Mendes. *A impressora da Casa do Pão de Santo Antônio*. Diamantina: Associação do Pão de Santo Antônio, 2014. Disponível em: <<http://www.museutipografia.com.br/cadernos/impressora.pdf>>. Acesso em: 06 ago. 2021.

_____. Restauração: para quê? Para quem? In: UTSCH, Ana (Org.). *Catálogo do Museu Tipografia Pão de Santo Antônio*. Diamantina: Associação do Pão de Santo Antônio, 2015. p. 61-62. Disponível em: <<http://www.museutipografia.com.br/catalogos/catalogo2015.pdf>>. Acesso em: 06 ago. 2021.

_____. Vertigens: recuperando os sentidos. In: UTSCH, Ana (Org.). *Catálogo do Museu Tipografia Pão de Santo Antônio*. Diamantina: Associação do Pão de Santo Antônio, 2015. p. 53-57. Disponível em: <<http://www.museutipografia.com.br/catalogos/catalogo2015.pdf>>. Acesso em: 12 jul. 2021.

QUEIROZ, Sônia. Tipos. In: UTSCH, Ana (Org.). *Catálogo do Museu Tipografia Pão de Santo Antônio*. Diamantina: Associação do Pão de Santo Antônio, 2015. p. 47-51. Disponível em: <<http://www.museutipografia.com.br/catalogos/catalogo2015.pdf>>. Acesso em: 12 jul. 2021.

RABELO, Hamilton Manso. Relato sobre o Jornal Pão de Santo Antônio. [Entrevista cedida a] Ana Utsch. Associação do Pão de Santo Antônio, Diamantina. 2014.

RED-CG Latinoamericana. Disponível em: <<http://redculturaografica.org/es/presentacion/>>. Acesso em: 12 jul. 2021.

ROCHA, Maria de Jesus. Relato sobre o Jornal Pão de Santo Antônio. [Entrevista cedida a] Ana Utsch. Associação do Pão de Santo Antônio, Diamantina. 2014.

ROCHA, Claudio. De olho no passado... In: UTSCH, Ana; GRAVIER, Marina Garone (Org.). *Encontros em torno de tipos e livros*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019. E-book. p. 63-72. Disponível em: <<https://www.editoraufmg.com.br/#/pages/ebook/837>>. Acesso em: 06 ago. 2021.

RODRIGUES, Cláudio Santos. *Design aplicado às tecnologias de rede colaborativa: projeto para difusão da memória coletiva da tipografia em Minas Gerais*. 2015. 169 f. Dissertação (Mestrado) — Curso de Design Gráfico, Universidade do Estado de Minas

Gerais, Belo Horizonte, 2015. Disponível em: <https://issuu.com/grupografia/docs/dissertacao_claudio_santos_rodrigue>. Acesso em: 02 jul. 2021.

SANDOVAL, Laura; VIDAL, Yesid Pizo. Primer Catálogo de Especímenes Tipográficos de la Universidad Del Cauca: una herramienta para la didáctica del diseño y la recuperación del patrimonio gráfico. In: UTSCH, Ana; GRAVIER, Marina Garone (Org.). *Encontros em torno de tipos e livros*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019. *E-book*. p. 73-85. Disponível em: <<https://www.editoraufmg.com.br/#/pages/ebook/837>>. Acesso em: 06 ago. 2021.

SILVA, Beatriz Maria Fonseca. Expografia do Pão. In: UTSCH, Ana (Org.). *Catálogo do Museu Tipografia Pão de Santo Antônio*. Diamantina: Associação do Pão de Santo Antônio, 2015. p. 69-72. Disponível em: <<http://www.museutipografia.com.br/catalogos/catalogo2015.pdf>>. Acesso em: 06 ago. 2021.

SILVA, Erika Gabriella Mendes; COSTA, Erika Viviane. Os clichês do *Jornal Voz de Diamantina* do século XX numa perspectiva quadrinística. *Anais Eletrônicos das 5. Jornadas Internacionais de Histórias em Quadrinhos*. 22 a 24 de agosto de 2018. Disponível em: <http://www2.eca.usp.br/anais2ajornada/anais5asjornadas/q_historia/erika_erika.pdf>. Acesso em: 17 ago. 2021.

TRILLOS, Ignacio Martínez-Villalba. El papel de una antigua imprenta. In: UTSCH, Ana; GRAVIER, Marina Garone (Org.). *Encontros em torno de tipos e livros*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019. *E-book*. p. 86-94. Disponível em: <<https://www.editoraufmg.com.br/#/pages/ebook/837>>. Acesso em: 06 ago. 2021.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS. Centro Editorial e Gráfico da UFG (ed.). *Ateliê Tipográfico CEGRAF/UFG*. 2021. Disponível em: <<https://tipografia.cegraf.ufg.br/>>. Acesso em: 02 ago. 2021.

UTSCH, Ana (Org.). *Catálogo do Museu Tipografia Pão de Santo Antônio*. Diamantina: Associação do Pão de Santo Antônio, 2015. Disponível em: <<http://www.museutipografia.com.br/catalogos/catalogo2015.pdf>>. Acesso em: 06 ago. 2021.

_____; GRAVIER, Marina Garone (Org.). *Encontros em torno de tipos e livros*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019. *E-book*. Disponível em: <<https://www.editoraufmg.com.br/#/pages/ebook/837>>. Acesso em: 14 jul. 2021.

UTSCH, Ana. História da encadernação e restauração de acervos bibliográficos: estatutos simbólicos e práticas escriturárias. *Escritos VIII: Revista da Fundação Casa Rui Barbosa*, Rio de Janeiro, n. 8, p. 159-179, 2014. Disponível em: <http://escritos.rb.gov.br/numero08/cap_09.pdf>. Acesso em: 06 ago. 2021.

_____; QUEIROZ, Sônia. Cultura Gráfica e Patrimônio: museus em ação. In: UTSCH, Ana; GRAVIER, Marina Garone (Org.). *Encontros em torno de tipos e livros*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019. *E-book*. p. 20-30. Disponível em: <<https://www.editoraufmg.com.br/#/pages/ebook/837>>. Acesso em: 02 ago. 2021.

VIÑAS, Salvador Muñoz. *La Restauración del Papel*. Madrid: Tecnos, 2010.

_____. *Teoría Contemporánea de la Restauración*. Madrid: Síntesis, 2005.

APÊNDICES

Apêndice A — Transcrição da entrevista com a tipógrafa Lau Ferreira do jornal *Pão de Santo Antônio*

Entrevistada: Lau Ferreira

Data: janeiro de 2014

Lau: eu iniciei a trabalhar aqui em 1983 né, porque a minha mãe pediu ao Cônego Walter pra mim trabalhar, a gente era de família bem humilde, eu tava sem trabalho, precisava de trabalhar pra ajudar em casa, minha mãe veio e pediu ao Cônego Walter. Aí eu vim pra cá nessa data que eu disse. Fiquei aqui uns...cinco anos, me parece.

Foi legal, eu peguei bastante experiência, aprendi a trabalhar, né, como chapista, compondo né. E... aprendi com os que já tavam né, porque já tinham outros funcionários antes de mim. Aí eles... o Aroldo me ensinou. Aroldo e Zu me ensinaram, eu aprendi e foi isso... e no mais foi legal, foi um tempo bom, entendeu? Na minha adolescência. É isso.

Ana Utsch: ótimo, e você trabalhava como chapista, e cada é... integrante da equipe tinha uma função específica?

Lau Ferreira: a maioria é de chapista. Tinha a Zu, que fazia as páginas, e Aroldo imprimia.

Ana: o que faz um chapista, detalhadamente? O quê que é um chapista?

Lau: Chapista é a composição do texto, né. Junta as letras, letra por letra, forma as palavras até chegar ao texto né, que a gente pega letra por letra formando...as palavras, como eu já disse né, até chegar ao texto.

Ana: o chapista monta a rama também? Depois dos textos todos compostos no componedor, e as linhas feitas, é o chapista que monta a rama que vai formar a página?

Lau: Não, ele monta os textos...na...eu esqueci. Ele monta os textos né. A pessoa pega a composição, né, que o diretor vem com a composição passa pra gente, e a gente monta os textos nas letrinhas né, e vai forma...depois do texto formado passava pra Zu né, que é ela que formava as páginas...

Ana: que é o paginador né? É isso, é esse o nome?

Lau: a gente chamava ela de paginador. É mais ou menos isso, entendeu... a gente ia compondo né...

Ana: e o projeto gráfico, a disposição das imagens e das...letras, do texto, no jornal, era feito por quem? Quem que pensava esse...

Lau: os textos, quem que elaborava tudo era o Cônego Walter, o diretor.

Ana: ele quem elaborava também a maneira com que esse texto seria apresentado no jornal?

Lau: sim, claro. Ele quem era o diretor-redator, era ele que fazia...passava pra gente, a gente compunha e depois... até chegar ao jornal né.

Ana: mas como que ele passava esse modelo? Vocês tinham um modelo? Assim, por exemplo: um jornal que tem três colunas, a imagem vai aparecer logo abaixo da segunda coluna...

Lau: ah, isso aí já tinha os modelos. Já tinha os modelos. A gente pegava...eles pegavam dos outros jornais, que aí era a Zu, a parte dela. Ela já tinha um modelo.

Ana: a Zu trabalhava então com um modelo...

Lau: É. E o Cônego Walter elaborava as matérias né, as matérias era ele, era a composição das matérias era ele. Ele trazia já pra gente escrito à mão deixava ali, a gente ia escolhendo e cada um ia fazendo sua parte até chegar ao jornal completo.

Ana: então era escrito à mão...

Lau: as matérias eram escritas à mão. Ele escrevia à mão, às vezes ele usava máquina de datilografar também. Tinha uma máquina antiga aí, nem sei se vocês encontraram. Ele tinha uma máquina de datilografia que ele datilografava às vezes, e às vezes até mesmo à mão. Era à mão e datilografado.

Ana: excelente, obrigada!

Apêndice B — Transcrição da entrevista com a tipógrafa Maria de Jesus Rocha do jornal *Pão de Santo Antônio*

Entrevistado: Maria de Jesus Rocha

Data: janeiro de 2014

Maria de Jesus Rocha: meu nome é Maria de Jesus né, trabalhei aqui na Voz de Diamantina do ano de 77 até 88. Eu era...é...eu compunha, né, a gente sempre compunha de terça até a quinta-feira, aí na sexta-feira fazia as páginas do jornal. Vocês até viram uma amostra minha né?

E... na segunda feira a gente tinha que desmanchar o jornal, né. Colar as letrinhas nas caixinhas de novo, pra depois?

Então...Que mais?...Pra mim foi muito interessante na época, foi meu primeiro emprego né. Então aí depois que eu trabalhei aqui fui trabalhar com enfermagem, aposentei na área da saúde, então pra mim foi muito interessante, muito bom, as amizades que eu tenho até hoje, meus colegas, a gente, né, quando encontra é muita amizade e tudo... Então é isso, tô um pouquinho tímida né gente? Acho que é só isso que eu posso falar no momento. Foi muito bom quando trabalhei aqui. Valeu.

Ana Utsch: então tá bem. Então, é... cada um dos funcionários do *Pão de Santo Antônio* e depois da *Voz de Diamantina*, tinham uma função específica?

Maria Rocha: não, todo mundo compunha. Aí quando chegava o final de semana, um fazia a página. Na sexta feira rodava né, imprimia o jornal e...

Ana Utsch: na sexta-feira imprimia?

Maria Rocha: é, e no sábado a gente dobrava, dobrava o jornal, colocava o endereço da cidade para o padre levar para o correio pra distribuir.

Ana: ah, vocês também faziam a distribuição do jornal...

Maria: não, a gente dobrava o jornal e colocava o endereço. O padre é quem levava para o correio que aí é que, né... distribuía pra cidade...pro Brasil todo.

Ana: e na segunda feira...

Maria: desmanchava tudo de novo.

Ana: desmanchava o que? Os tipos?

Maria: é. Pegava as páginas...desmontava as páginas e colocava nas caixinhas.

Ana: as páginas compostas pelos tipos...

Maria: pelos tipos, é. Desmanchava os tipos e colocava tudo nas caixinhas de novo...pra poder recomeçar de novo.

Ana: pra poder recomeçar tudo na terça.

Maria: tudo na terça, é.

Ana: obrigada.

Apêndice C — Transcrição da entrevista com o tipógrafo José Aroldo Mendonça do jornal *Pão de Santo Antônio*

Entrevistado: José Aroldo Mendonça

Data: janeiro de 2014

José Aroldo Mendonça: eu sou José Aroldo Mendonça, trabalhei aqui no Pão de Santo Antônio, que é ligado ao Jornal Voz de Diamantina, no período de sete anos, comecei aqui aos dezesseis anos, né. E daqui eu fui pra outros lugares. Quando eu comecei a trabalhar aqui, foi substituindo meu irmão, Geraldo, que já tinha trabalhado aqui também. E ao todo minha da minha família passou quatro pessoas: a minha mãe, quando antes ela era casada, também trabalhou aqui ainda no Pão de Santo Antônio, na gráfica, e meu irmão mais velho, o João Antônio. Depois passou pro Geraldo, depois chegou na minha pessoa.

E quando comecei a trabalhar, eu não tinha noção nenhuma do que era uma tipografia, vim mesmo pra substituir meu irmão, que precisava de ir embora, já tava com emprego arrumado na capital, então eu vim pra substituí-lo. Aí com a ajuda das outras pessoas que já encontrei aqui, a Joaquina e a Antônia, as funcionárias mais velhas, e a Maria de Jesus. Elas foram me auxiliando.

Aí eu entrei, fiquei como responsável, porque quem era responsável pela tipografia eram as pessoas que trabalhavam diretamente na máquina. Aí eu comecei trabalhando na máquina, fiquei como responsável, junto, durante esses sete anos do meu trabalho, foram oito pessoas que eu ensinei o trabalho, e dessa parte peguei e fui embora. Depois de sete anos.

E nesse período, tinha uma pessoa, um comerciante, ele sempre punha a propaganda dele, fazendo a propaganda no jornal. Ele viu que a propaganda não estava surtindo efeito, o quê que a gente poderia fazer já que ela não tinha... não tava surtindo efeito pra ele. Então eu resolvi colocar a propaganda dele de cabeça pra baixo, aí todo mundo que lia chamava a atenção: "por que tá de cabeça pra baixo?". Era um motivo da pessoa estar lendo. E aí foi tranquilo: depois ele voltou, agradeceu e viu que dava certo.

Durante esse período que eu trabalhei aqui, quem ficava na frente do jornal era o Cônego Walter, que era responsável pelo asilo, Pão de Santo Antônio e também pelo jornal. Ele fazia a matéria, elaborava as matérias, e passava pra gente. Quando era um período assim de... janeiro, era férias coletivas de todos funcionários, o jornal não trabalhava em janeiro, e no mês de junho a arquidiocese, ela fazia retiro, então ele trazia poucas matérias pra gente porque ele estava no retiro arquidiocesano. Aí eu também ajudava ele a pegar as matérias básicas pra gente estar fazendo, então ficava na responsabilidade da gente estar fazendo o jornal.

O jornal era semanário, toda semana, todo sábado, saía o jornal com a data de domingo, que a pessoa chegava em casa e deparava com o jornal. Depois que eu saí daqui, eu fui, trabalhei em vários lugares, depois eu trabalhei na FEBEM em Couto Magalhães¹³¹ e depois a turma saiu. Tava o Gerônimo e outras pessoas que trabalharam aqui, eles pegaram e largaram.

¹³¹ FEBEM, ou Fundação Estadual para o Bem Estar do Menor, é a atual Fundação CASA. Foi uma instituição brasileira com fim semelhante ao das penitenciárias, porém voltada para adolescentes e jovens envolvidos com infrações e em situação de vulnerabilidade social.

Couto Magalhães de Minas é um município próximo a Diamantina.

Porque na época a gente trabalhava também, mas nem todo mundo era remunerado com salário, ninguém preocupava com questão de salário. A gente tinha o INSS e a carteira recolhida, mas não tinha [salário] porque o asilo, o Pão de Santo Antônio, o jornal em si, ele não dava um retorno que pudesse estar arcando com as despesas salariais de um funcionário. Aí depois que eu saí, o padre [Cônego Walter] me procurou e pediu: "Ó Aroldo, para que o jornal não acabe, você podia assumir a responsabilidade, nem que fosse soltando um jornal por mês". Então ficava eu sozinho durante um mês todo, eu trabalhava um mês...eu trabalhava um dia na escola FEBEM e outro dia eu estava trabalhando aqui fazendo o jornal. Então eu tinha que compor, tinha que ajudar a fazer correção, tinha que fazer tudo sozinho durante o mês todo, e a gente passava a imprimir lá na gráfica Estrela Polar.

Por que na Estrela Polar? Era uma máquina mais moderna, porque a da Voz de Diamantina, ela gastava duas pessoas: uma pra colocar o jornal e a outra pra estar recebendo. Um colocava a folha e outro recebia o jornal pronto, né. E na gráfica Estrela Polar a máquina já fazia tudo, então a gente colocava a folha e do outro lado ela ia juntando os papéis.

Então eu fiquei trabalhando, durante um ano eu fiquei sozinho trabalhando no jornal, mas aí depois infelizmente já não teve como a gente estar continuando. Aí então acabou o jornal comigo expedindo uma vez só por mês.

Ana Utsch: ah, é... sobre a... composição da página, na verdade, a distribuição dos conteúdos textuais e iconográficos, é... que formam a página, isso era responsabilidade também do senho

José: essa responsabilidade pertencia ao diretor, mas tinha o caso aí de várias pessoas que mandavam contribuição: o fórum mandava portarias, que eram determinadas do fórum. A polícia militar quando pegava alguma coisa, as ocorrências deles eles passavam informações também, já mandavam o texto todo pronto. Mas essa parte toda ficaria por conta do diretor que era o Cônego Walter.

A nossa função era compor, fazer distribuição nos jornais, assim: aquele que a gente... as matérias mais recentes, a gente colocava na primeira página e na última, porque o que era... impresso primeiro era as páginas de dentro, o jornal era composto por quatro páginas. Primeiro as de dentro era que compunha, era que imprimia primeiro. Daí dois dias era que a gente imprimia as partes de fora, por isso que as notícias principais saía na primeira e na última página.

Ana: entendi. É... então quando eu falo de distribuição dos textos no jornal, tô falando do projeto gráfico mesmo. Esse projeto gráfico, onde que um texto vai ficar, onde que uma imagem vai ficar situada na página...

José: se chegasse primeiro, porque na segunda feira a gente não compunha, a gente ficava por conta de... desfazer né, a gente chama por um nome. Desfazer o jornal é fazer distribuição nas caixas de trabalho, então na segunda-feira a gente ficava por conta de distribuir as páginas de fora. Na terça-feira a gente começava a compor as páginas de dentro. Então se uma matéria já estava aí a gente já colocava elas ali dentro. A gente tinha algumas coisa que já era "para sua meditação", as pessoas que mandavam as ajudas para o Pão de Santo Antônio, ali já tinha aquela coluna certa que a pessoa já ia pedir assim "eu quero ir em tal lugar", então a pessoa já encontrava aquela matéria naquele determinado ponto. Os outros não, os outros a gente tinha que ir intercalando na medida que fosse necessário.

Ana Utsch: então na verdade eram vocês que criavam o projeto gráfico, visual...

José Aroldo: o visual do jornal era a gente que criava. A gente tinha que saber qual lado que era mais... a notícia que era mais importante. Tinha uma muito interessante que... o jornal na época era 1.600 assinantes que a gente tinha aqui, sendo que 1.000, 1.200 era pra fora, a gente tinha jornal que a gente mandava pra os Estados Unidos, mandava para São Paulo, Rio de Janeiro, todas capitais, porque os diamantinenses que moravam fora eles faziam a assinatura. Eles faziam em dois sentidos: primeiro pra estar ajudando o Pão de Santo Antônio, e o segundo pra saber as notas sociais. Nas notas sociais vinha a coluna “Quem faleceu”, quem tá fazendo aniversário, porque era através desse jornal que as pessoas de fora poderiam entrar em contato, pra estar mandando nota, mandando telegrama, uma carta, porque era através dessas notas que sabia quem que tinha morrido. Então o jornal circulava muito nessas questões das notas sociais.

Ana: excelente! Obrigada. Perfeito.

Apêndice D — Transcrição da entrevista com o tipógrafo Hamilton Manso Rabelo do jornal *Pão de Santo Antônio*

Entrevistado: Hamilton Manso Rabelo

Data: janeiro de 2014

Hamilton Manso Rabelo: meu nome é Hamilton Manso Rabelo, funcionário antigo aqui do Pão de Santo Antônio. Trabalhei trinta anos fazendo a composição do jornal e montagem, ajudei também na montagem na página, fazendo assim o... jornal Voz de Diamantina. E nesse período eu não podia muito trabalhar direito, porque eu era muito doente, sofria de muitas coisas, muitas doenças, então de vez em quando eu tinha que ir pra Belo Horizonte fazer tratamento, e minha vida era assim... sem muito... sem muito trabalho, né. Eu gostava muito de trabalhar direito, mas não sendo possível eu trabalhava muitas vezes pra poder ter saúde.

E agora tô aqui fazendo esse depoimento...pra todo mundo ficar sabendo o que é... meu depoimento aqui do meu trabalho né, no Pão de Santo Antônio.

Ana Utsch: como que era a rotina do trabalho do senhor aqui, durante a semana?

Hamilton: a rotina...eu nessa época eu morava numa casinha aqui em cima, nos fundos do hospital. Então de manhã eu vinha, descia o morro e vinha trabalhar. Na hora do almoço cortava o serviço, almoçava, voltava de novo, até cinco horas. Cinco horas eu lavava minhas mãos e tudo, mas ainda ficava algumas sujeirazinha, né? Aí eu ia embora pra casa, e no outro dia a mesma coisa.

Ana: e o senhor é... fazia composição e impressão?

Hamilton: é, fazia composição, é. Pegava o original, né, que me cabia, e ia nas caixas aí, fazer a composição: catar tipo por tipo pra formar a palavra, né. E depois disso aí, tirava do componedor, com a mão, botava numa tabuazinha pra fazer a coluna, né. Formar a coluna. Daí, Miguel tirava, punha nessa prensa pequena aqui, tirava a prova e depois aí botava pra fazer a página, né? Aí... o pessoal passava a... tinta na máquina, rodava e saía impresso o jornal.

Ana: e o senhor nos disse que o jornal era distribuído, é, em vários lugares do Brasil e do mundo...

Hamilton: do mundo também, é. Ia pra Japão, Estados Unidos, Alemanha... Era aclamado o jornal.

Ana: e o senhor é que pensava a forma de, é... distribuição dos textos na página?

Fábio Martins: é... quando chegava o original, você que decidia onde ia cada coluna, cada matéria?

Hamilton: tinha as caixas com os tipos. Cada tipo era um... "grau": tipo 8, tipo 10 né, tipo 6...então conforme a notícia que a gente tinha de passar para as páginas, a gente ia naquela fonte de tipos, né. Eu... eu compunha sempre na fonte tipo 8, que é maiorzinha, né? Tirava e botava na chapa.

Aline Rabello¹³²: você trabalhou com o seu José Augusto Neves? Ele era diretor quando você entrou?

Hamilton: era do tempo dele. Seu Augusto Neves. Trabalhei muito tempo com ele ainda, né? Depois disso, que ele morreu, padre Walter entrou no lugar. Trabalhou muito tempo também, e depois que ele morreu, trabalhou Padre Lúcio. Padre Lúcio também... andou chefiando aqui por muito tempo.

Aline Rabello: com quantos anos você começou a... Quantos anos você tinha quando você entrou na tipografia?

Hamilton: oi?

Aline Rabello: quantos anos você tinha quando começou a trabalhar na tipografia?

Hamilton: acho que eu entrei pra aqui na idade de... de 16 anos, por aí. Doente... Não tinha saúde. Nessa época eu não tinha saúde não, era muito complicado.

Fábio Martins: o senhor ficou aqui até quando?

Hamilton: hein?

Fábio Martins: o senhor ficou aqui de 16 a...?

Hamilton: até eu aposentar...

Fábio Martins: nó, que isso...

Hamilton: 30 anos.

Fábio Martins: como que... quando não tinha recurso pra mandar empurrar [inaudível] rolaria fora daqui de Diamantina, com que o senhor... vocês faziam?

Hamilton: pra puxar?

Fábio Martins: revestir os rolos da máquina

Hamilton: ah, tinha os...vinha o fardo, né, de papel pro jornal. Então a capa do fardo a gente já usava pra forrar o cilindro, né. Miguel ele usava um pano de... Acho que de... Não sei se era de feltro ou um outro trem macio, pra cobrir o cilindro de ferro, né, revestir. Depois vinha o papel com o corte pra poder passar o jornal.

Ana: mas me parece que os rolos, eles eram feitos...

Fábio Martins: rolo de tinta...

Ana: rolos de tinta que eram utilizados pra espalhar a tinta depois de composta...

Hamilton: era feito com material de... de mocotó. É uai.

Ana: como que era a feitura desse rolo?

Hamilton: Miguel usava uma lata de querosene, com água. E dentro dessa lata ele usava outra lata com o material né, com o banho maria, aquilo ia derretendo e depois ele virava aquela... aquele mingau na forma, e deixava na forma de um dia pro outro. Aí então tirava o rolo, tirava aquela coisa que ficava fora né, alisava ela e botava na máquina.

¹³² Aline Rabello é conservadora-restauradora de bens culturais móveis pela UFMG e historiadora pela PUC-MG. Atuou como assistente de restauração no projeto Memória do Pão da Santo Antônio de 2013 a 2014.

Ana: o senhor se lembra de alguma coisa, alguma coisa curiosa, ou engraçada... Que aconteceu na época ou com os colegas, ou com relação ao jornal, um erro, um erro de tipografia engraçado, alguma coisa assim?

Hamilton: não... não...

Ana: são muitos anos né?

Hamilton: a coisa sai da cabeça e não volta mais...

Fábio Martins: o senhor tocava essa máquina na mão né?

Hamilton: era na mão. No tempo do seu José Neves era na mão...no braço né...Agora depois que o padre Walter entrou pra aqui, é que colocou o motor nela.

Ana: e qual que era a tiragem, que vocês faziam?

Hamilton: a tiragem é mais ou menos dois mil pra cima, né? Por que aí ia pra toda parte né? Alemanha, Japão, Portugal... Ia pra muita parte.

Ana: e qual que era o tempo que vocês levavam pra fazer uma tiragem de dois mil?

Hamilton: uma semana. Compondo né? Compondo e... agora pra fazer a tiragem era num dia só: é sexta-feira. Tirava sexta feira. Quando atrasava muito, porque as vezes começava a... a atrasar por algum motivo. Então tirava de noite, era preciso tirar de noite, né? Várias vezes trabalhei de noite aqui.

Fábio Martins: plantão né.

Hamilton: plantão... É.

Ana: e o senhor trabalhou, operou, também a máquina?

Hamilton: não. Eu não. Eu não aguentava ela não... Ela é muito pesada para mim, né? Já toquei algumas vezes, mas não aguentei. Muito pesada...

Quem tocou nela aqui foi um asilado aqui né, que ele até morreu coitado. Um tal de Zé Precápio. Ele tocou [inaudível]. Um outro aqui também que já trabalhou aqui tocando máquina, é seu é... acho que já morreu também: João Curvelo. Morava aqui embaixo. Já morreu também. Depois disso... mais ninguém tocava a roda, que morria né? Aí padre Walter botou motor na máquina.

Fábio Martins: tá bom... senhor quer falar mais alguma coisa?

Ana: senhor gostaria de ver a máquina funcionando novamente?

Hamilton: ah, gostaria! Eu tenho muita saudade dela. É muito interessante, a prancha vai assim...

Ana: excelente. Beleza. Muitíssimo obrigada.

Apêndice E — Transcrição da entrevista com o tipógrafo Mauro Moreira do jornal *Pão de Santo Antônio*

Entrevistado: Mauro Moreira

Data: janeiro de 2014

Mauro Moreira: muito prazer, meu nome é Mauro, né. É uma alegria muito grande estar aqui junto com o pessoal, né. Nós estamos assim, resgatando uma memória de trinta anos atrás, que foi a época que eu trabalhei nesse jornal maravilhoso, né, conhecido como Voz de Diamantina. E tá sendo uma alegria muito grande pra mim estar aqui resgatando aquelas memórias maravilhosas que nós vivemos aqui...

Esse jornal me impressionava muito o número de tiragens, é... as pessoas que gostavam de ler tanto do Brasil quanto fora do Brasil, isso me chamava muita atenção desde aquela época. Então pra mim é uma alegria muito grande estar aqui junto com esse pessoal... e valorizando uma história que não pode parar.

Aline Rabello: e como que era seu dia a dia de trabalho?

Mauro: olha, a gente sempre trabalhava com muita alegria. Com simplicidade, porém com muita alegria, uma equipe muito unida, alegre...

Ana Utsch: quantas pessoas na equipe?

Mauro: na época que eu trabalhava eram cinco.

Ana: cada um tinha uma função específica?

Mauro: sim. Tinha o paginador, tinha o operador da impressora e eu trabalhava como compositor também, e fazia a parte de impressor as vezes

Aline Rabello: e qual que foi a época que você trabalhou?

Mauro: trabalhei aqui na época de 1980 até 83.

Fábio Martins: mais alguma pergunta?

Ana: acho que é isso. Beleza.