

Programa de Pós-Graduação em Design – PPGD
MESTRADO EM DESIGN

**DESIGN APLICADO ÀS TECNOLOGIAS DE REDE COLABORATIVA:
PROJETO PARA DIFUSÃO DA MEMÓRIA COLETIVA
DA TIPOGRAFIA EM MINAS GERAIS**

CLÁUDIO SANTOS RODRIGUES

**Belo Horizonte
2015**

CLÁUDIO SANTOS RODRIGUES

**DESIGN APLICADO ÀS TECNOLOGIAS DE REDE COLABORATIVA:
PROJETO PARA DIFUSÃO DA MEMÓRIA COLETIVA
DA TIPOGRAFIA EM MINAS GERAIS**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade do Estado de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção de grau de Mestre em Design.

Área de Concentração: Design, Inovação e Sustentabilidade. Linha de pesquisa: Design, Cultura e Sociedade.

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Antônio Silva

**Belo Horizonte
2015**

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

R696d Rodrigues, Cláudio Santos

Design aplicado às tecnologias de rede colaborativa: projeto para difusão da memória coletiva da tipografia em Minas Gerais / Cláudio Santos Rodrigues. – 2015.

169 f.: il. enc.

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Antônio Silva

Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Design, linha de pesquisa: Design, Cultura e Sociedade.

Bibliografia: f. 153-159.

Inclui apêndices.

1. Desenho industrial – Teses. 2. Prática tipográfica – História – Minas Gerais. 3. Memória coletiva – Minas Gerais – Teses. 4. Redes sociais – Teses. I. Silva, Sérgio Antônio. II. Universidade do Estado de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação. III. Título.

CDU: 766(815.1)

Ficha catalográfica: Fernanda Costa Rodrigues CRB 2060/6^a

Programa de Pós-graduação em Design (PPGD)
MESTRADO EM DESIGN

DESIGN APLICADO ÀS TECNOLOGIAS DE REDE COLABORATIVA: PROJETO PARA DIFUSÃO DA MEMÓRIA COLETIVA DA TIPOGRAFIA EM MINAS GERAIS.

Autor: Cláudio Santos Rodrigues

Esta dissertação foi julgada e aprovada em sua forma final para a obtenção do título de Mestre em Design no Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade do Estado de Minas Gerais.

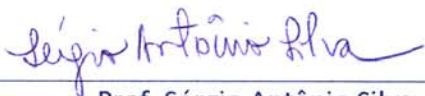
Belo Horizonte, 25 de agosto de 2015.

Rita de Castro Engler
Coordenação Doutorado e Mestrado
MASP: 1160198-6
ESCOLA DE DESIGN - UEMG



Prof^a. Rita de Castro Engler
Coordenadora do PPGD

BANCA EXAMINADORA



Prof. Sérgio Antônio Silva, Dr.
Orientador
Universidade do Estado de Minas Gerais



Prof. Carlos Henrique Rezende Falcão, Dr.
Universidade Federal de Minas Gerais



Prof^a. Rita Aparecida da Conceição Ribeiro, Dr^a
Universidade do Estado de Minas Gerais

Memória, história: longe de serem sinônimos, tomamos consciência que tudo opõe uma à outra. A memória é vida, sempre carregada por grupos vivos (...) aberta à dialética da lembrança e do esquecimento (...). A história é a construção sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado.

Pierre Nora

À minha família, em especial à minha esposa, Alessandra, e aos meus filhos, Isadora e Miguel.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Marilda e Walter, e aos meus irmãos, pelo exemplo de vida, de luta e de honestidade. Especialmente à Alessandra Maria Soares, esposa, mãe dos meus filhos e sócia no exercício incansável do design, por me proporcionar disponibilidade e coragem.

Agradeço a confiança, parceria e disposição do meu orientador, Prof. Dr. Sérgio Antônio Silva, que me apresentou o mundo das letras, e à Fernanda Mourão, pela criteriosa revisão.

Ao Sr. Sebastião Bento da Paixão. Mestre tipógrafo, letrista e projecionista de cinema da Cidade de Jequitinhonha, ensinou-me a imprimir em sua prensa centenária e deixou-me o legado de continuar a dar vida a ela. A Cláudio Bento, poeta e sobrinho que intermediou todo o processo e forneceu ricas informações. Aos tipógrafos contemporâneos, pesquisadores, professores (em especial ao Flávio Vignoli, Glória Campos, Marcelo Drummond, Mário Azevedo) que contribuíram com entrevistas, empréstimos de livros e informações valiosas.

À Eleonora Santa Rosa, pela parceria profissional, amizade e reconhecimento do meu trabalho, e por proporcionar acesso a pessoas, espaços e equipamentos culturais do mais alto nível no Brasil e no mundo.

Ao tipoeta Guilherme Mansur, pela vida dedicada ao ato de imprimir para além das funções utilitárias e por abrir as portas de sua gráfica e desse universo em Ouro Preto.

Ao amigo, professor, pesquisador e parceiro em diversos projetos e que me levou para a academia, Leonardo Rocha Dutra, com quem tive o prazer de realizar a animação Tipos Móveis.

Ao grande articulador de redes Cesar Piva e à equipe da Fábrica do Futuro, por dar espaço à experimentação.

Ao Marcelo Braga, amigo e realizador audiovisual, pela oportunidade de registrar o lado mágico do Jequitinhonha e pelas discussões, críticas e realização de trabalhos em conjunto.

À Izabela Vecchi, pela apresentação de autores e pelas conversas sobre memória.

À Maria Eugênia e à equipe do Inhotim, por permitir discussões profundas e expansão das possibilidades das redes conectadas ao universo educativo e patrimonial.

A Eduardo de Jesus e Álvaro Andrade Garcia, pelas experiências pioneiras com as multimídias.

Ao Rodrigo Minelli (in memoriam) e ao grupo de live images F.A.Q., pelas pesquisas, vivências, viagens e deslocamentos em prol da rede do audiovisual de forma coletiva e colaborativa.

À Ângela Maria Soares e ao Juvêncio Braga Lima, pelo acolhimento, incentivo, conversas, sugestões e contribuições fundamentais.

À equipe e aos parceiros da Voltz Design, pelas trocas, aprendizado e convivência diária.

RESUMO

Esta pesquisa busca investigar a possibilidade de (re)conectar uma rede que existiu em torno da tipografia e dos seus impressos gerados em Minas Gerais. Discutimos a forma como o design pode contribuir para apresentar e expandir uma rede de pessoas e instituições com o uso de tecnologias digitais colaborativas e sociais como um novo suporte para disseminação e sistematização de informações no processo de resgate e construção de memórias coletivas. Para tanto, a pesquisa teve como objeto de estudo a história da tipografia nas cidades de Mariana e Ouro Preto/MG, entendida como rede que marcou a transformação da sociedade mineira nos séculos XVIII e XIX, assim como a análise de experiências atuais de lugares e instituições que mantêm a tipografia viva no Estado. Ao longo do trabalho serão apresentadas outras redes existentes, partindo dos tipógrafos em atividade de Minas Gerais em conexão com pessoas que ainda se dedicam a esse ofício em suas mais diversas formas de atuação (como ofício ligado ao design, de forma artística, como pesquisa etc.). Com a proposição de uma metodologia aliada ao uso das tecnologias da informação, pretende-se ampliar as potências dessas conexões, extrapolando as dimensões físicas e territoriais de Minas Gerais, a partir do compartilhamento de memórias e saberes.

Palavras-chave: Design da informação. Rede social. Tipografia. Memória coletiva.

ABSTRACT

This research seeks to investigate the possibilities of (re) connecting the network, which existed around typography and its prints produced in the state of Minas Gerais. We discuss how design can contribute to present and expand a network of people and institutions with the use of collaborative and social digital technologies as a new support for dissemination and systematization of information in the process of recovering and construction of collective memories. In order to do so, we initially reviewed the literature about the history of typography in the cities of Mariana and Ouro Preto/MG, considering this network which marked the transformation of society in the 18th and 19th centuries in that state, as well as current experiences of places and institutions that keep typography alive in Minas Gerais. Throughout this work other existing networks will be presented, departing from the printers who are in activity in Minas Gerais in connection with people who still engage in this craft in its various forms of action (for example, typography linked to design; to various arts; as a field of research etc.). We propose methodology, which is coupled with the use of information technology in order to expand the powers of these connections and go beyond the physical and territorial dimensions of Minas Gerais, departing from memories and knowledge sharing.

Keywords: *Design of information. Social network. Typography. Collective memory.*

LISTAS DE ILUSTRAÇÕES

Figuras dos capítulos

Figura 1 - Telas dos terminais multimídias desenvolvidos para o Museu da Inconfidência pela Equipe Multimídia (Pictoz/Tria/Voltz). A Bandeira e a Imperial Cidade	20
Figura 2 - Tela do terminal multimídia A Inconfidência Mineira	21
Figura 3 - Atual impressor do Museu, Emanuel Ricardo e a impressora francesa do Século XIX restaurada e em pleno funcionamento no dia da inauguração	46
Figura 4 - Detalhe do convite de abertura e jornais <i>Pão de Santo Antônio</i> e <i>Voz de Diamantina</i> restaurados	48
Figura 5 - Ana Utsh e Maria Dulce. Mulheres que estão à frente de algumas iniciativas e que fazem parte desse universo	48
Figura 6 - Logotipo da Memória Gráfica e o espaço em funcionamento	50
Figura 7 - Convite de abertura do Museu Vivo Memória Gráfica e lançamento do <i>Livro dos Tipógrafos</i> , com a presença do autor, de tipógrafos e pesquisadores de diferentes gerações	51
Figura 8 - Zé do Monte, tipógrafo, e Ilton Fernandes, linotipista do Museu Vivo Memória Gráfica	51
Figura 9 - Flávio Vignoli na Tipografia do Zé, com seus livros relacionados à pesquisa do autor	52
Figura 10 - Diferentes projetos realizados pela Tipografia do Zé	53
Figura 11 - Ademir Matias	54
Figura 12 - Impressos institucionais e de divulgação da Tipografia Matias e material gráfico do 32º workshop	54
Figura 13 - Workshop com Flávio Vignoli e Ademir Matias	55
Figura 14 - Rafael Neder e seu trabalho mais recente realizado para a Atypl 2015, e publicação no Facebook	56
Figura 15 - Panorama da Tipografia Matias em junho de 2015, com Olavo à direita, Matias e o autor à esquerda	56
Figura 16 - Fábio Martins e Olavo D'Aguiar	57
Figura 17 - Luís Matuto e gravura de sua autoria impressa na Tipografia Matias	57
Figura 18 - Imagens do site do NECI, com Daniel Walter e uma prensa manual	58
Figura 19 - Convite de abertura de exposições realizadas pelo NECI em 2000 e 2002. Páginas do livro de artista coletivo <i>Imagem, letra, livro</i> . Embalagem convite com postais da exposição realizada em Diamantina e rolo tipográfico	59

Figura 20 - Páginas de documento acerca do acervo de maquinários e planta baixa da antiga Oficina Goeldi	61 e 62
Figura 21 - Nunes Pereira e Fernando Tavares durante as filmagens de <i>Um filme 100% brasileiro</i> , de José Sette	64
Figura 22 - Tela principal do site e postagens feitas no Facebook divulgando o Museu	67
Figura 23 - Livro de artista de Marcelo Drumond, impresso em tipografia. Editado junto ao Conservatori de les Arts i Ofici del Libre/Llotja, Barcelona, Espanha e Trufa tipogràfica, poema objeto, tipo móvel, azeite e frasco de vidro. Coleção Fundació Joan Brossa, Barcelona. VII Prémio Internacional de Poesia Visual. 'Joan Brossa' [Grande Prêmio]	69
Figura 24 - Livro existente no acervo da Biblioteca do Museu da Inconfidência, que revela as particularidades dessa técnica e ofício	71
Figura 25 - Site da tipografia Matias e postagem no Facebook com designers que estão sempre presentes	71
Figura 26 - Equipe de filmagem e site do filme <i>Prelo</i> , produzido por Raquel Pinheiro e Virgínia Pitzer	72
Figura 27 - Tela do site com experiências interativas e foto das cerâmicas com uso de tipografia	74
Figura 28 - Sr. Sebastião Bento da Paixão durante oficina no Palácio das Artes em 2006 e cartão de visita da Tipografia Liberdade em Jequitinhonha	76
Figura 29 - Principais famílias tipográficas utilizadas na maioria dos impressos da Tipografia Liberdade	77
Figura 30 - Portfólio com diversos impressos de diferentes datas e clichês restaurados da Tipografia Liberdade	77
Figura 31 - Pequeno catálogo de tipos de Seu Sebastião. Original impresso durante a Jornada Cultural em Jequitinhonha em 2005. Doação de Sônia Queiroz para o autor	78
Figura 32 - Eugênio Pinho e gavetas na Tipografia Kosmos em 2004	81
Figura 33 - Sebastião Bento da Paixão, detalhes da máquina F.M. Weiler – Nº 8 e gavetas com ornamentos	80
Figura 34 - Impressos do caderno portfólio da Tipografia Liberdade	81 e 82
Figura 35 - Antiga rolaria e restauração da prensa	83
Figura 36 - Foto de um clichê da paisagem da região, na gráfica Ouro Preto. Lucas Miranda, Cláudio Santos e Leonardo Dutra, com Guilherme Mansur	85
Figura 37 - Estudos de perspectiva e visualização dos diferentes pontos de vistas dentro do Vagão dos sentidos, Mariana, de 2012 a 2015.....	86
Figura 38 - Guilherme Mansur em sua residência em entrevista ao autor, em julho de 2015, e exemplar de Arte Correio, 1976	87

Figura 39 - Poesia Livre, 1985, Guilherme Mansur	87
Figura 40 - O Caderno Erótico de Sylvio Back, 1986. Livro de Haroldo de Campos e Carlos Ávila, 1994, Guilherme Mansur	88
Figura 41 - Plaquete com Décio Pignatari e capa do livro de Laís Correa de Araújo, ambos de 1986, e o poema “Memória”, publicado no Suplemento Literário, 1998	88
Figura 42 - <i>Capa de Bandeiras: territórios imaginários</i> , realizado em parceria com Marconi Drumond, 2008, e <i>Alfabeto Trípitico Bamboletas</i> , 2008	89
Figura 43 - Poema e performance em Berlim – Alemanha, 2013 e poema-objeto em Ouro Preto, 2015	90
Figura 44 - Imagens da oficina ministrada em Mariana no vagão oficina	91
Figura 45 - Imagens do vídeo <i>Tipoema – movimento um</i> . Exibição no evento Noite Branca	92
Figura 46 - Poemas impressos produzidos por Guilherme Mansur, a partir de fotos de tipos do autor, para o Fórum das Letras em Ouro Preto, 2012	93
Figura 47 - Troféu e palestra recebida pelo autor no Centro de Convenções de Hong Kong, dentro do 3º <i>Hong Kong Mobile Film Awards</i>	94
Figura 48 - Imagens do evento de lançamento do Livro dos Tipógrafos, na Memória Gráfica em Belo Horizonte, com tipógrafos e pesquisadores de diferentes gerações. 23 de novembro de 2013	94
Figura 49 - Imagens da prensa tipográfica e do sensor acoplado ao contra-peso e ao computador, para imprimir vídeos	95
Figura 50 - Clichês restaurados e impressos por Ademir Matias, Flávio Vignoli e Cláudio Santos, para Inventário Gráfico, projeto da Tipografia do Zé	96
Figura 51 - Composição feita com o material branco tipográfico, em prensa de prelo e cartazes impressos como gravura. Abaixo, animação em stop-motion em estante de DVDs de locadora, em analogia ao material tipográfico	97
Figura 52 - Gravura com pseudo-retrato quinhentista de Gutenberg e Tipos móveis	99
Figura 53 - Missal do Palácio dos Bispos. Ao lado exemplo de possível uso de missal como fonte iconográfica (pintura que cobre a nave da Matriz de São José da cidade de Nova Era)	101
Figura 54 - Livro das Leis de Imprensa de D. João (Marcello de Ipanema, 1949) e O Livro, O Jornal e a Tipografia no Brasil, contendo a prova original de uma gravura inédita aberta em cobre, em Vila Rica, no ano de 1829, pelo padre José Joaquim Viegas de Meneses, o mais antigo dos gravadores brasileiros (Carlos Rizzini, 1946)	102
Figura 55 - Periódicos produzidos em Mariana e Ouro Preto, nos séculos XIX e XX	103
Figura 56 - Páginas de Edição Fac-similar do Canto Economiástico, com estudo histórico e bibliográfico de Lygia de Fonseca Fernandes da Cunha, com direção editorial e artística de Mario Drumond e Fernando Tavares, pela Oficina Goeldi para a Biblioteca Nacional/Gráfica Brasileira (1986)	104

Figura 57 - Girassol de todos os anos in: VELOSO, José Mariano da Conceição. Alophraphia dos Alkalix fixos vegetal ou potassa, mineral ou soda e dos seus nitratos. Lisboa: Oficina de Simão Thadeo Ferreira, (1797). Quassia Sinaruba in: VELOSO, José Mariano da Conceição. Coleção de memorias sobre a quassia amarga, e simaruba. Lisboa: Arco do Cego, (1801). Homem/Zodiaco) in: PINHEIRO, José Feliciano Fernandes. Systema universal de história natural. Lisboa: Arco do Cego (1801)	107
Figura 58 - Prensa de madeira atribuída ao padre José Joaquim Viegas de Menezes. Acervo do Museu da Inconfidência, Ouro Preto	109
Figura 59 - Gráfica e Editora Dom Viçoso, localizada ao lado do Palácio dos Bispos em Mariana, com linotipo. Fac-simile do frontispício da edição de 1672 do Lunário Perpétuo	111
Figura 60 - Entrada da Pouso da Typographia e da Residência Arquiepiscopal	113
Figura 61 - Maquinários, Folhinha Mariana e clichês, como objetos decorativos na Pouso da Typographia em Mariana	114
Figura 62 - Alguns livros pertencentes à Biblioteca do Museu da Inconfidência	115
Figura 63 - Poema original feito por Guilherme Mansur para a instalação audiovisual <i>Tipos móveis</i> , 2012	115
Figura 64 - Fachada da Gráfica Ouro Preto em 2015 e espólio de clichês, famílias tipográficas e composições de Guilherme Mansur	116
Figura 65 - Missal Romano de São Pio V, impresso na Antuérpia, Bélgica em 1721. Gravura publicada no Missal Romano de São Pio V, impresso em Lisboa, Bélgica, pela Tipografia Régia, em 1801. Ao lado, Pannel pintado por Francisco de Paula Oliveira, 1785, no Santuário da Santíssima Trindade, Tiradentes	118
Figura 66 - Santa Ceia de Manoel da Costa Ataíde. Detalhe de Incunábulo, de PLÍNIO, O Velho. Historia Natural/C. Plinio Secondo/Tardocta di lingua latina em Fiorentino Al serenissimo Ferdinando Rei de Napoli. Impresso em Veneza por Bartolamio di Zani de Portesio, 1489. Nova Escola para aprender a ler, escrever e contar. Impresso em Lisboa Ocidental: Na Officina de Bernardo da Costa Carvalho, 1722	119
Figura 67 - Frames de <i>Pequena história para um livro</i> . É o registro do processo do artista Paulo Roberto Lisboa na produção do livro <i>Compêndio de gravura em metal</i>	120
Figura 68 - Tela do site do curso de Mestrado Prático da Universidade de Lisboa/Faculdade de Belas Artes e foto retirada do site do Museu da Imprensa em Porto	121
Figura 69 - Telas do site do unplace – um museu sem lugar	122
Figura 70 - Telas da rede social Proust	126
Figura 71 - Tela da rede social Proust	126
Figura 72 - Telas do Museu da Pessoa. Conte sua história	128
Figura 73 - Telas do Museu da Pessoa. Monte sua coleção	128
Figura 74 - Telas da Rede de Histórias (50anos.bdmg.mg.gov.br)	129

Figura 75 - Material de pesquisa e gravação de entrevistas	130
Figura 76 - Telas da Linha do tempo interativa (50anos.bdmg.mg.gov.br/linhadotempo)	131
Figura 77 - Boletins de medição e análise de métricas	131
Figura 78 - Espaço BDMG Memória Viva, instalado e aberto ao público no hall de entrada da sede do banco em Belo Horizonte	132
Figura 79 - Capa do site e Interface Modular Relacional da Rede Educativa do Inhotim. Visualização de um ambiente de trabalho em forma de módulos, incorporando as métricas e as quantidades de mídias e de participação	145
Figura 80 - Telas do aplicativo Intu	147

Figura do apêndice

Figura 1 - Página do Lello Universal em 4 volumes – Novo Dicionário Encyclopédico Luso-Brasileiro – Volume Quarto – 77.084 artigos, 5.594 gravuras. 88 quadros encyclopédicos e mais de 80 mappas, muitos d’élles a cores, 70 estampas fotográficas, 418 reproduções célebres portugueses brasileiros e estrangeiros. Pôrto. Lello & Irmão. Editores proprietários da livraria Chardron. Rua das Carmelitas, 144.	160
---	-----

Gráficos

Gráfico 1 - Infográfico apresentando os mestres tipógrafos (em atividade e falecidos) em seus lugares de atuação	43
Gráfico 2 - Infográfico apresentando os mestres tipógrafos em seus lugares, mais as redes existentes entre as pessoas e as instituições a partir deles	44
Gráfico 3 - Legenda do infográfico	44
Gráfico 4 - Infográfico apresentando as conexões que se abrem via UFMG, Museu Vivo Memória Gráfica e Museu Tipografia	49
Gráfico 5 - Infográfico apresentando as conexões que se abrem via UFMG, Museu Vivo Memória Gráfica, Museu Tipografia, Tipografia Matias e os nós de rede que aparecem e que permitem sua expansão e (re)conexão com redes em atividade e que existiram	65
Gráfico 6 - Infográfico detalhando a relação do pesquisador com o seu orientador e uma nova rede que se abre	75
Gráfico 7 - Infográfico apresentando as conexões que se abrem a partir do Sr. Sebastião de Jequitinhonha e por Guilherme Mansur de Ouro Preto	98

Gráfico 8 - Infográfico apresentando as conexões com destaque para uma possível rede que se abre em Mariana e Ouro Preto	110
Gráfico 9 - Infográfico apresentando uma visão geral, incluindo a fase analítica e a propositiva	117
Gráfico 10 - Infográfico que apresenta de forma esquemática o funcionamento da proposta	139
Gráfico 11 - Detalhe em que se apresenta a necessidade de mapeamento da rede, com posterior ação de gravação de entrevistas e cadastro dos envolvidos	141
Gráfico 12 - Detalhe que conecta a pesquisa com a interface de mapa e as colaborações das pessoas	144
Gráfico 13 - Detalhe que apresenta as possibilidades de autonomia na rede, colocando o usuário como organizador de suas fontes	145
Gráfico 14 - Detalhe que apresenta a ideia da construção de narrativas através do <i>Storytelling</i> . No caso, uma linha do tempo interativa.....	149
Gráfico 15 - Detalhe que apresenta as ações proporcionadas pelas diversas ferramentas.....	149

Quadro

Quadro 1 - Quadro comparativo sobre a presença digital das redes analisadas e instituições apresentadas	137
--	-----

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

ARS – Análise de Redes Sociais

CNRC – Conselho Nacional de Referência Cultural

ESDI – Escola Superior de Desenho Industrial

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

NECI – Núcleo de Estudos da Cultura do Impresso

SBDI – Sociedade Brasileira de Design da Informação

TIC – Tecnologia da Informação e Comunicação

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO:	19
1.1	Por que uma rede de memória coletiva da tipografia em Minas Gerais?	24
1.2	Metodologia de investigação	28
2	CONCEITOS NORTEADORES	30
2.1	Design da informação	30
2.2	Memória coletiva	35
2.3	Redes	38
3	FASE ANALÍTICA – ESTUDOS DE CASO. A REDE TIPOGRÁFICA EXISTENTE, SEUS NÓS, E SUAS POSSIBILDADES DE (RE)CONEXÃO E EXPANSÃO.	45
3.1	Museu Tipografia Pão de Santo Antônio – Diamantina.....	46
3.2	Museu Vivo Memória Gráfica.....	49
3.3	Tipografia do Zé.....	52
3.4	Tipografia Matias	53
3.5	NECI – Núcleo de Estudos da Cultura do Impresso.....	58
3.6	Oficina Goeldi.....	61
3.7	Análise dos estudos de caso apresentados – três redes que se abrem.....	64
4	NOVO MAPA PARA A TIPOGRAFIA EM MINAS GERAIS A PARTIR DO USO DE METODOLOGIA COM TECNOLOGIA DIGITAL	75
4.1	Memória gráfica de Sete Lagoas.....	80
4.2	Tipografia Liberdade: signos da memória em Jequitinhonha	79
4.3	O projeto <i>Tipos móveis</i> em Ouro Preto e Mariana.....	84
4.4	Os desdobramentos do projeto <i>Tipos móveis</i>	90
4.5	Chegando à fonte: potências que se abrem pelos laços fracos através de um longo caminho a se percorrer até a origem.....	98

5	PROJETOS DE REFERÊNCIA: ANÁLISE DE PLATAFORMAS DIGITAIS COLABORATIVAS PARA RESGATE DE HISTÓRIAS E MEMÓRIAS.	124
5.1	Proust. Uma rede social de memória que durou apenas dois anos	125
5.2	Museu da Pessoa	127
5.3	BDMG 50 ANOS.....	129
6	MUSEU VIVO EXPANDIDO: UMA PROPOSTA DE REDE SOCIAL ACERCA DA TIPOGRAFIA EM MINAS GERAIS, COM USO DE PLATAFORMAS DIGITAIS COLABORATIVAS PARA RESGATE DE HISTÓRIAS E DA MEMÓRIA COLETIVA.....	133
6.1	Estruturação da rede, gravação de depoimentos e geração de perfis	141
6.2	Desenvolvimento de plataforma digital para interação e compartilhamento entre conteúdos e usuários	142
6.3	Criação de sistema agregador para facilitar a visualização e a curadoria de informação e um local físico para o encontro de pessoas.....	144
6.4	Uso de dispositivo móvel e a computação ubíqua e pervasiva.....	146
6.5	Conexão com redes sociais de massa, enxameamento e propagação.....	148
6.6	Aplicação de metodologia que permita a criação e a narração das novas histórias geradas	148
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS	150
	REFERÊNCIAS.....	153
	APÊNDICE A	160
	APÊNDICE B	164

1 INTRODUÇÃO

A ideia de se resgatar a memória da tipografia em Ouro Preto e Mariana, com o uso das tecnologias da informação e comunicação (TICs) contemporâneas, tem por objetivo principal a apresentação das possibilidades de (re)conexão de uma rede maior a respeito da tipografia, com vínculos entre pessoas, lugares e instituições em Minas Gerais, Brasil e outros países. Nesse sentido, a elaboração de um infográfico (que foi sendo construído ao longo da pesquisa, das conversas e entrevistas com tipógrafos e pesquisadores em atividade) permitiu visualizar as janelas que se abrem e os *links* possíveis para a expansão dessa rede.

A motivação inicial vem do contato do autor com o Museu da Inconfidência (Ouro Preto, Minas Gerais), em 2006; posteriormente, com o universo do Vale do Jequitinhonha, especificamente da cidade de Jequitinhonha, por meio do mestre tipógrafo Sebastião Bento da Paixão; e, na sequência, com uma parceria de trabalho com o tipoeta¹ Guilherme Mansur, de Ouro Preto. Durante a pesquisa, o contato com outros tipógrafos, pesquisadores e instituições foi fundamental para que o autor estabelecesse diferentes relações, que serão descritas a seguir.

Ao longo dos anos, o autor visitou essas duas cidades, por diferentes motivos, e em 2006 surgiu a oportunidade de participar da realização de um importante projeto com uso de recursos tecnológicos interativos e audiovisuais para o Museu da Inconfidência. Juntaram-se, então, os esforços de três empresas, Pictoz (audiovisual), Tria (conteúdo) e Voltz (design), a fim de desenvolver três terminais multimídias abordando as origens da cidade, a Inconfidência Mineira e a experiência urbana em Ouro Preto, no período do século XIX, após a decadência da produção aurífera. Nesse projeto, tratava-se inicialmente da recriação de uma história sem registro visual, que era a chegada dos bandeirantes na região.

Para isso idealizou-se a partir de pesquisa e relatos de historiadores do Museu, uma representação desse imaginário com ilustrações, recursos sonoros e animação.

¹ Misto de artista tipógrafo e poeta, ele foi definido, por Haroldo de Campos, como um “tipoeta”, apaixonado pela materialidade da letra. Os poemas de Guilherme apresentam, com humor e irreverência, pesquisas sobre as relações lúdicas entre o significado e o significante das palavras, relacionando o som, o sentido e o corpo das letras. Disponível em: <<http://forumdasletras.com.br/postagem/29/guilherme-mansur-o-criador-da-marca-forum-das-letras>>. Acesso em: 05 ago. 2015.

Partindo de uma história que constava apenas em textos, foi possível dar forma e voz a ela, através da interação com dispositivos tecnológicos e um conteúdo que passou a contextualizar e a dialogar com os objetos ali presentes.



Figura 1: Telas dos terminais multimídia desenvolvidos para o Museu da Inconfidência pela Equipe Multimídia (Pictoz/Tria/Voltz). A Bandeira e a Imperial Cidade. Fonte: Acervo do autor.

Os terminais foram dispostos ao longo do percurso da exposição permanente, sendo que o conteúdo que tratava da Inconfidência Mineira foi instalado no panteão, ao lado dos restos mortais dos Inconfidentes. Devido à importância do assunto e a pedido do Dr. Rui Mourão, diretor do Museu, em consequência do processo de evolução pela qual a instituição passava, a ideia era trazer à tona uma história difícil de ser contada e apresentada aos mais jovens, conforme descrito no site do Museu.² A partir disso, desenvolveu-se um jogo digital interativo sobre a Inconfidência Mineira, com o objetivo de disponibilizá-lo com as tecnologias e linguagens da época. Até o momento, os conteúdos continuam em funcionamento nas dependências do museu, criando algum contexto e uma ambientação em diálogo com os objetos ali expostos.

² Em meados da década de 1930, o presidente Getúlio Vargas determinou que os restos mortais dos participantes da Inconfidência degredados para a África fossem trazidos de volta ao Brasil. Os ossos que puderam ser exumados chegaram em 1937. Numa época em que o resgate da memória brasileira começava a se tornar prioridade tanto para o governo quanto para intelectuais, o local para depósito daquelas relíquias só poderia ser Ouro Preto. Ao ser esvaziado em 1938, o prédio da antiga Casa de Câmara e Cadeia de Vila Rica, que àquela altura funcionava como penitenciária estadual, um dos seus salões destinou-se a abrigar o Panteão dos Inconfidentes, que foi inaugurado no dia 21 de abril de 1942, data do transcurso do 150º aniversário da sentença condenatória dos inconfidentes. Em seguida, por meio de decreto-lei do governo federal, criou-se o Museu da Inconfidência, que completaria a ocupação do imóvel, sendo inaugurado em 11 de agosto de 1944, ao término das reformas para a adaptação do edifício à nova função. [...] Em 1974, teve início um longo trabalho que culminou com a reformulação completa da sua área expositiva. Em 2006, seria entregue ao público uma casa renovada, com um circuito expositivo que, finalmente, seria uma abordagem verdadeira da Inconfidência, em obediência ao que determinava o decreto de sua criação. Na esteira dessa obra que se estendeu por todos os setores, foram criadas condições de excelência para o funcionamento de todos os anexos. Disponível em: <www.museudainconfidencia.com.br> Acesso em: 5 jul. 2015.



Figura 2: Tela do terminal multimídia *A Inconfidência Mineira*. Fonte: Acervo do autor.

Esse envolvimento de alguns anos com os pesquisadores, com o prédio, com a cidade e a região sempre trouxe uma impressão da existência de questões, histórias e energias que iam além de todas as materialidades ali expostas.

A tentativa de realizar algum outro projeto que trouxesse uma temática menos evidente em Ouro Preto e Mariana fez com que nos deparássemos com uma história pouco revelada e com quase nenhuma existência de materialidade, que é a história da tipografia nessa mesma região. Essa história conecta-se com parte do conteúdo trabalhado no Museu da Inconfidência, pois também trata do início da experiência urbana no Brasil, após o declínio da atividade mineradora, assim como da manifestação das ideias por meio dos periódicos impressos, reproduzidos tanto pela Igreja, quanto pela população e pelos próprios inconfidentes, conforme constatado por Barata e Gomes (2008):

Na Província de Minas Gerais, em 1823, na oficina tipográfica criada em Ouro Preto por Manuel José Barbosa, foi impresso o primeiro periódico mineiro: *Compilador Mineiro*. Conforme relato de Luciano Silva Moreira, esses periódicos eram, em sua maioria, de duração breve. Grande parte deles durou apenas um ano. Eram publicações que procuravam fomentar polêmicas. Como característico da imprensa oitocentista, eram muitas vezes publicações de circunstância, normalmente ligadas a um grupo ou liderança política, que objetivavam a divulgação de princípios doutrinários. (BARATA; GOMES, 2008, p. 45).

No Museu da Inconfidência está também a prensa de madeira atribuída ao padre José Joaquim Viegas de Menezes, que realizou a primeira impressão em Minas Gerais. A curiosidade de uma das primeiras impressões do Brasil ter sido feita aqui, e de forma transgressora e inusitada, chama a atenção, conforme relato de Araújo (2008):

Curiosamente, a história da imprensa em Minas inicia-se por um ato de rebeldia da própria autoridade máxima da capitania, em 1807, ou seja, um ano antes da chegada da Família Real portuguesa e da criação da Imprensa Régia, no Rio de Janeiro. A primeira obra impressa em Minas Gerais surgiu sob os auspícios do então governador, Pedro Maria Xavier de Ataíde e Mello, que, querendo ver publicado o poema laudatório que lhe dedicou Diogo Pereira de Vasconcelos, tomou para si a responsabilidade de infringir a ordem régia de 6 de julho de 1747, que proibia terminantemente a realização de qualquer atividade de imprensa no Brasil. Tal empreendimento só foi possível graças ao padre, artista e impressor José Joaquim Viegas de Menezes. Com os conhecimentos adquiridos em Portugal e por meio da técnica da calcografia, o padre Viegas preparou as chapas de metal que possibilitaram a impressão do volume que continha não apenas o canto encomiástico de Diogo de Vasconcelos, mas também, e significativamente, o *Mappa do donativo voluntario que ao Augusto Principe R.N.S offerecerão os povos da Capitania de Minas-Gerais, no anno de 1806*. (ARAÚJO, 2008, p. 20).

Isso tudo instigou o desejo de investigar onde estão essas histórias que vão além dos impressos e periódicos digitalizados e disponibilizados pelo Arquivo Público Mineiro somente a partir de 2008. Gostaríamos de saber mais sobre as histórias que aconteciam nos lugares, sobre as pessoas que ali estavam trabalhando e se relacionando com os tipos móveis, que em sua grande maioria foram derretidos para virar bala, conforme relata Moreira (2008). Alguns textos estão disponíveis na literatura e na internet, mas isso poderia ir além das páginas e das telas, pelo imaginário das pessoas que ainda estão vivas e que guardam consigo parte dessa memória ao longo de gerações.

Então, com a proposição do projeto *Tipos móveis*,³ uma instalação audiovisual, no âmbito do projeto de Educação Patrimonial Trem da Vale⁴ – Vagão dos Sentidos, localizado em Mariana e Ouro Preto, Minas Gerais, realizada a convite do Santa Rosa Bureau Cultural, foi possível estabelecer uma relação mais estreita com o tipoeta

³ Em parceria com Leonardo Rocha Dutra, professor da Escola de Design da UEMG, e com o músico Lucas Miranda, a convite do Santa Rosa Bureau Cultural, desenvolveu-se, em 2012, um filme de animação gráfica para 12 telas de LCD. A animação *Tipos móveis* propõe uma imersão sinestésica no universo da tipografia no contexto específico das cidades de Ouro Preto e Mariana.

⁴ O Projeto Trem da Vale foi inaugurado em 2006, com ações educativas voltadas para o reconhecimento e valorização do patrimônio cultural e natural de Mariana e Ouro Preto. O programa de Educação patrimonial foi escolhido como linha mestra de todas as ações. Além da revitalização das estações de Mariana, Passagem de Mariana, Vitorino Dias e Ouro Preto, propõe-se a reconhecer e valorizar os patrimônios ali existentes, tornando-se instrumento eficaz para o exercício da cidadania por parte da população local, através de atividades que valorizam a memória individual e coletiva. As atividades culturais do projeto foram encerradas, conforme matéria do jornal *Estado de Minas* de 13/5/2015. Disponível em: <http://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2015/05/13/interna_gerais,646964/trem-da-memoria-ameaca-descarrilar.shtml> Acesso em: 05 jul. 2015.

ouropretano, Guilherme Mansur⁵ e ter, assim, acesso a grande parte de seu acervo e entrar em contato com os periódicos e jornais da região que estão digitalizados. Para esse projeto foi usado também material de acervo pessoal do autor, adquirido em Jequitinhonha.

Com esse trabalho desenvolvido, foi possível apresentar à comunidade local, a pesquisadores e aos turistas que por ali passaram, entre 2012 e 2015, um pouco da história desse patrimônio material e imaterial que é a tipografia, de forma lúdica e artística. Esse projeto teve alguns desdobramentos (conforme descrito adiante, de forma mais detalhada), incluindo esta própria dissertação. Por ironia do destino, durante esta pesquisa, em 2015, o projeto *Tipos móveis* deixou de existir, com o encerramento do programa Trem da Vale. Uma experiência recente de resgate dessa história e desse patrimônio que também vira imaterial, ao ser depositada nas nuvens tecnológicas.

Vê-se, então, que isso é mais um motivo para ir ao encontro dessa história. Posteriormente, foi-nos possível experimentar e desenvolver, em outras instituições, plataformas digitais aliadas às redes de colaboração, e com isso apurar como é possível se conectar com experiências, registrar e compartilhar com um maior número de pessoas, gerando diferentes visões de um mesmo relato, acrescido de fotos e outras mídias. Foi possível perceber que uma lembrança pessoal tem relevância em seu contexto e que, quando compartilhada junto a diferentes repertórios, potencializa-se e desdobra-se a partir de uma visão diferenciada de um mesmo aspecto. Essa diversidade de informações e o ajuntamento de forças revelam a potência da reconstrução de uma memória e da construção de um imaginário.

Partimos da premissa de que, por meio de um breve relato da vida cotidiana e da reconexão com histórias e memórias existentes, podemos ramificar para diferentes áreas do conhecimento, para as pessoas, para os objetos e para o próprio mundo que nos cerca, reconstruindo e reforçando, assim, nossa cultura e identidade ao estabelecer uma conexão expandida entre passado, presente e futuro.

⁵ Descendente de proprietários da gráfica Ouro Preto, Guilherme Mansur cresceu entre tipos, clichês, papéis, chapas, tinta, cheiro de cola, guilhotina, zumbido de cortes, dobras, embrulhos. Enfim, despertou para a poesia em meio a toda a parafernália que constituía, inevitavelmente, o mundo gráfico há alguns anos, toda uma “sujeira”, uma “bagunça”, que (fato lamentável de um ponto de vista cultural) vai-se tornando cada vez mais difícil de se encontrar hoje em dia, em função das novas tecnologias de impressão. As edições de Mansur são marcadas por esse ambiente em que ele se criou, atravessadas por uma precariedade que acaba por se afirmar como seu dado encantador. (OLIVEIRA, s/d).

1.1 Por que uma rede de memória coletiva da tipografia em Minas Gerais?

Vivemos numa sociedade em que a cultura de rede se faz presente em todas as instâncias de nossas vidas. Segundo Cardoso (2011), boa parte da história do design passa pela configuração de redes que são crescentemente complexas. Com o aumento das cidades desde a industrialização, fez-se necessária, a partir de uma nova ordenação do espaço urbano, a organização das informações de forma clara e concisa. Cardoso (2011) elucida, ainda, o surgimento das redes visuais de comunicação (através da sinalização) e das redes “invisíveis” de telecomunicação (inicialmente o telégrafo elétrico), necessárias ao bom funcionamento das redes existentes e ao acompanhamento das necessidades de um mundo em crescente expansão. O design sempre esteve associado a qualquer rede existente.

Entre meados do séc. XIX e do séc. XX, a maior parte das grandes cidades do mundo passou por uma transformação colossal que consistiu na implantação ou reforma de série de redes de utilidades, como água, esgoto, gás e telefonia, além de uma ampliação das redes de transporte urbano e interurbano – rodovias, ferrovias, portos e aeroportos [...]. A história das grandes cidades, ao longo dos 2 últimos séculos de modernidade, é a história de consolidação destas redes. No mundo industrial tudo é interligado. À medida que elas vão sendo integradas surge uma grande rede abarcando todas as outras – a de informação. (CARDOSO, 2012, p. 181;187).

Em paralelo à rede visual e à invisível, surgiu uma terceira rede, a da comunicação visual impressa: livros, revistas, jornais, mapas e outros artefatos móveis para a veiculação de texto e imagem. Posteriormente, podemos considerar que a internet criou uma nova rede e estabelece, a cada dia, uma nova forma de relacionamento com as informações.

Este estudo justifica-se diante do grande fluxo de informação que se tornou, cada vez mais rapidamente, acessível a todos através da popularização e do acesso às tecnologias de rede social em computadores e dispositivos móveis. Ao mesmo tempo em que temos infinitos conteúdos disponíveis, não temos uma ferramenta agregadora que permita preencher as muitas lacunas acerca da nossa própria história como brasileiros.

Em 2009, a Fundação Banco do Brasil e O Museu da Pessoa realizaram uma publicação sobre a Tecnologia Social da Memória⁶ para que comunidades, movimentos sociais e instituições registrassem suas histórias. A proposta partiu do princípio de que a

⁶ A Tecnologia Social da Memória é um conjunto de conceitos, princípios e atividades que ajudam a promover iniciativas de registro de memórias e a ampliar o número de autores na História. FUNDAÇÃO BANCO DO BRASIL, 2004, p. 11.

forma de registrar e definir o que faz parte da história tem ficado concentrada em poucas pessoas e instituições. Na maioria das vezes, estabelece-se uma narrativa oficial, sendo a única preservada e que, posteriormente, é repetida nos livros didáticos, no cinema, na literatura, na mídia etc.

A história nunca está pronta nem é absoluta. O fazer histórico é um processo permanente, vivo, que diz respeito a todos nós. É impossível imaginar a vida sem História. Sem ela, não saberíamos quem somos, nem para onde vamos. Mais do que lembrar o que foi vivido, a narrativa histórica transmite valores e visões de mundo e ajuda a compreender o que vivemos hoje e para onde vamos. Existem muitas maneiras de entender o que é História. Como em toda forma de conhecimento, definir o que é História é também histórico, isto é, depende da época, da ideologia e dos objetivos de quem define. Mas é certo que todas incluem a produção de uma narrativa. De fato, o que fica da História são sempre narrativas, sejam elas produzidas por atores presentes ou passados. (FUNDAÇÃO BANCO DO BRASIL, 2009, p. 11).

Esta pesquisa pretende, por meio da contribuição do design da informação,⁷ integrado com outras áreas do conhecimento e com as tecnologias da comunicação e informação (TIC), proporcionar ferramentas para a disponibilização de uma visão múltipla acerca da história, conectada com a memória coletiva.⁸ Teremos um capítulo dedicado a descrever essa possibilidade de se reconstruir e disponibilizar uma história de pioneirismo e resistência da tipografia em Minas Gerais, nos estudos de caso em Diamantina, Belo Horizonte e Jequitinhonha, e colocando Mariana e Ouro Preto como janelas que se abrem para a potência de uma nova rede, pois se vê que existe uma lacuna a ser desvendada e (re)conectada, conforme descrito por Luciano da Silva Moreira, em “Combates Tipográficos”, texto publicado na Revista do Arquivo Público Mineiro:

Ressaltamos que as fontes sobre as tipografias e os tipógrafos em Minas Gerais são raras e marcadas por uma forte inadequação. Não encontramos, até o momento, nenhum arquivo ou fundo exclusivamente dedicado às tipografias mineiras em seus primórdios. Entretanto, é possível descobrir pistas sobre o cotidiano dessas empresas por meio de fontes ditas “oficiais”. Os registros da Presidência da Província de Minas Gerais, sob a guarda do Arquivo Público Mineiro, apresentam-nos alguns rastros das oficinas tipográficas mineiras. (MOREIRA, 2008, p. 14).

⁷ De acordo com a Sociedade Brasileira de Design da Informação – SBDI, podemos considerar que é uma área do design gráfico que objetiva equacionar os aspectos sintáticos, semânticos e pragmáticos que envolvem os sistemas de informação através da contextualização, planejamento, produção e interface gráfica da informação junto ao seu público alvo. Seu princípio básico é o de otimizar o processo de aquisição da informação efetivado nos sistemas de comunicação analógico e digitais. Disponível em: <<http://www.sbd.org.br>> Acesso em: 19 jul. 2015.

⁸ A Memória Coletiva é o conjunto de registros eleitos pelo grupo como significativos, que estabelece sua identidade, seu jeito de ser e viver o mundo, e decorre dos seus parâmetros históricos e culturais. A possibilidade de compartilhar essa memória é que dá a cada um de nós o senso de pertencimento. Trata-se de uma relação criativa e dinâmica entre o indivíduo e o grupo. Rio de Janeiro: Fundação Banco do Brasil, 2004, p. 37.

Esta pesquisa também permitirá que se dê continuidade à análise de atividades voltadas para os aspectos culturais e formais de redes e plataformas educativas e de museus que já foram desenvolvidas, assim como o caso específico da tipografia em diálogo com dispositivos tecnológicos contemporâneos, uma vez que um longo trabalho de resgate e sistematização da memória oral foi realizado desde 2006, utilizando a tecnologia social da memória, no âmbito do Projeto Trem da Vale. Esse material hoje não está mais disponível e a rede digital pode ser um lugar que dê visibilidade a tal conteúdo. Partimos, então, para levantar essa história a partir de entrevistas com os mestres tipógrafos e pesquisadores, o que nos permitiu, a formulação de um infográfico, dando a visão necessária para se avançar na pesquisa.

O projeto de design audiovisual *Tipos móveis* será apresentado e detalhado, bem como suas variações já realizadas, as quais contribuíram para o resgate do patrimônio imaterial da tipografia nos territórios de Mariana e Ouro Preto. O conteúdo produzido no projeto *Tipos móveis* desdobrou-se em oficina, exposição, vídeo, participação e premiação em festivais no Brasil e no exterior. Adaptado para o suporte de dispositivos móveis (celular e tablets), levanta-se a questão de que as tecnologias atuais podem ressignificar antigas tecnologias e dialogar com o mundo contemporâneo. Isso reforça a potencialidade que essa conexão pode gerar, ao apontar um projeto de design audiovisual que se desdobra em diferentes artefatos de memória⁹ a fim de emocionar, sensibilizar e divulgar uma história até então pouco conhecida pelos próprios moradores da região, pelos mineiros e pelos brasileiros, e que pode também estar inserido numa rede que amplie sua percepção, a partir da contribuição de diferentes participantes. Além disso, podemos perceber as possibilidades de difundir características da identidade cultural local em conexão com outros lugares do mundo, como Lisboa e Antuérpia, que tiveram estreita relação no passado, conforme descrito por Nave (2014).

A fim de compreender iniciativas ligadas a esta proposta, dedicamos uma parte da dissertação à avaliação da metodologia da plataforma do Museu da Pessoa e do fim da Rede Social de Memória Proust. Na sequência, apresentamos um estudo de caso com uso de recursos tecnológicos como ferramenta para o resgate da memória e da história. Tivemos a oportunidade de participar, em 2012, do desenvolvimento de uma Rede de

⁹ Tese de doutorado *Artefatos de Memória da Vida Cotidiana: um olhar interdisciplinar para as coisas que fazem bem lembrar*, de Vera Damazio, apresentada no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da UERJ: investiga as razões pelas quais alguns artefatos trazem boas lembranças. Um dos principais constatações é a de que “coisas que fazem bem lembrar são a parte tangível de nossas lembranças e vivências mais significativas” (2005).

Histórias para comemorar os 50 anos do Banco de Desenvolvimento de Minas Gerais (BDMG).

Posteriormente, falaremos da aplicação do conceito de Museu Expandido na experiência desenvolvida para o Museu das Minas e do Metal em 2010 e de que maneira a Rede Educativa Inhotim 2013/2015 permitiu a construção, sistematização e o compartilhamento de conteúdos através de dispositivos móveis. Em todos esses projetos o design teve papel fundamental para a construção das redes digitais em diálogo com as metodologias e experiências presenciais realizadas por cada instituição. A partir dessas análises, pretende-se apresentar uma proposta para desenvolvimento de uma rede que possa se manter viva, para o resgate e construção de memória coletiva de forma permanente, com as interações necessárias para sua sustentabilidade, em sintonia com as proposições de Paul Ricoeur (1997, *apud* DELGADO, 2006, p. 17): o que foi dito no passado e transmitido até nós por uma cadeia de interpretações que faz das narrativas históricas, não é a História em si mesma, mas um dos possíveis registros sobre o que passou e sobre o que ficou como herança ou como memória.

O objetivo principal desta pesquisa, assim, consiste em apresentar as contribuições do design da informação aliado às tecnologias sociais de rede para a construção de memórias, entendendo esse fenômeno como um divisor de águas nas relações humanas. Para isso, pretende-se:

1. Ampliar a discussão sobre como o design, em conexão com as redes digitais colaborativas e seus dispositivos, pode contribuir para a construção e resgate de memórias;
2. Aprofundar a pesquisa no universo da tipografia em Minas Gerais nesse contexto;
3. Avaliar estudos de caso desenvolvidos nessa área;
4. Apresentar uma proposta para construção e (re)conexão de uma rede acerca da tipografia em escala local, nacional e mundial;

1.2 Metodologia de investigação

A metodologia representa um desafio, quando se propõe um estudo acerca de como o design da informação contribuiu para a compreensão de uma rede existente e que pode ser expandida a partir de memória, a fim de promover o engajamento, adesão e participação num ambiente colaborativo que envolva pessoas, lugares e instituições.

Partiu-se do design como elemento transversal e integrador, para a visualização do cenário a ser trabalhado e pesquisado. Para isso utilizamos uma das ferramentas do design da informação, com o desenvolvimento de infográficos que permitiram visualizar a existência e construção de uma rede.

Dáí foi possível ir para o mapeamento dos tipógrafos e pesquisadores em atividade e localizar os espaços e instituições que mantêm vivo esse universo em Minas Gerais. Baseou-se no *Desenho da Pesquisa Qualitativa*, apresentado por Flick (2009), partindo-se de um roteiro para acesso a dados verbais, tendo a entrevista com uso de métodos visuais (fotos, gravações em vídeo e acesso a páginas da web) como principal ferramenta para gerar as amostragens e as posteriores conexões. Em todas as entrevistas os procedimentos de ética foram levados em conta, sendo que as informações aqui expostas tiveram o consentimento para seu uso.

Foram também analisados periódicos, monografias, artigos, trabalhos acadêmicos e publicações *online*. Optou-se por fazer um estudo de caso das iniciativas ligadas ao resgate do patrimônio gráfico, partindo da mais recente, em diálogo com as pessoas e instituições envolvidas nas outras redes já existentes. Denominamos essa etapa da pesquisa de fase analítica, tomando os estudos de caso pelas entrevistas com os agentes envolvidos em seus lugares, junto a uma pesquisa e revisão bibliográfica, enxergando, assim, suas conexões e possibilidade de expansão. Foram investigadas também redes de tecnologia social ligadas à memória e história, com o propósito de se ter uma visão crítica e fazer uma proposta de sistematização de uma tecnologia para a construção de memórias coletivas a partir do uso de dispositivos digitais.

Quando se fazem entrevistas, a amostragem não se refere apenas a encontrar e solucionar pessoas para entrevistar, mas também encontrar as partes certas do material. Às vezes, isso é relevante para se decidir sobre a transcrição e ainda mais para analisar e entender o conteúdo das entrevistas como um todo. (FLICK, 2009, p. 109).

Posteriormente, será apresentada a fase propositiva da pesquisa, na qual se pretende apontar as expansões que levam a restabelecer uma rede que existiu e que pode ser ampliada, por meio de uma metodologia de resgate da memória coletiva, junto às tecnologias da informação. Então, podemos concluir que a pesquisa tem um caráter analítico e propositivo, e para tal foram cumpridas as seguintes etapas:

- Revisão bibliográfica e de demais referências sobre design da informação, memória coletiva, redes, plataformas e dispositivos digitais e cultura da colaboração;
- Análise de experiências e entrevistas com tipógrafos e pesquisadores em instituições e lugares que estão preservando a tipografia em Minas Gerais;
- Análise de outras redes sociais e de memória;
- Apresentação de projeto audiovisual e de memória oral acerca do universo da tipografia em Mariana e Ouro Preto, como possibilidade de continuidade através de uma nova rede tipográfica;
- Proposição de metodologia e tecnologia para construção de uma nova rede expandida.

2 CONCEITOS NORTEADORES

2.1 Design da informação

Pretende-se aqui apresentar os conceitos acerca da palavra *design* e fazer um breve histórico de como o design evoluiu e foi incorporado no Brasil, para daí chegar à visão que temos a respeito do termo, no contexto contemporâneo, e à maneira pela qual nos apropriamos de uma de suas abrangências, o design da informação, que foi fundamental para esta pesquisa.

Conforme define Villas-Boas (1999), design quer dizer: criar, projetar, desenvolver, dar forma através de uma sequência de atividades. A palavra *design* está ligada à expressão inglesa *industrial design*, que tem a melhor tradução no Brasil como “desenho industrial”. O design incorpora a noção de criação à noção de desenho e o Desenho Industrial constitui apenas uma das aplicações desse extenso campo da atividade humana. Em outras palavras, pode-se afirmar que o Desenho Industrial ocupa-se da criação, desenvolvimento e implantação de produtos industrializados, ou sistemas de produtos, bi- ou tridimensionais, através da análise dos fatores humanos, econômicos, tecnológicos e outros, visando a otimização dos recursos disponíveis, a preservação do meio ambiente e a melhoria da qualidade de vida do ser humano.

Design gráfico é a área do conhecimento e a prática profissional específica que trata da organização formal dos elementos visuais – tanto textuais quanto não textuais – que compõem peças gráficas feitas para reprodução, que são reproduzíveis e que têm um objetivo expressamente comunicacional. (VILLAS-BOAS, 1999, p. 17).

No Brasil, duas áreas convivem sob a mesma denominação geral de Desenho Industrial: Projeto de Produto e Programação Visual ou Design Gráfico. Embora essas áreas correspondam, respectivamente, a produtos bi e tridimensionais, elas seguem abordagens metodológicas semelhantes e, na maioria das vezes, o produto final é resultado da interação de ambas. Para Cardoso (2000), a origem inglesa do termo remete também à ideia de plano, desígnio, intenção, além de configuração, arranjo, estrutura.

Pensando na tipografia como uma ação de design, vamos até o relato de Sodré (1999), em *A história da imprensa no Brasil*, em que ele reflete sobre as causas do atraso da introdução da tipografia em nosso país. Existe a hipótese de que as metrópoles europeias visavam manter o baixo nível cultural das colônias, como estratégia para

fortalecer o poder central. O Brasil foi um dos últimos países do globo a entrar em contato com a tipografia, pois Portugal só trouxe os recursos necessários a partir da vinda da família real, em 1808, deixando-nos pouco tempo para desenvolver um estilo tipográfico próprio que, de alguma forma, pudesse nos refletir como povo. Porém, é aqui que a investigação desta pesquisa revela que as iniciativas, pioneiras e clandestinas, nesse período em Minas Gerais, tornaram essa história local tão peculiar.

Avançando no tempo, conforme relata Cardoso (2000), a industrialização acarretou mudanças muito amplas e a população aumentou consideravelmente, criando novos consumidores, o que permitia uma difusão dos impressos. O anseio de ocupar os momentos de folga criaram o conceito de lazer e todas essas mudanças geraram o desafio em termos de organização e apresentação das informações. As atividades ligadas ao design surgem, então, conectadas ao desenvolvimento do processo industrial.

Como sinalizar a geografia de uma cidade, com seus novos bairros, para uma população que chegava de fora sem nenhum conhecimento prévio dos lugares em questão? [...] Como comunicar para um público anônimo os préstimos de um produto desconhecido, convencendo-lhe da conveniência de adquirir uma mercadoria muitas vezes supérflua ou sem serventia imediata? Neste sentido o papel do designer adquiria um valor redobrado, pois o critério principal que distinguia a qualidade dos impressos passava a ser não mais a habilidade da execução gráfica, mas da originalidade do projeto e, principalmente, das ilustrações. [...] Embora acanhados em termos de design e limitados tecnologicamente em comparação com seus contemporâneos europeus, os impressos brasileiros de meados do século 19 já demonstram uma qualidade notável, considerando-se que a proibição colonial da imprensa só fora revogada em 1808, data da Impressão Régia no Rio de Janeiro (CARDOSO, 2000, p. 41-44).

Mesmo que a figura do designer tenha surgido do processo produtivo, ele passa a atuar também como agente de transformação por meio de críticas ao industrialismo e, com isso, entre as décadas de 1910 e 1930, surge a necessidade da busca de novos estilos e de formas de atuação. No Brasil, este é um período da efervescência da área editorial, quando, além das revistas e periódicos, aparecem algumas tentativas de se fabricarem livros com características brasileiras, não só em torno da movimentação da Semana de Arte Moderna, mas também com as iniciativas de Monteiro Lobato e outros editores.

As décadas de 1930 e 1940 sofreram grande influência relacionada às mudanças dos meios de comunicação, devido ao rádio e ao cinema e, com isso, a indústria gráfica teve que dar atenção redobrada à configuração visual dos impressos. Foi-se muito influenciado também pela publicidade que se praticava nos Estados Unidos, em função das necessidades geradas pós-segunda guerra, o que também aconteceu nos anos 1950 e 1960, em que o produto gráfico nacional ressentiu-se muito com as influências europeias

e americanas, muito por conta das empresas multinacionais, que expandiam suas fronteiras. Mesmo com a criação da ESDI – Escola Superior de Desenho Industrial, em 1963, no Rio de Janeiro, o design ainda estava sob forte influência do estilo suíço ou *international style* (nome dado pelos americanos para o estilo vigente na época). Da ESDI, podemos destacar aqui o nome de Aloisio Magalhães, que foi um de seus professores, conforme descreve Cardoso:

Quem se notabilizou pelo seu trabalho na área de identidade corporativa foi Aloisio Magalhães, muito provavelmente o mais influente designer brasileiro do século 20. Embora tenha iniciado sua carreira de design muito longe das preocupações empresariais, no seio do movimento O Gráfico Amador, em Recife. Aloisio atingiu o máximo de seus esforços, gerando entre outras realizações, projetos de identidade visual para a Fundação Bienal de São Paulo, Universidade de Brasília, Light, Petrobrás, Souza Cruz e Banco Boa Vista, muitos dos quais continuam em uso até hoje. Além de deixar sua marca na iniciativa privada, Aloisio ajudou a moldar a própria face pública do estado através de projetos marcantes para a casa da moeda (série de cédulas de dinheiro de 1968 e 1978), para o Sesquicentenário da Independência (1972) e para o 4º Centenário da Fundação da Cidade do Rio de Janeiro (1965). Através de enorme repercussão atingida pela obra de Aloisio Magalhães, o designer brasileiro finalmente ingressava em um período de pleno potencial para realizações – e também contradições – característico do exercício da profissão no mundo multinacional (CARDOSO, 2000, p.41-44).

Conforme Anastassakis (2011), podemos destacar também a atuação de Aloisio no resgate do patrimônio histórico brasileiro, através de sua participação na criação do Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC), em 1975, junto com Severo Gomes e Wladimir Murtinho, e depois como presidente do IPHAN, em 1979, onde incorporou a ideia do patrimônio imaterial, concretizada com a publicação de seu livro *E triunfo?*

Nas décadas de 1980 e 1990, o design gráfico brasileiro amadureceu muito e se afirmou definitivamente como forma de expressão. Principalmente até meados dos anos 1990, em que imperou o que podemos chamar de um modelo ideológico de caráter modernista, fortemente influenciado pelo sucesso da inovadora arquitetura de Brasília, e também devido aos movimentos concretistas nas artes plásticas e na literatura.

A realidade que vivemos atualmente está ligada aos desafios do mundo pós-moderno, assim, o design está inserido no campo das incertezas e ao mesmo tempo das possibilidades. Podemos considerar que esse momento é marcado pela pluralidade, com abertura e tolerância para posições divergentes.

Na época pós-moderna, já não existe mais a pretensão de encontrar uma única forma correta de fazer as coisas, uma única solução que resolva todos os problemas, uma única narrativa que amarre as pontas. (CARDOSO, 2000, p.208).

Surge, então, o designer pós-moderno, da era da informação, globalizado, que vive numa sociedade em rede e de mudanças constantes, rápidas, composta de visões fragmentadas e fragmentos de visões. Essa fragmentação da era atual transforma o sujeito, composto agora não apenas de uma identidade e sim de várias, que podem ser até contraditórias. Isso reforça que o designer atual não deve se resumir ao exercício de uma atividade técnica, mas, sim, deve ser capaz de imaginar soluções de forma lógica e criativa, com possibilidades de narrativas amplas e unificadas.

O sujeito pós-moderno, conceptualizado como não tem uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos interpretados ou interpelados nos sistemas sociais que nos rodeiam. (HALL, 1997, p. 13).

Como Cardoso (2000) coloca, a atividade do designer está posicionada nas fronteiras entre a ideia e o objeto, o geral e o específico, a intuição e a razão, a arte e a ciência, a cultura e a tecnologia, o ambiente e o usuário. Com isso, tiramos o design apenas da esfera da reprodutibilidade e o colocamos estabelecendo uma relação mais direta com a sociedade. O design é uma área do conhecimento transversal e aqui cabe trazer também a perspectiva do termo aplicado no campo do pensamento e da estratégia.

A era das redes combinadas, associada à exigência dos usuários e consumidores para que se projetem experiências em detrimento de coisas, possibilitou o salto da criação do design para o pensamento do design. Com isso, o design passa a pensar na facilitação e não apenas na construção de objetos, numa transição do consumo para a participação. Quando o design é concebido dessa forma, o papel do designer é pensar primeiro em experiências humanas, em vez apenas da coisa em si.

Manzini (2002) entende o processo de projetar como um “sistema de serviços colaborativos” composto de quatro fatores críticos do design: fluidez de uso, replicação, acesso diversificado e melhoria do suporte a comunicações. O papel do designer é reduzir o limite de esforço para que, independentemente da quantidade de força de vontade que um determinado usuário possa ter, o sistema consiga atingir seu objetivo. A inovação contínua em design para melhorar os sistemas e integrar mais benefícios aos usuários é um campo de pesquisa que deve ser levado em conta nos dias de hoje. Conforme demonstram os princípios de Manzini, os designers devem pensar cada vez mais sobre um sistema em que um produto ou serviço está sendo usado – todas as interfaces físicas e culturais que se cruzam para criar o contexto do uso.

Partindo, então, de uma visão sistêmica do design, Ellen Lupton e J. C. Philips (2008), no livro *Novos fundamentos do design*, apresentam o conceito de rede como um gráfico e um conjunto de conexões entre pontos e nós. Existem maneiras diferentes de conectar os nós de uma rede, como na rede centralizada, na qual todas as forças partem de um ponto em comum. Já na descentralizada existe uma espinha de onde irradiam elementos. A rede distribuída possui relação de nó a nó, sem espinha e sem centro. A internet é uma rede distribuída com nós concentrados em conectividade. Pensando na perspectiva de visualização dessas relações entre os nós, as pessoas, entre os dados e as mídias, chega-se no ponto nevrálgico de como essas relações poderão ser exibidas, tanto no campo da percepção, concepção, quanto da interação em ambientes presenciais e/ou virtuais.

Com isso, chegamos ao design da informação. Rocha (2014) apresenta essa área do design estabelecendo-se em três momentos: visual, organizativo e estratégico. O design da informação passa a ser elemento fundamental, pois é uma ação de projeto que trata os objetos e elementos de forma transdisciplinar, tendo como foco as necessidades do usuário.

O design da informação tem uma ampla área de abrangência, que vai desde sistemas de sinalização a interfaces humanos-computadores, além de projetos para mídias digitais, interativos ou não. Segundo a Sociedade Brasileira de Design da Informação (SBDI), podemos dizer que o design da informação é uma área do design gráfico que envolve os sistemas de informação através da contextualização, planejamento, produção e interface gráfica da informação junto ao seu público-alvo. Um dos métodos para se alcançar esses objetivos são o uso de infográficos e suas diferentes formas de representação, que, além de se materializarem nas mídias impressas e eletrônicas, operam também na fase de concepção, priorizando questões abstratas de representação, como é o nosso caso.

Bonsiepe (2011) ainda complementa que o design da informação contribui para a redução da carga cognitiva, ao produzir clareza e, conseqüentemente, melhorar a compreensão das mensagens. Seus principais objetivos consistem em: desenvolver documentos compreensíveis, recuperáveis e traduzíveis em ação efetiva; projetar interações fáceis, naturais e agradáveis com equipamentos; resolver problemas de design das interfaces humano-computador; capacitar pessoas a encontrar seus caminhos nos espaços urbanos, bem como nos virtuais.

Para revelar e visualizar o cenário a ser pesquisado, o uso de uma ferramenta de design da informação foi fundamental e recorreu-se ao uso do infográfico para isso. Para a definição de infográfico adotamos a visão de Cairo (2008), segundo a qual um infográfico é uma representação diagramática de dados, pois corresponde a uma abstração que está no lugar de fatos, pessoas, objetos e lugares, para que estes possam ser racionalizados. Empregam-se aí os princípios e as técnicas do design da informação para se apresentar com simplicidade, clareza, concisão, precisão, objetividade e dinamismo. Porém, deve-se estar atento a não tomar o infográfico como mera tradução do que pode ser visto ou lido, pois existem relações de força que nem sempre são explicitadas. Veremos isso, por exemplo, ao tratarmos da ideia de uma rede em que as relações existem de formas diferenciadas e que poderão ser restabelecidas e construídas a partir da ideia de memória coletiva.

2.2 Memória coletiva

A partir da estruturação de um infográfico que representará as relações de pessoas, lugares e instituições, tem-se a intenção de resgatar uma memória coletiva acerca da história da tipografia em Minas Gerais, com especial destaque para Mariana e Ouro Preto, como possibilidades de expansão de uma história existente. Além dessas pessoas e lugares estabelecerem relações diferenciadas, isso acontece também em tempos históricos diferentes, mas que podem ser resgatados e reconectados pela memória. Nesse sentido, podemos recorrer a Halbwachs (1999),¹⁰ que, no livro *A Memória coletiva*, demonstra que não é possível conceber a localização das lembranças se não tomarmos os quadros sociais reais que servem de pontos de referência nessa reconstrução chamada de memória.

O interessante em seu ponto de vista reside, sobretudo, no fato de ele unir a interpretação de questões pontuais da vida junto ao apanhado dos grupos e das significações individuais. Mais profundamente ainda, o que está sob esta análise da memória é uma definição do tempo e da sua relação com o espaço. O autor situa a

¹⁰ Maurice Halbwachs tem origem em uma família universitária. Nasceu na comunidade francesa de Reims em 1877 e morreu em um campo de concentração nazista em 1945. Estudou na École Normale Supérieure, onde foi aluno de filosofia de Henri Bergson. Tornou-se sociólogo da linha Durkheimiana e foi professor em Caen, Estrasburgo e Paris. Escreveu uma tese sobre as classes sociais e a vida dos operários e sua obra mais importante é o estudo da memória coletiva, conceito criado por ele.

memória em uma sucessão de eventos individuais, da qual resultam mudanças que se produzem em nossas relações com os grupos com os quais estamos misturados e relações que se estabelecem entre esses grupos. “Um homem que se lembra sozinho daquilo que os outros não se lembram assemelha-se a alguém que vê o que os outros não veem.” Halbwachs (1999) diz ainda que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva e que este ponto de vista muda conforme o lugar que ali se ocupa, e que este lugar muda segundo as relações que se mantêm com outros meios. É de muita relevância a distinção que ele demonstra existir entre a “memória histórica”, de um lado, que supõe a reconstrução dos dados fornecidos pelo presente da vida social e projetada no passado reinventado; e a “memória coletiva”.

A memória apoia-se sobre o “passado vivido”, o qual permite a constituição de uma narrativa sobre o passado do sujeito de forma viva e natural, mais do que sobre o “passado apreendido pela história escrita.” (HALBWACHS, 1999, p. 75).

Essa memória histórica é compreendida como a sucessão de acontecimentos marcantes na história de um lugar. O próprio termo “memória histórica”, dessa forma, seria uma tentativa de aglutinar questões opostas, mas para entender em que sentido a história se opõe à memória. A memória coletiva é pautada e defendida na continuidade e deve ser vista sempre no plural (memórias coletivas). Isso porque a memória de um indivíduo ou de um lugar está na base da formulação de uma identidade, em que a continuidade é vista como característica marcante, conforme Le Goff nos faz pensar.

A memória coletiva foi posta em jogo de forma importante na luta das forças sociais pelo poder. Tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva. (LE GOFF, 1990, p. 368).

Halbwachs revela, ainda, que a memória pode ser traduzida como as reminiscências do passado, que afloram no pensamento de cada um, no momento presente, ou, ainda, como a capacidade de armazenar dados ou informações referentes a fatos vividos no passado. Nessa perspectiva, situando a memória no campo da análise, ele apresenta seu caráter social, uma vez que é a partir de seus estudos que se pensa em uma dimensão da memória que ultrapassa o plano individual, considerando que as memórias de um indivíduo nunca são só suas e que nenhuma lembrança pode existir apartada da sociedade. “As memórias são construções dos grupos sociais, são eles que determinam o que é memorável e os lugares onde essa memória será preservada.”

Pierre Nora nota que a memória coletiva, definida como “o que fica do passado no vivido dos grupos, ou o que os grupos fazem do passado,” pode à primeira vista opor-se quase termo a termo à memória histórica como se opunham antes memória afetiva e memória intelectual. (LE GOFF, 1990, p. 407).

Aparece, então, a necessidade de uma comunidade afetiva, em que os depoimentos dos outros serão importantes para reconstituir nossa lembrança apagada. Já sobre a inserção do espaço na memória coletiva, Halbwachs afirma que os lugares recebem a marca dos grupos, e vice-versa. Todas as ações do grupo podem se traduzir em termos espaciais. “Quando um grupo humano vive muito tempo em um lugar adaptado a seus hábitos, não somente os seus movimentos, mas também seus pensamentos se regulam pela sucessão das imagens que lhe representam os objetos exteriores.” (HALBWACHS, 1999, p. 136).

Os bens produzidos e preservados até nossos dias nos dizem sobre o cotidiano de um grupo, são os meios materiais que nos fornecem pistas para compor um cenário dos hábitos sociais e culturais de uma sociedade que está distanciada de nós pelo tempo. De acordo com Nora (1993), a maioria das experiências que temos se dá em função da memória. A capacidade de lembrar o que já se viveu ou aprendeu e relacionar isso com a situação presente é o mais importante mecanismo de constituição e preservação da identidade de cada um. Para os computadores, memória corresponde à capacidade de armazenamento e recuperação de dados. Entretanto, a memória deve ser abordada para além da recuperação de informações e dados, é preciso estabelecer um processo de reconstituição do passado histórico, em diálogo permanente com o presente.

[...] longe de serem sinônimos, tomamos consciência que tudo opõe uma à outra. A memória é vida, sempre carregada por grupos vivos, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento. A história é a construção sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado. (NORA, 1993, p. 9).

Pode-se pensar em uma memória construída e mediada por metodologias e com uso dos dispositivos digitais, como o que Flusser (2007) definiu como “conversação geral” ou “língua ampliada”, que abrange, além da linguagem verbal, a música, a plasticidade e a imagética.

Os novos meios, da forma como funcionam hoje, transformaram as imagens em verdadeiros modelos de comportamento e fazem dos homens meros objetos. Mas os meios podem funcionar de maneira diferente, a fim de transformar as imagens em portadoras e os homens em designers de significado. (FLUSSER, 2007, p. 159).

A partir do surgimento da WEB 2.0, em que cada usuário pode criar seu próprio conteúdo, a forma de se relacionar com a internet mudou. Com o surgimento das comunidades virtuais, surge um novo desafio: criar o senso de pertencimento, participação e engajamento nessas redes. Com isso, a necessidade de trocar e armazenar essa profusão de novas imagens/mensagens fez com que todos se tornassem publicadores de conteúdos. Com a evolução da tecnologia de transmissão de dados, essas trocas de dados e informações tornaram-se uma nova forma de estabelecer experiência para os usuários, através das redes digitais, que permitem a fluidez de todas as mídias. A palavra *mídia* passa a adquirir uma conotação de processo, produto e produção. Shirky (2010), em seu livro que trata da cultura da participação, traz a concepção de mídia como tecido conjuntivo da sociedade. Dessa forma, a construção de memórias se dará levando em conta esses novos olhares sobre o significado de *mídia*.

Sobre os desenvolvimentos contemporâneos da memória concentrando-se nos processos de constituição da memória coletiva, Leroi-Gourhan dividiu a sua história em cinco períodos: “o da transmissão oral, o da transmissão escrita com tábuas ou índices, o das fichas simples, o da mecanografia e o da seriação eletrônica” [1964-65, p. 65]. (LE GOFF, 1990, p. 403).

2.3 Redes

Castells (2001), em *A galáxia da internet*, trouxe-nos a visão de que uma rede constituída na internet passou a ser a base tecnológica para a forma organizacional da era da informação. Porém, o que ele vai chamar de “a sociedade de rede” vai além da proposta transgressora das comunidades contraculturais e migra também para uma nova forma relacionada com uma nova economia.

A influência das redes baseadas na internet vai além dos números de usuários: diz respeito também à qualidade do uso. Atividades econômicas, sociais, políticas, e culturais essenciais por todo planeta estão sendo estruturadas pela internet e em torno dela, como por outras redes de computadores. De fato, ser excluído dessas redes é sofrer uma das formas mais danosas de exclusão em nossa economia e em nossa cultura. (CASTELLS, 2001, p. 8).

Conforme apresentado por Falci (2012), rede pode ser definida como “uma estrutura de interconexão instável, composta de elementos em interação, e cuja variabilidade obedece a alguma regra de funcionamento” (MUSSO, 2004, p. 31). A partir de Serres (1990), pode-se afirmar que a rede é sempre temporária, porque só existe quando está em ação, quando é ativada por algum dos elementos que a compõem.

Para Krwlikowsky (2007), uma rede é também um simulacro dos relacionamentos humanos, pois tem padrões de comportamento próprios das relações sociais. Nem sempre institucionalizada, uma rede nasce e se desenvolve sem que para isso os atores se preocupem em denominá-la como “rede”.

Existem também as redes baseadas em mídias sociais, que estão cada vez mais presentes nas nossas vidas. Cada vez mais novas empresas aparecem junto com novos investidores que estão construindo, projetando e aperfeiçoando ecossistemas humanos. Isso nas palavras de Reid Hoffman, fundador do LinkedIn¹¹ e que quer ver crescer exponencialmente a WEB 3.0, baseada em pessoas e em suas relações.

Para Keen (2012), um crítico das redes sociais que publicou o livro *Vertigem digital*, a grande questão era saber se as comunidades nas redes sociais iriam substituir o Estado-Nação como fonte de identidade pessoal no século XXI e se o homem digital será socialmente mais conectado que seu antecessor da era industrial. A evolução das redes e seus dispositivos faz com que os “barões das terras digitais” saibam cada vez mais o que estamos pensando.

O futuro será social e as pessoas compartilham suas informações pessoais, sua localização em grandes redes como o Twitter, LinkedIn, Google + e Facebook. Essas e outras novas plataformas sociais, aplicativos sociais, páginas sociais estão compondo a mídia social de forma avassaladora. (KEEN, 2012, p. 25).

Ao mesmo tempo em que essas tecnologias podem trazer uma nova forma de relacionamento e vivência cultural, existe um enorme medo da ausência do humano, que cresce com a telepresença. Muitos questionamentos têm surgido sobre essa sociedade conectada eletronicamente e o porquê de as pessoas disponibilizarem parte de suas vidas para isso. Para Andrew Keen (2012), a tecnologia moderna apaga a diferença entre realidade e irreabilidade. A irreabilidade absoluta é oferecida como uma presença real. Isso faz com o que o homem conectado esteja ao mesmo tempo em todos os lugares e em lugar nenhum, e que quanto mais visível parece ser, na verdade cada vez mais invisível está. Essa condição, ao invés de nos unir, nos estilhaça, dilacera nossa identidade, de modo que passamos a existir fora de nós mesmos, incapazes de nos concentrar no aqui e agora.

Segundo Paul Adams – ex-líder do time de *User Experience* do Google, o problema é que o modo como interagimos na vida *online* e na *offline* é bastante diferente. Ainda que as conferências da área tenham reforçado o mantra de que as relações humanas aconteçam da mesma maneira em ambas esferas, não é bem assim que

¹¹ A maior rede profissional, com 300 milhões de usuários em mais de 200 países e territórios em todo o mundo. Disponível em: <https://www.linkedin.com/about-us?trk=hb_ft_about> Acesso em: 10 jul. 2014.

a banda toca. Há sutilezas. Em sua pesquisa, o autor descobriu que possuímos em média quatro a seis grupos na vida real, sendo cada um destes composto por relacionamentos com duas a 10 pessoas. Nas mídias sociais, o padrão segue, porém, com a diferença presente na abundância de relações com laços fracos, por meio de novos contextos e interesses. Quando nos damos conta, nossa presença online se torna um amontoado de conexões pouco significativas, com centenas de laços fracos e/ou temporários. (VALADARES, 2011, p. 64).

A internet e as redes sociais deixam de ser uma ferramenta de uma segunda vida para ser algo cada vez mais nuclear na vida real. Nelas temos a mais completa base de dados mundial sobre as pessoas, seus nomes, suas relações, endereços, localizações etc. Podemos saber onde as pessoas estão através do Foursquare, Facebook, Places, Google latitude, Plancast, Holtlist. Os hábitos de utilização irão mudar drasticamente nos próximos anos. As pessoas vão se conectar por tecnologias móveis cada vez mais invisíveis e cada vez mais presentes. A conectividade será a eletricidade da era social, segundo Pincus (2012), tão onipresente e poderosa que ameaça se tornar o sistema operacional do todo o século XXI. O desafio é promover uma aliança saudável e produtiva entre as redes de pessoas com o uso das tecnologias disponíveis.

Esta pesquisa pretende apresentar as possibilidades de construção de uma rede em conformidade com a visão de Martinho (2003). Ele afirma que as redes estão em todo lugar, contudo, alerta-nos que nem tudo que apresenta quantidade, dispersão geográfica e interligação é rede.

A ligação à distância é o fundamento de tal noção, primária, de rede. Vejamos: um grupo de pessoas reunidas numa sala de aula ou num escritório é designado pelos termos “equipe”, “turma” ou “time”. Entretanto, essas mesmas pessoas, quando situadas em locais diferentes no espaço e conectadas pela Internet, ganham um caráter de rede, segundo essa visão. Quando duas pessoas dividem um mesmo espaço físico, elas trabalham “juntas”. Quando executam uma tarefa, situadas em cidades diferentes, mas utilizando a Internet, trabalham “em rede”. Esta é uma concepção formalista de rede, isto é, baseada apenas em sua forma aparente, mas que desconsidera como componente importante a dinâmica de relacionamento horizontal que a rede proporciona. Se nos ativéssemos apenas ao aspecto da ligação entre elementos distantes poderíamos, no limite, afirmar que qualquer grupo opera como rede. (MARTINHO, 2003, p. 8).

O que queremos apresentar aqui como proposta de uma rede tipográfica que já existe, de alguma forma, mas que pode ser potencializada, dá-se pela relação de pessoas que atuam de forma independente e autônoma em prol da manutenção deste universo, em diálogo com pessoas ligadas a instituições com interesses que não limitam suas experiências apenas ao remontar uma história em um espaço de museu convencional,

mas, sim, têm a ideia de mantê-la viva ao disponibilizar a materialidade existente nos espaços para as pessoas, conforme será descrito a seguir.

Ainda a partir do pensamento de Martinho (2011), exposto no livro *Vida em rede*, enxergamos a potência deste projeto através da contribuição do design da informação pela linguagem do infográfico, em que conseguimos visualizar os laços fracos da rede. Esses laços, na verdade, dizem respeito à potência e às possibilidades que esta pesquisa pode revelar. Ao detalhar a morfologia de uma rede, o infográfico apresenta-nos a ideia de que uma rede é um “mundo pequeno”, feito de pessoas e que os amigos de seus amigos são amigos de outros amigos seus e de outros amigos de seus amigos.

O processo da conectividade social interliga pessoas a pessoas, por sua vez interligadas a outras pessoas, essas também conectadas a outro conjunto de pessoas, de tal forma que é possível verificar quase sempre a existência de um caminho curto entre indivíduos aparentemente muito distantes. Em 1967, Stanley Milgram já concebia a tese dos seis graus de separação, permitindo afirmar que a distância média entre uma pessoa e qualquer outra pessoa no planeta é de apenas seis apertos de mão. Desde então, novos estudos e pesquisas acabaram por constituir um novo campo do conhecimento – uma “ciência das redes” –, que está em franco desenvolvimento e tem permitido compreender os fenômenos que produzem e são produzidos pelos processos de conexão. (MARTINHO, 2011, p. 23).

Uma rede é formada por nodos e conexões. Os nodos, ou nós, são os pontos, que são mediados pelas relações sociais e que se relacionam principalmente através de pessoas, coisas, ideias, instituições etc. As linhas de uma rede são as conexões, os vínculos ou relações entre os nodos. Essa representação não revela a natureza do vínculo, sendo que este pode variar de acordo com a natureza de cada rede. As redes sociais são, então, variáveis, e os seus nós têm autonomia. A possibilidade dessa trama se expandir existe pelo simples fato da aparição de novos nós e conexões, que podem surgir a qualquer momento, assim como pode ocorrer a sua diminuição em virtude da saída ou supressão de algum nó. As conexões podem também ser estabelecidas de forma a criar pontes e atalhos, o que Milgram (1967) vai chamar de transitividade. As descontinuidades e irregularidades que vão surgir cria uma rede de forma não definida. Além disso, as pessoas exercem diferentes capacidades de conexão, o que acaba gerando áreas na rede de menor e maior densidade de conexões. As áreas de maior densidade são denominadas *clusters*.

A *clusterização* e o adensamento são o efeito da transitividade dos nodos: pessoas apresentam amigos a seus amigos e, ao final desse processo, acabam todos interconectados de forma densa. Grupos colaborativos, coletivos e outras formas associativas que reúnem pessoas para a consecução de determinadas metas também têm a característica de *clusters*. (MARTINHO, 2011, p. 33-34).

Esse dinamismo das redes cria, então, áreas centrais e periféricas que estabelecem uma dialética entre o que podemos chamar de laços fortes e laços fracos, mas sem que haja grau de valor nessa relação. Os laços fracos estão nas fronteiras e podem, a princípio, representar alguma conexão invisível, mas são pontos de articulação e de potência, conforme veremos na rede apresentada no próximo capítulo.

Enquanto os clusters densos concentram conexões e dão robustez e coesão às redes, os laços fracos das periferias realizam eminentemente o papel transitivo de estabelecer pontes entre mundos distintos. O laço fraco, nesse sentido, muitas vezes constrói o único caminho possível de ligação entre redes sociais que estariam de outro modo apartadas. As periferias de rede, em geral, representam a linha do horizonte para além do qual as redes não se reconhecem mutuamente. (MARTINHO, 2011, p. 35).

A partir dessas premissas, entendemos que o espaço das oficinas tipográficas são locais aglutinadores de alta densidade, sendo ponto de encontro de pessoas, daí optou-se por selecionar os principais tipógrafos em atividade em seus locais de atuação no Estado de Minas Gerais, e alguns já falecidos (que constam na literatura disponível ou na lembrança de alguns), colocando-os como os agentes principais das redes existentes nesses lugares. Daí vamos detalhar a rede propiciada pelas pessoas envolvidas com esses mestres da tipografia em seus lugares. Posteriormente, vamos apresentar a forma como essas redes podem se expandir e se conectar a partir de seus laços fracos. Esses novos vínculos é que são o objeto principal da pesquisa. Percebemos as potências da rede, que se abrem e que podem ser (re)conectadas, a partir de metodologia de resgate da memória coletiva com uso de tecnologias da informação, mesmo entendendo todos os riscos ao se propor o desenho de uma rede.

De acordo com Krulikowsky (2007), a institucionalização não garante uma rede em pleno funcionamento: é fundamental que essa relação seja viva socialmente. Uma rede é viva quando o tecido social dela é vivo e alimentado constantemente pelas “trocas” que existem dentro dela. Quanto maior for o número de relacionamentos (e, portanto, de trocas, sejam elas de ideias ou de recursos) mais a rede estará viva e daí poderemos pensar nas memórias individuais que se cruzam. A formação de redes sociais é o desenvolvimento mais inclusivo, em termos culturais, do nosso tempo. Muitas organizações, tanto públicas quanto privadas, participam ou desejam participar de alguma rede, enxergando nela diferentes possibilidades para a resolução de seus problemas.

Em muitos casos, a constituição das redes é tratada como a solução por si só: as pessoas ou instituições se reúnem, manifestam o desejo de “trabalhar em rede” e pronto – tudo estará resolvido. Manter a rede ativa e sustentável, entretanto, constitui-se também como um enorme desafio a ser enfrentado. São vários os desafios que envolvem o registro, preservação e uso da memória no país. Estes devem ser cada vez mais assumidos não apenas pelos museus e outras instituições da área, mas também pelas comunidades, escolas, empresas e organizações sociais. (KRULIKOWISKY, 2007).

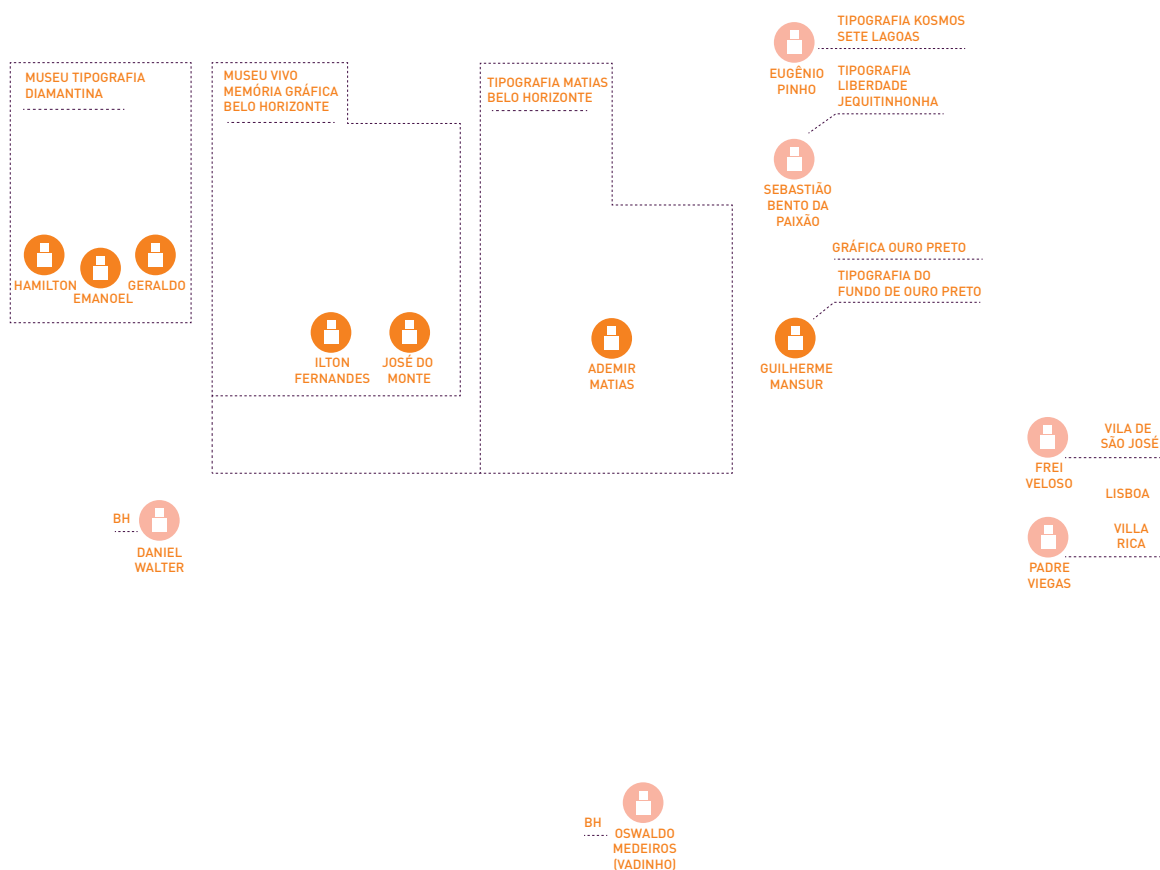


Gráfico 1: Infográfico apresentando os mestres tipógrafos (em atividade e falecidos) em seus lugares de atuação. Fonte: Concebido pelo autor.

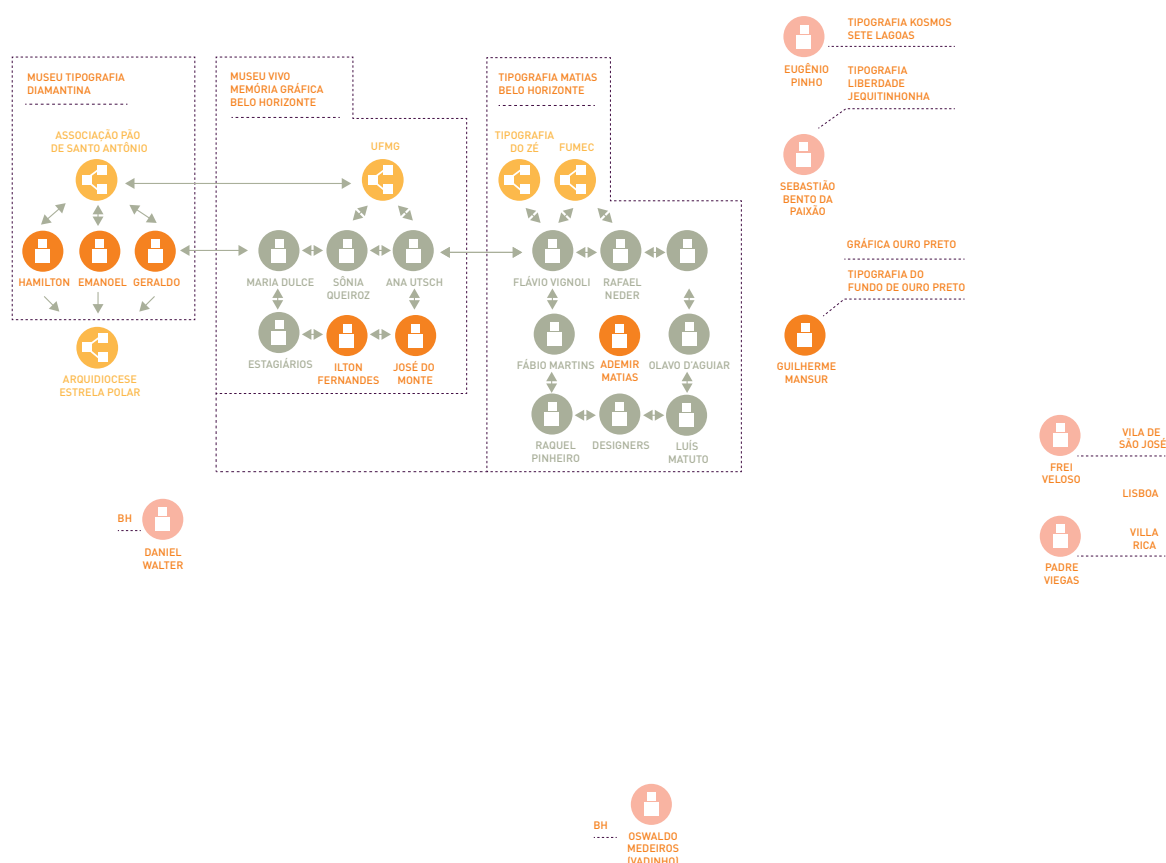


Gráfico 2: Infográfico apresentando os mestres tipógrafos em seus lugares, mais as redes existentes entre as pessoas e as instituições a partir deles. Fonte: Concebido pelo autor.



Gráfico 3: Legenda do infográfico. Fonte: Concebido pelo autor.

3 FASE ANALÍTICA – ESTUDOS DE CASO. A REDE TIPOGRÁFICA EXISTENTE, SEUS NÓS E SUAS POSSIBILIDADES DE (RE)CONEXÃO E EXPANSÃO

Para trazer à tona a memória viva da tipografia em Minas Gerais, por meio das pessoas e dos lugares, optou-se por partir da análise do projeto mais recente de resgate do patrimônio tipográfico do Brasil, que se deu em junho de 2015, com o lançamento do Museu Tipografia Pão de Santo Antônio, em Diamantina. Esta foi uma iniciativa que conectou as pessoas da associação local com as pessoas responsáveis pelo Museu Vivo Memória Gráfica, em Belo Horizonte, por meio da Universidade Federal de Minas Gerais. Na sequência, as possibilidades de (re)conexões levam-nos a um breve histórico do NECI (Núcleo de Estudos da Cultura do Impresso), vinculado aos departamentos de Desenho e Artes Plásticas da EBA/UFMG, no qual havia uma oficina tipográfica. Daí vamos até a tipografia Matias, passando antes pela tipografia do Zé, também em Belo Horizonte, locais em que hoje se agregam os principais tipógrafos contemporâneos, designers pesquisadores e entusiastas de Belo Horizonte e do Brasil, através de edições, encontros e workshops que lá são realizados. A partir dessa rede chegamos até a Oficina Goeldi, abrindo um braço para as experiências que utilizam gravura, poesia e demais técnicas e linguagens artísticas, e a várias outras ligações pelo Brasil.

Ao ver todas essas conexões existentes e em atividade, e ao perceber as outras que se abrem, a proposta é apresentar uma nova rede que se expande para o Jequitinhonha, passando por Sete Lagoas, pelo Serro, por Diamantina, e que caminha até Tiradentes, Mariana e Ouro Preto – nodos que têm potência para resgatar uma antiga conexão que existia entre Lisboa (Portugal), a cidade de Antuérpia (Bélgica), Rio de Janeiro (Brasil) e Mariana (Brasil – MG), chegando assim, a duas pessoas que foram os precursores desse ofício e dessa rede, Frei Veloso¹² e padre Viegas.¹³

¹² “José Mariano da Conceição nasceu em 1742, na Vila de São José, bispado de Mariana, comarca do Rio das Mortes em Minas Gerais. Era primo de Tiradentes. Estudou Filosofia e Teologia no convento de Santo Antônio no Rio de Janeiro. [...] No período em que esteve em Lisboa, entre 1790 e 1808, contribuiu muito para a área de História Natural em Portugal. Entre 1791 e 1798, foi sócio livre da Academia de Ciências de Lisboa, colaborando com alguns naturalistas que se encontravam na colônia. Trabalhou como diretor da Tipografia Arco do Cego (1799-1801) e editor de várias obras sobre História Natural. Em 1809, voltou ao Rio de Janeiro e fixou residência [...] onde faleceu em 14 de julho de 1811”. (Catálogo da Exposição Frei Veloso e a Tipografia do Arco do Cego, 2011 - SP).

¹³ “Padre José Joaquim Viegas de Menezes nasceu em Vila Rica em 1778; estudou em Mariana e São Paulo, viajando para Portugal em 1797 [onde] trabalhou para a Oficina Tipográfica e Calcográfica e Literária do Arco do Cego entre 1799 a 1801. [...] Além de pintar retratos interessou-se pelas artes gráficas e mais tarde chegou a dirigir um jornal”. (Cunha, 1986, p. 21).

3.1 Museu Tipografia Pão de Santo Antônio – Diamantina

Conforme descrito em seu catálogo:

O Museu Tipografia Pão de Santo Antônio reúne um acervo museológico e documental que testemunha a longa prática jornalística, editorial e tipográfica desenvolvida, entre 1906 e 1990, pelos jornais diamantinenses *Pão de Santo Antônio* e *Voz de Diamantina*. Situado na antiga tipografia e no espaço, oficina que se manteve surpreendentemente ativa ao longo de todo o século XX, o Museu ganha forma e realidade na união singular dos meios de produção próprios da tipografia com os impressos saídos de seus prelos. Trata-se de máquinas impressoras, cavaletes tipográficos, mobiliário, clichês e outras ferramentas gráficas, que assumem seu estatuto, hoje patrimonial, ao lado de milhares de jornais outrora ali redigidos, compostos e impressos.



Figura 3: Atual impressor do Museu, Emanuel Ricardo e a impressora francesa do Século XIX restaurada e em pleno funcionamento no dia da inauguração. Fonte: Acervo do autor.

Em entrevista ao autor na abertura do Museu, Ana Utsch¹⁴ aborda o conceito de museu vinculado à ideia de patrimônio, pois todas as tentativas de ativação e desenvolvimento de um trabalho relacionado à tipografia estão ligadas a uma abordagem patrimonial, porque afirma valor simbólico, cultural, de práticas que foram esquecidas e que podem significar identidade cultural. A grande ressignificação é o desafio de diferenciar o que poderia ser sucata para se transformar em patrimônio gráfico. Para isso é necessária a ação, possibilitar o acesso ao maquinário dentro da ideia de um museu vivo e em movimento.

Único no seu gênero no Brasil, nosso Museu traz, na sua concepção, uma proposta museológica pautada também no presente, afirmando o caráter ativo do Patrimônio Gráfico com a reativação dos equipamentos remanescentes da antiga tipografia – colocados em movimento na ocasião das publicações tipográficas e das oficinas e visitas integradas às ações educativas. Tal proposta deu origem a

¹⁴ Professora de Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais e coordenadora do Museu Vivo Memória Gráfica – CCULT/UFMG.

um novo jornal – o *Jornal Tipográfico Pão de Santo Antônio* –, desta vez dedicado à memória da imprensa tipográfica diamantinense, mineira e brasileira. A centenária máquina impressora que se encontra no centro do espaço expositivo, depois de ter passado por um minucioso processo de restauração e reabilitação, é o testemunho manifesto da extraordinária capacidade de permanência da tecnologia tipográfica. (Texto de abertura do catálogo do Museu Tipografia – Pão de Santo Antônio. 2015).

A partir de uma iniciativa da Associação local de preservar os jornais do *Pão de Santo Antônio* e *A Voz de Diamantina*, iniciou-se uma parceria com a UFMG, responsável pelo desenho e implementação do projeto, que teve concepção de Ana Utsch, Janes Mendes Pinto e Sônia Queiroz. Partiu-se para a restauração do espaço, do maquinário e das peças com o reconhecimento da comunidade. A máquina impressora estava parada e degradada, encostada por alguns anos. Recuperá-la foi o grande desafio e, ao mesmo tempo, restaurar a mecânica significou lidar com o resgate de um patrimônio imaterial, além de lidar com um ofício, pois trouxe à tona a *expertise* de gráficos da própria região.

A noção de patrimônio gráfico está diretamente associada aos documentos gráficos – sejam eles livros, documentos de arquivos ou obras de arte – que constituem preciosas coleções patrimoniais conservadas em bibliotecas, arquivos e museus. Nesse sentido, a reflexão sobre a categoria está centrada nos produtos da cultura escrita e impressa, que também passaram por um longo processo de valorização e institucionalização até adquirirem seu estatuto patrimonial, hoje plenamente afirmado pelas diferentes instâncias culturais implicadas na sua preservação e difusão. Contudo, se deslocarmos nossos olhares dos produtos em direção aos meios de produção da cultura escrita, a situação é bastante diferente. Nos deparamos com um vazio simbólico, discursivo e institucional, que não oferece um território propício à conquista. Neste deslocamento já não somos capazes de identificar com clareza nem a extensão dos bens culturais próprios do Patrimônio Gráfico, nem as instituições ou instâncias por ele responsáveis, e, neste caso, sua história de preservação se confunde, muito frequentemente, com uma história de destruição e de perda. (UTSCH, 2015, p. 25).

Utilizou-se o conceito de *museu em movimento*, em diálogo com o que está em funcionamento no Museu Vivo Memória Gráfica (com sede em Belo Horizonte), pois a ativação da antiga impressora francesa *E.Durand/System Wibart* revela uma relação com pessoas que estabelecem uma continuidade dinâmica para manter a máquina em funcionamento. A impressora linotipográfica que funcionou de 1930 a 1990, imprimindo os jornais *Pão de Santo Antônio* e *A Voz de Diamantina*, agora está novamente em funcionamento, e pretende-se dar continuidade ao projeto estabelecendo-se um forte vínculo com as pessoas da comunidade.



Figura 4: Detalhe do convite de abertura e jornais *Pão de Santo Antônio* e *Voz de Diamantina* restaurados. Fonte: Acervo do Museu Tipografia Pão de Santo Antônio.

Essas duas experiências de museus vivos e interativos abriram uma janela de conexão com a Universidade Federal de Goiás, através do CEGRAF, que resolveu restaurar antigas máquinas, sendo que em um ano montaram um ateliê tipográfico com uma equipe de 2 tipógrafos, 2 chapistas, 1 linotipista, 1 coordenador e um consultor integrado com a editora da universidade. O patrimônio gráfico passa, então, a focar não apenas no produto (jornais, periódicos, revistas), mas também abre o olhar para os meios de produção, que se identificam com práticas, processos e pessoas. “Patrimônio não se transmite, se conquista”, reforça Utsch (2015).

O Museu deve ser um local pulsante, ligado à comunidade, a comunidades. Ao envolver a comunidade por meio de ações educativas, por meio da busca dos saberes tipográficos, quase perdidos, o projeto torna-se memória viva. (RODRIGUES, 2015, p. 40).

Nessa perspectiva, detalharemos como foi o processo de construção e viabilização do Museu Vivo Memória Gráfica – experiência que serviu de base para o Museu Tipografia – desde sua origem até o momento em que se encontra instalado no Centro Cultural da UFMG em Belo Horizonte e de que forma essas redes se encontram e criam possibilidades de desdobramento.



Figura 5: Ana Utsh e Maria Dulce Peixoto. Mulheres que estão à frente de algumas iniciativas e que fazem parte desse universo. Fonte: Acervo do autor.

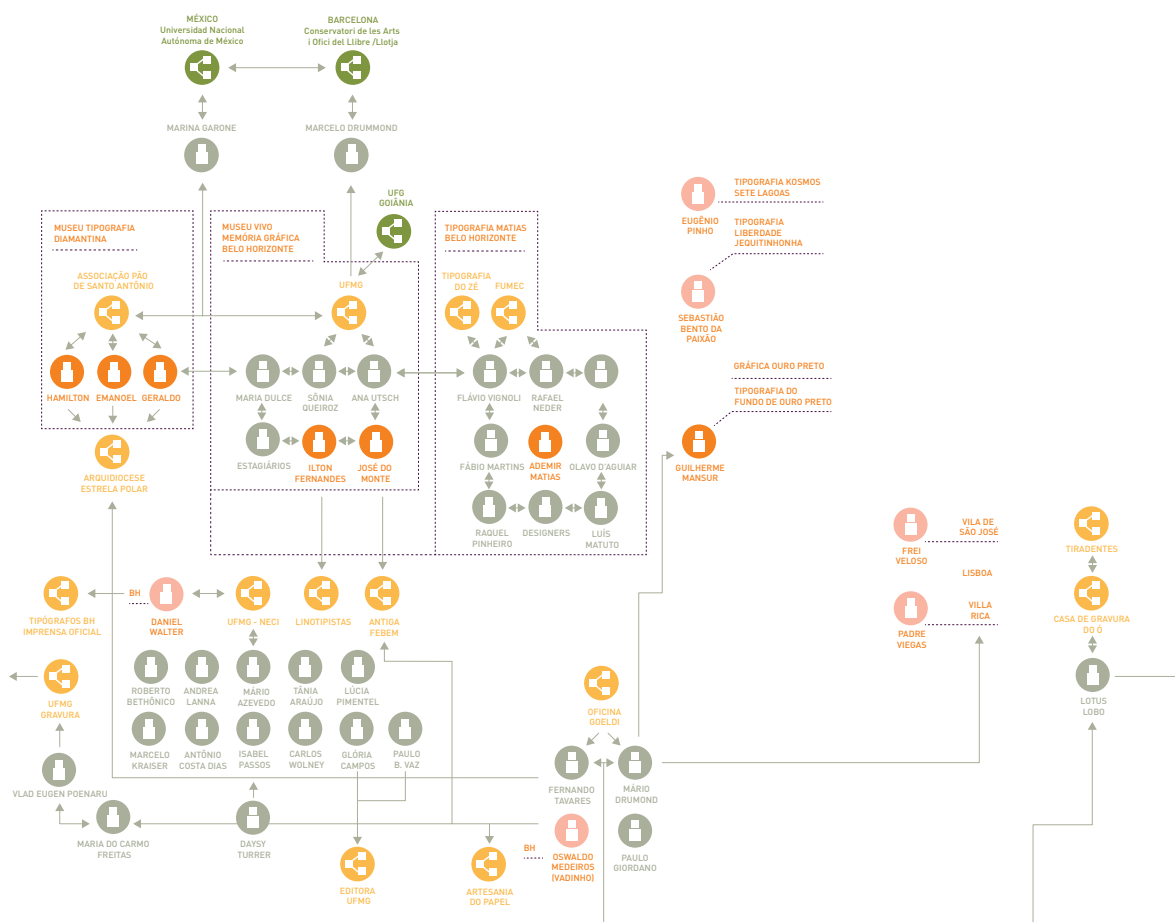


Gráfico 4: Infográfico apresentando as conexões que se abrem via UFMG, Museu Vivo Memória Gráfica e Museu Tipografia. Fonte: Concebido pelo autor.

3.2 Museu Vivo Memória Gráfica

Segundo o depoimento de Maria Dulce Peixoto Barbosa, o início de tudo é em Barbacena, onde ela e o seu parceiro Oswaldo Medeiros (Vadinho, como era conhecido) montaram a Tipografia São Sebastião. Moraram lá por sete anos e, ao retornarem a Belo Horizonte, depararam-se com o maquinário da antiga FEBEM (Fundação do Bem Estar ao Menor) ainda em estado de uso. Elaboraram um projeto para dar àquelas máquinas outra finalidade, de forma que não fossem destinadas a um depósito. Passaram por três secretários de Estado, até conseguirem a cessão do maquinário para a Memória Gráfica Typographia e Escola de Gravura, fundada por eles. Era necessário um espaço e conseguiram a área de segurança ao lado do então Presídio Feminino. Desenvolveram um trabalho sócio-educativo para jovens entre 14 e 21 anos no período de 1999 a 2010.

Trabalharam com recursos da área social, como da lei de incentivo à cultura, da Fundação Airton Senna e da Embratel. Atendiam também à comunidade do entorno e tinham uma equipe de aproximadamente 25 pessoas que trabalhavam com construção de texto, encadernação, oficina de alfabetização visual, gravura e xilogravura na madeira e linóleo. Para os jovens em situação de risco usava-se a tecnologia do isopor, para gravar com o próprio lápis.



Figura 6: Logotipo da Memória Gráfica e o espaço em funcionamento. Fonte: Frames do vídeo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7MSsgmlPI04>> Acesso em: 10 jul. 2015.

Com o fim do projeto, a Memória Gráfica partiu para uma parceria com a UFMG e no dia 30 de agosto de 2011 foi inaugurado o Museu Vivo Memória Gráfica, localizado no Centro Cultural UFMG, com o objetivo de desenvolvimento de práticas e tradições que constituem o universo das artes do livro: tipografia, caligrafia, gravura, edição, ilustração, design e encadernação, conforme descrito no site do projeto:

Ao unir patrimônio material e imaterial, o pequeno parque gráfico que constitui o Museu Vivo Memória Gráfica é enriquecido e animado pelo trabalho de pesquisa e experimentação desenvolvido por um Laboratório de História do Livro, capaz de reativar e atualizar técnica, tradições gestuais e práticas socioculturais estabelecidas em torno do objeto-livro. Através de uma série de atividades semestrais que compreendem cursos, oficinas e palestras consagradas às artes do livro, e a partir do nosso ciclo de mostras Gabinete do Livro, que se dedica à divulgação de acervos bibliográficos públicos e privados, esperamos contribuir para a transmissão dos percursos de produção, difusão e recepção dos objetos que nos dão a ler a palavra escrita. Disponível em: <<https://www.ufmg.br/centrocultural/museuvivo.html>> Acesso em: 10 jul. 2015.

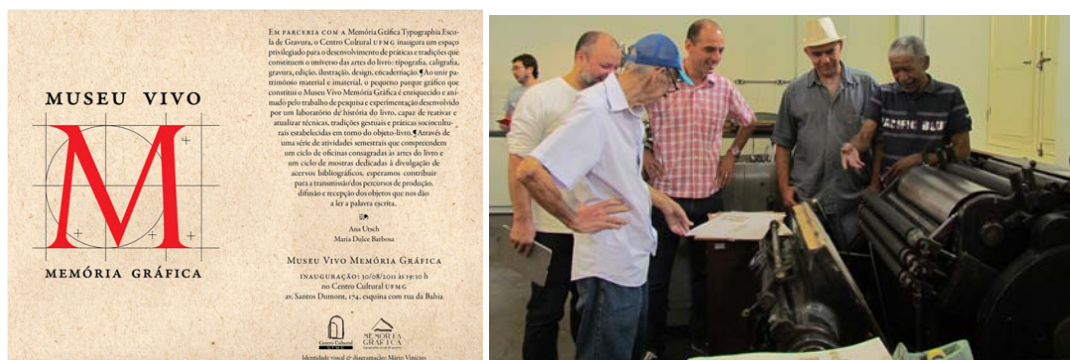


Figura 7: Convite de abertura do Museu Vivo Memória Gráfica e lançamento do livro dos Tipógrafos, com a presença do autor, de tipógrafos e pesquisadores de diferentes gerações.
Fonte: Acervo do Centro Cultural da UFMG.



Figura 8: Zé do Monte, tipógrafo, e Ilton Fernandes, linotipista do Museu Vivo Memória Gráfica. Fonte: Acervo do autor.

Nesse novo espaço, foi incorporado também o Sr. Zé do Monte, tipógrafo que veio da Memória Gráfica, onde trabalhou por onze anos, ensinando e preenchendo o tempo de jovens em estado de risco. Há mais de cinquenta anos no exercício da profissão, Zé do Monte, que também é sambista, está com 77 anos e ainda continua no ofício, mesmo aposentado. Diz que a tipografia “é sua cachaça”. Podemos também 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. Partindo dessa relação de afeto, Sônia Queiroz¹⁵ define o Museu Vivo Memória Gráfica de uma maneira mais poética:

Esse amor pelo trabalho manual com os tipos móveis (que se estende aos tipos fundidos em chumbo, em linha, pela grande máquina de escrever que é uma linotipo) levou-nos a criar, em 2010, no Centro Cultural UFMG, em inspirada parceria com a Associação Memória Gráfica Typographia Escola de Gravura (que emprestou o nome), o Museu Vivo Memória Gráfica. A ideia é acolher, guardar, e revivenciar a experiência da tipografia, tecnologia hoje já abandonada

¹⁵ Poeta e professora da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, onde coordena igualmente o Laboratório de Edição.

(descartada) pelo mundo da utilidade e da agilidade: máquinas, tipos móveis, gestos, sons, memórias que agora desfrutam o lugar da criação – poesia. (QUEIROZ, 2015, p. 48-49).

A conexão entre esses projetos continua e se reafirma agora a partir do intercâmbio de equipamentos que estavam aos cuidados da Memória Gráfica Typographia e Escola de Gravura. Segundo Dulce (2015), parte deles vai ser devolvida ao Estado e parte vai para o Museu Vivo em Belo Horizonte e para o Museu Tipografia em Diamantina. Partindo do centro de Belo Horizonte, onde está localizado o Centro Cultural UFMG, vamos em direção ao bairro Santa Efigênia, até a Tipografia Matias. Porém, antes de chegar lá, devemos passar na Tipografia do Zé, por ser o designer e proprietário Flávio Vignoli um nó da rede entre as duas instituições citadas e um importante articulador de toda essa trama.

3.3 Tipografia do Zé

Flávio Vignoli é a Tipografia do Zé. Designer de 45 anos, transitou pelo teatro, cenografia, museografia e tantas outras possibilidades, características múltiplas de um fazedor, comum aos tipógrafos. É o nó de rede que se conecta com quase todas as pontas. Foi o designer do Museu Tipografia Pão de Santo Antônio, é integrante do Museu Vivo Memória Gráfica, conduz workshops na Tipografia Matias, idealiza e colabora com diversos artistas e projetos relacionados ao universo da Tipografia com o design, a literatura e a poesia, dentre os quais podemos destacar: Ricardo Aleixo, Paulo Bruscky, Guilherme Mansur, Cláudio Rocha etc.

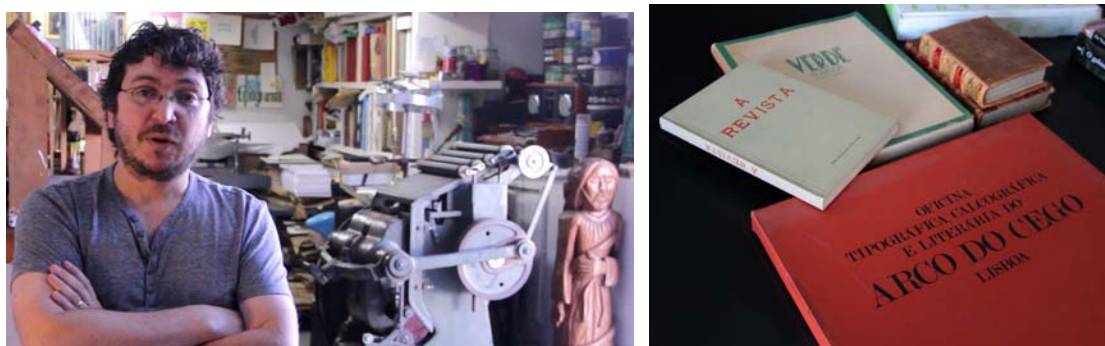


Figura 9: Flávio Vignoli na Tipografia do Zé, com seus livros relacionados à pesquisa do autor. Fonte: Acervo do autor.

Colecionador e apaixonado por livros, Flávio Vignoli sempre tira da “cartola” alguma raridade durante um bom papo. Tem colaborado e aberto todas as possibilidades para esta pesquisa. Ele conta que a Tipografia do Zé surgiu entre 2005 e 2006, pela vontade de aprender o modo de se fazer um livro. É um lugar de pesquisa, lugar de guardar e lugar de fazer, e principalmente um lugar de encontro e de ir a outros lugares, sempre levando alguma coisa. Um ambiente de aprendizado e de encontro. O contato com a materialidade contribui muito para o fazer do design. A tipografia posicionou muito a sua atuação no mercado, sempre se relacionando com a história, através dos artefatos e dos mestres.



Figura 10: Diferentes projetos realizados pela Tipografia do Zé. Fonte: Acervo Flávio Vignoli.

3.4 Tipografia Matias

Como principal agente da rede tipográfica atual, destacamos o tipógrafo Ademir Matias de Almeida, 67 anos, de Belo Horizonte. Conforme entrevista concedida ao autor em maio de 2015, ele é tipógrafo desde a década de 1970 e talvez seja um dos últimos a exercer a profissão na grande Belo Horizonte. Herdou a gráfica dos pais, que também eram tipógrafos, assim como os avós, e começou a trabalhar nela desde os 10 anos. Antes era no Carlos Prates e hoje funciona no bairro Santa Efigênia, onde agrega e atrai alguns pesquisadores e profissionais que realizam trabalhos experimentais e que contratam trabalhos como convites de casamento, cartões de visita etc. Presta serviço de corte para algumas gráficas digitais e esporadicamente é contratado por designers que buscam trabalhos diferenciados. Seu espaço é frequentado pelos mais diversos públicos, de diferentes faixas etárias e com diferentes interesses.

Atualmente, Matias trabalha sozinho e está presente nas redes sociais onde os participantes dos workshops divulgam suas realizações. Participou do filme de curta-metragem *Prelo*, dirigido por Raquel Pinheiro e Virgínia Pitzer em 2014, que documenta o cotidiano e os principais participantes dos workshops.



Figura 11: Ademir Matias. Fonte: Acervo do autor. Foto: Sabrina Esmeralda.

Houve épocas áureas e muitos funcionários. Um deles trabalhou para a família por 30 anos e só saiu aposentado. Outros dois aprenderam o ofício, abriram sua própria gráfica e, quando os ventos viraram, migraram como todos para o processo gráfico moderno. Há cinco anos, Ademir é o único funcionário de seu próprio negócio e chega a passar até um mês sem serviço. “Tem sido muito difícil viver da profissão. Mas não apenas é tarde demais pra mudar, como eu não gostaria nunca de largar essa que é minha grande paixão. Sigo com ela até o fim”, conta Ademir. Para garantir que a tipografia sobreviva às novas mídias, periodicamente, o tipógrafo recebe pequenas turmas de alunos de design para um workshop, onde ensina um pouco do que sabe e incentiva os jovens a viverem um dia no ofício, semeando sua arte aos que cresceram em um mundo muito diferente do seu. O tipógrafo segue em sua oficina sem computadores, e-mails ou qualquer outra modernidade eletrônica. Disponível em: <http://sites.uai.com.br/app/noticia/encontrobh/atualidades/2015/07/03/noticia_atualidades,154032/voce-sabe-o-que-faz-um-tipografo.shtml> Acesso em: 10 mai. 2015.

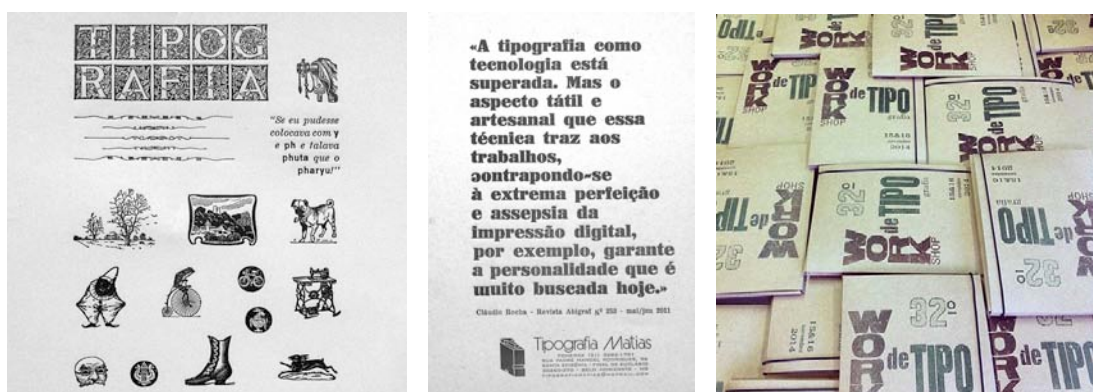


Figura 12: Impressos institucionais e de divulgação da Tipografia Matias e material gráfico do 32º workshop. Fonte: Acervo do autor.

Em 2007, a partir da iniciativa de Flávio Vignoli e Rafael Neder, designers e professores da Universidade Fumec, a quem Matias chama de filhos tipográficos, iniciam-se os workshops na tipografia. Até a data da entrevista, os workshops estavam na 37ª edição, sendo um meio a mais de receita para o Matias.



Figura 13: Workshop com Flávio Vignoli e Ademir Matias. Fonte: Acervo do autor.

Rafael, designer, professor e tipógrafo, de 34 anos, participou com o autor da mesma oficina com o Sr. Sebastião Bento, de Jequitinhonha, em 2006, e daí inicia seu contato com esse universo. Depois conheceu o Matias através da produção do convite de casamento de Flávio Vignoli. Além de atuar como designer, acaba de finalizar um mestrado com pesquisa que analisa a produção tipográfica em diferentes regiões do país. Viu como a produção manual tem ainda um valor, principalmente pela particularidade do processo tipográfico. Vários designers começam a comprar máquinas e tipos e, de certa forma, com isso mantêm esse meio de produção numa perspectiva autoral. Rafael analisa que a tipografia passa por um momento muito bom, devido ao barateamento do maquinário, tornando-o acessível aos mais diversos designers e artistas.

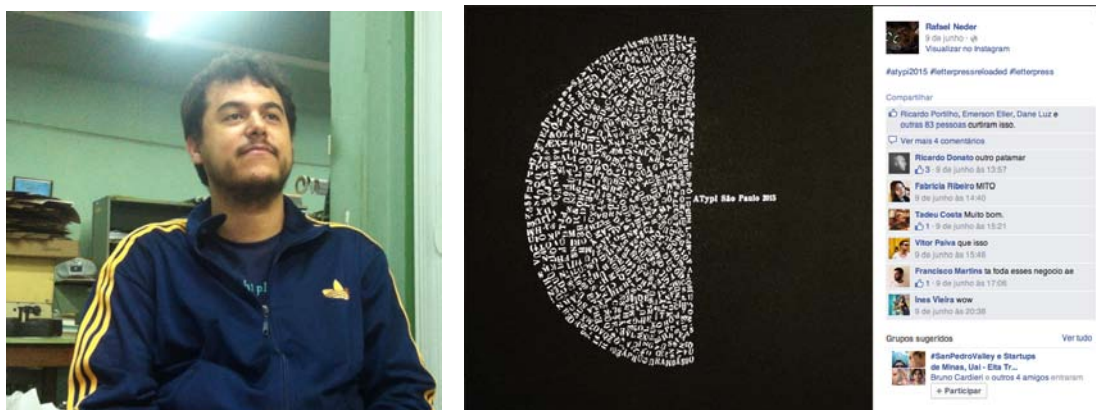


Figura 14: Rafael Neder e seu trabalho mais recente realizado para a AtypI 2015, e publicação no Facebook. Fonte: Acervo do autor.

Fábio Martins, de 24 anos, formado em Artes Visuais na UFMG, trabalhou no Museu Vivo Memória Gráfica e que aprendeu “quase tudo” com Matias, acaba de comprar sua própria máquina, adquirindo, assim, a sua autonomia. Olavo D’Aguiar, 27 anos, designer gráfico formado pela Fumec, está constantemente presente na tipografia em busca da estética e da técnica que a tipografia permite. Hoje é um dos monitores dos workshops, onde começou, em 2008. As trocas na Tipografia Matias se dão por esse aprendizado mútuo entre o rigor do velho impressor e a busca de novas possibilidades dos designers e artistas, sempre presentes.

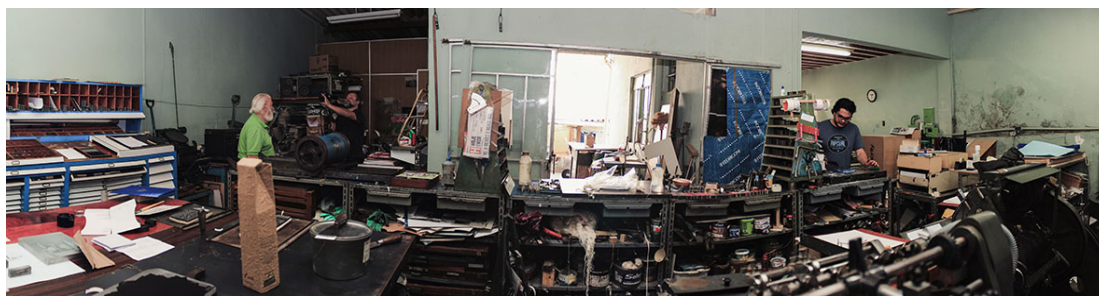


Figura 15: Panorama da Tipografia Matias em junho de 2015, com Olavo à direita, Matias e o autor à esquerda. Fonte: Foto de Fábio Martins.

Na entrevista, Olavo relata a relação que a Universidade Fumec estabeleceu com a tipografia por meio da conexão direta dos professores com a prática. Já Fábio, que se formou em artes visuais em 2014, cita como a tipografia é tratada no curso de Belas Artes da UFMG de forma superficial, sendo que os tipos móveis são apenas mencionados, sem um aprofundamento, pois o espaço dedicado a isso na UFMG, a oficina de tipografia do Núcleo de Estudos da Cultura do Impresso (NECI), hoje está fechado.



Figura 16: Fábio Martins e Olavo D'Aguiar. Fonte: Foto do autor e de Fábio Martins.

Antes de nos conectarmos a essa história, vale a pena mencionar outra figura sempre presente na tipografia Matias, que é o designer e gravador Luís Matuto. Ele atua de forma autoral em uma rede de galerias de gravadores e colecionadores. Possui sua própria prensa de gravura e de tipos e, com isso, abre uma conexão com esse vasto universo das artes da impressão que inclui a UFMG, onde Luís fez o curso de gravador, e a Oficina Goeldi, parte importante dessa memória, que conecta a gravura artística com os tipos móveis, e que será descrita posteriormente.



Figura 17: Luís Matuto e gravura de sua autoria impressa na Tipografia Matias. Fonte: Acervo do autor.

3.5 NECI – Núcleo de Estudos da Cultura do Impresso

Sobre a formação do NECI, conforme descrito no site¹⁶ ainda disponível, sabemos que:

um grupo de professores pesquisadores de várias áreas se reuniu então, tendo, como objeto de estudo comum, o estatuto da letra e suas derivações: livro, imagem, texto, gravura, oralidade, impressão, diagramação, etc. Conscientes do atual estágio da evolução da escrita, ora transportada do papel para as mídias digitais, e também dos impactos dessas mudanças em diversas áreas de criação e campos profissionais, os integrantes do Núcleo de Estudos da Cultura do Impresso propõem a realização de suas pesquisas integradas em diversas frentes. Nessa perspectiva, os artistas-pesquisadores não só pretendem promover uma prospecção de novas formas de expressão visual/escrita, privilegiando também ações sobre uma “arqueologia da tipografia”, coletando, protegendo, recensando e documentando materiais e meios em vias de extinção.



Figura 18: Imagens do site do NECI, com Daniel Walter e uma prensa manual. Fonte: Disponível em: <<http://www.eba.ufmg.br/neci/>> Acesso em: 10 maio 2015.

O NECI iniciou suas atividades em 1997 e a oficina tipográfica fechou após a morte do tipógrafo orientador, Daniel Walter Silva, em 2006, que trabalhou em muitas gráficas de Belo Horizonte, como chapista-paginador, e ainda participava de diversas bandas, tocando pistom e trombone, conforme relata Turrer, que foi uma das coordenadoras do núcleo:

¹⁶ Disponível em: <<http://www.eba.ufmg.br/neci/>> Acesso em: 2 ago. 2015.

O apoio do tipógrafo operacionaliza as aulas, já que é preciso organizar os tipos, preparar as máquinas etc., ela justifica. Com a morte de Daniel, em 2006, e diante da dificuldade de encontrar outro profissional na área, o trabalho da oficina tipográfica ficou inviabilizado. Atualmente, os equipamentos estão sob responsabilidade dos professores Amir Brito e Mario Azevedo, que elaboram projeto de retomada das atividades da oficina tipográfica do Neci. Ao longo dos anos, o Neci também promoveu exposições de arte tipográfica, seminários mensais conduzidos por professores de diferentes unidades acadêmicas, e elaborou oficinas para o Festival de Inverno da UFMG, coordenadas pelos professores Maria do Carmo Freitas, Tânia Araújo, Marcelo Drummond e Daisy Turrer. (Entrevista realizada em 25/2/2013, disponível em: <<https://www.ufmg.br/boletim/bol1809/5.shtml>> Acesso em: 5 jul. 2015).



Figura 19: Convite de abertura de exposições realizadas pelo NECI em 2000 e 2002. Páginas do livro de artista coletivo *Imagem, letra, livro*. Embalagem convite com postais da exposição realizada em Diamantina e Rolo Tipográfico. Fonte: Acervo Glória Campos, Marcelo Drummond e Mario Azevedo.

Além de Daisy Turrer, podemos citar como fazendo parte do primeiro grupo: Carlos Wolney, Isabel Cristina Passos, Lúcia Pimentel, Maria do Carmo Freitas, Mario Azevedo, Paulo Bernardo Vaz, Sônia Queiroz, Tânia Araújo e a designer Glória Campos, a única integrante que não era professora universitária. Glória, que se formou em Belas Artes na UFMG, conta-nos em entrevista que prestava serviços à Editora da UFMG e entrou no núcleo a convite de Sônia Queiroz e Paulo Bernardo Vaz. A intenção ali era reunir pessoas de diferentes escolas e formações, de forma multidisciplinar. Colaboraram também para a formação do núcleo Antonio Costa Dias, Marcelo Kraiser, Roberto Bethônico e Vlad Eugen Poenaru (com a participação da restauradora Claudina Dutra Moresi e do fotógrafo Luis Felipe Cabral). Andrea Lanna e Marcelo Drummond integraram-se ao grupo e participaram de um segundo momento, em que a estrutura de funcionamento previa a figura de um coordenador e dos professores-pesquisadores, artistas e membros do Núcleo.

Além das pesquisas individuais, os integrantes focaram na catalogação dos tipos, na produção de pesquisas e trabalhos de criação pessoais como coleções de postais, um Rolo Tipográfico, um livro de artista coletivo (*Imagem, letra, livro*) e outras criações. O grupo, com algumas variações em seus integrantes, realizou três exposições: a Mostra Zero, na Galeria da Escola de Belas Artes da UFMG em 2000, que se repetiu em 2001 com algumas modificações no Museu do Diamante, em Diamantina, e a Mostra Um, na Sala das Colunas do Centro Cultural UFMG, em 2002, mesmo local que hoje abriga a tipografia do Museu Vivo Memória Gráfica.

Segundo Mario Azevedo, o NECI ainda existe, funcionando como um “temário guarda-chuva” que continua aberto e em processo de transformação, abrigando subtemas, entre os quais a oficina tipográfica, que é um dos vários componentes que privilegia a prática criativa como base do conhecimento teórico.

Vamos agora discorrer um pouco sobre a importância e o legado deixado pela Oficina Goeldi.

3.6 Oficina Goeldi

A partir de documento disponível na internet e elaborado por Mario Drumond, um de seus fundadores, segue a descrição do que foi a oficina:

Com início em 1980, a Oficina era um Laboratório Gráfico de Arte com capacidade e autonomia para realizar pesquisas e produção gráfico-editorial nas seguintes técnicas básicas: Calcografia (buril, ponta-seca, maneiras negras, água-forte, vernizes, água-tinta); Pantotipia (xilografura, linoleogravura, tipografia, fotogravura, estereotipia) e Editoração (desenho e projeto gráfico-editorial, técnicas mistas de gravação e impressão, acabamentos diversos, encadernação).

A Oficina teve fim em 1990, conforme relato disponível em blog de um dos fundadores:

Com o fechamento da Oficina Goeldi no final de 1990, inviabilizada pelo desastrado “Plano Collor”, encerrou-se um ciclo de criação gráfico-editorial altamente prolífico e inovador, que durou toda uma década e que teve por suporte o ferramental e o espírito experimental e revolucionário que nela se fomentou sob a direção do artista plástico Fernando Tavares e deste autor, em Belo Horizonte (1980-1985), em São Paulo (1985-1988) e de volta a BH (1988-1990). A desativação desse parque gráfico motivou a redação de uma memória seguida do inventário completo e detalhado dos 95 itens que constituem o Conjunto de Máquinas, Equipamentos, Móveis e Acessórios da Oficina Goeldi e uma planta baixa que reproduz exatamente o leiaute da Oficina, tal como funcionou, no galpão da Av. do Contorno, 3.830, Belo Horizonte, no período de 1982 a 1985. O primeiro inventário foi datilografado em maio de 1987 como proposta para venda de todos os itens (de propriedade deste autor) a pedido de instituições públicas; negócio que não se concretizou. Posteriormente, em 1994, foi digitado em computador e modificado para se tornar um documento de memória, que foi redigida em 1990, logo do fechamento da Oficina. Desde 1990, o conjunto ficou em depósito a céu aberto e dele resta ainda o equipamento essencial e principal de impressão, agora conservado em local protegido, e que pode ser facilmente recuperado e posto em operação. Disponível em: <<http://marioobras.blogspot.com.br>> Acesso em: 5 jul. 2015.



PLANTA BAIXA DA OFICINA GOELDI

(Situação instalada na Av. Contorno, 3830, Belo Horizonte, MG, no ano de 1985)

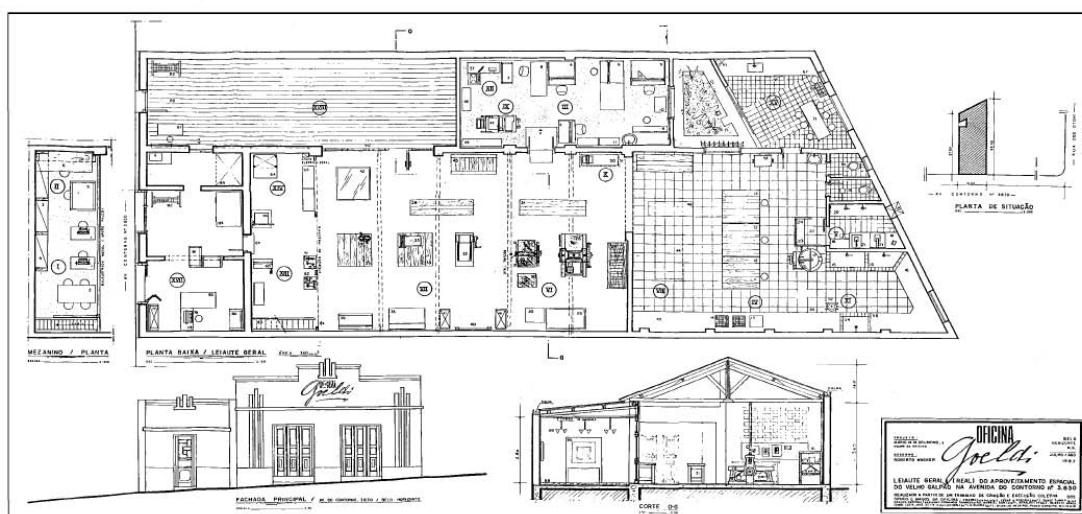


Figura 20: Páginas de documento acerca do acervo de maquinários e planta baixa da antiga Oficina Goeldi. Fonte: Acervo Mario Drumond.

A Oficina operou até o final de 1990 em regime de trabalho coletivo, estabelecendo relações multidisciplinares com diversos artistas e dando apoio às demais áreas de expressão artística como a música, a dança, a literatura, o teatro e o cinema. Em sua formação original, além de Mario Drumond, estavam os artistas Fernando Tavares, Paulo Giordano e Oswaldo Medeiros. O conjunto de equipamentos era composto de 95 itens desde sua concepção original de projeto. A maioria das peças pertenceu aos Setores de Gravura e Clicheria do jornal diário *Estado de Minas*, desde que foram adquiridas entre os anos de 1914 e 1949. Algumas delas ainda retêm o selo patrimonial. Segue um registro do que significava a Oficina Goeldi no cenário cultural da época, com o relato do cineasta José Sette¹⁷ feito em 2010:

Quando voltei a morar em Belo Horizonte, lá pelos idos de 1979, dez anos após ter saído de Minas e do Brasil, ao reencontrar os velhos amigos, conheci um pessoal mais novo de alma inquieta, rebeldes e repletos de criatividade. Trabalhavam as madrugadas desenterrando, na arte oculta dos taumaturgos, os enrolados cipoais da memória universal. Foi quando descobri, com alegria, que nem tudo estava perdido. Em verdade comecei a conhecê-los na praia de Ipanema – tenho uma prima no Rio que andava, naquela época, na companhia de um jovem e talentoso artista mato-grossense que vivia em BH. Ela e suas amigas passavam os dias quentes do verão carioca na praia, que imediatamente passei a

¹⁷ José Sette de Barros Filho, mineiro de Ponte Nova, MG, é um realizador mordaz, com visões de um cinema próprio, artesão, diferente, descobridor de personagens ocultos na memória brasileira, feito em prosa e poesia, descrevendo e reconstruindo o caos. Disponível em: <<http://www.historiadocinemabrasileiro.com.br/jose-sette/>> Acesso em: 5 jul. 2015.

frequentar. Ana, minha prima, me apresentou a todas as suas amigas e ao artista Paulo Giordano, um simpático e engraçadíssimo sujeito que algum tempo depois se tornou um dos meus melhores amigos, embora eu tenha namorado a mulher que ele há muito cobiçava. Foi o Paulo Giordano que me apresentou ao produtor e artista gráfico Mario Drumond, que me apresentou a Oficina Goeldi, que me apresentou a quem eu considero o maior, o mais sensível e erudito artista plástico de minha geração, o surpreendente Fernando Tavares. Paulo Giordano e outro jovem e talentoso artista, chamado Oswaldo Medeiros, completavam o quarteto que dirigiam a Oficina Goeldi. Foi neste ambiente modernista, repleto de boas cabeças pensantes, que produzimos os filmes *Um Sorriso Por Favor* e depois *Um filme 100% Brasileiro*. Nesta Oficina da arte de vanguarda mineira, eu conheci e convivi, ouvi e observei, o trabalho, a obra dos grandes artistas pintores do Brasil. Todos que ali passavam para realizar um trabalho eram, além de bem informados, possuidores de profundo conhecimento do nosso universo cultural. Cultivavam, experimentavam e comiam, atropofagicamente, os grandes mestres do modernismo, não só da pintura e da gravura, como também da música, do teatro, da literatura, da poesia, do cinema, enfim o que de melhor a história passada e contemporânea tinha a lhes oferecer. O cineasta Sylvio Lanna também estava em BH na mesma época produzindo o que julgo ter sido o acontecimento mais de vanguarda no Brasil naquela década. Falo do Cine Olho, do encontro de todos os movimentos da arte rebelde, do melhor que se fazia no país, dentro da lufada de liberdade que se espalhava por terras brasileiras. Mas trago essas pequenas lembranças a superfície para colocar aos leitores a minha convicção de que todas as obras criadas naquele período de tempo por aqueles jovens mestres da composição e da cor, da impressão e da corrosão, da gravura e da pintura, terão que ser melhores observadas pelos artistas, colecionadores, estudiosos e críticos que se interessam de verdade pela boa arte brasileira. Fernando Tavares se destacava entre todos com sua produção de qualidade indiscutível. É o Mario Drumond quem nos fala sobre Fernando: "Nascido em Belo Horizonte em 14 de março de 1950, começou um pouco tarde a sua carreira de artista-plástico, na cadeia de Ilha das Flores, no Rio de Janeiro, onde estava como preso político. Eram os anos setenta e elaborava cartões de natal para os companheiros de cárcere. Saiu da cadeia com a saúde física e mental abalada, mas teve a sorte de ser encaminhado à Dra. Nise da Silveira, que percebendo sua inclinação para as artes, estimulou-o a frequentar a Escolinha de Arte do Brasil (EAB). Lá ele foi aluno do gravador José Altino e da pintora Maria Tereza Vieira, tornando-se depois assistente impressor da gravadora Marília Rodrigues, mestra responsável pela sua iniciação na Arte Maior da Gravura Brasileira. Em pouco tempo o aluno-assistente demonstrou suas notáveis qualidades e foi por Marília apresentado aos principais círculos do meio artístico do Rio de Janeiro, os quais não esconderam a admiração pelo novo talento: Edith Bhering, Anna Letycia, Carlos Scliar, Maria Leontina, Fayga Ostrower, Antonio Grosso e outros contemporâneos. Fernando era o diretor artístico da Oficina Goeldi. Foi o seu mais importante gravador e a maior autoridade em Arte da casa. Eu respondia pelos projetos gráficos e pautas editoriais, viabilizações financeiras e coordenação de produção". A melhor notícia de hoje é que as máquinas estão sendo lubrificadas e que ele estará de volta em breve a produzir as suas gravuras e suas pinturas que tanto nos surpreendiam e nos encantavam. Palmas para Fernando Tavares! (Disponível em: <<http://kynoma.blogspot.com.br/2010/10/tunel-do-tempo.html>> Acesso em: 8 jul. 2015).



Figura 21: Nunes Pereira¹⁸ e Fernando Tavares durante as filmagens de *Um filme 100% brasileiro*, de José Sette. Fonte: Acervo internet, retirado do blog Kynoma, de José Sette. Disponível em <<http://kynoma.blogspot.com.br/2009/02/grande-arte-das-minas.html>> Acesso em: 5 jul. 2015.

A partir da constatação de que existe uma rede pulsante de pessoas, lugares em conexão, por diferentes vias e em diferentes tempos, pode-se atestar que existe potência para se avançar na proposição da pesquisa. O design da informação contribui, através do infográfico, para a visualização dos nós de rede que se projetam, abrindo as possibilidades para novas conexões, proporcionando a ampliação da trama. Agora será analisado como essa rede pode se relacionar com a rede que se abre, com o objetivo de se ligar à origem da impressão em Minas Gerais, especificamente em Mariana e Ouro Preto.

3.7 Análise dos estudos de caso apresentados – três redes que se abrem

Aqui serão analisados o contexto das potências que se projetam, a partir do mapeamento e das ligações visualizadas e compreendidas. A análise baseia-se nas entrevistas de caráter qualitativo, em que, durante as conversas, foi apresentada a proposta da pesquisa, posteriormente o infográfico (até onde ele se encontrava, pois a cada conversa ele ia tomando nova forma). Optou-se, a partir daí, por ouvir os envolvidos até onde foi possível, em seus lugares de trabalho, onde eles se apresentavam, estabeleciam sua relação com o universo da tipografia e contribuíam para contar sua história e colaboravam com a validação e evolução do infográfico.

¹⁸ Manoel Nunes Pereira, também conhecido como Nunes Pereira (1892 – 1985), nascido no Estado do Maranhão, foi um antropólogo e ictiólogo que viveu grande parte de sua vida em Manaus, e, posteriormente, na cidade do Rio de Janeiro, tendo viajado seguidamente ao interior da Amazônia. Foi um dos fundadores da Academia Amazonense de Letras.

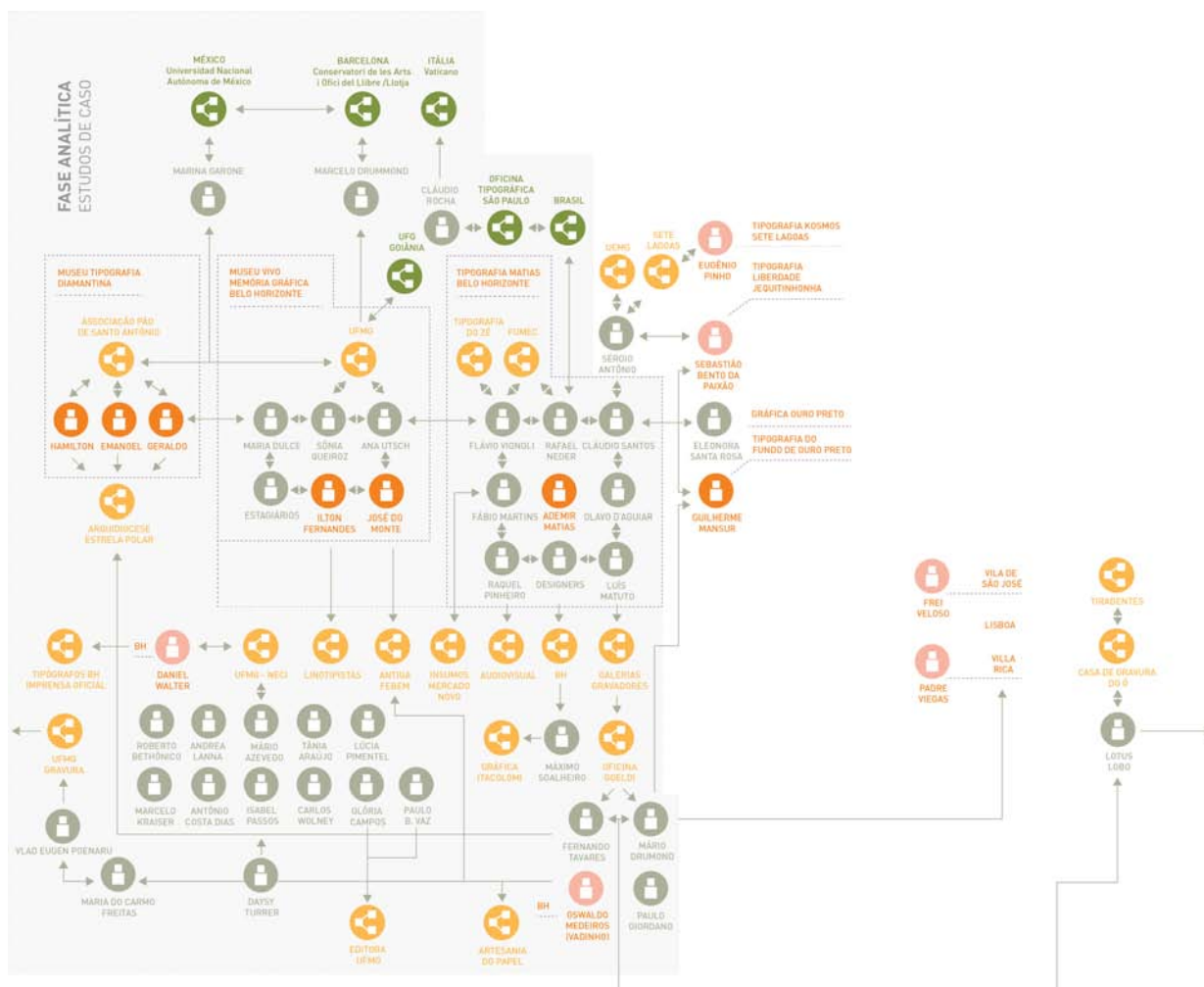


Gráfico 5: Infográfico apresentando as conexões que se abrem via UFMG, Museu Vivo Memória Gráfica, Museu Tipografia, Tipografia Matias e os nós de rede que aparecem e que permitem sua expansão e (re)conexão com redes em atividade e que existiram. Fonte: concebido pelo autor.

O autor também valeu-se de pesquisa na literatura disponível e buscas na internet daquilo que se fazia necessário, para avaliar a possibilidade de existirem visões diferentes ou novas informações a respeito dos mesmos relatos. Além disso, a pesquisa na internet foi importante para avaliar a presença digital dos envolvidos na rede até o momento. Foi criado, então, um quadro comparativo dessa presença (que será apresentado no próximo capítulo), com o propósito de compreender de que forma as instituições relacionadas a esses assuntos estão conectadas com os novos meios de transmissão das informações.

Constatamos que o Museu Tipografia tem uma proposta que está conectada com os novos conceitos de museus. Além do patrimônio gráfico de máquinas e objetos, existem três tipógrafos vivos, incluindo aí o Sr. Hamilton, de 92 anos, e o Sr. Geraldo, que colaborou na restauração, o que permite um vasto campo de possibilidades a serem

exploradas e conectadas. O processo de restauração com essas características abre uma conexão com restauradores que possuem esses conhecimentos adquiridos, além do contato com os profissionais gráficos, que contribuem com sua experiência.

(Re)inauguramos em 2015 o Museu Tipografia Pão de Santo Antônio. Mais um link, um laço, nesta rede concreta, de corpos e tipos – humanos e suas invenções, criações em metal, em madeira – letras, números, sinais, vinhetas, clichês, figuras; em linha – costuras, dobras, furos, pinceladas. A memória de Diamantina, em Diamantina, à beira do rio de seus começos: o Grande. A memória dos gestos de mulheres e homens que subiam e desciam ladeira para o trabalho com as letras, uma a uma, até o texto, a leitura. (QUEIROZ, 2015, p. 49).

Como expansão, abre-se uma rede para a Diocese de Diamantina e, conseqüentemente, com o Vale do Jequitinhonha, por conta do jornal *A Estrela Polar*, conforme descrito por Junior (2007):

Em Diamantina há a tradição pela atuação de Joaquim Felício dos Santos à frente do *O Jequitinhonha*, primeiro jornal republicano da província, e engajado no movimento abolicionista. Num viés um pouco diferente, *A Estrela Polar* foi fundada pela diocese católica, como instrumento de atuação política também. (JUNIOR, 2007, p. 94).

O Museu Tipografia possui um bom site, com tecnologia e linguagem contemporâneas, rico conteúdo, e está presente no Facebook. Já estão conectados a outras redes via UFMG e Memória Gráfica (México – Universidad Autónoma Nacional del México e Universidade Federal de Goiás), como vemos pelos textos publicados por colaboradores. Costa (2011) reforça que, com o advento da internet, os cenários museológico e educativo ampliaram-se, dando destaque às novas oportunidades de expansão dos canais de diálogo com o público. Temos presenciado cada vez mais o uso coletivo e em massa de redes sociais para diversos usos, como troca de fotos, textos, divulgação de eventos etc. As redes sociais têm sido uma fonte cada vez mais utilizada pelos museus para divulgarem suas exposições, acervos e ações. Porém, as mesmas são pouco usadas com o propósito de se obter engajamento e de se tornarem um elemento de compartilhamento e construção de conhecimento. Porém, já identificamos um indício de compreensão do uso desses recursos visando a atrair e comunicar com o público.



Figura 22: Tela principal do site e postagens feitas no Facebook divulgando o Museu. Fonte: Disponível em: <<https://www.facebook.com/memoriadopaoedesantoantonio?fref=ts>> Acesso em: 5 jul. 2015.

O Museu Vivo Memória Gráfica já vem, via UFMG, com uma rede conectada ao pioneiro centro de pesquisa que é o NECI. Isso já estabelece um caminho a ser resgatado pela dimensão e importância do mesmo, devido às atividades já construídas pelas pessoas que ali estavam, conforme relato de Daisy Turrer:

Nosso objetivo é refletir sobre as relações estabelecidas entre as diferentes formas de expressão – textuais, iconográficas e materiais – que constituíram a cultura do impresso. Para isso é fundamental a identificação das diferentes práticas socioculturais e das tradições gráficas e estéticas fixadas em torno da tipografia”, comenta a professora de gravura Daisy Turrer, uma das fundadoras do Neci e coordenadora até o início do ano de 2013, quando passou o bastão para a professora Ana Utsch. Um exemplo representativo do trabalho do Núcleo é o projeto Arqueologia do Impresso, que promoveu estudos do acervo da Biblioteca do Santuário do Caraça. Os professores Paulo Bernardo Vaz (Fafich), Eliana Mussi (Fale), Daisy Turrer (EBA) e Alexandre José Gonçalves (na época doutorando em História na Unicamp) se debruçaram sobre a coleção do século 16 para estudar

as características paratextuais das obras naquele período, cerca de 100 anos depois da invenção da imprensa. “Os livros dessa época encerravam na página de rosto os rastros precisos das diferentes modalidades de produção e de difusão do livro impresso no Antigo Regime, evidenciando a convivência das antigas práticas de mecenato, de privilégio (autorização) e de censura com as estratégias de difusão concebidas pelo editor-impressor. O acervo do Caraça não chega a ser grande, mas é muito significativo. (Disponível em: <<https://www.ufmg.br/boletim/bol1809/5.shtml>> Acesso em: 10 jul. 2015).

Como vimos, um dos fundadores do NECI é o designer, professor e artista Marcelo Drummond. Ele e o irmão Marconi Drummond são uma referência em qualidade e rigor quando se fala de design em Minas Gerais. Marcelo, em entrevista ao autor, relata que, em paralelo ao seu doutorado, e de forma a dar continuidade na sua investigação acerca dos tipos, fez um livro totalmente em tipografia no decorrer de sua estada em Barcelona, em 1999, assim como um poema objeto de sua autoria e que hoje faz parte do acervo da Coleção Fundación Joan Brossa. Isso abre mais uma possibilidade de conexão, tendo em vista a forma com que os catalães se preocupam com o patrimônio gráfico, assim como pela abertura em compartilhar e trocar, conforme o relato de Marina Garone Gravier¹⁹ no catálogo do Museu Tipografia.

Preocupada com a absoluta desproteção em que se encontrava o material, escrevi, em busca de orientações sobre procedimentos de resgate, ao colega catalão, Dr. Oriol Moret, da Universidade de Barcelona, por sua experiência no tratamento de uma parte importante do acervo de matrizes e materiais gráficos da empresa alemã Bauer, salvaguardado pela Universidade de Barcelona, que empreendeu o trabalho de higienização e conservação das peças, assim como um estudo sobre os objetos e sua catalogação. Solidário, Oriol respondeu com inúmeras sugestões de ordem prática e outras de caráter bibliográfico, demonstrando a importância da colaboração interinstitucional. (GRAVIER, 2015, p. 36).

¹⁹ Coordenadora Geral do Seminário Interdisciplinario de Bibliología, investigadora do Instituto de Investigaciones Bibliográficas da Universidad Nacional Autónoma de México.



Figura 23: Livro de artista de Marcelo Drummond, impresso em tipografia. Editado junto ao Conservatori de les Arts i Ofici del Libre/Llotja, Barcelona, Espanha e Trufa tipogràfica, poema objeto, tipo móvel, azeite e frasco de vidro. Coleção Fundació Joan Brossa, Barcelona. VII Prémio Internacional de Poesia Visual. 'Joan Brossa' [Grande Prêmio]. Fonte: Acervo Marcelo Drummond.

Por meio das pessoas do NECI, algumas frentes se abrem, por intermédio da Editora da UFMG, assim como com os próprios integrantes que participam de outros projetos, além de um forte vínculo com o departamento de gravura. Por este universo, chega-se ao nome de Lotus Lobo, que participou da Oficina Goeldi e abre uma conexão com a cidade de Tiradentes, através da Casa de Gravura do Ó, onde ela foi responsável por montar o ateliê de gravura junto com outros artistas (de 1984 a 1991). Mas sua obra tem também um importante trabalho de pesquisa, preservação e divulgação dos rótulos de estampas litográficas comerciais de Juiz de Fora, isso na década de 1960. Esse trabalho chegou ao CNRC (Centro de Referência da Memória Nacional), que nos leva a Aloisio Magalhães, a Recife e ao Gráfico Amador.

Para além do NECI, uma forte conexão se dá também a partir do Zé do Monte e de Maria Dulce, do Museu Vivo, para os jovens que foram formados por eles durante as oficinas da Memória Gráfica, que duraram 12 anos. Esses jovens podem encontrar nesse contexto um novo campo de atuação. Pela Memória Gráfica pode-se abrir também um link até o falecido Vadinho, um dos fundadores da Oficina Goeldi e que teve um papel e um reconhecimento fundamental para o caminho que essa rede trilhou. Junto com Fernando Tavares, Paulo Giordano e Mario Drummond realizaram um Festival de Inverno da UFMG em Diamantina, na década de 1980, em que uma das oficinas estabelecia um vínculo com o Jornal *A Estrela Polar*. Podemos abrir um outro link com uma rede de produtores de papéis artesanais (Artesania do papel), conforme relato de Vera Queiroz:

O primeiro curso oficial de papel artesanal aconteceu no Festival de Inverno, em 1981, em Diamantina. Marlene Trindade era professora de tecelagem e cestaria na escola de Belas Artes da UFMG. Aqui em BH, Oswaldo Medeiros, Paulo Giordano, Fernando Tavares, artistas gravadores da Oficina Goeldi, com orientação da Marlene Trindade, faziam papéis usando a celulose industrial mais trapos de algodão para os seus trabalhos. Participamos de exposições importantes como O Papel de Minas – 1985 – na Grande Galeria do Palácio das Artes, com Marlene Trindade, Lincoln Volpini, Diva Buss, Edna Moura, Erli Fantini, Glória Lamounier, Mário Azevedo, Nícia Mafra, Oswaldo Medeiros, Paulo Giordano e Vera Queiroz. Disponível em: <<http://artesianiadopapel.blogspot.com.br/2012/04/revisao-projeto-artesia.html>> Acesso em: 10 jul. 2015.

O Museu Vivo Memória Gráfica também nos surpreende por ainda ter uma máquina de linotipo em funcionamento, abrindo mais um universo a ser explorado, visto que esse maquinário tem suas especificidades, foi revolucionário dentro do processo da evolução da indústria gráfica e cria vínculos emocionais com os seus operadores, como vemos no artigo disponível na Revista Tecnologia Gráfica:

A Linotipo é um equipamento de composição mecânica que compreende quatro partes fundamentais: os magazines, ou depósitos de matrizes; o teclado, o mecanismo de fundição e o mecanismo de distribuição das matrizes. Basicamente, a sua operação consiste em: reunir as matrizes em uma linha de texto; espaçá-la automaticamente a fim de alcançar a medida predefinida; posicionar a linha composta no mecanismo de fundição; transferir a imagem dos caracteres das matrizes para uma barra de metal; e, por fim, devolver as matrizes às suas posições originais nos magazines, para nova utilização. O relojoeiro alemão Ottmar Mergenthaler (1859-1899) em 1883 foi encarregado de desenvolver o protótipo de uma máquina de escrever, que compunha linhas de texto com tinta litográfica em tiras de papel para serem transferidas diretamente para a pedra litográfica. Em 1885, ele finalizou a construção de um equipamento que utilizava barras metálicas com matrizes do alfabeto completo, em baixo-relevo, e produzia linhas de texto fundidas em metal. Esse equipamento ficou conhecido como Band Machine. Enquanto os equipamentos de composição mecânica inventados até então produziam linhas com tipos já fundidos, sua invenção combinava a composição de textos com a fundição de tipos – por meio de matrizes de metal – em uma única operação. [...] Em 2012, foi lançado um documentário de 72 minutos, celebrando a trajetória da linotipo, dirigido e produzido por Doug Wilson (www.linotypefilm.com). No filme podemos ver diversas linotipos ainda operacionais, funcionando da mesma maneira que fizeram por mais de cem anos, em pequenas gráficas ou em museus, por todo o mundo. Em algumas passagens, o aspecto emocional é evidenciado, revelando a estreita ligação dos profissionais com esse equipamento centenário. Disponível em: <http://www.revistatecnologiagrafica.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=4231:uma-breve-historia-da-linotipo&catid=68:materias-especiais&Itemid=188> Acesso em: 14 jul. 2015.

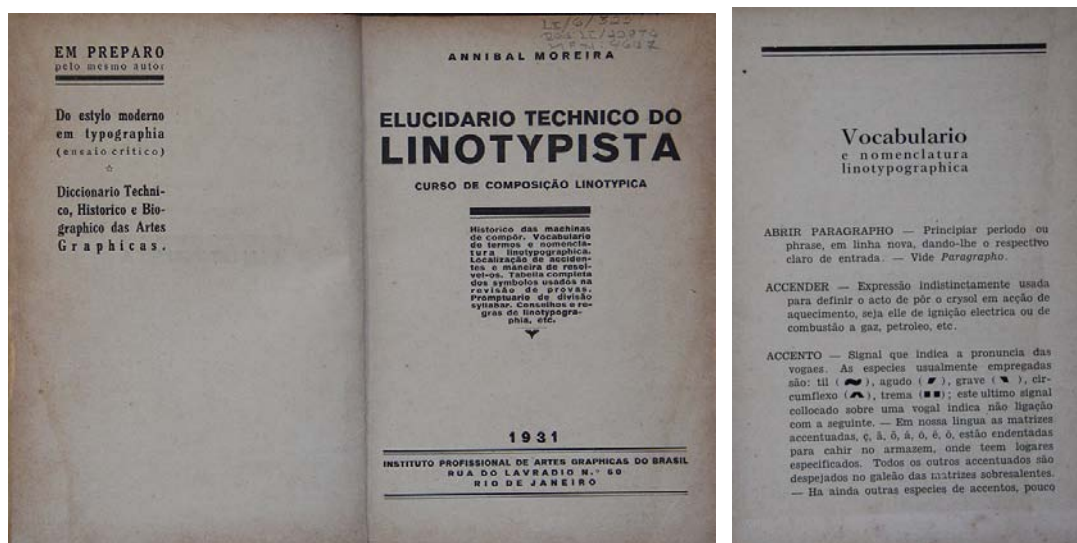


Figura 24: Livro existente no acervo da Biblioteca do Museu da Inconfidência, que revela as particularidades dessa técnica e ofício. Fonte: Fotos do autor.

Daí partimos para analisar as contribuições que a rede da tipografia Matias pode nos trazer. Mesmo não sendo um ambiente institucionalizado, como é o caso dos apresentados anteriormente, o espaço da Tipografia Matias aponta para todas as possibilidades levantadas, no sentido de ser um espaço de resguardo de um patrimônio gráfico vivo, em movimento, e que articula ações de participação, troca e repasse de conhecimento. É também um lugar que atrai outras áreas, como a do audiovisual, que, por meio de um documentário muito bem realizado, imortaliza e dissemina as experiências ali vivenciadas.

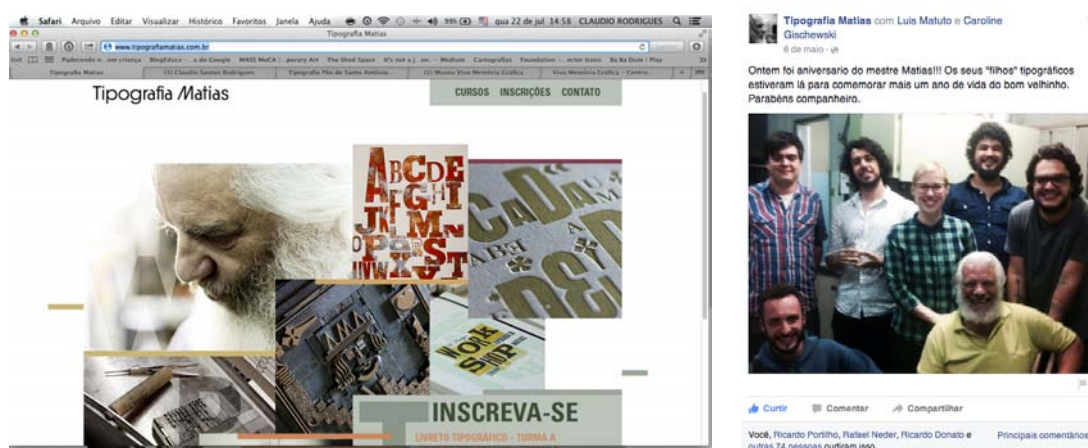


Figura 25: Site da tipografia Matias e postagem no Facebook com designers que estão sempre presentes. Fonte: Disponível em: <<http://www.tipografiamatias.com.br>>. Acesso em: 22 mai. 2015.

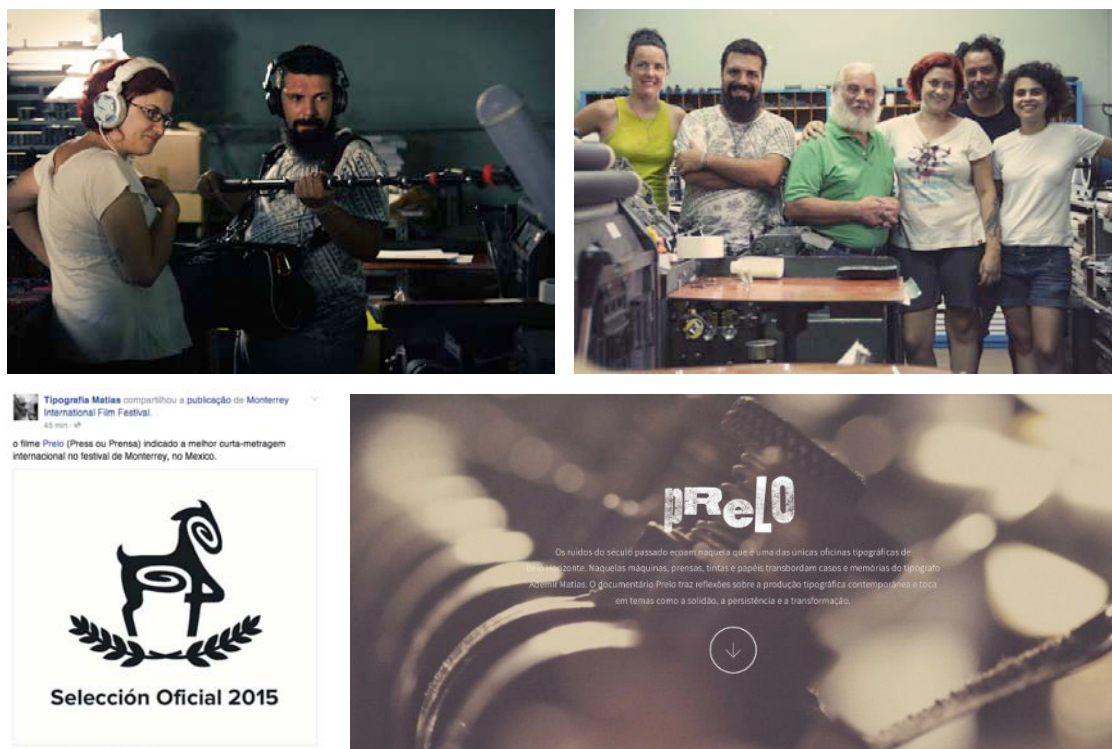


Figura 26: Equipe de filmagem e site do filme *Prelo*, produzido por Raquel Pinheiro e Virgínia Pitzer. Fonte: Disponível em: <<http://preloofilme.com.br>>. Acesso em: 22 mai. 2015.

Todas esses jovens artistas que se agregam, por diversos motivos, à tipografia Matias são propulsores de caminhos e possibilidades diversas. Entretanto, Luís Matuto, como um jovem gravador de reconhecimento nacional e internacional, tendo participado de mostras no Brasil e no exterior, é representado por um importante galerista e bibliófilo de Brasília e por uma galeria contemporânea em Belo Horizonte, o que pode também sugerir uma reaproximação com a Oficina Goeldi pelo viés da gravura. Uma outra relação importante no universo da tipografia é com os fornecedores de clichês e insumos, com os mecânicos e restauradores de máquinas. Daí podemos traçar essa ponte a partir de Fábio Martins, que foi estagiário na Memória Gráfica, onde cuidava das máquinas, participou de parte do processo do Museu Tipografia e restaurou a máquina centenária adquirida por este autor, além de ser um exímio artista (desenhista, ilustrador e gravador). Recentemente, adquiriu sua prensa e material tipográfico que permite ter sua autonomia na produção. Essa atuação faz com que Fábio e o próprio Matias estejam em contato direto com toda essa cadeia, fundamental no processo.

Continuando na perspectiva de que essa nova geração proporciona novas conexões, destacamos as possibilidades que Rafael Neder pôde estabelecer a partir de seu contato direto com os jovens tipógrafos brasileiros. É uma rede que se liga também a São

Paulo, à Oficina Tipográfica São Paulo, através de Cláudio Rocha,²⁰ que hoje está na Itália. Voltando a Belo Horizonte, um nome importante e que utiliza a tipografia de forma única é o ceramista Máximo Soalheiro. Ele comprou o espólio da antiga Gráfica Itacolomi, que hoje está em seu ateliê, e com isso desenvolve embalagens e convites para suas peças. Destacamos o inusitado projeto Tipografia Cerâmica, que se desdobrou em peças de cerâmica, livro, site e exposição, conforme descrito por Scalzo (2008) em brochura integrante do livro do projeto.

Da discussão da materialidade da cerâmica – e das dificuldades que ela impõe –, Soalheiro parte para as experiências com papel. Duas velhas impressoras – uma Heidelberg de 1950 e uma Guarani de 1930 – e um prelo Shelter Giesecke da década de 1930, que ele havia comprado e restaurado, começam a ganhar espaço nos trabalhos do atelier. Antes, faziam apenas as lindas embalagens que embrulhavam a cerâmica. No papel, Soalheiro continua buscando a personalidade que sempre procurou nas massas para imprimir suas cores, seus minérios, e para construir seu desenho. A tipografia e o trabalho com imagens digitais permitem maior controle visual. Transitar com os minérios nessas mídias é a possibilidade de chegar mais perto das cores desenhadas na cabeça. É também a possibilidade de ampliar esse universo e de usar todas as cores que nasceram de tanto tempo de pesquisa com os minérios que colore a cerâmica. As novas técnicas possibilitam um olhar mais ampliado sobre o mesmo universo. O atelier expande-se para além da cerâmica mantendo sua característica básica que é o aprofundamento do conhecimento e o domínio dos processos. Soalheiro apropria-se das velhas impressoras e dos tipos móveis de madeira e metal, aprende a trabalhar com eles e reinventa seu uso. É um novo mergulho na pesquisa – os tipos de papéis, as gramaturas, como reagem às tintas e às diversas formas de impressão. Ele mistura as técnicas e chega a passar o papel pelo forno para conseguir a fusão de minérios, com resultados surpreendentes. Paralelamente, aprofunda seus conhecimentos nas novas tecnologias digitais de impressão, de captação de imagens, de edição. Como na cerâmica, ele reúne os fazeres mais antigos à tecnologia de ponta para dispor de todas as técnicas a seu favor. (SCALZO, 2008, p. 15-16).

²⁰ Nascido no dia 29 de maio de 1957, em São Paulo, Claudio Rocha é um designer gráfico, tipógrafo e ilustrador brasileiro, sócio-diretor da Now Design, ex-representante da Linotype no Brasil, membro da ATypl (Association Typographique Internationale), um dos coordenadores da OTSP (Oficina Tipográfica São Paulo), e há pelo menos três décadas está envolvido em diversos cursos da área e em eventos nacionais e internacionais. Disponível em http://www.tipografia.wiki.br/Claudio_Rocha. Acesso em julho de 2015.

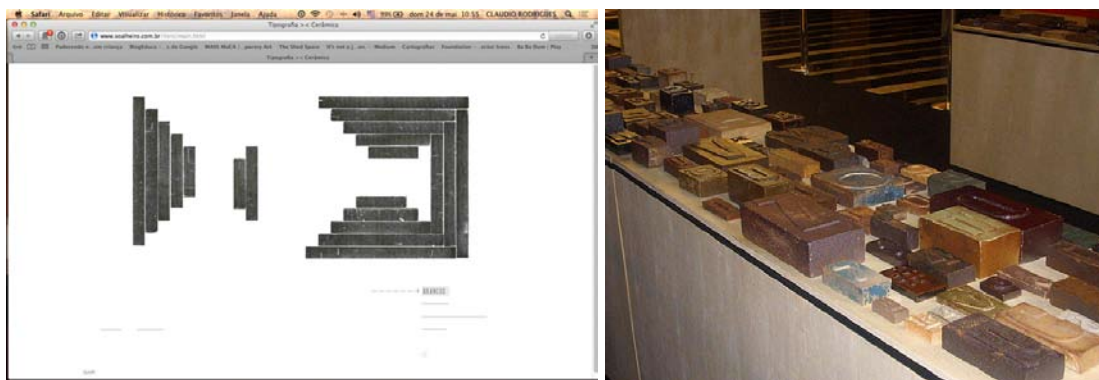


Figura 27: Tela do site com experiências interativas e foto das cerâmicas com uso de tipografia. Disponível em: <<http://www.soalheiro.com.br/livro/index.html>> Acesso em: 10 jul. 2015. Foto: Izabela Vecci.

Com isso, damos abertura para uma expansão da rede existente, imaginando formas de organizar e disponibilizar todo esse cenário, entendendo que o suporte de plataformas digitais pode ser um caminho para a sistematização e reorganização dessa memória coletiva. Os nodos e conexões que (re)surgem, são potências que se abrem e que dão força para a formação de uma rede repleta de pessoas e instituições capazes de gerar conteúdos.

4 NOVO MAPA PARA A TIPOGRAFIA EM MINAS GERAIS A PARTIR DO USO DE METODOLOGIA COM TECNOLOGIA DIGITAL

A partir de agora, vamos apresentar a proposta de expansão para uma rede a ser construída e conectada com a rede existente junto às potências apresentadas no capítulo anterior. Iniciaremos com a relação existente entre o orientador desta pesquisa, o autor e Eleonora Santa Rosa, que em 2006 era Secretária Estadual de Cultura.



Gráfico 6: Infográfico detalhando a relação do pesquisador com o seu orientador e uma nova rede que se abre. Fonte: concebido pelo autor.

Conforme relatado por Silva e Rodrigues (2015), em 2006 aconteceu em Belo Horizonte o evento “Vale: vozes e visões – a arte universal do Jequitinhonha”, promovido pela Secretaria de Cultura do Estado de Minas Gerais. A ideia principal do evento era pôr em evidência as diversas formas de cultura do Vale do Jequitinhonha; para isso o evento proporcionou uma série de shows, exposições, seminários e oficinas (cerâmica, tecelagem, bordado, tambores, tipografia, trançados de taboa e de palha de milho e couro). Participamos ativamente deste projeto, ainda sem nos conhecermos. Enquanto o

orientador desta pesquisa, o professor Sérgio Antônio Silva, registrava uma entrevista com o Sr. Sebastião Bento da Paixão,²¹ depois publicada em edição especial do *Suplemento Literário de Minas Gerais*, o autor estava gravando, *in loco*, as imagens dos mestres do barro e da madeira para a exposição na grande galeria do Palácio das Artes, que abrigou o evento. O contato mais duradouro do autor com Sr. Sebastião e a sua Tipografia Liberdade deu-se durante a oficina por ele ministrada, em seu próprio maquinário que, por ser de pequeno porte, fora transportada de Jequitinhonha para Belo Horizonte, exatamente para o Palácio das Artes, onde acontecia o evento “Vale: vozes e visões”.

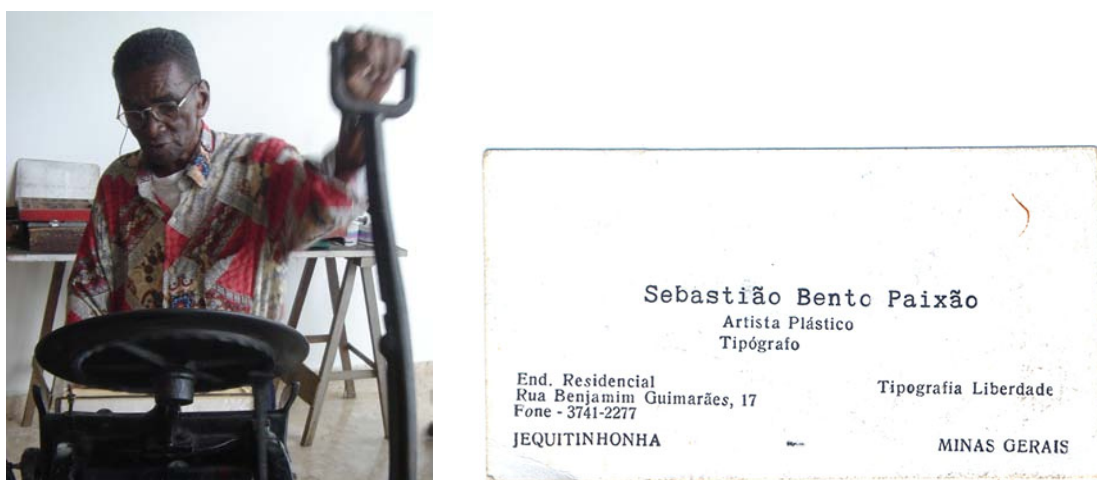


Figura 28: Sr. Sebastião Bento da Paixão durante oficina no Palácio das Artes em 2006 e cartão de visita da Tipografia Liberdade em Jequitinhonha. Fonte: Acervo do autor.

No primeiro encontro do grupo selecionado, do qual o autor fazia parte, Sr. Sebastião manifestou o interesse em vender sua centenária tipografia, alegando que o computador havia acabado com sua profissão; que em sua cidade já não iam mais os vendedores de insumos e, por isso, a rolaria de sua máquina estava adaptada com as borrachas de câmeras de ar de pneus de bicicletas; os tipos, bastante desgastados; os clichês feitos por ele mesmo com massa epóxi, por falta de uma clicheria local.

²¹ “Sebastião Bento é tipógrafo em Jequitinhonha, cidade do Vale do Jequitinhonha, Minas Gerais, desde criança. Aos dez anos, na oficina tipográfica do senhor Adalício Chaves, aprendia a compor usando tipos móveis, a imprimir valendo-se de uma prensa manual. Nas horas de distração, desenhava letras grandes em faixas e cartazes de cinema. E mais: no cinema do senhor Zoroastro, era ele mesmo, Sebastião Bento, quem exhibia, quem punha para rodar as películas de 15 e de 35 mm”. *Suplemento Literário*, nov. 2006, p. 14-19.

O cinema acabou nos idos de 1980, mas a tipografia e o desenho das letras ainda fazem parte da rotina do Sr. Sebastião Bento, que hoje está com 67 anos. Porém, assim como o homem, a máquina – a técnica – envelhece. A pequena impressora manual de Sebastião, a “feijãozinho” que é a mesma de quando ele era criança, e que já havia dado sinais de cansaço diante das gráficas modernas e seu sistema *off-set*, agora parece agonizar ante a presença de uma máquina muito mais poderosa: o computador. Adeus, cartões de visita, convites de casamento, livros de poesia. Quase não se fazem mais esses impressos em tipografia, reclama Sebastião Bento. (SILVA, 2006, p. 16).

Após uma semana de negociação, que se deu concomitante ao aprendizado na oficina, o autor adquiriu o maquinário, gavetas, clichês, ornamentos e tipos. Sebastião Bento passou-lhe a missão de deixar sua F. M. Weiler Nº 8, popularmente chamada de “feijãozinho”, funcionando “para sempre”. Entregou-lhe o *portfólio* (impressos colados sobre um grosso caderno reaproveitado de um mostruário de convites, já bastante estragado) com parte de trabalhos produzidos na Tipografia Liberdade, impressos efêmeros reveladores de um curioso contexto sociocultural.



Figura 29: Principais famílias tipográficas utilizadas na maioria dos impressos da Tipografia Liberdade. Fonte: Acervo do autor.



Figura 30: Portfólio com diversos impressos de diferentes datas e clichês restaurados da Tipografia Liberdade. Fonte: Acervo do autor.

Paralelamente, Sônia Queiroz e Sérgio Antônio estavam editando o *Livro dos tipógrafos*, coletânea de textos a respeito das origens da tipografia em Minas Gerais, com relatos acerca das tipografias existentes e seus personagens à época. O autor foi convidado por Sérgio Antônio para escrever um capítulo e daí foi relatado todo o processo com o Sr. Sebastião e os desdobramentos e ressignificações acontecidas com o maquinário até então. Parte dos textos que compunham o livro estavam vinculados ao projeto Jornada Cultural em Jequitinhonha, promovido pela UFMG e Secretaria Estadual de Cultura de Minas Gerais em 2005, do qual Sônia Queiroz era coordenadora.



Figura 31: Pequeno catálogo de tipos de Seu Sebastião. Original impresso durante a Jornada Cultural em Jequitinhonha em 2005. Doação de Sônia Queiroz para o autor. Fonte: Acervo do autor.

O livro só veio a ser publicado em 2012, mas durante esse período os laços dessa rede se fortaleceram e um desses frutos é esta dissertação. Outras ramificações vieram com Sônia Queiroz à frente do Museu Vivo Memória Gráfica e da construção do Museu Tipografia. Sérgio foi para um pós-doutorado em Lisboa e o autor entrou fundo em um

projeto de resgate do patrimônio imaterial da tipografia em Mariana e Ouro Preto a convite de Eleonora Santa Rosa, agora por meio de sua empresa, o Santa Rosa Bureau Cultural. Mas, antes de detalhar os outros braços que se frutificaram e que ainda não foram apresentados, vale a pena compreender mais a potência que se abre, vislumbrando uma rota importante que parte de Sete Lagoas, vai para o Jequitinhonha, passa pelo Serro e se conecta a Diamantina, Mariana e Ouro Preto.

4.1 Memória Gráfica de Sete Lagoas

A partir de um projeto desenvolvido em 2004, no atual Centro Universitário de Sete Lagoas, o professor Sérgio Antônio Silva levantou o universo das gráficas e tipografias da cidade, com o objetivo também de fazer um inventário de máquinas e instrumentos e impressos gráficos a fim de se criar um acervo digitalizado. Do resultado do projeto foram levantados as seguintes informações:

Era essa a condição da maioria das gráficas que visitamos em Sete Lagoas (em torno de vinte); pequenas trabalham com um ou dois impressores, mais um ou dois funcionários, muitas vezes parentes próximos, sempre com bastante serviço para todos. [...] Dentre as gráficas que destacamos como médias, que são também as mais antigas, muitas compunham e rodavam livros, revistas e jornais em tipografia, até meados dos anos 1980. Com isso, foram essas gráficas que guardaram o melhor acervo de tipos, cavaletes e o chamado material branco (quadrados, entrelinhas, espaços etc.) (SILVA, 2012, p. 40-41).

Foi daí que Sérgio Antônio conheceu o Sr. Eugênio Pinho (*in memoriam*), tipógrafo e sócio da Livraria, Papelaria e Tipografia Kosmos. Foi a maior tipografia da cidade, tendo sido fundada em 1922. Senhor Pinho entrou em 1948 e, segundo ele, formou a maioria dos encadernadores da cidade. Faleceu em 2007 e em 2011 a Tipografia Kosmos vendeu praticamente todos seus tipos móveis, jogou fora seus cavaletes, passou seu maquinário para outra empresa e “fechou as portas”, depois de noventa anos de atividade gráfica. Parte dessas gavetas estão com Sérgio, que pode, através dessa materialidade, criar vínculo com este caminho a ser percorrido.



Figura 32: Eugênio Pinho e gavetas na Tipografia Kosmos em 2004. Fotos: Sérgio Antônio Silva.

Seguindo o caminho, daremos um salto novamente até a cidade de Jequitinhonha, onde a gráfica do Sr. Sebastião teve o mesmo fim, com o impressor vendendo todo seu material gráfico para o autor, como um legado. Porém, um trabalho persistente e contínuo tem sido feito para manter essa história viva mesmo a materialidade não estando presente em seu local de origem, conforme falaremos a seguir.

4.2 Tipografia Liberdade: signos da memória em Jequitinhonha

Com poucos recursos em termos de máquinas, equipamentos e insumos, a Tipografia Liberdade atuava no ramo gráfico de Jequitinhonha e municípios vizinhos. Essa lógica de fazer muito com poucos recursos, própria da escrita alfabética e, por extensão, da tipografia, soa-nos como uma metáfora da própria cultura do Vale, com graves e históricos problemas de distribuição de renda e com boa parte da população em situação econômica desfavorável, porém com ricas e originais manifestações artísticas, culturais, religiosas etc., levadas adiante, muitas vezes, por essa camada social economicamente desfavorecida.

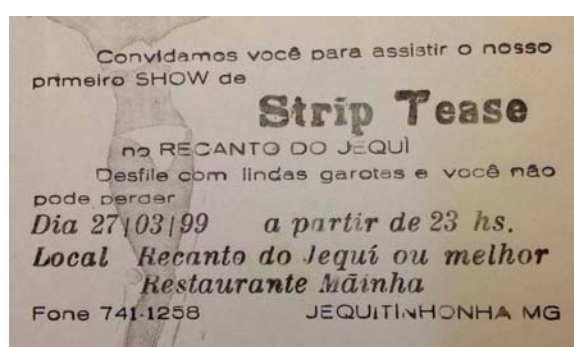
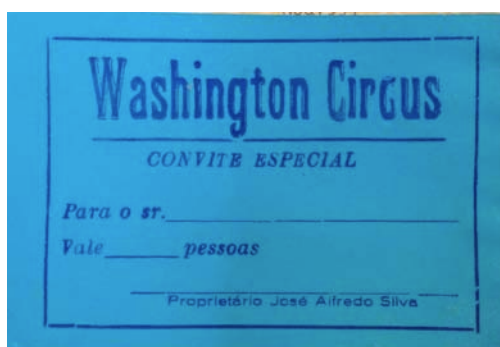
A pequenez e precariedade da gráfica (que, por exemplo, funcionou todo o tempo sem energia elétrica) contrastam com a rede de comunicação, em diversas cidades do vale, que ela consegue estabelecer por meio de seus impressos.



Figura 33: Sebastião Bento da Paixão, detalhes da máquina F.M. Weiler – Nº 8 e gavetas com ornamentos. Fonte: Acervo do autor.

O portfólio de Sebastião Bento traduz-se, hoje, numa espécie de catálogo das representações sociais de sua região, da vida cotidiana das pessoas comuns de Jequitinhonha: o cinema, o circo, a casa noturna, a aguardente, o convite das bodas com jura de amor, enfim a vida ali representada compõe os signos da memória coletiva do lugar. Interpretar esses signos é trazer à tona um modo de vida, é entender o passado e dar-lhe novos sentidos. Essa é uma potência que esse universo revela.

Essa memória visual, icônica, comunica bem os valores culturais da sociedade de Jequitinhonha e região, em meados do século XX. Distante dos grandes centros, do massivo consumo de bens culturais (no Brasil, uma ideia que começava lentamente a se construir), a cidade aproveita o pouco que tem de cada linguagem (cinema, circo, livro, jornal), para compor sua página social.



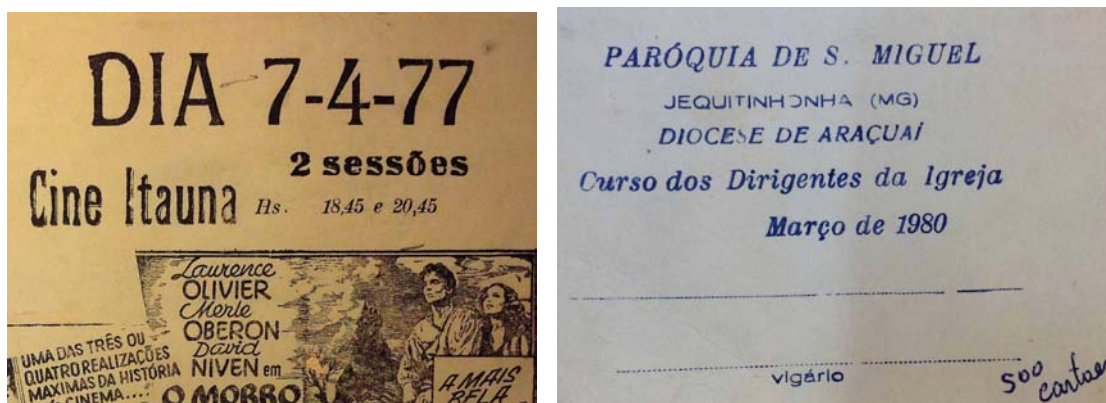


Figura 34: Impressos do caderno portfólio da Tipografia Liberdade. Fonte: Acervo do autor.

Os impressos da Tipografia Liberdade registram, assim, o que, ao longo de meio século, foi o cotidiano de sua cidade e das vizinhas. O que mudou dessas práticas, como elas são vistas na contemporaneidade? Como a precariedade da tipografia de Sebastião Bento, sua linguagem vernacular, pode se conectar a uma estética gráfica a ser ensinada/aprendida em cursos de design e praticada em projetos autorais? Como se pode mesclar essa velha técnica de impressão a novos meios? Essas questões apontam para aquilo a que chamamos de *desígnio* dos objetos (no caso, aqueles do espólio da Tipografia Liberdade): o de serem “suportes materiais que auxiliam na compreensão do passado e, sobretudo, no estabelecimento das relações com o tempo presente”, pois “os artefatos representam as possibilidades materiais e imateriais de uma determinada cultura, reflexo de um universo de relações sociais de trabalho” (DOHMANN, 2013, p. 35). Os efêmeros de Sebastião Bento dão-nos a ler, assim, os signos de uma cultura.

A tipografia de Sebastião Bento, em termos utilitários, está, ou melhor, esteve muito próxima do que consideramos, num tempo que se diz pós-industrial (embora muitas vezes ainda baseado no conceito moderno de indústria), sucata. Porém, seu valor simbólico-museológico e as potencialidades que seu uso aponta, no âmbito da pesquisa da memória gráfica, acabaram por lhe garantir a condição de coleção, de objetos colecionáveis a serem cultivados por seus novos donos, os apaixonados e especializados colecionadores de tipos. Em 2015 o autor, junto com Fábio Martins, restaurou a máquina centenária com o objetivo de fazê-la imprimir com qualidade novamente.



Figura 35: Antiga rolaria e restauração da prensa. Fonte: Acervo do autor.

De Jequitinhonha, partimos para o relato de Moreira (2008), sobre os pioneiros da impressão, que reforça cenas que aconteceram em diversos lugares ao mesmo tempo, e que compõem exatamente um dos roteiros que pretendemos reconectar (região do Serro, Diamantina, Jequitinhonha) a partir de poucas pessoas que tinham essa missão de se empenhar em todas as etapas da produção, de maneira quase heróica, a fim de comunicar e transmitir as informações.

[...] No entanto, em 1823, naquela Officina Patrícia de Barbosa e Cia., veio a lume o primeiro periódico de Minas: o *Compilador Mineiro*. Dessa mesma tipografia surgiu a *Abelha do Itaculamy*, em 1824. Folha de cunho liberal, esteve imersa nos debates acerca do constitucionalismo no Brasil. No ano seguinte, era iniciada a impressão de *O Universal*, o mais longo periódico mineiro do Primeiro Reinado e das Regências. A aquisição e manutenção de uma tipografia não representavam tarefa fácil. A Officina Patrícia de Barbosa e Cia., por exemplo, foi montada com matéria-prima da própria província, como afirma o redator do *Abelha do Itaculamy* em seu prospecto: “Todos os seus *utensils* forão aqui fabricados sem modelos, e sem outra direcção, que o achado em alguns Livros; e para maior glória dos mesmos [redatores] “grande porção de typos se fundio de chumbo estrahido de nossas Minas”. O alto custo dos materiais tipográficos levou os naturais da província, seguindo o exemplo do padre Viegas de Menezes, a procurarem meios de driblar suas dificuldades. Além dos problemas para conseguir a prensa, cabia ao empreendedor, geralmente uma única pessoa, montar prelos e fundir tipos, além de redigir e imprimir seus jornais. Na história de Minas, há outras personagens exemplares que comprovam essa prática: Geraldo Pacheco de Melo, no Arraial de Itambé do Serro (atual Itambé do Mato Dentro - MG); Manuel Sabino de Sampaio Lopes, auxiliado por João Nepomuceno Aguillar, no Arraial do Tijuco (atual Diamantina - MG); e o padre José de Sousa Lima, na Vila da Campanha da Princesa (atual Campanha - MG). Em 1831, Geraldo Pacheco editou o *Liberal do Serro*. Pacheco era ourives e mecânico e “pelos seus conhecimentos nessas artes concebeu e levou a efeito o fabrico e montagem de um prelo”. Manuel Sabino era, também, ourives. Pelo mesmo procedimento, isto é, fundindo tipos e montando o prelo, editou, em 1828, o *Echo do Serro*. Na mesma época, na Vila da Campanha da Princesa, o padre José de Sousa Lima montou uma tipografia e uma fundição de tipos. (MOREIRA, 2008, p. 28-29).

Agora voltamos à conexão viabilizada por Eleonora Santa Rosa a partir de um projeto, com atuação em Mariana e Ouro Preto. O autor recebeu um convite para produzir um conteúdo que fosse relativo a um patrimônio imaterial da região. Em função de todo envolvimento com o mundo da tipografia, ao herdar este legado do Sr. Sebastião, o autor

propôs um conteúdo para uma instalação audiovisual sobre a tipografia na região, a ser exibido em um equipamento cultural existente. Era um assunto ainda não abordado e que exigiria um aprofundamento e uma pesquisa. Era fundamental ter uma conversa com Guilherme Mansur, devido a sua reconhecida importância e atuação ao relacionar tipografia, poesia e literatura. Dessa conversa, nasceu o projeto *Tipos móveis*,²² que será apresentado a seguir, assim como a trajetória do tipoeta ouro-pretano.

4.3 O projeto *Tipos móveis* em Ouro Preto e Mariana

Em parceria com o professor e animador Leonardo Rocha Dutra, da Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais – ED/UEMG, e com o músico e *sound designer* Lucas Miranda, desenvolveu-se um filme de animação gráfica para 12 telas de LCD, dentro do Vagão dos Sentidos, no âmbito do projeto de Educação Patrimonial Trem da Vale – localizado em Mariana, Minas Gerais. A animação *Tipos móveis* propõe uma imersão no universo da tipografia, com o objetivo de resgatar essa prática como um patrimônio cultural²³ das cidades de Mariana e Ouro Preto. A obra adentra o universo da tipografia que, no mundo todo, e também nas Minas, foi uma invenção revolucionária para a divulgação e perpetuação das ideias e saberes dos homens. Sabe-se que a primeira obra impressa na região é anterior ao advento da impressão régia no Rio de Janeiro:

Curiosamente, a história da imprensa em Minas inicia-se, por um ato de rebeldia da própria autoridade máxima da capitania, em 1807, ou seja, um ano antes da chegada da Família Real portuguesa e da criação da Imprensa Régia, no Rio de Janeiro. A primeira obra impressa em Minas Gerais surgiu sob os auspícios do então governador, Pedro Maria Xavier de Ataíde e Mello, que, querendo ver publicado o poema laudatório que lhe dedicou Diogo Pereira de Vasconcelos, tomou para si a responsabilidade de infringir a ordem régia de 6 de julho de 1747, que proibia terminantemente a realização de qualquer atividade de imprensa no Brasil. Tal empreendimento só foi possível graças ao padre, artista e impressor José Joaquim Viegas de Menezes. (ARAÚJO, 2006, p. 20).

²² *Tipos móveis*: Concepção, roteiro e direção: Cláudio Santos, Leonardo Dutra e Lucas Miranda / Poema original: Guilherme Mansur / Trilha sonora, design de som e mixagem: Lucas Miranda / Animação stop-motion: Cláudio Santos e Leonardo Dutra / Montagem e animação: Luis Morici / Fotografia: Cláudio Santos, Leonardo Dutra e Luis Morici / Produção: Alessandra Maria Soares, Sarah Faria e Renato Moura / Impressão tipográfica: Cláudio Santos (Voltz) e Leonardo Martins (Gráfica Ouro Preto) / Consultoria Técnica A/V: EAV – Engenharia Audiovisual / Imagens históricas: Arquivo Público Mineiro / Realização: Voltz Design.

²³ De acordo com o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, entende-se por patrimônio cultural o conjunto de todos os bens, materiais ou imateriais, que, pelo seu valor próprio, devem ser considerados de interesse relevante para a permanência e a identidade da cultura de um povo. O patrimônio cultural imaterial diz respeito àquelas práticas e domínios da vida social que se manifestam em saberes, ofícios e modos de fazer; celebrações; formas de expressão cênicas, plásticas, musicais ou lúdicas; e nos lugares (como mercados, feiras e santuários que abrigam práticas culturais coletivas).

O que foi ressaltado em *Tipos móveis* é a influência dessa prática no contexto específico das cidades de Mariana e Ouro Preto. Nessa região, foi feito um dos primeiros impressos do Brasil, conforme descrito, e publicados em grande quantidade e diversidade periódicos e revistas, principalmente no século XIX. O próprio espaço das oficinas tipográficas era tido como local aglutinador, sendo ponto de encontro onde aconteciam desde resoluções corriqueiras, familiares, a negociações comerciais e políticas. Imprimiam-se casamentos e revoluções. Daí escolheu-se dar nova vida, com a utilização da mídia audiovisual, a toda a materialidade desse universo, que está se perdendo pelo simples motivo do desaparecimento gradual dessa técnica de impressão. A relação e o contato com a textura das peças de ferro e dos sulcos nos papéis, dos tons das tintas e das madeiras das gavetas foi uma das linhas exploradas na narrativa audiovisual.



Figura 36: Foto de um clichê da paisagem da região, na gráfica Ouro Preto. Cláudio Santos, Lucas Miranda e Leonardo Dutra, com Guilherme Mansur. Fonte: Acervo do autor.

Esse universo e seus detalhes são apresentados num filme de animação que percorria as janelas do Vagão dos Sentidos. A intenção foi transpor e traduzir para a linguagem audiovisual a lógica do impresso tipográfico, o labirinto das gavetas, as cores das tintas e a textura das letras de chumbo no papel de algodão, além dos rangidos e burburinhos de fundo das gráficas.

A metáfora básica da composição tipográfica é a de que um alfabeto (ou todo o léxico, no chinês) é um sistema de partes intercambiáveis [...] A caixa de tipos do velho compositor é uma bandeja de madeira subdividida que carrega centenas desses bits de informação intercambiáveis. Essas partículas subsemânticas, essas unidades chamadas de “espécimes” pelos impressores tipográficos são letras fundidas em corpos de metal padronizado, esperando pelo momento em que serão agrupadas em combinações significativas, depois dispersadas e novamente recombinações em outras formas. A caixa de tipos do compositor é um dos ancestrais primordiais do computador – e não é por acaso que a composição tipográfica, tendo sido um dos últimos ofícios a ser mecanizado, tenha sido um dos primeiros a ser mecanizado. (BRINGHURST, 2005, p. 29).

Para a realização do filme, foi levada em conta a conformação do espaço, a posição de cada tela e de cada poltrona do vagão, para possibilitar uma experiência sensorial em diferentes pontos de vista. Imagem e som dão forma a essa composição, possibilitando um novo tipo de fruição, por meio da relação entre as pessoas, as palavras e as máquinas. Durante toda a peça, o som acompanha as mesmas seções e temáticas. Não temos aqui uma trilha em separado, é uma associação intrínseca com a imagem no intuito de realmente se alcançar uma ambientação com efeitos sensoriais imersivos.

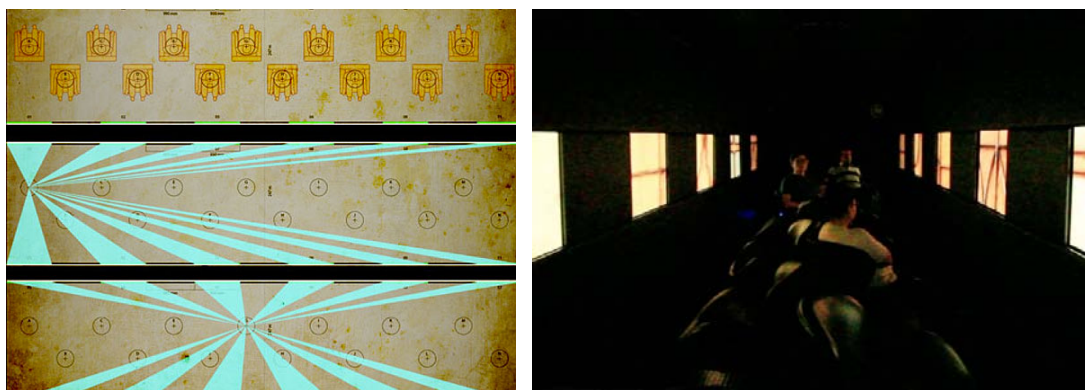


Figura 37: Estudos de perspectiva e visualização dos diferentes pontos de vistas dentro do Vagão dos sentidos, Mariana, de 2012 a 2015. Fonte: Acervo do autor.

Para enriquecer a proposta do projeto e, ao mesmo tempo, homenagear o reconhecido tipógrafo local, mantivemos encontros periódicos e encomendamos um poema exclusivo para Guilherme Mansur. A poesia dos tipos é, há mais de 30 anos, matéria desse tipógrafo e poeta ouro-pretano. Além do grande apoio prestado nas conversas e na disponibilização de seus tipos, ramas, clichês, ornamentos e da própria impressora Heidelberg para as gravações – compôs um poema que foi explorado de diferentes formas na realização do vídeo, e cujas palavras foram desmembradas e recompostas em uma das partes da narrativa. Aqui podemos apresentar melhor a trajetória de Guilherme, a partir de entrevista concedida ao autor em julho de 2015.



Figura 38: Guilherme Mansur em sua residência em entrevista ao autor, em julho de 2015, e exemplar de Arte Correio, 1976. Acervo. Foto do Autor.

Guilherme fala que foi alfabetizado por uma caixa tipográfica. Brincava e criava pequenas histórias, onde as letras eram exércitos que brigavam umas com as outras. A partir daí começou a imprimir pequenas coisas, na década de 1970, e aos 12 anos já imprimia cartões de visita e convites de casamento para atender ao mercado local.

A mãe de Guilherme gerenciava a gráfica Ouro Preto, e ele então aprendia com os tipógrafos a usar as máquinas Minerva. Em 1976, começou a fazer cartões para Arte Correio e compunha em tipos móveis para trocar com uma rede internacional de artistas. Em 1977, inventou a Poesia Livre, saquinhos de papéis que eram encartados, com colaboração de diferentes poetas, projeto que durou até 1985. Nesse mesmo período manteve contato com os artistas da Oficina Goeldi, onde foram impressos um cartaz e algumas gravuras na Tipografia do Fundo de Ouro Preto.

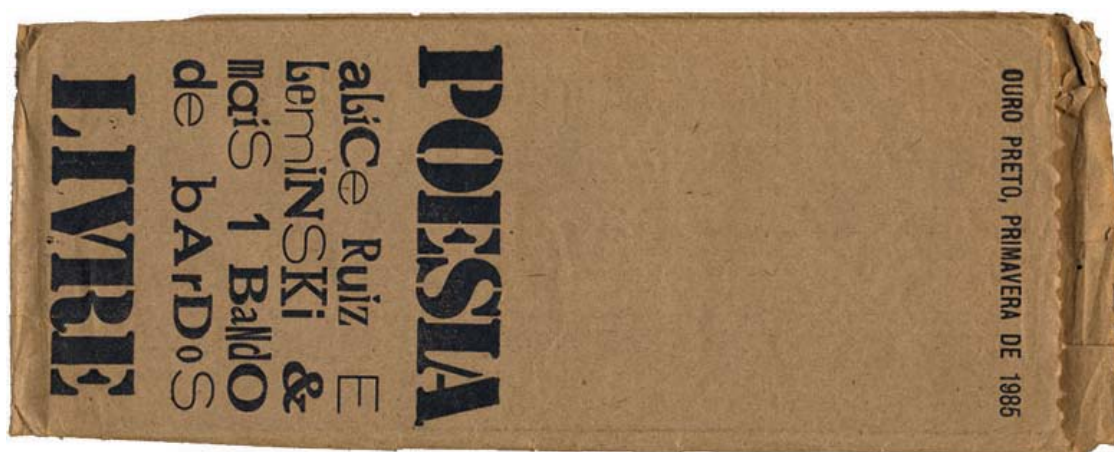


Figura 39: Poesia Livre, 1985, Guilherme Mansur. Tipografia do Fundo de Ouro Preto. Acervo: Flávio Vignoli.

A partir de 1984, começou também a editar livros e plaquetes. Publicou Alice Ruiz, Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Sylvio Back, Carlos Ávila, Laís Correa de Araújo, Wally Salomão, Eduardo Kac e Paulo Leminsky, que assim o definiu:

(...) Tropeiro-Sheik cheio de pedraria, Mansur passa por aqui, de tempos em tempos, para nos mostrar suas invenções. Tivesse nascido na Rússia, no início do século, o nosso Bruxo das Alterosas viveria certamente tomando vodka com Khlébnikov e sua turma de poetas futuristas. (...) os tipos em suas mãos são montados sob o silêncio que rege a poesia com rigor. Aquele silêncio dos sinais difíceis de ler, que serão conduzidos pelas mãos de Hermes, o Deus que leva o sentido das mensagens até o seu entendimento. O silêncio de um lance de dados, por acaso. (Paulo Leminsky, Curitiba, 1985).



Figura 40: O Caderno Erótico de Sylvio Back, 1986, Livro de Haroldo de Campos e Carlos Ávila, 1994, Guilherme Mansur. Tipografia do Fundo de Ouro Preto. Acervo: Flávio Vignoli.

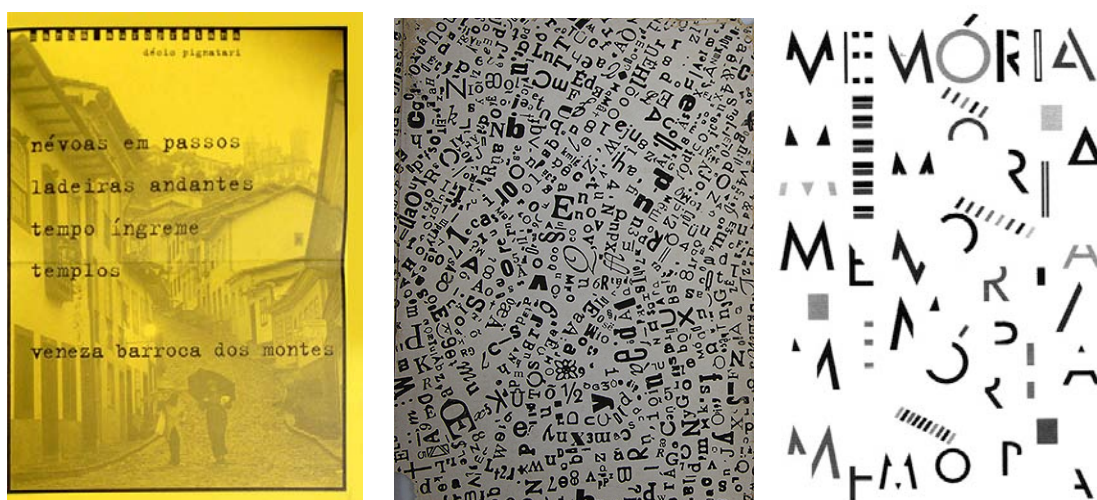


Figura 41: Plaquete com Décio Pignatari e capa do livro de Laís Correa de Araújo, ambos de 1986, e o poema “Memória”, publicado no Suplemento Literário, 1998. Tipografia do Fundo de Ouro Preto. Acervo: Flávio Vignoli.

Depois dessa série, no início dos anos 1990, Guilherme passou a colaborar com o *Suplemento Literário do Minas Gerais*, no qual, além de diagramar, fez a reforma gráfica do jornal a convite de Carlos Ávila, à época editor do *Suplemento*, continuando sua colaboração no período em que o editor passa a ser Anelito de Oliveira. Nesse trabalho, contava sempre com o apoio, o palpite e a crítica de Amílcar de Castro. Ainda prestava serviço para poetas como Sebastião Nunes e outros. Depois, vieram as experiências com computador. Afirma que não é um purista, gosta da mistura das linguagens, das texturas.

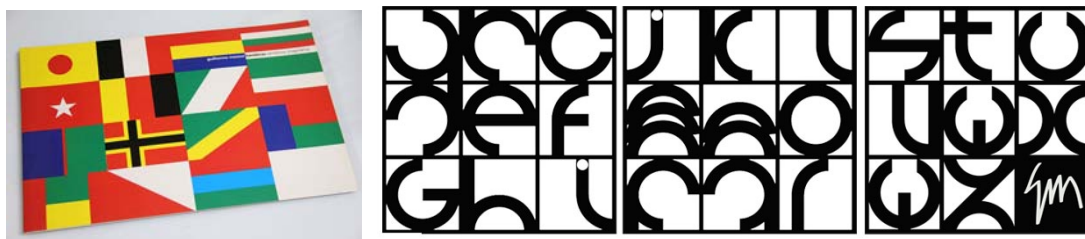


Figura 42: *Capa de Bandeiras: territórios imaginários*, realizado em parceria com Marconi Drumond, 2008, e *Alfabeto Trípitico Bamboletas*, 2008. Fonte: Acervo Guilherme Mansur.

Outro projeto relevante é a chuva de poesia, que é um trabalho que tem mais de vinte anos. A primeira foi em 1993, com textos variados ou homenagens específicas. São papéis coloridos que caem da torre das igrejas. Hoje quem joga é uma turma que ele formou e que se denomina “tupñatorre”.

Perguntado sobre o futuro da tipografia, Mansur fala que ela tem um charme, uma vida eterna, tem o seu lugar. A tipografia de caixa pode ser misturada ao mundo digital, virtual, para criar uma outra linguagem. Segue uma descrição de Ângelo Oswaldo em um folder da exposição *Quadriláxia*, em 1992, que reforça a importância das redes em que Guilherme atua usando a tipografia como meio:

A experiência de Poesia Livre, uma série de publicações em cartelas reunidas em saquinhos de pão, levou Guilherme Mansur a caracterizar, em Ouro Preto, um dos pólos mais dinâmicos da poesia brasileira contemporânea. O poeta descobriu, na Tipografia do Fundo de Ouro Preto, onde trabalha, não só a possibilidade de editar, em tiragens especiais, autores como James Joyce e Haroldo de Campos, mas ainda, o veio inesgotável da poesia que brota do velho aparato gráfico, posto à margem dos recursos modernos ali introduzidos.

Sobre a materialidade da tipografia em Ouro Preto e Mariana, Guilherme afirma que o que resta está espalhado e adormecido. Existem ainda máquinas na Gráfica Ouro Preto, na UFOP, e em Mariana, na Gráfica Dom Viçoso e no Pouso da Tipografia. Sua preocupação ainda é com o rigor e o cuidado que esse tipo de ofício exige, então, ter um lugar e fazer

essas máquinas voltarem a funcionar seria o caminho para compreender e dar continuidade e perpetuar o que ele diz. Enquanto isso, Guilherme continua a produzir para além dos tipos e além de Ouro Preto.



Figura 43: Poema e performance em Berlim – Alemanha, 2013 e poema-objeto em Ouro Preto, 2015. Acervo e foto do autor.

4.4 Os desdobramentos do projeto *Tipos móveis*

Vamos apresentar agora como os desdobramentos de *Tipos móveis* contribuiu para a difusão da identidade cultural de Mariana e Ouro Preto. Segundo Tarouco e Reyes (2011), a formação de identidades – sejam elas culturais, territoriais ou visuais – está enraizada no contexto social, coletivo e histórico de cada localidade. É um processo de produção simbólica e discursiva que busca realçar as características e valores próprios de cada lugar, em contraposição aos elementos representativos de outras culturas. São essas identidades que dão personalidade aos lugares dentro de um contexto global. A construção de uma identidade territorial é algo complexo e envolve vários fatores, mudando a cada realidade. Partindo da ideia de Castells de que toda identidade é construída:

Entende-se por identidade a fonte de significado e experiência de um povo [...] No que diz respeito a atores sociais, entendo por identidade o processo de construção de significado com base em um atributo cultural, ou ainda um conjunto de atributos culturais inter-relacionados, o(s) qual(ais) prevalece(m) sobre outras fontes de significado. Para um determinado indivíduo ou um ator coletivo, pode haver identidades múltiplas. (CASTELLS, 1999, p. 22).

O primeiro desdobramento do projeto *Tipos móveis* foi uma oficina ministrada para dezessete jovens do ensino básico de Passagem de Mariana, distrito de Mariana. O objetivo era sensibilizar os participantes para a importância e o caráter histórico embutido na tipografia e, além disso, fazer uso dela de forma lúdica e criativa, por meio do

manuseio de uma máquina tipográfica centenária e da transposição do poema e do material impresso para o universo da animação gráfica. O resultado foi uma animação *stop-motion* de um minuto, além de acesso a todo repertório pesquisado para a produção de *Tipos móveis*.

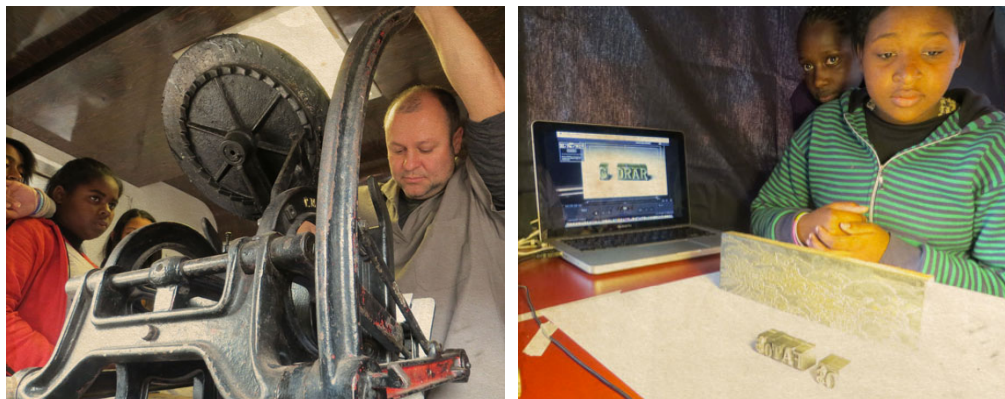


Figura 44: Imagens da oficina ministrada em Mariana no vagão oficina. Fonte: Fotos de Lucas Miranda. Acervo do autor.

Percebendo as diferentes reações e sensações provocadas, ao expor o universo da tipografia através desses recursos a diversas faixas etárias, pode-se dizer que os usuários estabeleceram uma conexão emocional com os produtos apresentados. Daí foi possível pensar na possibilidade de ampliação da proposta inicial, a fim de expandir as possibilidades de acesso ao conteúdo. Foi criada, assim, uma nova versão em forma de vídeo *single channel*.²⁴ O novo vídeo foi concebido a partir do vasto material gerado pela composição do que o originou – *Tipos móveis* – e estruturado em combinações de imagens orquestradas em função do ritmo sonoro de cada cena. Surge, então, *Tipoema – movimento um*,²⁵ que é uma variação possível e uma recombinação de pré-composições em que letras, frases, palavras e texturas dialogam com os intervalos musicais, proporcionando diferentes formatos de página/tela. No projeto, foram utilizadas as bases de imagens já divididas em quatro (em seu formato original para o funcionamento no sistema do vagão) e aplicadas novas fragmentações, em diálogo com o sistema matemático e orgânico da tipografia e da composição de uma página em branco. É uma

²⁴ Formato de vídeo a ser exibido em apenas um canal ou tela.

²⁵ *Tipoema – movimento um*: Concepção e Montagem: Cláudio Santos e Leonardo Dutra / Poema Original: Guilherme Mansur / Trilha Sonora: Lucas Miranda / Composição tipográfica digital: João Oliveira / Pré-montagem: Luiz Morici / Parceiro: Santa Rosa Bureau Cultural / Realização: Voltz Design / Agradecimentos – Eleonora Santa Rosa e Gráfica Ouro Preto.

transposição de proporções de página e das estruturas da tipografia para intervalos audiovisuais. Essa foi uma das formas de ressignificar a tipografia e todas as relações que ela pode estabelecer, pois está presente em tudo.

As proporções de uma página são como os intervalos na música. Em um dado contexto, algumas são consonantes e outras dissonantes. Algumas são familiares; outras são também inescapáveis, por sua presença nas estruturas do mundo natural e do mundo construído. Algumas proporções também parecem particularmente ligadas aos seres vivos. [...] Mas uma página orgânica é visível e sensivelmente diferente de uma mecânica, e o seu próprio formato pode suscitar certas reações e expectativas no leitor, independente do texto que contiver. (BRINGHURST, 2005, p. 176).

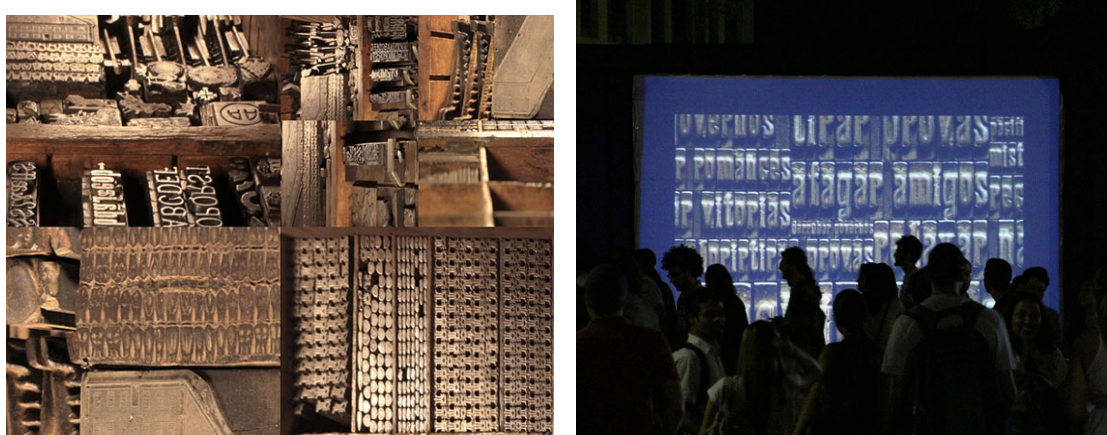


Figura 45: Imagens do vídeo *Tipoema – movimento um*. Exibição no evento Noite Branca.
Fonte: Acervo do autor.

Esse desdobramento permitiu que o vídeo fosse selecionado e exibido no evento Noite Branca, em Belo Horizonte.²⁶ A parte final do vídeo é inédita e foi concebida especialmente para exibição no evento. As letras que formam cada palavra são animadas enquanto o poema se movimenta, destacando o caráter de unicidade, e ao mesmo tempo infinito, do processo tipográfico.

Todo o material gerado para o vídeo foi disponibilizado para o tipoeta Guilherme Mansur, incluindo duas famílias de tipos que foram fotografados e digitalizados em alta resolução e que hoje fazem parte do acervo da tipografia da Voltz Design. Isso deu a Guilherme a possibilidade de compor digitalmente, em seu computador pessoal, diferentes poemas, dando origem à exposição “Estalactites Tipográficas” exibida na Casa

²⁶ Na noite de 14 de setembro de 2012, das 6 da tarde às 6 da manhã, o Parque Municipal e o Palácio das Artes foram abertos à visitação pública durante toda a noite e se tornaram palco de um evento inédito no Brasil, que proporcionou uma nova forma de fruição do espaço público. O evento tomou todas as praças, coretos e largos do Parque, oferecendo uma vasta programação da arte contemporânea com exposições, instalações artísticas, mostras de vídeos, apresentações cênicas e musicais de mais de 70 artistas.

das Rosas em São Paulo e na oitava edição do Fórum das Letras de Ouro Preto, em 2012. Mansur participou com a exposição também na Galeria do Centro Cultural FIEMG, na Fundação Cultural Carlos Drummond em Itabira, no Museu Xilogravura em Campos do Jordão. Compôs poemas do expressionista alemão August Stramm traduzidos por Augusto de Campos.



Figura 46: Poemas impressos produzidos por Guilherme Mansur, a partir de fotos de tipos do autor. Fonte: Acervo do autor.

Posteriormente, foi desenvolvida uma nova versão derivada do vídeo *Tipoema – movimento um*. Esse novo vídeo foi, então, um dos dez selecionados pelo Festival Vivo Arte.Mov para participar do 3º Hong Kong International Mobile Film Awards. Ao todo, dez países selecionaram dez filmes, totalizando 100 filmes. A partir da seleção de um júri internacional, fomos escolhidos para representar o Brasil. Durante a cerimônia, realizada em 24 de março de 2013, em Hong Kong, o vídeo foi contemplado com o troféu de prata na categoria animação, dentre os 10 filmes finalistas. Foi o único representante das Américas nesse festival mundial de conteúdo para celular e dispositivos móveis. Dentro do processo de seleção, foi preciso apresentar verbalmente o vídeo para um júri internacional. Além da entrega dos prêmios, aconteceu, depois, uma conferência dentro de um evento mundial de cinema e televisão (*Hong Kong International Film e TV Market*), onde se apresentou o processo de produção do filme para uma plateia de estudantes de várias partes do mundo. Os outros troféus foram para Alemanha, Austrália, França e Taiwan. O grande vencedor foi o trabalho da Espanha, que ganhou melhor filme, melhor drama e melhor filme para celular. Posteriormente, em 2014, o vídeo foi selecionado para a Mostra Competitiva do 14º Anima Mundi, sendo exibido em São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte, e ganhou menção honrosa no 12º MUMIA – Mostra Mundial de Animação.



Figura 47: Troféu e palestra recebida pelo autor no Centro de Convenções de Hong Kong, dentro do 3º Hong Kong Mobile Film Awards. Fonte: Fotos de Rodrigo Minelli. Acervo do autor.

O passo seguinte foi apresentar o vídeo e o processo de produção para um público de antigos e novos tipógrafos, no Museu Vivo Memória Gráfica, localizado no Centro Cultural UFMG, em Belo Horizonte, como parte da programação do lançamento do *Livro dos Tipógrafos*. Como define um dos organizadores do livro, Sérgio Antônio Silva, no convite de abertura: “O livro é uma coletânea de ensaios sobre a tipografia (arte e técnica de impressão) em Minas Gerais, com foco, por um lado, na memória dos artífices, dos mestres de ofício que ainda atuam (ou que até pouco tempo atrás atuaram) como tipógrafos, e, por outro lado, na apropriação que tem sido feita da tipografia por designers e artistas gráficos contemporâneos.” Durante a exibição do vídeo, vários gráficos convidados para o evento se emocionaram e se lembraram de histórias de vida e do trabalho, o que permitiu uma rica troca de ideias com os demais participantes. O próximo passo foi a exibição do mesmo vídeo no canal Brasil, em 2015.



Figura 48: Imagens do evento de lançamento do Livro dos Tipógrafos, na Memória Gráfica em Belo Horizonte, com tipógrafos e pesquisadores de diferentes gerações. 23 de novembro de 2013. Fonte: Acervo do autor.

Após o autor ter adquirido a tipografia do Sr. Sebastião, tanto o maquinário, quanto os tipos e os clichês foram ressignificados de diversas formas, com outras pessoas de outras redes, se apropriando das possibilidades de ligação entre os meios analógicos e digitais, até se chegar ao ponto de restaurar tudo para que fossem impressos novamente.

Em 2008 aconteceu o projeto SIMBIO, que teve como prerrogativa apresentar uma simbiose entre diferentes formas de manifestações artísticas. Foi apresentado pelo autor o Almanaque das perdas, fracassos e transformações,²⁷ instalação composta por uma projeção de 4,0 x 2,5 metros e sistema interativo acionado por sensores de presença dispostos em seis bancadas. Nas bancadas ficavam disponíveis calendários com o verso em branco. O público assistia aos vídeos, refletia sobre o tema, escrevia suas notas no calendário e o jogava ao chão, a sua frente. Parte das mais de 500 anotações recolhidas durante a exposição foram digitalizadas e compuseram o material para a performance que utilizou a prensa tipográfica.



Figura 49: Imagens da prensa tipográfica e do sensor acoplado ao contra-peso e ao computador, para imprimir vídeos. Fonte: Acervo do autor.

O Símbo Remix foi o formato ao vivo e o diálogo multimídia dos artistas envolvidos no projeto, com música, vídeo e interações em tempo real. Durante a apresentação, calendários eram impressos e, nas telas, simultaneamente, exibidas as imagens dos calendários escritos que foram deixados pelos visitantes da exposição na Casa do Baile, em Belo Horizonte. O que se deu foi a integração dos suportes através de uma interface mecânico-digital. Eis uma breve explicação do funcionamento do sistema de impressão de vídeos:

²⁷ Uma vídeo-instalação interativa e performance, realizada na Casa do Baile, na festa REMIX, em Belo Horizonte (2008) e em Ipatinga, no Centro Cultural Usiminas, em (2009). Ficha técnica: Cláudio Santos (design, impressão tipográfica e videográfica), Sérgio Mendes (programação), Guilherme Lessa (roteiro) e Fabiano Fonseca (música).

- 1) O operador executa o movimento de impressão da tipografia.
- 2) O sensor é acionado através do contrapeso.
- 3) Um circuito eletrônico que permite a exibição de uma mídia é disparado.
- 4) Calendários preenchidos por visitantes da exposição anterior são carregados.
- 5) A qualquer momento, pode-se chamar vídeos ou textos animados via software.
- 6) Em paralelo, trilhas, sons e ruídos são executados ao vivo.

Já em novembro de 2014, Cláudio Santos, o artista gráfico Flávio Vignoli e o tipógrafo Ademir Matias restauraram e imprimiram os clichês do Sr. Sebastião, no âmbito do projeto Inventário Gráfico da Tipografia do Zé. Nesse projeto, foi possível deixar em condições de uso os clichês de diferentes idades da então Tipografia Liberdade.

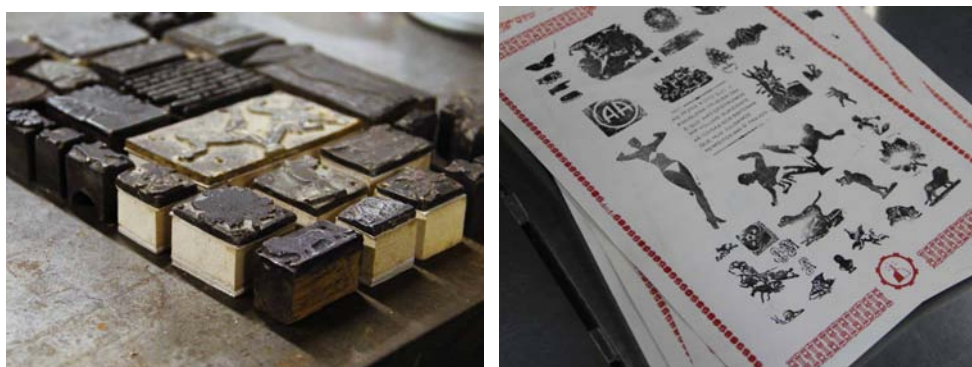


Figura 50: Clichês restaurados e impressos por Ademir Matias, Flávio Vignoli e Cláudio Santos, para Inventário Gráfico, projeto da Tipografia do Zé. Fonte: Acervo do autor.

Finalmente, em julho de 2015, juntamente com a finalização desta pesquisa, o autor ainda se apropriou da linguagem da tipografia em analogia ao universo das locadoras de DVD, que também estão desaparecendo em função de uma ideia de desmaterialização do cinema e do audiovisual, que a cada dia se torna mais presente nas nuvens digitais.

Para trazer à tona essa discussão, a identidade visual da 15ª edição do INDIE – Mostra de Cinema Mundial, foi desenvolvida valendo-se do material branco da tipografia. Os 80 cartazes foram impressos como gravura, um a um, numa prensa de prelo, na Tipografia Matias, com tinta transparente sobre relevo seco. A vinheta audiovisual foi a mistura de cenas do processo do fazer manual, com uma animação em *stop-motion* das caixas de DVD que formam o nome do evento, em analogia à composição tipográfica.



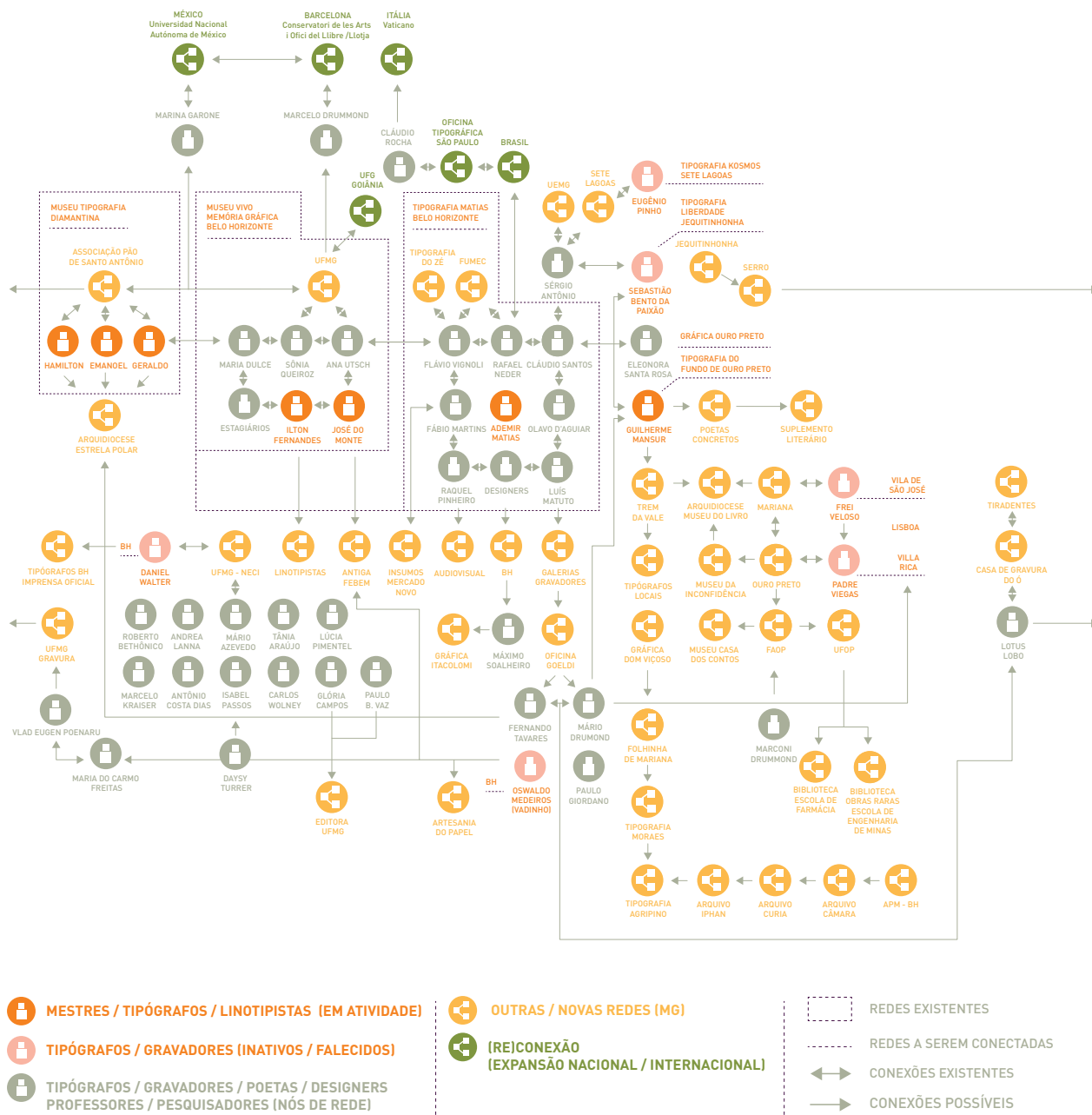
Figura 51: Composição feita com o material branco tipográfico, em prensa de prelo e cartazes impressos como gravura. Abaixo, animação em stop-motion em estante de DVDs de locadora, em analogia ao material tipográfico. Fonte: Acervo do autor. Fotos de Sabrina Esmeralda e Leonardo Rocha Dutra.

Essas iniciativas permitem-nos o aprendizado e a prática de impressão em tipografia, gerando um tipo de preservação dos saberes e da materialidade dessa técnica e arte: cavaletes, tipos móveis, clichês, componedores, ramas, prensas, tintas, papéis e mais um tanto de instrumentos e quinquilharias ressurgem como signos de outra época, junto aos seus mestres ainda em atividade.

A era digital e as novas tecnologias estimularam o desenvolvimento de projetos baseados em transposições estéticas, do passado para o presente, do meio analógico para o virtual. Linguagens visuais de movimentos das artes gráficas que marcaram época no passado ou linguagens espontâneas encontradas nas ruas são mescladas às linguagens gráficas do presente, sendo utilizadas e reutilizadas, reconstruídas pelos atuais processos criativos digitais. (FINIZOLA, 2010).

Ao vivenciar todas essas experiências e compreender o quão foi importante, e o tanto que essas ressignificações chamavam a atenção e ao mesmo tempo sensibilizavam diferentes pessoas para um assunto que nem sempre era de seu conhecimento, fica nítido como os grupos das diferentes redes apresentadas conectam-se e interagem em torno dos mestres e dos objetos, criando vínculos que vão perpetuando essa história, de forma natural, em função dos desejos dos envolvidos.

4.5 Chegando à fonte: potências que se abrem pelos laços fracos através de um longo caminho a se percorrer até a origem



Partimos agora para analisar uma nova rede que se abre a partir do vislumbre das possibilidades (trazidas por essas pessoas e outras que vão surgir, junto às instituições que vão aparecer) de conectar e reconectar laços que existem, existirão e que existiram desde a origem dos impressos nas cidades mineiras de Mariana e Ouro Preto, permitindo, posteriormente, que se chegue a outros lugares, fora das fronteiras de Minas e do Brasil.

Granovetter (1983) já demonstrava “a força dos laços fracos” na articulação de dinâmicas de rede, e estudos mais recentes indicam, com precisão, o papel estratégico dos laços fracos na difusão de inovação e na reconfiguração geral das redes sociais. (MARTINHO, 2011, p. 35).

A história da tipografia como veículo de transmissão de informação inicia-se em Mainz, na atual Alemanha, em meados do século XV, por Johannes Gutenberg, que introduziu os tipos móveis no mundo. Ao invés de ter que entalhar todo o texto de cada página, Gutenberg percebeu que seria melhor ter, separadamente, os moldes das letras que, ao serem compostos, poderiam formar qualquer palavra. Esses moldes de letras e sinais gráficos, os tipos móveis, poderiam ser mudados de lugar para fazer novas páginas. Dessa forma, os tipos móveis permitiram uma infinidade de novas publicações na Europa, estabelecendo um novo paradigma em relação ao acesso à informação e à difusão dos saberes.

O ano de 1450 é a data aproximada para a invenção, na Europa, provavelmente por Johannes Gutenberg de Mainz, de uma prensa gráfica – talvez inspirado pelas prensas de vinhos de sua região natal, banhada pelo rio Reno – que usava tipos móveis de metal. [...] Os historiadores sociais por exemplo mostraram que a invenção da impressão gráfica mudou a estrutura ocupacional das cidades europeias. (BRIGGS, BURKE, 2002, p. 24).



Figura 52: Gravura com pseudo-retrato quinhentista de Gutenberg e Tipos móveis. Fonte: Detalhe do livro *O livro*, editado pela Fundação Calouste Gulbenkian, integrante do acervo do Museu da Inconfidência. Tipos do acervo do autor.

Após a invenção da tipografia por Gutenberg, em apenas cinquenta anos sua técnica propagou-se por toda a Europa, alterando completamente a difusão e o desenvolvimento do ensino, das ciências, da economia e do pensamento ocidental. Conforme relato de Nave, (2014), em 1473 a tipografia estendeu-se aos Países Baixos, que eram uma das regiões mais prósperas da Europa.

No final do século XV, a cidade de Antuérpia havia se convertido no primeiro centro comercial do noroeste da Europa, em uma época de esplendor sem igual, na qual floresciam os ateliês de produção de valorizados objetos de luxo e arte, entre eles a imprensa. De fato, a tipografia constituía uma grande empresa capitalista que pôde se desenvolver graças ao fluxo de capitais, o caráter internacional do mercado de vendas e uma sólida rede de distribuição. (NAVE, 2014, p. 31).

Os livreiros antuerpianos começaram a se especializar no comércio com Espanha e Portugal, devido à escassa produção tipográfica nesses países. Além disso, poucas oficinas conseguiam ter a qualidade e o capital necessário para comercializar seus trabalhos. Podemos destacar, na Antuérpia, a oficina Platiniana como a principal empresa que conseguiu ter fama internacional, por causa de sua qualidade e capacidade de espalhar seus impressos e gravuras pelo mundo afora, incluindo o império hispânico e ibérico e suas colônias.

Em 1549, o impressor Christophe Plantin (Saint Avertin, c. 1520 – Antuérpia, 1589) instalou-se em Antuérpia. Logo a cidade converte-se no principal centro tipográfico ao norte dos Alpes. O brilhante autodidata Plantin tornou-se o primeiro impressor industrial, constituindo um novo marco na história da imprensa desde que Johannes Gutenberg a inventou. (NAVE, 2014, p. 37).

Depois da morte de Plantin, seu genro Jan I Moretus assumiu a direção criando, assim, a Plantin-Moretus. Ele se tornou o impressor oficial das várias ordens religiosas. E sua forte relação com Portugal se deu por conta do parentesco de seu irmão que residia em Lisboa. A difusão dos impressos nas colônias portuguesas vem dessa conexão. No século XVIII, a América portuguesa e sua metrópole foram sacudidas com o ouro e diamante descobertos em quantidades impressionantes nos territórios de Minas Gerais.

A exploração das jazidas auríferas e diamantíferas marcou o começo da civilização mineradora, a primeira sociedade urbana do Brasil a se desenvolver longe do oceano atlântico. Sua capital, Ouro Preto, distante cerca de 500 quilômetros da costa, interligava-se com as outras cidades mineiras e com os portos de Paraty e do Rio de Janeiro pela Estrada Real. Um comércio interiorizado movimentava cada vez mais caravanas de tropeiros e abastecia pequenas vendas. (BOHRER, 2014, p. 477).

Se as colônias hispânicas renderam-se às novas formas trazidas pelos tipos platinianos, as colônias portuguesas ultramar foram influenciadas por suas gravuras. Em Minas existiam diversos missais (livros que contêm o que se diz nas missas no decorrer de um ano) e, conforme relato de Bohrer, um bom exemplar, de 1726, encontra-se na biblioteca dos Bispos de Mariana, enquanto diversos outros compõem o acervo de algumas igrejas em Ouro Preto. Esses missais serviram de fonte e inspiração iconográfica para várias pinturas de quadros e de igrejas.



Figura 53: Missal do Palácio dos Bispos. Ao lado exemplo de possível uso de missal como fonte iconográfica (pintura que cobre a nave da Matriz de São José da cidade de Nova Era). Fonte: Foto de Missal feita pelo autor. Acervo do Museu da Música de Mariana. Ao lado, imagens retiradas do livro “Um Mundo sobre Papel” – Livros Gravuras e Impressos Flamengos nos Impérios Português e Espanhol.

Ao se considerar a história da tipografia inaugurada, em 1549, por Christophe Plantin, em Antuérpia, um destaque especial deve ser conferido à produção e divulgação de gravuras religiosas. A maioria das gravuras era impressa para ilustrar os livros religiosos e trazidos a lume pelos prelos da casa, embora houvesse, também, a tiragem de estampas avulsas. As gravuras platinianas ressaltam no panorama das artes gráficas dos séculos XVI ao XVIII não só por sua qualidade estética e técnica, mas também por terem se espalhado pela Europa e pelo Novo Mundo por meio de um intenso comércio internacional, tendo sido alvo de apropriações as mais variadas. (SANTIAGO, 2014, p. 495).

Segundo Bohrer (2014), havia uma preocupação explícita com a propagação de livros heréticos ou revolucionários na metrópole portuguesa e suas colônias. No caso do Brasil, havia uma interdição clara às tipografias: nenhum livro poderia ser publicado nas possessões lusitanas da América.

Nos 300 anos de proibição da tipografia no Brasil – afora fugazes iniciativas – o livro circulou fiscalizado, com maior ou menos sucesso, pelos organismos censórios vigentes em Portugal. As – fugazes – iniciativas referem-se essencialmente, a: pretensa tipografia holandesa, ao tempo de Nassau; tipografia no Recife, em 1706; oficina tipográfica no colégio jesuíta do Rio de Janeiro (1724); tipografia de Antônio Isidoro da Fonseca, em 1747, igualmente na cidade do Rio de Janeiro, de Gomes Freire de Andrada, e a impressão calcográfica do Pe. José Joaquim Viegas de Meneses, na Vila Rica do Ouro Preto, no ano de 1807. (IPANEMA, 2007, p. 15,16).



Figura 54: Livro das Leis de Imprensa de D. João (Marcello de Ipanema, 1949) e O Livro, O Jornal e a Tipografia no Brasil, contendo a prova original de uma gravura inédita aberta em cobre, em Vila Rica, no ano de 1829, pelo padre José Joaquim Viegas de Meneses, o mais antigo dos gravadores brasileiros (Carlos Rizzini, 1946). Fonte: Fotos feita pelo autor. Acervo da Biblioteca do Museu da Inconfidência.

Conforme relato de Bohrer (2014), os livros pertencentes ao Cônego Luis Vieira, residente na cidade de Mariana e preso por envolvimento na Inconfidência Mineira, foram confiscados após sua prisão e com isso deixou os rastros do que se circulava por lá. No inventário realizado em 9 de julho de 1789, existiam cerca de 800 volumes, dos quais se destacam livros de história, geografia, gramática e alguns de caráter político e filosófico. Nas obras religiosas destacam-se discursos teológicos e um dicionário de heresias. Mas o acesso a esse conteúdo era um privilégio para poucos.

De acordo com Moreira (2011), em Mariana e Ouro Preto a tipografia deixou registrada a transformação da sociedade mineira da primeira metade dos oitocentos, percorrendo os séculos XIX e XX em diferentes jornais, periódicos, anúncios e poemas lançados a público graças ao trabalho do tipógrafo e suas máquinas de fundição, seus tipos, suas prensas e suas memórias, que se afirmam como um código cultural complexo que reconhece, armazena e processa informação, permitindo novas possibilidades de relacionamento humano. “Por meio do cotidiano das tipografias criadas na Província de Minas Gerais, evidenciaremos a constituição de um ambiente constituído para a manifestação da ação humana.”



Figura 55: Periódicos produzidos em Mariana e Ouro Preto, nos séculos XIX e XX.
Fonte: Arquivo Público Mineiro.

Antes de detalhar a rede a ser construída a partir das conexões que podem surgir pelo contexto apresentado, resta-nos apresentar algumas pessoas relacionadas aos primórdios da impressão e, mais cuidadosamente, José Mariano da Conceição Veloso (Frei Veloso), Joaquim Viegas de Menezes (padre Viegas) e os lugares em que atuavam, pois são fundamentais para nos revelar as origens da tipografia mineira, por serem os pioneiros no empreendimento da tipografia com fins ligados à arquidiocese e fora dela.

Nesse sentido, conforme relata Silva (2014), um fato sempre citado é o empreendimento de Antônio Isidoro da Fonseca, que, em 1747, com a licença do bispado e a paradoxal autorização do governador Gomes Freire de Andrada, instalou no Rio de Janeiro uma tipografia. Outro episódio que merece atenção, nesses estudos históricos, é justamente a impressão do Canto Encomiástico de Diogo de Vasconcellos por José Joaquim Viegas de Menezes, a que hoje temos acesso por meio de edição fac-similar.

Há uma origem quase mitológica da arte de imprimir em Minas Gerais. Conta-se que a primeira obra impressa nas Alterosas é anterior ao advento da Impressão Régia, no Rio de Janeiro. De fato, há um volume datado de 1806, gravado em talho-doce, de autoria de Diogo Pereira de Vasconcelos, conhecido como Canto Encomiástico. Constitui-se num panegírico dirigido ao então governador da Capitania de Minas Gerais, o capitão-general Pedro Maria Xavier de Ataíde e

Mello. Como obra laudatória, o Canto detém-se na personalidade do homenageado, exaltando a linhagem “D’Arvore antiga”. Herói por “Conter féro indomável Botecudo”, Ataíde e Mello é apresentado como verdadeiro “Cincinato das Gentes Luzitanas”. Diogo de Vasconcelos conclui: “Se não posso faser q’Immortal sejas,/ Nome Immortal posso faser que vejas”. (MOREIRA, 2006, p. 26).

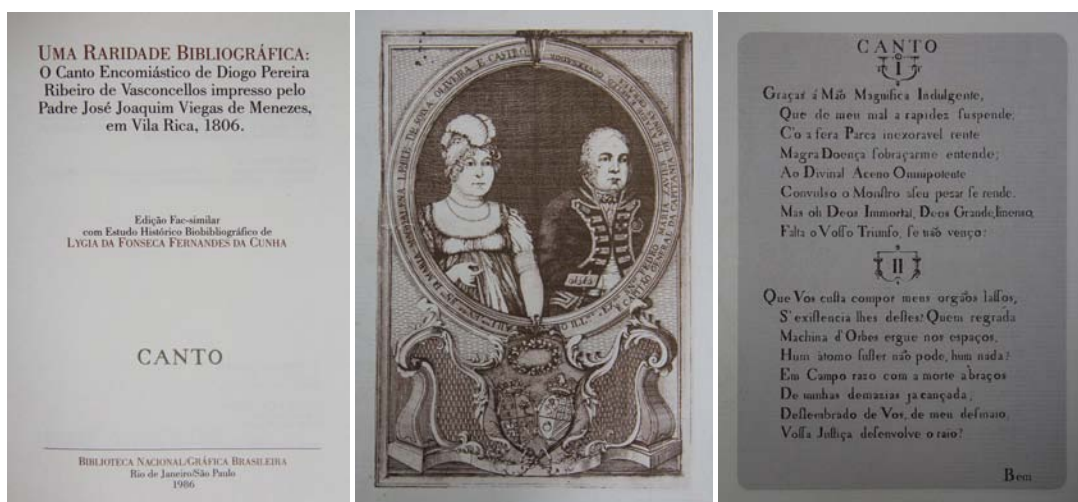


Figura 56: Páginas de Edição Fac-similar do Canto Economiástico, com estudo histórico e bibliográfico de Lygia de Fonseca Fernandes da Cunha, com direção editorial e artística de Mario Drumond e Fernando Tavares, pela Oficina Goeldi para a Biblioteca Nacional/Gráfica Brasileira (1986). Fonte: Acervo pessoal de Flavio Vignoli.

A técnica utilizada pelo padre foi a calcografia, que utiliza chapas de metal fixas. Ele também conhecia de tipografia, mas para utilizar os tipos móveis teria primeiro que importar ou construir um prelo, o que era muito mais custoso e perigoso. A técnica da calcografia também era complexa, exigia máquinas e pessoal qualificado. Mas havia nas Minas um local onde era possível encontrar isso, a Casa da Moeda. Foram três meses de trabalho duro, aplainando, polindo e abrindo onze chapas de cobre de diversos tamanhos. O impresso era composto de 14 páginas, tendo a frente uma ilustração do governador ao lado da esposa, duas páginas com dedicatória ao estadista, dez contendo o poema, e uma com o “Mappa do donativo voluntario que ao Augusto Príncipe R.N.S. offerecerão os povos da Capitania de Minas-Geraes, no anno de 1806”. Na dedicatória é utilizado o corpo 8, no poema corpo 12, e no mapa corpos 6 e 7. O trabalho era complexo exigindo muito conhecimento técnico (o que Viegas tinha em abundância), habilidade, equipamentos e auxílio de pessoal especializado. Os historiadores acreditam que isso pôde ser encontrado na Casa da Moeda. Existem atualmente apenas quatro cópias dessa impressão: uma no Arquivo Público Mineiro, duas na Biblioteca Nacional e outra na Biblioteca do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Cunha (1986) acredita que podem ter sido produzidas apenas estas quatro cópias, por causa do grande trabalho que era imprimir através da calcografia, e dos riscos que existiam. Ela também diz que é difícil entender como foi possível a impressão. “Teria trazido as chapas de Portugal? Como teria reunido tantas folhas de papel para um empreendimento ilegal?” (MENDES, 2005).

Segundo Mendes (2005), com isso, surgiria a primeira impressão mineira reconhecida pelos historiadores. De acordo com um trabalho biográfico publicado no Correio Oficial de Minas, em 1859, o padre há anos já fazia algumas impressões de estampas religiosas,

em seus horários de folga, e presenteava amigos. Mas agora o governador lhe pedia algo maior, que certamente desagradaria ao governo português. No entanto, o padre aceitou realizar a tarefa por conta de o governador garantir que assumiria toda a responsabilidade pela impressão. Depois disso, Padre Viegas contribuiu para a implantação da tipografia em Minas Gerais. Viegas era um grande conhecedor das artes da impressão. Segundo João Pedro Xavier da Veiga, jornalista, historiador, deputado provincial e fundador do primeiro Arquivo Público Mineiro, na monografia *A Imprensa em Minas Gerais*, publicada, em 1894, nas Minas foi construída a primeira oficina de calcografia do Brasil. Novamente aparecia o brilhantismo de Viegas, o principal responsável pelo feito. Ainda de acordo com Xavier da Veiga, a tipografia não era a primeira construída no país, bem antes já havia sido feito uma no Rio de Janeiro, mas a façanha do padre mineiro era admirável. Morava em Vila Rica, em 1820, o português Manoel José Barbosa Pimenta e Sal, que trabalhava como chapeleiro e sirigueiro, e tinha muito talento para a mecânica. Ele gostava muito de ler, mas não compreendia o principal livro de sua estante, que Xavier da Veiga (1898) diz ser um dicionário de *Sciencias e Artes*,²⁸ em francês, língua conhecida por pouquíssimas pessoas na capital mineira. Por isso, o português folheava e olhava as ilustrações do livro, sem compreender o seu conteúdo. Costumava parar nas páginas com desenhos de equipamentos tipográficos. O padre Viegas, que conhecia francês, traduziu esse texto para o chapeleiro e explicou como funcionava e o que compunha uma tipografia. Os dois tornaram-se amigos e resolveram construir uma tipografia, que ficou pronta em 1821. Depois de pronta, Viegas deixou-a com Manoel José Barbosa. No entanto, a tipografia só receberia autorização para funcionamento em 20 de abril de 1822. Lá seriam impressos os primeiros jornais mineiros, como o *Compilador Mineiro* (1823), *Abelha do Itaculamy* (1824), o *Universal* (1825), o *Companheiro do Conselho* (1825) e o *Diário do Conselho* (1825). O diretor do primeiro jornal da província também foi o padre Viegas, que esteve a frente do *Compilador Mineiro*.

Cabe esclarecer que não se trata da primeira impressão realizada em terras brasileiras, pois, muito antes, já havia sido implantada, no Rio de Janeiro, a tipografia do português Antônio Isidoro da Fonseca, cuja existência a ordem régia de 1747 veio pôr um triste fim. Às vésperas da Independência, encontramos novamente o padre Viegas colaborando em projeto ainda mais audacioso e que, segundo diversos autores, coloca o nome de Minas Gerais em posição de destaque como berço da primeira tipografia totalmente construída no Brasil. Em que pese o inestimável auxílio do erudito padre, o surgimento da imprensa com caracteres móveis, a tipografia, deve ser atribuída ao inventivo Manoel José

²⁸ Provavelmente o *Dictionnaire des Sciences, des Arts et de Métiers* (1751-1777), de Diderot.

Barbosa, mecânico prático, que, a partir de esforço próprio, tanto na fabricação de letras e máquina como na habilitação de compositores e aprendizes, deu origem à Tipografia Patrícia de Barbosa & Cia., responsável não apenas pela publicação dos primeiros jornais mineiros, como pela de livros, entre eles as *Trovas Mineiras*, do padre Silvério Ribeiro de Carvalho, poeta satírico dos mais reverenciados em sua época, editado em 1824, e o *Tratado de Educação Física*, do Comendador Gomide, de 1825. Importante mencionar que, apesar de construída em 1821, na então Vila Rica, a tipografia de Barbosa só obteve permissão de funcionamento do príncipe regente D. Pedro em 20 de abril de 1822. Nesse ínterim, o governo provisório instalou uma pequena tipografia, que entrou primeiro em atividade imprimindo documentos que constam, inclusive, do acervo do Arquivo Público Mineiro. Na visão de seus idealizadores, principalmente do instruído secretário Luiz Maria da Silva Pinto, aquela era apenas o embrião de uma mais bem montada tipografia oficial, capaz de publicar obras diversas, dentre elas uma folha diária ou com periodicidade de três números por semana, contendo artigos do governo, notícias gerais e variedades. Tal plano não foi adiante, e o que vingou mesmo foi a iniciativa privada nessa área, constituindo-se a *Patrícia* de Manoel Barbosa na única tipografia da província durante certo tempo. Não por acaso, os primeiros jornais, de feição política variada e até mesmo divergente, foram ali impressos. (ARAÚJO, 2008, p. 20).

Conforme relato de Mendes (2005), com relação ao surgimento da tipografia, as Minas não foram tão tardias, mas ficaram atrás de algumas províncias, mesmo tendo a genialidade do padre Viegas e da tradição nas artes gráficas deixada pelo Frei Veloso.

Assim, de maneira rudimentar e subserviente, principiava a imprensa mineira. Passados 20 anos desde essa primeira aventura impressa, a arte de imprimir ainda permanecia artesanal e elementar na Província de Minas Gerais. Entretanto, diferentemente daquele mundo da época da capitania, a província registrava outro uso para a prensa. Não era mais a louvação de um governo que dava o tom das oficinas. Eram, aliás, a crítica e a disputa que ocupavam os impressores nos anos finais do Primeiro Reinado. O calor do momento impulsionou a criação de diversos prelos em pontos distantes de Minas. (MOREIRA, 2008, p. 26).

De Ouro Preto, partimos para Lisboa, para a Casa Literária do Arco do Cego – onde, entre outros, o padre Viegas se fez aprendiz das artes gráficas e editoriais –, com o período de fundação da imprensa em Minas Gerais. De acordo com Antunes (2011), no texto do catálogo da exposição “Frei Veloso e a Tipografia do Arco do Cego”, em 1772, com a reforma de Pombal, foi fundada uma nova universidade, com cientistas de valor na Academia Portuguesa. Frei Veloso chegou a Lisboa em 1790 com seu protetor, Luís Vasconcellos e Souza, que acabara de terminar seu mandato de Vice-Rei no Brasil, com o intuito de publicar livros para divulgar conhecimentos úteis ao Brasil. Para isso reuniu um grupo de brasileiros residentes em Lisboa que iriam ajudá-lo a redigir, traduzir e editar os filósofos ilustrados. Dentre eles estava o padre Viegas. O primeiro trabalho publicado por Veloso, em 1793, foi a *Alographia vegetal da potassa ou soda*, sendo que esses e outros eram impressos em diversas tipografias de Lisboa.



Figura 57: Girassol de todos os anos in: VELOSO, José Mariano da Conceição. *Alophraphia dos Alkalís fixos vegetal ou potassa, mineral ou soda e dos seus nitratos*. Lisboa: Oficina de Simão Thadeo Ferreira, (1797). Quassia Sinaruba in: VELOSO, José Mariano da Conceição. *Coleção de memorias sobre a quassia amarga, e simaruba*. Lisboa: Arco do Cego, (1801). Homem/Zodiaco) in: PINHEIRO, José Feliciano Fernandes. *Systema universal de história natural*. Lisboa: Arco do Cego (1801). Fonte: Catálogo da Exposição Frei Veloso e a Tipografia do Arco do Cego, 2011 - SP.

[...] irei multiplicando, por benefício da prensa, aquelas obras que a tenuidade dos meus talentos julgar próprias para auxiliar estes novos exploradores da natureza, para que lhes não haja de ser preciso recursos aos livros forasteiros, que além de não os haver, são de um preço excessivo os que aparecem. (FREI VELOSO, na apresentação da obra *Helminthologia*).

Por meio da pesquisa de pós-doutorado de Silva (2015) *Memória da escrita: a tipografia do Arco do Cego, de Lisboa a Vila Rica*, desenvolvida entre 2014 e 2015, no Centro de História da Cultura da Universidade Nova de Lisboa, tomamos conhecimento de que a Casa Literária do Arco do Cego foi um empreendimento gráfico-editorial que aconteceu em Lisboa, de 1799 a 1801. A pessoa que esteve à sua frente era um mineiro, natural de São João del Rei, comarca de Rio das Mortes – padre José Mariano da Conceição Veloso (o Frei Veloso), sob os auspícios de D. Rodrigo de Sousa Coutinho (o Conde de Linhares), importante aristocrata português, afilhado do Marquês de Pombal, que, em 1796, convidado pelo príncipe regente D. João, torna-se ministro de Estado da Marinha e Ultramar. Frei Veloso estava, então, com os originais do livro de sua autoria, *Flora Fluminensis*, quando, convidado por D. Rodrigo de Sousa Coutinho, assume a responsabilidade de levar a cabo:

a criação de uma casa editorial, com um ateliê de gravura, onde se poderia receber e formar artistas; uma oficina de encadernação, uma oficina de fabricação de tipos etc. Dessa forma nasceu o estabelecimento complexo que recebeu o nome de Oficina da Casa Literária do Arco do Cego. (BRAGANÇA, 2008, p. 9).

Antunes (2011) relata que Frei Veloso esteve em Lisboa entre 1790 e 1808 e nesse período contribuiu muito para a área da História Natural em Portugal. Entre 1791 e 1798, foi sócio livre da Academia de Ciências de Lisboa, colaborando com alguns naturalistas que se encontravam na colônia, e depois trabalhou como diretor da Tipografia do Arco do Cego e como editor de várias obras de História Natural.

A Tipografia foi incorporada à Impressão Régia e, nos seus dois anos de existência, Veloso publicou mais de 60 obras de tratados de História Natural, obras filosóficas (traduzidas em diversas línguas) e trabalhos voltados para a indústria e para a arte da ilustração, do desenho, da pintura e da arquitetura. De acordo com Moreira (2008), a Oficina do Arco do Cego encerrou suas atividades em 1801, ano em que apresentou, traduzido e impresso, o *Tratado da gravura à água forte e buril, e em maneira negra, com o modo de construir as prensas modernas e de imprimir em talho doce*, de Abraão Bosse. Assina a tradução dessa obra o padre Viegas de Menezes, que no ano seguinte voltou ao Brasil, instalando-se em Vila Rica.

Com a transferência da corte para o Brasil, Veloso voltou para o Rio e conseguiu uma ordem para que fossem despachados para lá não só os exemplares das obras publicadas, como as chapas abertas da Oficina do Arco do Cego, os estudos inacabados e demais papéis de sua propriedade intelectual. Morreu antes que isso acontecesse, mas seu espólio veio para a Real Biblioteca. (ANTUNES, 2011).

Voltamos, então, a Ouro Preto com todas essas possibilidades de (re)conexões entre pessoas, objetos e instituições. Daí chegamos ao Museu da Inconfidência, onde está em exposição uma prensa, que é possivelmente a lendária máquina construída por padre Viegas para imprimir o Canto Encomiástico. Para essa impressão, foram utilizados um tórulo de madeira, junto à tinta, folhas de cobre e o restante necessário para o empreendimento, tudo produzido por ele. Porém, conforme pudemos constatar, a legenda da peça original em exposição no Museu é muito genérica e pouco contribui para um melhor conhecimento dessa história.



Figura 58: Prensa de madeira atribuída ao padre José Joaquim Viegas de Menezes. Acervo do Museu da Inconfidência, Ouro Preto. Fonte: Foto retirada da Revista do Arquivo Público Mineiro. Ano XLIV - Nº 1, jan./ jun. 2008.

Prensa. Madeira torneada e ferro. Século XIX – 1ª metade. Prensa utilizada em atividades tipográficas. A imprensa periódica de Ouro Preto tem início com a publicação do *Compilador Mineiro*, 1823. Cerca de 80 jornais foram editados entre 1823-1889. Com periodicidade irregular. Marco decisivo para o debate de ideias e de tendências, os conteúdos migraram das discussões nacionais (1823-1880) até se concentrarem em fatos locais (1880-1900). Nas páginas dos jornais conservadores, liberais, imparciais, monarquistas, republicanos, abolicionistas, escravocratas, prós e contras à mudança da capital, iriam se confrontar em amplo debate político e literário.

Após compreender a importância e o valor que está na origem da imprensa em Minas Gerais, vamos do Museu da Inconfidência, em Ouro Preto, para Mariana, a fim de compreender mais a rede que pode ser reconstruída, abrindo horizontes amplos para diversas instituições dentro e fora do Brasil, conforme já afirmamos, e, principalmente, com a intenção de se chegar às pessoas da região que ainda estão vivas e que têm gravados na mente, nas mãos ou no coração fragmentos dessa história.

Certo, a memória individual existe, mas ela está enraizada dentro dos quadros diversos que a simultaneidade ou a contingência reaproxima momentaneamente. A rememoração pessoal situa-se na encruzilhada das malhas de solidariedades múltiplas dentro das quais estamos engajados. Nada escapa à trama sincrônica da existência social atual, e é da combinação desses diversos elementos que pode emergir esta forma que chamamos de lembrança, porque a traduzimos em uma linguagem. (HALBWACHS, 1990, p. 14).

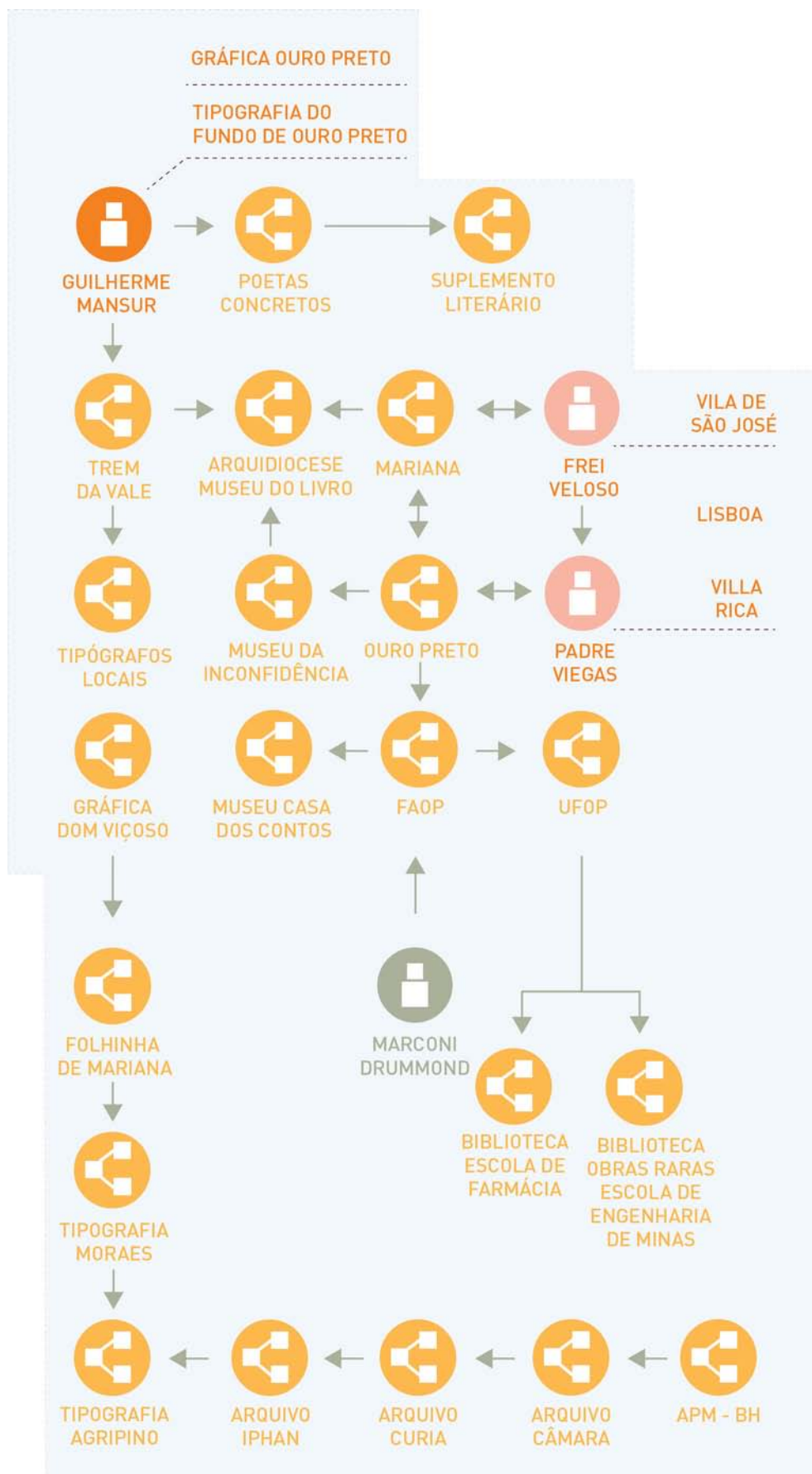


Gráfico 8 : Infográfico apresentando as conexões com destaque para uma possível rede que se abre em Mariana e Ouro Preto. Fonte: Concebido pelo autor.

Será apresentado agora um panorama de como alguns lugares e pessoas, nesse contexto, podem ser campos de investigação que permitirão o povoamento e adensamento de uma nova rede. Em Mariana, a gráfica Dom Viçoso está em plena atividade e, mesmo tendo CNPJ diferenciado e sendo uma das únicas a atender as demandas da cidade, pertence à Arquidiocese. Está situada ao lado do Palácio dos Bispos e possui *O lunário perpétuo*,²⁹ que orienta a produção de conteúdo da Folhinha Mariana. Além disso, possui ainda uma linotipo que funciona como decoração na entrada da gráfica, o que está descrito em seu site.

Em julho de 1959, a publicação do primeiro exemplar do jornal O Arquidiocesano, feito tipo a tipo, a mão, marcava a gênese de uma instituição que conseguiu atingir meio século de vida. Mais tarde, incorporou-se ao seu portfólio de produtos a lendária Folhinha de Mariana, hoje com um século e meio de andanças em vários lares de nosso estado e fora dele. Até hoje são produzidos mais de 300 mil exemplares. No final dos anos 80, definitivamente, foram abandonadas a tipografia e a linotipia, abrindo espaço para a digitalização gráfica. A Lynotipe alemã hoje é peça de adorno em nossa sala de recepção e os tipos são guardados com esmero, no descanso merecido de longos anos a escrever nossos primórdios. Hoje, corremos contra o tempo, neste ritmo acelerado de mudanças. O que é novo, deixa de ser novo antes de atingir grandes tiragens. A corrida em busca de vantagem competitiva toma o rumo do cuidado com a qualidade e o bom atendimento e a possibilidade de oferecer soluções práticas ao desejo de se dar forma à imaginação humana, com cores precisas, formas agradáveis, ajustes perfeitos e cortes sucintos... além da preocupação em formar cidadãos conscientes e responsáveis com o futuro do nosso planeta e bem-estar da sociedade. Disponível em: <<http://graficadomvicoso.com.br/site/index.php/empresa>> Acesso em: 14 jul. 2015.



Figura 59: Gráfica e Editora Dom Viçoso, localizada ao lado do Palácio dos Bispos em Mariana, com linotipo. Fac-símile do frontispício da edição de 1672 do Lunário Perpétuo.
Fonte: Foto do autor e imagens retiradas do site da Gráfica e Editora Dom Viçoso e da internet.

²⁹ O *Non Plus Ultra do Lunario, e Pronostico Perpetuo...* de Jeronymo Cortez, publicado em Valência, 1594. Foi reeditado impresso em Lisboa, na "Officina de Domingos Gonsalves", em 1757. É um almanaque ilustrado com xilogravuras, conselhos sobre agricultura, astrologia, medicina empírica e natural, e história. Foi traduzido para português por António da Silva de Brito.

O que ainda resta de maquinário na cidade de Mariana está no Pouso da Tipografia, uma pousada que fica localizada bem no centro da cidade, em frente à praça principal e que já foi a residência do Coronel José Afonso Rodrigues de Moraes, criador da Typographia Moraes, local onde se iniciou a impressão da Folhinha Civil e Eclesiástica de Mariana, conforme descrito pelo Cônego José Geraldo Vidigal de Carvalho, ex-diretor da Folhinha Mariana de 1960 a 1994.

Publica-se em Mariana, desde 1870, portanto há 136 anos, a tradicional “Folhinha Eclesiástica de Mariana”, fundada por D. Silvério para ser um sucedâneo aos calendários, por vezes, um tanto licenciosos. Ela foi precedida em 1830 pela “Folhinha de Rezas do Bispado de Mariana” que apresentava preces e informações de utilidade pública. Famosa pelo regulamento do tempo, a folhinha de Mariana que se firmou, no decorrer dos anos, como infalível, tem uma tiragem de cerca de trezentos mil exemplares. É conhecida em todo o Estado e em outras regiões do País. Em 1959, o então Arcebispo de Mariana, D. Oscar de Oliveira adquiriu os direitos autorais de Agripino Claudino dos Santos e, em 1965, os da similar Folhinha Civil e Eclesiástica do Arcebispado de Mariana, editada pela Tipografia e Livraria Moraes, passando a imprimi-la a Editora Dom Viçoso, que possui o Lunário Perpétuo para os cálculos anuais. Estes são feitos em torno do ano lunar, cujo início se fez coincidir com lunação que começa em Dezembro. Cada lunação tem a duração exata de 19 dias, 12 horas e 44 minutos. De dezenove em dezenove anos se repetem os fenômenos causados pela influência lunar. O Lunário Perpétuo oferece as regras para se poder calcular as variações do tempo, conforme registra o referido Regulamento estampado na Folhinha. É claro que tais previsões valem para o contexto geográfico assinalado no referido Lunário Perpétuo. De 1960 a 1994 fomos o diretor desta Folhinha e, nestes 34 anos, é impressionante a correspondência exaltando a fidelidade deste Calendário em acertar a previsão do tempo. Inúmeros os jornais que publicaram reportagens sobre o mesmo sempre ressaltando este pormenor. É claro que em torno da Folhinha de Mariana se criaram algumas lendas, mas que, no fundo, servem para afirmar o seu alto conceito popular. Assim que junto do povo por vezes se diz que “é mais fácil em galinha nascer dente do que a folhinha de Mariana falhar!” Conta-se também que alguém telefonou para um amigo de uma cidade vizinha, dizendo-se decepcionado porque a Folhinha de Mariana marcava chuva e nada de chuva. A resposta foi imediata: “Você não perde por esperar!” Pouco depois uma tempestade confirmava lá a previsão “tempo revolto”, repreendendo a dúvida daquele Tomé! O escritor Carlos Drummond de Andrade assim se expressou sobre este calendário em crônica publicada no *Jornal do Brasil*, dia 27 de Dezembro de 1973, à página 5 do primeiro caderno, sob a epígrafe A Boa Folhinha: “Ela não quer iludir-nos com as pompas deste mundo. Adverte-nos que há dias de penitência, esta última comutada em obras de caridade e exercícios piedosos. Para cada dia do ano, o santo, a santa ou os santos que nos convém aceitar, como companheiros de jornada: breve companhia, companhia sempre variada, e o ano escoam sob luz tranqüila, mesmo que o tempo seja brusco e haja abundância de água”. Termina o renomado escritor com este conselho: “Vamos à boa, veraz, singela e insubstituível Folhinha de Mariana”. Esse calendário apresenta orações, instruções religiosas, tabela do amanhecer e do anoitecer, das festas móveis, dos feriados, época de plantio, resoluções da CNBB, dados biográficos do Papa, além de reservar um espaço 11×15 para a propaganda das casas comerciais que distribuem aos fregueses como brinde de fim de ano. Disponível em: <<http://www.arqmariana.com.br/folhinha-de-mariana/>> Acesso em: 14 jul. 2105.



Figura 60: Entrada da Pouso da Typographia e da Residência Arqueiepiscopal. Fonte: Fotos do autor.

Ao lado desse casarão está a Residência Arqueiepiscopal, local onde se encontram aproximadamente 13.000 livros pertencentes aos Bispos que traziam suas bibliotecas particulares e que iam se acumulando ao longo do tempo. São livros raros, passados de geração para geração, aos quais só se consegue acesso com permissão do Arcebispo.

Os bispos de Mariana, todos eles homens de muito estudo, estimaram sempre a cultura e o saber e souberam valorizar os livros. Vindos para Mariana, traziam sua biblioteca pessoal, enriquecida aqui com novas aquisições ou com as cortesias de amigos e autores. Os sucessores herdavam o cabedal de seus predecessores falecidos. Um notável período de quase três centúrias. Assim se formou a famosa biblioteca do Palácio dos Bispos. Compõem seu considerável acervo cerca de 300 mil volumes (sic) entre tratados de teologia (dogmática, moral, ascética, mística, patrística, canônica), manuais de história eclesiástica e universal, valiosos dicionários, estudos de Sagrada Escritura, Bíblias, clássicos gregos e latinos, publicações de literatura nacional e portuguesa, edições esgotadas, obras raras, até alguns incunábulos. Disponível em: <<http://www.arqmariana.com.br/palacio-dos-bispos-possui-um-rico-acervo-que-compoe-o-museu-do-livro/>> Acesso em: 14 jul. 2015.

No Pouso da Typographia, além de duas máquinas Alauzet Brevete SG.D.G, originárias de Paris (século XIX), adquiridas por Joaquim Afonso Rodrigues de Moraes, existem ainda uma prensa e uma envelopeira manuais, que estão ali como objetos decorativos, assim como alguns clichês que funcionam como peso de papel.



Figura 61: Maquinários, Folhinha Mariana e clichês, como objetos decorativos na Pousa da Typographia em Mariana. Fonte: Fotos do autor.

A partir de conversas com pessoas da cidade, chegamos a um antigo impressor da Folhinha Mariana, já na gráfica Dom Viçoso. Em entrevista, Rafael Arcanjo dos Santos, 75 anos, relatou que seu tio-avô, Agripino dos Santos, é que imprimia a Folhinha Mariana e sua tipografia funcionava onde hoje é o Museu de Arte Sacra, ao lado da Igreja Matriz. Então, Agripino vendeu o livro para a Arquidiocese e ainda hoje é sua neta quem passa todas as informações para a Gráfica Dom Viçoso imprimir. Francisco de Assis dos Santos, 65 anos, que era dobrador de jornal, cita ainda que existe muito material a ser pesquisado em três arquivos de Mariana. O arquivo da Cúria, do IPHAN e da Câmara. Esses breves relatos mostram que é preciso entrelaçar uma memória que está solta, desconectada e que precisa de algum artifício que possa contribuir para ajuntar tudo isso.

Além desses lugares, outras bases de informação que podem ser acessadas são as Bibliotecas do Museu da Inconfidência, do Museu da Casa dos Contos e, por fim, a de Obras Raras da Escola de Engenharia de Minas, assim como da Escola de Farmácia, ambas da Universidade Federal de Ouro Preto.

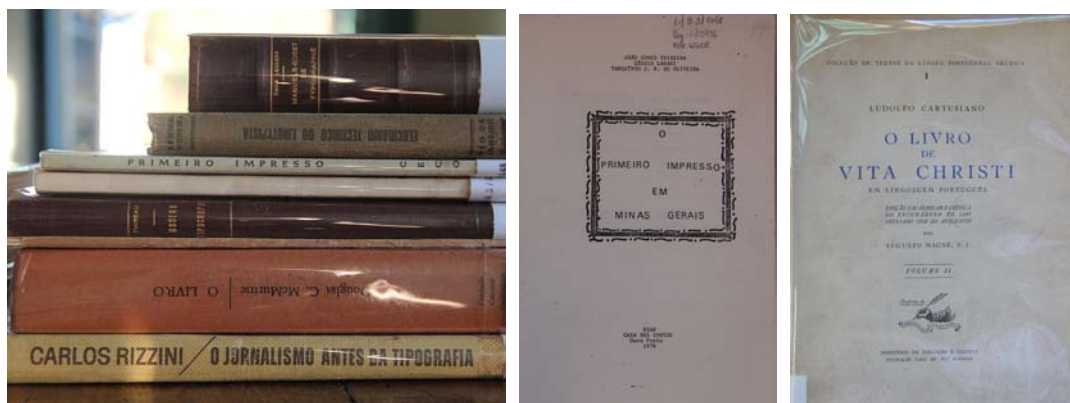


Figura 62: Alguns livros pertencentes à Biblioteca do Museu da Inconfidência. Fonte: Fotos do autor.

O projeto Trem da Vale, que existiu até o início de 2015 nas estações ferroviárias de Mariana e Ouro Preto, possui um valioso acervo de memória oral, todos gravados em vídeo, que precisam ser analisados para encontrar relatos dos tipógrafos da região.



Figura 63: Poema original feito por Guilherme Mansur para a instalação audiovisual *Tipos móveis*, 2012. Fonte: Acervo do autor.

É preciso saber também o que será feito com o conteúdo audiovisual *Tipos móveis*, que até então funcionava no Vagão dos Sentidos, em Mariana, hoje desativado. Temos ainda em atividade a Gráfica Ouro Preto, da qual o irmão de Guilherme Mansur é proprietário. Ali ainda se encontra todo o espólio de tipos e clichês, assim como algumas composições de Guilherme Mansur, que, como discutimos, pode reativar redes com os poetas concretos, o *Suplemento Literário* e os tipógrafos locais.

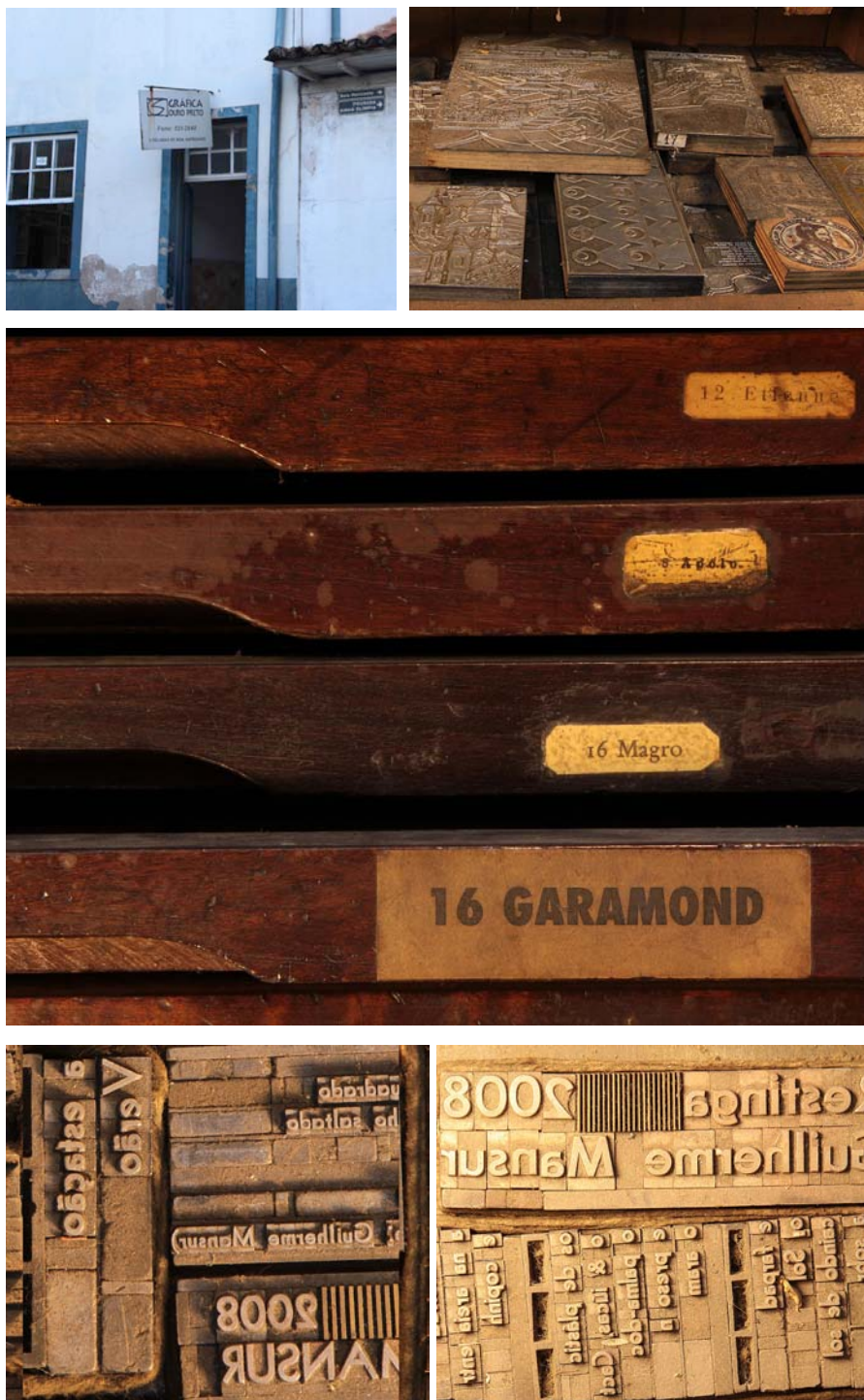


Figura 64: Fachada da Gráfica Ouro Preto em 2015 e espólio de clichês, famílias tipográficas e composições de Guilherme Mansur. Fonte: Fotos do autor.

Podemos agora entrar em uma fase propositiva, que permite encontrar pontos de (re)conexão e expansão, em escala local, nacional e mundial. Enxergando as potências que se abrem, podemos destacar um intercâmbio possível com a cidade de Tiradentes, seja pela origem de Frei Veloso ou pelas conexões que podem existir por parte do acervo do Museu da Liturgia.

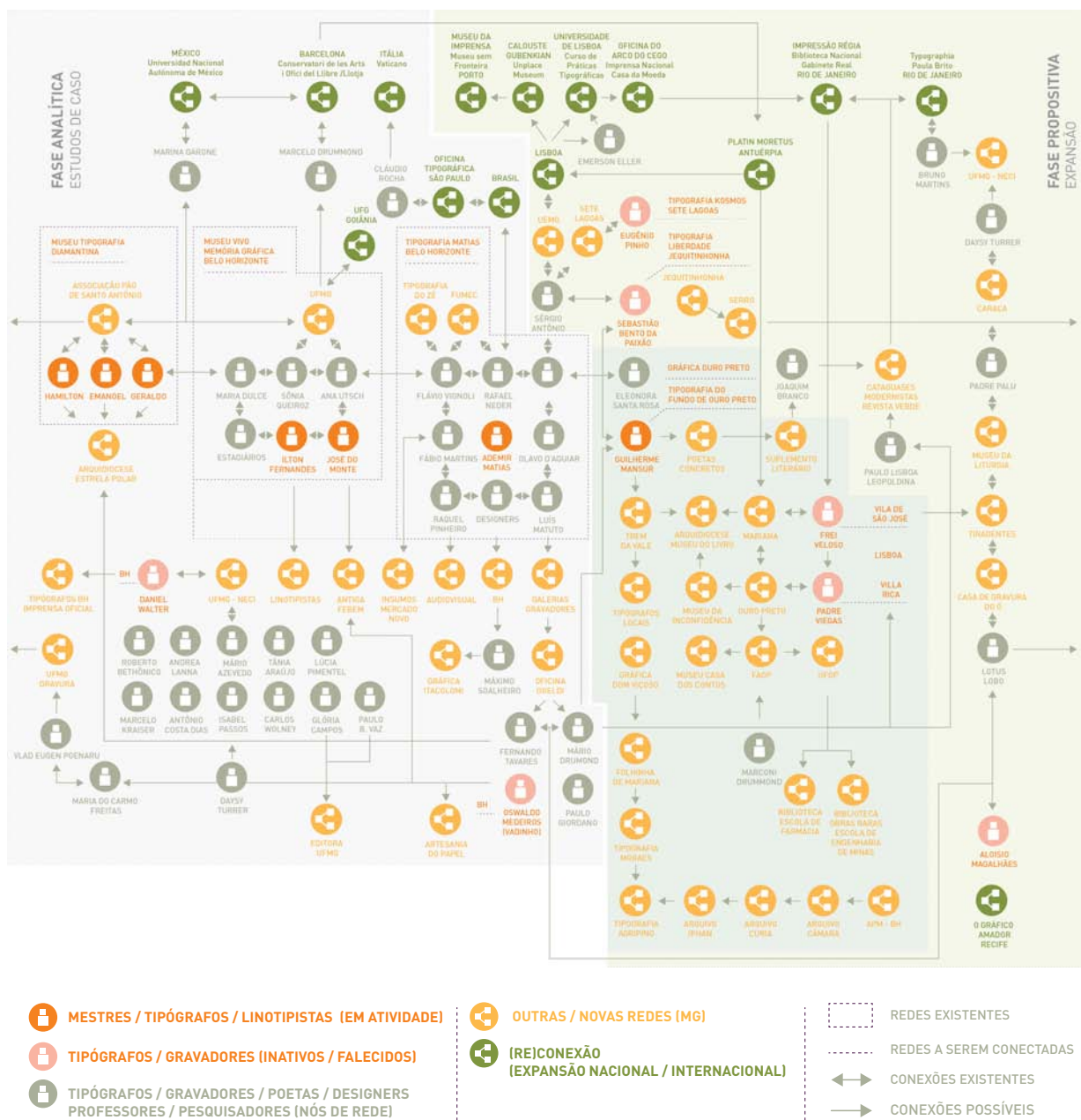


Gráfico 9: Infográfico apresentando uma visão geral, incluindo a fase analítica e a propositiva. Fonte: Concebido pelo autor.

O Museu da Liturgia foi inaugurado em 2012 (projeto do qual tivemos a oportunidade de participar, desenvolvendo o site e o terminal multimídia), com conteúdos que aprofundam a relação com o acervo restaurado e exposto, presencial e virtualmente. Conforme consta em seu site, o Museu da Liturgia de Tiradentes reflete as relações históricas entre o fazer artístico e a cultura religiosa fundados na sociedade mineradora que se estabeleceu em Minas Gerais. São imagens sacras, pinturas, pratarias, mobiliário, paramentos, missais, ex-votos, objetos em madeira e metal, entre outros.

Dessas manifestações culturais partem as bases de um projeto museográfico contemporâneo, que buscou como fonte as mediações mais recorrentes da experiência particular e comunitária da devoção.



Figura 65: Missal Romano de São Pio V, impresso na Antuérpia, Bélgica em 1721. Gravura publicada no Missal Romano de São Pio V, impresso em Lisboa, Bélgica, pela Tipografia Régia, em 1801. Ao lado, Painel pintado por Francisco de Paula Oliveira, 1785, no Santuário da Santíssima Trindade, Tiradentes. Fonte: Acervo do Museu da Liturgia de Tiradentes e da Arquiconfraria da Nossa Senhora das Mercês. Fotos de Eugênio Sávio.

O Museu possui rico acervo de missais originários da Antuérpia, o que permite estabelecer essa conexão tanto com a Platin-Moretus, quanto com o Caraça, por meio do Padre Lauro Palu,³⁰ que foi um dos principais consultores a respeito dos conteúdos do Museu da Liturgia e que hoje é o Diretor do Colégio do Caraça, onde existe um rico acervo de livros raros, incluindo dois incunábulo,³¹ um de 1489, e uma edição da *História Natural de Plínio*, em latim, de 1571. Possui também o que é considerado por alguns críticos como um dos mais belos e célebres livros do português sobre o ensino da leitura e da escrita, bem como a arte da caligrafia. Belos modelos de letras de ornamentação e de desenhos a bico de pena, obra selecionada para a exposição dos 500 anos do Brasil em Belo Horizonte. Na igreja neogótica do Caraça, encontra-se também uma das últimas pinturas do Mestre Ataíde, que, segundo Bohrer (2014), é inspirada em uma ou mais gravuras europeias, assim como algumas pinturas que estão na cidade de Tiradentes. Lembrando também que a Universidade Federal de Minas Gerais tem um projeto com a Biblioteca do Caraça, por meio de Daisy Turrer.

³⁰ Padre Lauro Palu, 74, tem mais de 50 anos de Sacerdócio. Fala mais de 10 idiomas e estudou no Caraça em 1953. Hoje é diretor do Santuário, onde cataloga as espécies da flora e fauna, tendo um acervo de mais de 40 mil fotos.

³¹ "Incunábulo", do latim *incunabulum* = berço, nascimento, e, em sentido figurado: começo, quando a arte de imprimir estava ainda no início. Os primeiros livros impressos entre 1450 e 1500 são chamados incunábulo.



Figura 66: Santa Ceia de Manoel da Costa Ataíde. Detalhe de Incunábulo, de PLÍNIO, O Velho. Historia Natural/C. Plinio Segundo/Tardocta di lingua latina em Fiorentino Al sereníssimo Ferdinando Rei de Napoli. Impresso em Veneza por Bartolamio di Zani de Portesio, 1489. Nova Escola para aprender a ler, escrever e contar. Impresso em Lisboa Ocidental: Na Officina de Bernardo da Costa Carvalho, 1722. Fonte: Colégio e Santuário do Caraça. Fotos do autor.

Dando um salto no tempo, podemos chegar agora aos modernistas, visto que, devido ao movimento literário que aconteceu em Cataguases (cidade da Zona da Mata de Minas Gerais), à época da Semana de Arte Moderna, tem-se um rico acervo com as edições da Revista Verde, todas impressas em tipografia. Guilherme Mansur sugere que essa conexão seja feita por meio de Joaquim Branco,³² poeta e pesquisador cataguasense. Bem próximo a Cataguases, na cidade de Leopoldina, temos uma forte referência da gravura contemporânea.

Paulo Roberto Lisboa³³ tem lá seu ateliê com prensas de gravura e tipografia em funcionamento. Recentemente, esse artista lançou um *Compêndio de Gravura a Metal* todo produzido manualmente, exemplificando todas as técnicas de gravação.

³² Joaquim Branco. Mestrado em Literatura Brasileira sobre o Movimento Verde: *A poesia vanguardista de Cataguases na década de 1920*.

³³ Paulo Roberto Lisboa é artista gravador, desenhista, pintor e professor de gravura em metal na Escola Guignard/UEMG. Nasceu em Leopoldina.

Em seu livro de estreia, o gravador Paulo Roberto Lisboa reúne gravura, tipografia e encadernação. Todo feito pelas mãos do artista, *Compêndio de gravura* é o resultado de quatro anos de trabalho e será lançado em 27 de novembro de 2014, na Escola Guignard/UEMG, junto com o DVD *Pequena história para um livro*, registro do processo de elaboração das 57 edições da publicação, feito pela professora da PUC-Rio e fotógrafa, Silvana Marques. "A ideia de editar um compêndio de gravura em metal surgiu da dificuldade que encontrei, quando estudante de arte, de conhecer técnicas através de reproduções em livros. As fotos, mesmo em alta resolução, nunca reproduzem com perfeição, sem contar ainda com a criação inescrupulosa de algum tratamento de imagem. Por isso, neste compêndio, procuro não aprofundar em teorias, mas em mostrar a técnica no original", explica Paulo Roberto Lisboa. O resultado é uma obra extraordinária, impressa tipograficamente, encadernada à mão e com gravuras em metal originais. Tudo feito pelo próprio gravador. Disponível em: <http://www.uemg.br/agenda_detalhe.php?id=218> Acesso em: 20 jul. 2015).

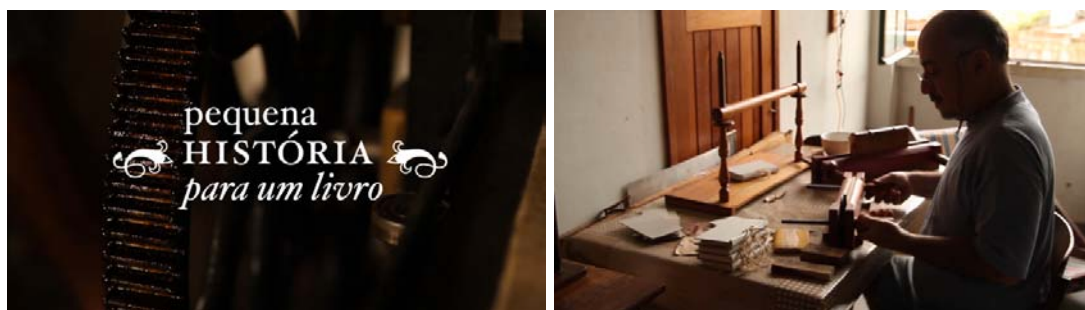


Figura 67: Frames de *Pequena história para um livro*. É o registro do processo do artista Paulo Roberto Lisboa na produção do livro *Compêndio de gravura em metal*. Fonte: Projeto pessoal de Dora Reis, desenvolvido em parceria com Silvana Marques, 2013. Disponível em: <<https://vimeo.com/79932199>> Acesso em: 22 jul. 2015.

Indo mais longe, nos dirigimos para as conexões nacionais e internacionais. Na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, onde podemos nos conectar, por meio do Gabinete Real e da pesquisa de doutorado do pesquisador da UFMG Bruno Martins, com o universo de Francisco de Paula Brito, tipógrafo, fundador da sociedade petalógica, ativista político, poeta e tradutor. Um dos primeiros contistas brasileiros, foi ainda precursor da imprensa negra no Brasil.

Já em Lisboa, pode-se acessar a Universidade de Lisboa, que possui um curso de mestrado em tipografia, e também os arquivos da Casa Literária do Arco do Cego, lugar de referência pelas conexões tanto com Frei Veloso, quanto com padre Viegas, e ainda local onde o orientador desta pesquisa fez investigações em seu pós-doutorado.

Partindo dos dois elementos fundamentais do design de comunicação: a tipografia e a edição, o mestrado em Práticas Tipográficas e Editoriais Contemporâneas apresenta-se enquanto programa de estudos de convergência e ligação de dois saberes operativos. A tipografia, pelo carácter eclético, diz respeito ao seu desenho, sua implementação e adequação; a edição, enquanto plataforma de receptáculo gráfico, refere-se à publicação e divulgação, articulando a imagem e a matéria textual. O propósito deste ciclo de estudos é

também dual, dado que se articula à dimensão autoral criativa com uma estratégia pragmática, profissional e formativa onde se justapõem as práticas dos designers e dos artistas. A sistemática dualidade do curso revela-se novamente na sua estrutura quando se convoca uma abordagem ligada aos *krafts*, à manualidade da tipografia, composição e impressão (letterpress, gravura, serigrafia) lado-a-lado com o recurso aos sistemas de edição inforgráficos contemporâneos, deste modo permitindo abordar o labor dos *book artist's* (self-publishing) e o quotidiano do gabinete de design (projecto gráfico). Nos objectivos deste ciclo de estudos, também dualísticos, apresenta-se o contraponto entre a materialidade do objecto impresso e a imaterialidade da publicação digital emergente. Consolida-se a natureza funcional desta disciplina e dos seus operadores gráficos na criação e produção de projectos tipográficos e editoriais originais e inovadores capazes de responder com sensibilidade social às demandas do quotidiano e do mercado global. Nas metodologias de trabalho e investigação do presente mestrado, a dupla, tipografia e editorial, permite ao mestrando concentrar a sua acção e especialização numa destas instâncias ou optar pelo desenvolvimento de projectos interdisciplinares que sejam transversais a ambas. (Disponível em: <<http://mptec.fba.ul.pt/objectivos.html>> Acesso em: 22 jul. 2015).



Figura 68: Tela do site do curso de Mestrado Prático da Universidade de Lisboa/Faculdade de Belas Artes e foto retirada do site do Museu da Imprensa em Porto. Fonte: imagens retiradas da internet.

Iniciativas relevantes também acontecem no Museu da Imprensa, no Porto. Fundado em 1997, caracteriza-se como um museu vivo que, desde sua fundação, possui bastante conteúdo disponível na internet, dividido em galerias, mas ainda dispendo de uma linguagem antiquada, em termos de design de interface e usabilidade, para os dias de hoje. Consideram-se detentores de um dos maiores espólios mundiais de artes gráficas, mantendo o museu aberto durante todo o ano, praticando a descentralização cultural, valorizando a caricatura como gênero jornalístico e acreditando que será possível fazer de Portugal o país que melhor pode contar a história da imprensa de Gutenberg. Pretendem formar uma rede de pequenos museus espalhados pelo país. O desenvolvimento integrado dessa rede permitirá que se constitua um grande Museu Polinucleado, acreditando que as tecnologias multimídia e o ciberespaço reforçarão essa singularidade.

O Museu da Imprensa possui, ainda, o projeto que se chama Museu sem Fronteiras, conforme descrito em seu site:

Começa a dar os primeiros passos o Museu Sem Fronteiras da Imprensa da Lusofonia. Trata-se de um projecto já apresentado em diversos fóruns e que, no Dia Internacional dos Museus, 18 de Maio, foi emblematicamente enviado aos governos dos países de Língua Portuguesa. Aproveitando o lema definido este ano pela UNESCO/ICOM (Pontes entre Culturas), o director do MUSEU NACIONAL DA IMPRENSA enviou aos mais altos responsáveis dos governos uma carta-apelo com vista à criação das condições necessárias ao desenvolvimento daquele projecto. Na referida carta considera-se a necessidade de salvaguardar o riquíssimo património tipográfico que ainda existe nos diferentes países, dando-lhe um sentido cultural que, em termos do português como “língua da multiculturalidade”, pode resultar num projecto singularíssimo em termos internacionais. A primeira fase do projecto passa pela inventariação e registo das peças existentes em cada um dos oito países de língua oficial portuguesa. Depois segue-se a constituição de um museu virtual da imprensa da lusofonia, a par do início do processo de criação de museus/núcleos museológicos em todos os países. E, numa fase mais avançada, desenvolver a articulação internacional entre as particularidades de cada país, no sector. O primeiro exemplo efectivo da concretização deste projecto foi a colaboração dada pelo MUSEU NACIONAL DA IMPRENSA para a criação do Museu de Imprensa de Taquary, no Brasil. O Museu Sem Fronteiras da Imprensa da Lusofonia foi anunciado pela primeira vez em Abril de 2004, em Florianópolis, no Brasil. Em novembro do ano passado foi apresentado no 1º Congresso da Democracia Portuguesa, que decorreu na Fundação Calouste Gulbenkian em Lisboa, no painel “Portugal e o Mundo”. Disponível em: <<http://www.museudaimprensa.pt/?go=museusemfronteiras>> Acesso em: 22 jul. 2015.

Existe também um projeto instigante (que dialoga com a proposta desta pesquisa), liderado pela Fundação Calouste Gulbenkian, por meio do programa Próximo Futuro, relacionando a internet a um novo território de atuação dos museus. A plataforma criada para “Um Museu sem Lugar: Museografia Intangível e Exposições Virtuais” tem a intenção de preservação e difusão do patrimônio imaterial como valor cultural da contemporaneidade, com o intuito de contribuir para (re)formular o conceito de museografia intangível, partindo de um campo singularmente revelador: o espaço de encontro, em tempo real e virtual, entre a arquitetura, a arte contemporânea e as novas tecnologias. Conforme afirma Castells (2001), os museus podem tornar-se mausoléus de cultura histórica reservados para o prazer de uma elite global, ou podem responder ao desafio tornando-se conectores culturais para uma sociedade que já não sabe como comunicar. Eis o desafio que nos colocamos, ao pensar que, no Brasil, temos poucas iniciativas relacionadas ao patrimônio gráfico. Pensamos nas formas pelas quais esta pesquisa pode contribuir para a evolução de lugares vivos interconectados, por pessoas e mídias, em trocas presenciais e virtuais, que vão democratizar o acesso a essa riqueza tipográfica apresentada, aliada ao que ainda está vivo e em movimento.



Figura 69: Tela do site do unplace – um museu sem lugar. Fonte: internet.

O projecto *unplace* pretende discutir o conceito de “museografia intangível”, no campo das exposições de arte contemporânea, especificamente produzidas para contextos virtuais e em rede. A par do fenómeno de mediatização e globalização das instituições museológicas, enquanto atracções turísticas e lugares de dinamização urbana e cultural, ao longo das últimas duas décadas multiplicaram-se os projectos para museus e exposições virtuais, sediados na internet. Para além de meio indispensável de comunicação, para os museus, a internet converteu-se num novo território de concretização de projectos de arquitectura de museus, design de exposições e curadoria, designadamente com o desenvolvimento de movimentos artísticos baseados em processos digitais, como a Arte Digital ou a *Internet Art*. Apesar do potencial criativo que a desmaterialização possibilita, tanto a nível do contentor arquitectónico como das colecções ou conteúdos expositivos, assiste-se a uma paradoxal prevalência da reprodução da realidade material, mediante a digitalização de espaços e peças com existência física, em detrimento da criação de novos ambientes ou novas obras. Disponível em: <<http://unplace.org/pt/projecto/apresentacao>> Acesso em: 26 jul. 2015.

Para além da ideia de museu como espaço físico e/ou virtual, propõe-se pensar no que o arquiteto Paulo Mendes da Rocha disse em audiência pública, realizada em 2006, em Belo Horizonte, e gravada em vídeo pelo autor: “Nossa vida cotidiana é um sublime museu de toda inteligência humana. [...] A memória não há, ela se realiza sempre. Então, se aquilo não fala, não tem memória. A memória não é contínua, então, se ela não acompanha a descontinuidade histórica, ela não é memória de nada.”

Cabe aqui, então, propor que cada pessoa participante dessa rede seja um Museu Vivo, e que possa compartilhar seu repertório, seus saberes e pertences, em qualquer lugar presencial e/ou virtual.

5 PROJETOS DE REFERÊNCIA: ANÁLISE DE PLATAFORMAS DIGITAIS COLABORATIVAS PARA RESGATE DE HISTÓRIAS E MEMÓRIAS

Passamos agora a pensar como todo este cenário apresentado pode se potencializar por meio de algumas ações e ferramentas que serão detalhadas a seguir. Serão permeados alguns estudos de caso de plataformas existentes, como a do Museu da Pessoa e a Rede de Histórias do BDMG, pois são exemplos de resgates da história de pessoas e de uma instituição realizados de forma colaborativa e utilizando plataformas digitais. Podemos traçar um paralelo entre a forma como cada uma se utiliza de forma diferenciada de metodologias de engajamento e colaboração e da web para gerar seus conteúdos e de que forma podemos ter uma visão crítica sobre as mesmas.

Serão apresentadas também algumas hipóteses do porquê de uma ideia promissora, como a rede social Proust, não ter se viabilizado. Esses relatos sugerem caminhos para uma nova proposta de plataforma de resgate de memória que será delineada no próximo capítulo, num contexto em que a própria memória digital está em discussão, como pode ser visto em alguns artigos organizados no livro *Futuros possíveis arte, museus e arquivos digitais*, a partir de seminário realizado em São Paulo, em outubro de 2012.

Vamos nos nortear a respeito de pensamentos, estratégias e metodologias de processos de digitalização de acervos, incluindo também estudos sobre novas formas de organização e disponibilização das informações em sistemas de rede social e de visualização de dados, trazendo ainda a ideia de curadoria de informação.

Já podemos trazer uma primeira provocação a respeito do cotidiano em que vivemos, cercados pelas redes sociais de massa, como é colocado por Beilguelman (2014) a partir de Sibilía (2008):

Será que estamos sofrendo um surto de megalomania consentida e até mesmo estimulada? Ou, ao contrário, nosso planeta foi tomado por uma repentina onda de extrema humildade, isenta de maiores ambições, uma modesta reivindicação de todos nós e de “qualquer um”? O que implica esse súbito resgate do pequeno e do ordinário, do cotidiano e das pessoas “comuns”? Não é fácil compreender para onde aponta essa estranha conjuntura, que, mediante uma incitação permanente à criatividade pessoal, à excentricidade e à procura constante da diferença, não cessa de produzir cópias descartáveis do mesmo (SIBILIA, 2008, p. 9).

Ainda conforme Beilguelman (2014), os analistas de marketing das redes sociais são unânimes em dizer que a maioria das pessoas postam fotos e que são referentes à

própria pessoa em eventos fugazes. De qualquer forma, ela aponta que essas ações nos leva a pensar de que forma podemos escolher e armazenar o que nos interessa, frente a essa avalanche midiática produzida pelas redes sociais de massa como Facebook e similares. Como teremos acesso, no futuro, a tudo isso que é gerado e que pertence a algumas corporações? Onde estarão as memórias deixadas nessas comunidades daqui a alguns anos?

5.1 Proust, uma rede social de memória que durou apenas dois anos

Analisaremos, a seguir, uma rede social de memória que existiu por apenas dois anos. Proust, em homenagem ao escritor francês do século XIX Marcel Proust, foi uma rede social criada em 2010 para que os usuários pudessem mergulhar em seu passado, pedindo-lhes para contar certas memórias e experiências. O site ajudava o usuário a criar o seu perfil *on-line*, fazendo uma série de perguntas como: “Com quem foi seu primeiro beijo?”, “Quem foi seu melhor amigo enquanto você estava crescendo?” e “Qual foi o seu maior medo quando era criança?”

Além de levar o usuário a lembrar do seu passado, Proust também oferecia várias categorias de perguntas destinadas a obter os seus sentimentos e crenças sobre a sua vida e o levava a pensar sobre si mesmo para construir o seu perfil. O usuário podia escolher as perguntas que queria responder e ignorar outras, talvez mais embaraçosas. Também podia postar fotos e marcar mapas para acompanhar e completar as suas respostas e histórias. E como a privacidade sempre é uma preocupação, suas respostas poderiam ser públicas, privadas ou compartilhadas apenas com a família e amigos.

Em essência, cada um podia contar e compartilhar a história de sua vida, tanto ou tão pouco como desejasse, e usar o site como uma forma de capturar memórias tanto para si como para seus entes queridos. Depois de criar o seu perfil, o usuário e as pessoas autorizadas podiam, então, através de uma linha do tempo ou no formato de um livro, ver momentos importantes em sua vida. De acordo com o que estava descrito no site, o Proust era “um lugar para famílias e amigos íntimos, para compartilhar as coisas que realmente importam [...] um lugar para capturar nossas histórias de vida, pensamentos e aspirações e desencadear conversas significativas sobre quem somos.”



Figura 70: Telas da rede social Proust. Fonte: internet, autor desconhecido.

A proposta era promover uma experiência mais profunda sobre o usuário, ao invés de vasculhar as mensagens egocêntricas que inundam o Facebook e redes similares. Todas essas informações e as experiências de vida eram divididas em capítulos e agregadas a seu livro de histórias pessoais, que o usuário podia acessar por localização, data, pessoas, ou conteúdo de mídia, especialmente com as pessoas que o usuário estava mais perto.

Porém, em janeiro de 2012, a rede social focada em compartilhar memórias de forma detalhada fechou. Deu aos usuários a oportunidade de exportar seus dados e levá-los com eles. Desde o seu lançamento, em 2010, Proust lentamente ganhou os usuários, mas não gerou uma receita substancial o suficiente para manter as operações.

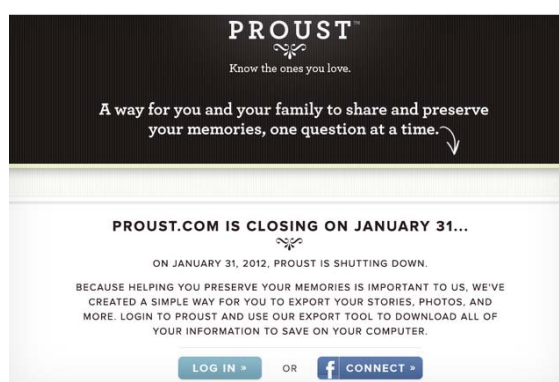


Figura 71: Telas da rede Social Proust. Fonte: Internet, autor desconhecido.

A grande questão da não continuidade pode ter acontecido também pelo fato de as pessoas não quererem revelar tão profundamente seu universo pessoal, deixando um rastro na internet. A equipe de Proust garantia aos usuários que a privacidade era o seu foco, mas há sempre um risco que se corre quando o usuário compartilha seus dados e desiste de seu perfil.

5.2 Museu da Pessoa

A partir de informações extraídas do próprio site,³⁴ pode-se descrever o Museu da Pessoa como um museu virtual e colaborativo de histórias de vida, fundado em São Paulo, em 1991. Desde sua origem o Museu tem como objetivo registrar, preservar e transformar em informação histórias de vida de toda e qualquer pessoa da sociedade. No Museu da Pessoa, além de visitante, toda pessoa pode também tornar-se parte do acervo, ao registrar sua história de vida, suas fotos, documentos e vídeos, assim como também ser um curador, na medida em que pode publicar suas próprias coleções de histórias, imagens e vídeos.

Com mais de 20 anos de história, o Museu da Pessoa inspirou a construção de três museus fora do Brasil (Portugal, Canadá e Estados Unidos). Seu acervo conta atualmente com mais de 16 mil depoimentos em áudio, vídeo e textos e cerca de 70 mil fotos e documentos digitalizados.

O Museu estabelece, ainda, convênios e intercâmbios com universidades e organizações da sociedade civil, garantindo que o material coletado em suas pesquisas contribua para a democratização da memória. Para isso, desenvolveu uma metodologia própria, a Tecnologia Social da Memória, que pode ser utilizada por professores e alunos do ensino fundamental, comunidades e instituições, permitindo que cada pessoa e grupo torne-se um autor da história de sua própria comunidade.

O conteúdo do Museu está disponibilizado em um site na internet, onde é permitido se cadastrar após preenchimento de poucos dados. Após estar cadastrado é possível contar sua história. Em cinco passos, de forma muito simples, o usuário conta uma história em forma de texto, inclui mídias (fotos e vídeos) e publica, fazendo parte do acervo do Museu.

³⁴ Disponível em: <<http://www.museudapessoa.net/pt/entenda/historia>> Acesso em: 10 jul. 2015.



Figura 72 – Telas do Museu da Pessoa. Conte sua história. Fonte: Internet, autor desconhecido.

Neste caso, a ferramenta e os formulários de inserção de dados e mídias estão totalmente a favor do usuário, pois em momento nenhum existe alguma dificuldade. O *tagueamento* (etiquetagem) dos dados é uma ferramenta importante para possíveis buscas. O design do site tem uma estrutura muito parecida com as interfaces de blogs. Porém, a única forma de interação com os outros usuários se dá por meio do botão de “Montar sua Coleção”. A partir de uma ferramenta de filtragem é possível achar outras histórias de seu interesse, porém sem nenhuma possibilidade de comentar, ou estabelecer algum diálogo.

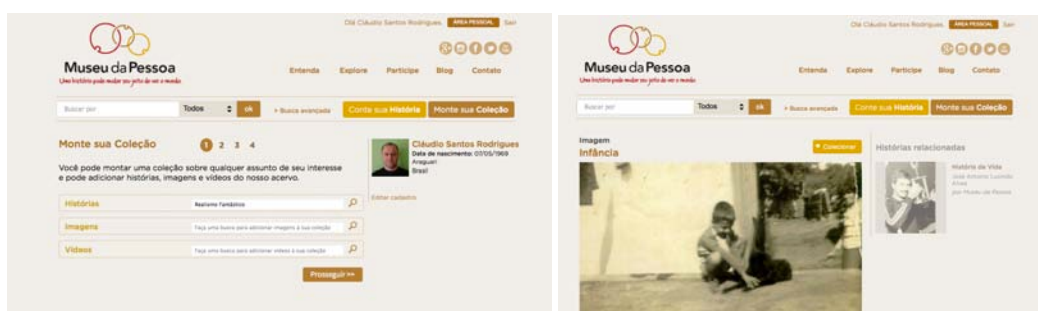


Figura 73 – Telas do Museu da Pessoa. Monte sua coleção. Fonte: Internet, autor desconhecido.

O Museu funciona como um banco de dados sem mediação, participação ou colaboração mais direta entre usuários. Disponibiliza também acesso, de forma muito superficial, aos seus projetos ações e publicações. Tem utilizado as redes pós-massivas para divulgar seus conteúdos, mas de forma muito pontual e sem uma política. Como última análise as pessoas estão distantes e os arquivos existem apenas como banco de mídias.

5.3 BDMG 50 ANOS

O desafio do caso que aqui apresentamos foi o de reunir, organizar e ressignificar todo o fluxo de informações gerado nas últimas cinco décadas do Banco de Desenvolvimento de Minas Gerais – BDMG –, além de proporcionar o encontro de pessoas que tiveram alguma relação com a instituição ao longo de sua trajetória e com a história do desenvolvimento em Minas Gerais.

O BDMG comemorou, em 2012, seus 50 anos de existência. Uma data emblemática que mobilizou centenas de pessoas, entre funcionários, ex-funcionários, empresários, clientes, personalidades e executivos que fazem ou fizeram parte da trajetória dessa instituição. E, para alinhar tudo isso, três empresas de Minas Gerais conceberam e desenvolveram o projeto BDMG Memória Viva, com o objetivo de retratar a dimensão de tal acontecimento: a Vecchi Arquitetura e Design, a Voltz Design e a V Audiovisual.

Em uma primeira fase foi desenvolvida uma plataforma virtual na internet, a Rede de Histórias, idealizada pela Voltz Design. Um site colaborativo com a função de reunir e organizar todo o fluxo de informações gerado nas últimas cinco décadas do BDMG, além de proporcionar o encontro de pessoas que tiveram alguma relação com a instituição ao longo de sua trajetória. Iniciado em abril de 2012, durante seis meses o site foi constantemente alimentado com os conteúdos enviados por seus participantes e pela equipe de conteúdo.



Figura 74: Telas da Rede de Histórias (50anos.bdmg.mg.gov.br). Fonte: Acervo do autor.

Nesse primeiro momento da pesquisa, diversas mídias foram transpostas do acervo do BDMG para a plataforma online. A partir disso, muitos usuários começaram a interagir com as postagens e a incrementar o conteúdo ou publicar comentários, fotos e vídeos. Realizou-se um levantamento de dados nos arquivos do Banco organizando as

informações, qualificando-as em função dos processos de significação dos dias atuais. Para a etapa posterior da pesquisa, buscamos os projetos mais relevantes desenvolvidos com o apoio do BDMG, que ainda hoje fazem parte da vida social dos mineiros, mais os fatos históricos. Foram recuperados registros de grandes momentos vivenciados e proporcionados pelo BDMG, incluindo projetos relevantes para as diferentes regiões de Minas Gerais, o Estado como um todo e o país.



Figura 75: Material de pesquisa e gravação de entrevistas. Fonte: Acervo do autor.

Ao monitorar a rede, surgiu a necessidade de gerar ações presenciais de ativação, visando a aumentar ainda mais essa participação e torná-la mais dinâmica. Dentre essas ações, estão a captação de depoimentos em uma cabine e as entrevistas realizadas pela V Audiovisual, tendo sido publicados aproximadamente duzentos trechos de vídeos gravados e editados durante todo o processo. Uma cabine instalada no saguão do BDMG colheu depoimentos de diversos funcionários e ex-colaboradores, clientes e parceiros do Banco, que serviram de subsídio para a construção da Rede de Histórias. Foram aproximadamente cento e vinte depoimentos que revelaram a vivacidade da memória e da história do BDMG. Além dos depoimentos gravados na cabine, foram realizadas entrevistas com algumas pessoas marcantes do Banco. Além disso, foi desenvolvido um trabalho de pesquisa associado ao levantamento de dados e informações que resgatou depoimentos importantes gravados anteriormente em outros contextos.

O levantamento de informações serviu como principal subsídio para a construção da linha do tempo possibilitando rever a inserção de fatos relevantes e a produção de uma versão mais atual e completa da história do Banco. A linha do tempo interativa permite que os usuários contribuam com novas mídias e comentários.

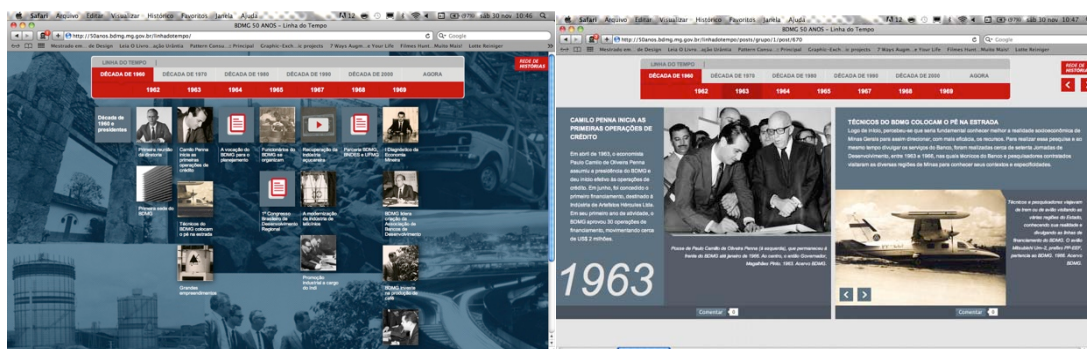


Figura 76: Telas da Linha do tempo interativa (50anos.bdmg.org.br/linhadotempo)
Fonte: Acervo do autor.

Todo o site Rede de Histórias foi observado e monitorado por meio de métricas para acompanhamento de desempenho e interatividade. A análise dos gráficos e dos dados apontou para uma rápida apropriação da ferramenta eletrônica por parte do público final. Essas informações, geradas semanalmente, possibilitavam a criação de ações de ativação presencial e online, além de serem um conteúdo fundamental para a tomada de decisões e campanhas de comunicação.



Figura 77: Boletins de medição e análise de métricas. Fonte: Acervo do autor.

Simultaneamente à implantação da Rede de Histórias, a Vecci Arquitetura criou o projeto expográfico para o espaço permanente de memória. Em uma segunda etapa, com a consolidação da *linha do tempo* e de novas implementações técnicas no *hotsite*, foi realizada a implantação do espaço BDMG Memória Viva, que integra diversas mídias. Não só o espaço virtual, mas também as instalações físicas e os conteúdos audiovisuais realizados permitem a pesquisa e acesso constante a todo o repertório sistematizado, expandindo a história do BDMG, do Estado e do país.

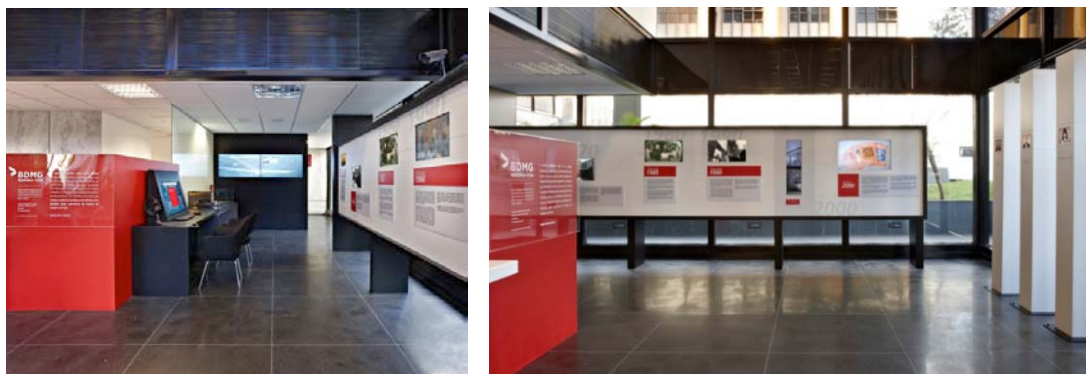


Figura 78: Espaço BDMG Memória Viva, instalado e aberto ao público no hall de entrada da sede do banco em Belo Horizonte. Fonte: Acervo do autor.

O BDMG Memória Viva prevê, além das instalações audiovisuais, a continuidade da Rede de Histórias, conectada e aberta para participação pública. O resultado desse trabalho foi aberto ao público no dia 27 de setembro de 2012, constituindo-se em um espaço dedicado ao passado e ao presente do Banco, com vistas à projeção de seu futuro.

A partir da análise desse último estudo de caso, a intenção era que o uso de artefatos de memória (audiovisuais, impressos, documentos, sons etc.) juntamente com a tecnologia de redes mediadas com estratégias de engajamento e participação de pessoas, relacionando-se com conteúdos de fontes confiáveis, faria com que outras pessoas participassem e atuassem nesse novo território, trazendo à tona uma nova realidade e diferentes visões. Porém, o resultado que podemos ver após o momento da inauguração é de muito pouca participação ou colaboração. Acredita-se que isso se dê pelo fato de ser uma plataforma institucionalizada. Engajar-se para contar a história de uma instituição, de forma colaborativa, pode ser comprometedor e, ao mesmo tempo, pensamos, qual seria a real motivação para alguém disponibilizar seu tempo para continuar envolvido nesse processo?

Então, para a proposta que virá a seguir, estamos levando em conta o pensamento de Stocker (2014), segundo o qual devemos pensar que, por trás dos arquivos, existem pessoas e sonhos e que isso é o fundamental.

Quando falamos de arquivos, não deveríamos falar apenas sobre a estratégia de como podemos expor essas caixas, esses recipientes, essas fitas de vídeo, e assim por diante, e onde os exibimos (seja em museus ou universidades). Em vez disso, devemos falar também sobre os sonhos e as visões que as pessoas pretendiam alcançar quando estavam produzindo esses materiais que acabaram em museus e arquivos. Assim, a grande questão inicial é: porque estamos criando arquivos? O que é esse desejo que nos impulsiona a lidar com o tema e nos motiva a gastar tanto tempo e dinheiro com arquivos. (STOCKER, 2014, p. 46).

6 MUSEU VIVO EXPANDIDO: UMA PROPOSTA DE REDE SOCIAL ACERCA DA TIPOGRAFIA EM MINAS GERAIS, COM USO DE PLATAFORMAS DIGITAIS COLABORATIVAS PARA RESGATE DE HISTÓRIAS E DA MEMÓRIA COLETIVA.

Esperando que esta pesquisa possa apontar caminhos para o resgate de memórias coletivas relacionadas ao patrimônio cultural (material e imaterial) em lugares de extrema importância para a cultura brasileira (como as cidades históricas de Minas Gerais), a ideia é que nossa proposta possa ser incorporada por alguma instituição. Contudo, precisa ser apropriada pelas pessoas que estão na rede, para que a institucionalização contribua com recursos, os mais diversos, mas sem que isso se torne um fator inibidor para a participação das pessoas.

Vamos apresentar agora uma proposta do que poderemos chamar de Museu Vivo Expandido. Para isso, será feita uma breve descrição da forma como os museus se adaptaram ao novo contexto das TIC (tecnologias da informação e comunicação) ao longo do tempo. Na sequência, será discutida a ideia de redes colaborativas num contexto da cultura da convergência, demonstrando como as TIC, aliadas a processos colaborativos, podem transformar o espaço (físico e virtual) de um museu ou qualquer espaço que contenha memória em um território de engajamento, troca e aprendizagem. Nesse cenário, apresentamos como os próprios museus têm lidado com essa realidade e como o usuário, ao participar de mediações educativas com o uso de tecnologias digitais, exerce o papel de um colaborador deixando seus registros, rastros e experiências, transformando sua relação com os museus de forma expandida.

Os museus tiveram diferentes papéis e formas de atuação ao longo de sua existência. Inicialmente, surgem num contexto de registrar e preservar acervos de natureza artística e documental. Conforme afirma Nascimento (2013), os museus, até o final do século XVII, eram organizados pelos nobres como Gabinetes de Curiosidades, e o colecionador era quem guiava e apresentava o acervo. Foi durante a Revolução Francesa que os museus abriram suas portas para as coleções privadas e para as exposições de artes e ofícios. Só após a expansão industrial, nos séculos XVIII e XIX, é que o museu passa a ser um espaço para “o cidadão urbano em seu tempo de lazer”. Já no século XX, a tipografia muda seu foco e passa a promover a utilização das tecnologias contemporâneas para criar os cenários de apresentação dos objetos.

A partir dos anos 1980, os museus passam por grandes projetos de renovação e de construção de novos espaços em todo o mundo. O próximo passo seria o de valorizar os conteúdos e os discursos em torno do objeto, o que gerou a necessidade da reorganização dos espaços internos e permitindo estabelecer uma nova relação entre o acervo e o visitante, por meio de exposições que revelavam a confrontação entre as múltiplas leituras dos acervos e dos artefatos tecnológicos. Os projetos de revitalização que são exigidos para essas atualizações faz com que os museus tenham que investir e adaptar seus modelos de gestão, marketing e comunicação. Em função disso, os museus contemporâneos seguem algumas premissas:

A tendência atual é a de construção de exposições capazes de fazer a síntese dos conhecimentos e discuti-la junto ao público em um processo de musealização que consiste, em nosso ponto de vista, em tecer um discurso a partir do destaque e do fragmento. Esse posicionamento transforma os museus em lugares de encontro, de discursos, de discussão e de trocas de informações, abertos a todos e conectados às redes internacionais de informação e de conhecimento. (NASCIMENTO, 2013, p. 234).

Hoje os museus concorrem com os demais equipamentos culturais e, de acordo com Ventura (1997), devem refletir elementos das novas demandas sociais decorrentes da grande presença das tecnologias comunicacionais no cotidiano. Conforme afirma Nascimento (2013), o uso cada vez maior das tecnologias da comunicação em nosso cotidiano exige que os museus estejam conectados a isso também, transformando os museus num lugar que ao mesmo tempo abrigue coleções, objetos e artefatos, mas que também seja um lugar de lazer, prazer, sedução, encantamento, reflexão, busca e geração de conhecimentos.

O museu tradicional não consegue transmitir todo o seu valor através da visita, fechado sobre si próprio e preocupado sobretudo com a coleção e salvaguarda de objetos, não consegue desempenhar a sua função mais enriquecedora e fundamental: comunicar com o público. (MUCHACHO, 2005, p. 580).

Nessa perspectiva, o museu torna-se um novo espaço de aprendizagem que complementa o ensino formal e informal, promovendo a aprendizagem social do conhecimento e da busca da memória em seu sentido mais amplo. Aqui, deve ser abordada a memória para além da recuperação de informações e dados, como um processo que permite estabelecer um processo de reconstituição do passado em diálogo permanente com o presente.

Com a entrada cada vez mais forte dos recursos tecnológicos, por meio de mecanismos e dispositivos interativos, em diálogo com os objetos em exposição, a prática educativa dos museus amplia seu papel de transmissor e decodificador do conhecimento e usa tais recursos para proporcionar ao visitante a construção do seu próprio caminho e estabelecer diferentes mediações com os objetos.

Podemos pensar, então, como a relação do visitante de um museu pode ser potencializada, ampliada e expandida por meio de uma ação espontânea dos participantes e também mediada pelos setores educativos com o uso de plataformas digitais na internet, redes colaborativas e metodologias de engajamento. Mendes (2011), em seu livro *Reprograme*, afirma que a internet e os novos suportes tecnológicos da informação tornaram possível uma nova relação entre os museus e seus visitantes. O uso de mídias sociais pelos museus tem aumentado o conhecimento dos perfis e interesses dos públicos, bem como as possibilidades de participação na produção de conteúdo utilizado pelo museu.

Costa (2011) reforça que, com o advento da internet, os cenários museológico e educativo se ampliaram, dando destaque às novas oportunidades de expansão dos canais de diálogo com o público. Temos presenciado cada vez mais o uso coletivo e em massa de redes sociais para diversos fins, como troca de fotos, textos, divulgação de eventos etc. As redes sociais têm sido uma fonte cada vez mais utilizada pelos museus para divulgarem suas exposições, acervos e ações. Porém, elas ainda são pouco usadas com o propósito de se obter engajamento ou como um elemento de compartilhamento e construção de conhecimento.

A atual Sociedade do Conhecimento (SQUIRRA, 2005) caracteriza-se pela expansão do acesso às informações e pela combinação das configurações e aplicações da informação com as tecnologias da comunicação em todas as suas possibilidades. Com as mídias digitais, a informação e a comunicação passam a ser operadas de maneira mais flexível. Pode-se falar de uma horizontalização dos antigos modelos, uma quebra de padrões hierárquicos, resultando na descentralização de poder. (CAETANO, 2014).

De acordo com Costa (2011), podemos tratar as mídias sociais como um termo utilizado para designar as ferramentas e as plataformas que as pessoas utilizam para publicar, para conversar e para compartilhar conteúdo on-line. Essas ferramentas incluem: blogs, podcasts (gravações em áudio), redes sociais, wikis (projetos de conteúdos colaborativos) e sites para compartilhar fotos e vídeos. As redes sociais são locais virtuais onde os usuários podem criar um perfil para si e, em seguida, socializar

com os outros, usando uma variedade de ferramentas de partilha de informações. Além disso, Régis (2013) diz que: os novos *gadgets*, que surgem diariamente (iPad, Ipod, Iphone, MP3 Player, plataformas de videogame e equipamentos de realidade virtual), introduzem códigos e interfaces, exigindo um constante aprendizado de novas linguagens e ferramentas de *softwares*.

Partindo desses princípios, apresentamos uma análise comparativa no que diz respeito à presença digital das redes existentes e das instituições citadas. Assim, foi elaborado um quadro que representa a forma como esses atores estão disponíveis na internet, seja através de sites, blogs e/ou redes sociais. Chega-se à conclusão de que, na maioria dos casos apresentados, as informações estão desatualizadas nos sites e blogs. Os que estão nas redes sociais (principalmente o Facebook) fazem atualizações que, mesmo sem uma periodicidade planejada, de alguma forma contribuem para propagar seus propósitos e as atividades. Isso mostra que existe também um universo a ser conectado e apresentado, e que as tecnologias da informação têm muito a contribuir para a ampliação dessa rede. Dos espaços analisados, em nosso Estado e no Brasil, a maioria possui site e a metade possui blog e estão no Facebook. Ao avaliar as instituições, também nos surpreendemos, pois vemos um cenário ainda mais distante do desejado: mesmo a maioria tendo site, esses geralmente apresentam linguagens de design e programação ultrapassadas e praticamente nenhuma instituição tem blog ou está nas redes sociais.

Vemos, então, a necessidade de pensar também nessa rede das instituições, visto que a presença digital das mesmas é bastante diversa e com pouca compreensão da potência dessas tecnologias como forma de divulgação e envolvimento com seu público, o que nos abre um vasto campo a ser explorado.

FASE ANALÍTICA

PRESEÇA DIGITAL	MUSEU TIPOGRAFIA DIAMANTINA	MUSEU VIVO MEMÓRIA GRÁFICA BELO HORIZONTE	TIPOGRAFIA MATIAS BELO HORIZONTE	TIPOGRAFIA DO ZÉ	NECI	OFICINA GOELDI
SITE	SIM ¹	É um projeto dentro do site do Centro Cultural UFMG ²	SIM ³	NÃO	É um sub-link do site Escola de Belas Artes /Pesquisa ⁴	NÃO
BLOG	SIM	NÃO	NÃO	SIM ⁴	NÃO	Conteúdo no blog de um dos fundadores ⁶
REDES SOCIAIS	FACEBOOK	FACEBOOK	FACEBOOK	NÃO	NÃO	NÃO

¹ <http://www.museutipografia.com.br>

² <https://www.ufmg.br/centrocultural/museuvivo.html>

³ <http://www.tipografiamatias.com.br>

⁴ <http://tipografiadoze.blogspot.com.br>

⁵ <http://www.eba.ufmg.br/neci/>

⁶ <http://marioobras.blogspot.com.br>

FASE PROPOSITIVA

PRESEÇA DIGITAL	TIPOGRAFIA KOSMOS	TIPOGRAFIA LIBERDADE	TIPOGRAFIA OURO PRETO	MUSEU DA INCONFIDÊNCIA	ARQUIDIOCESE DE MARIANA	GRÁFICA DOM VIÇOSO
SITE	NÃO	NÃO	NÃO	SIM ¹	SIM ²	SIM ³
BLOG	NÃO	NÃO	NÃO	SIM	SIM	NÃO
REDES SOCIAIS	NÃO	NÃO	NÃO	FACEBOOK	FACEBOOK	FACEBOOK

¹ <http://www.museudainconfidencia.com.br>

² <http://www.arqmariana.com.br>

³ <http://graficadomvicoso.com.br/site/>

EXPANSÃO NACIONAL

PRESEÇA DIGITAL	MUSEU DA LITURGIA	SANTUÁRIO DO CARAÇA	BIBLIOTECA NACIONAL RIO DE JANEIRO	OFICINA TIPOGRÁFICA SÃO PAULO	UFG GOIÂNIA
SITE	SIM ¹	SIM ²	SIM ³	SIM ⁴	SIM ⁵
BLOG	SIM	NÃO	SIM	NÃO	SIM
REDES SOCIAIS	FACEBOOK	FACEBOOK	FACEBOOK	FACEBOOK INSTAGRAM FLICKR	FACEBOOK

¹ <http://www.museudaliturgia.com.br>

² <http://www.santuariodocaraca.com.br>

³ <https://www.bn.br>

⁴ <http://www.oficinatipografica.com.br>

⁵ <https://tipografia.cegraf.ufg.br>

EXPANSÃO INTERNACIONAL

PRESEÇA DIGITAL	MÉXICO	BARCELONA	VATICANO	PLATIN MORETUS ANTUÉRIA	UNIVERSIDADE DE LISBOA	MUSEU DA IMPRENSA PORTO	ARCO DO CEGO
SITE	NÃO	SIM ¹	SIM ²	SIM ³	SIM ⁴	SIM ⁵	SIM ⁶
BLOG	NÃO	NÃO	NÃO	SIM	NÃO	NÃO	NÃO
REDES SOCIAIS	NÃO	NÃO	NÃO	FACEBOOK	FACEBOOK	FACEBOOK	NÃO

¹ <http://artslibre.llotja.cat/pages/page.php?numh=2&numv=3&numsv=5&numssv=0&numsssv=0&cat=17&lan=1>

² http://www.vatican.va/roman_curia/institutions_connected/tipvat/index_it.htm

³ <http://www.museumplantinmoretus.be>

⁴ <http://www.belasartes.ulisboa.pt/cursos/mestrados/praticastipograficas/>

⁵ <http://www.museudaimprensa.pt>

⁶ http://www.cedope.ufpr.br/tipografia_arco.htm

Quadro 1: Quadro comparativo sobre a presença digital das redes analisadas e instituições apresentadas. Fonte: Concebido pelo autor.

Dessa forma, pensamos que esse universo pode ser melhor visualizado e compartilhado com um público que está em constante conexão com os novos meios de comunicação e daí podemos recorrer a Jenkins (2008) e aos conceitos de cultura da convergência, inteligência coletiva, convergência de meios e cultura participativa, que operam em prol de uma mudança de paradigma no que se refere, entre outras coisas, ao fluxo e absorção das informações.

Por convergência de meios pode-se pensar no fluxo de conteúdos operando em diversos suportes, mas também, e principalmente, nas transformações socioculturais, mercadológicas e tecnológicas. A expressão cultura participativa opõe-se às noções antigas do espectador passivo e refere-se ao nascimento do consumidor-produtor, agente ativo na produção de conteúdo e de mídias, mudança esta que favorece o florescimento de uma inteligência coletiva. (CAETANO, 2014).

Nesse cenário de convergência, podemos pensar na construção de plataformas e aplicativos próprios, proporcionando acesso livre, gratuito, para disseminar e democratizar o conteúdo, considerando o que Caetano (2007) fala sobre uma nova dimensão do processo de interação social e o caráter colaborativo e participativo da construção do conhecimento.

A cultura participativa atua na transformação da experiência da navegação em algo conceitual, mais significativo à medida que podemos inserir marcações, anotações, tornando o conteúdo pessoal. Além de visualizar e acessar dados de forma ubíqua e rápida é possível produzir conteúdo, imagens, textos, mapas que são espaços pessoais de informação. (CAETANO, 2014).

A necessidade de se armazenar e trocar essa abundância de novas imagens/mensagens fez com que todos se tornassem publicadores de conteúdos. Com a evolução da tecnologia de transmissão de dados, essas trocas de dados e informações tornaram-se uma nova forma de estabelecer experiência para os usuários, pelas redes digitais, que permitem a fluidez de todas as mídias. A palavra mídia passa a adquirir uma conotação de processo, produto e produção. Nesse sentido, Shirky (2010) nos traz a concepção de mídia como tecido conjuntivo da sociedade.

Fátima Régis, ao falar das práticas socioculturais promovidas pelas TIC (tecnologias de informação e comunicação) sugere considerarmos três práticas como principais. A primeira refere-se à participação ativa do usuário, a segunda à aprendizagem de linguagens e a terceira às interações sociais mediadas pelas tecnologias. Sobre a participação do usuário a autora a divide em duas partes: usuário produtor de conteúdo e usuário pesquisador, aquele que explora as mídias atrás de informação desejada. Nessa busca por informações na era da convergência midiática (JENKINS, 2008), exigem-se do usuário maior atenção, percepção e capacidade de fazer associação entre conteúdos advindos de diversas fontes. (CAETANO, 2014).

Assim, apresentamos um novo infográfico que sintetiza a proposta de uma rede baseada em pessoas, lugares e instituições, atuando no universo digital/presencial da tipografia em Minas Gerais em conexão com o Brasil e o mundo.

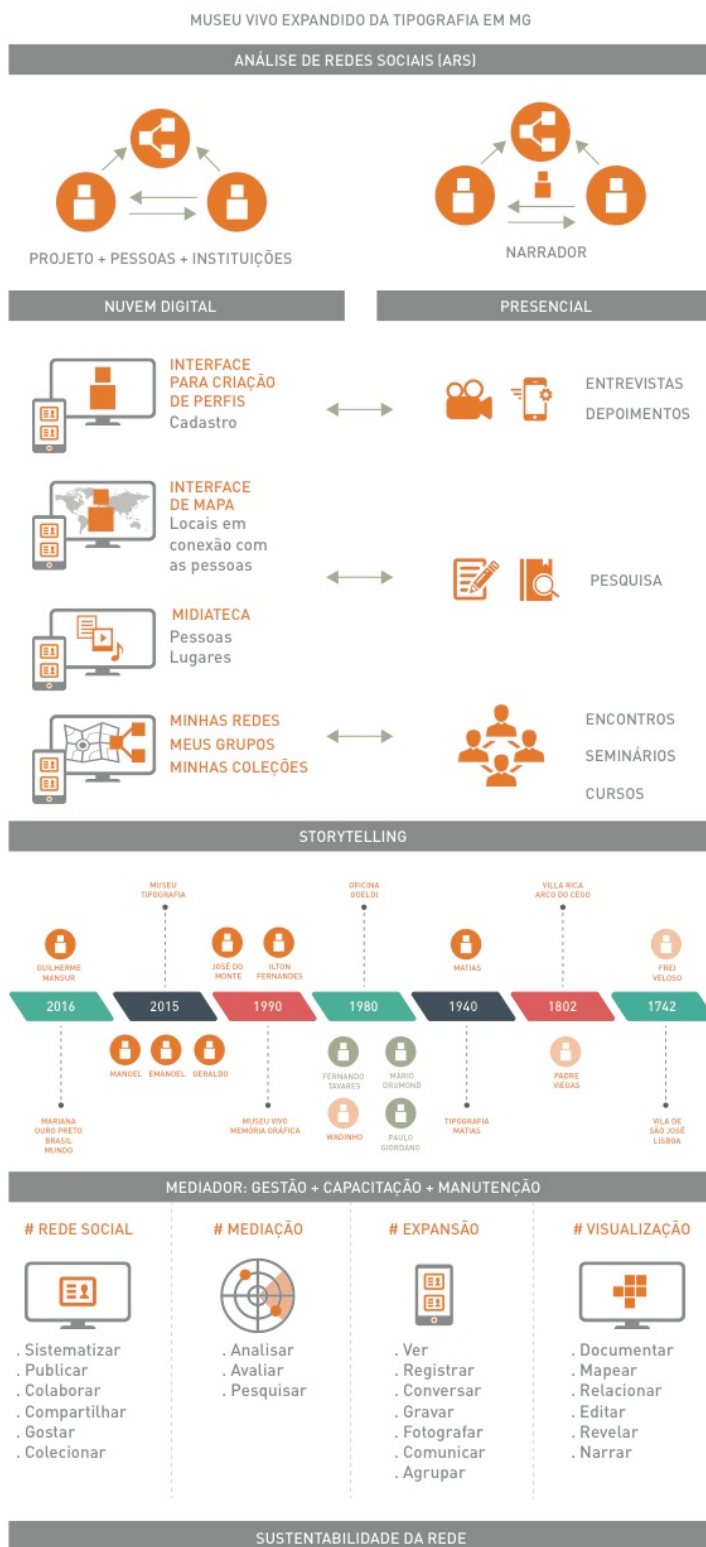


Gráfico 10 : Infográfico que apresenta de forma esquemática o funcionamento da proposta.
Fonte: Concebido pelo autor.

Imaginemos essa nova rede, partindo do que consideramos ser um dos lugares de origem da Tipografia no Brasil, que é o universo de Mariana e Ouro Preto, juntamente com pessoas vinculadas a esse universo, a fim de permitir (re)conexões, e consideremos a visão de Castells (2001) sobre os museus como conectores de tempo e espaço, perante a fragmentação cultural de uma sociedade em rede.

É desnecessário dizer que os museus podem ser virtuais, presentes na e através da Internet. É também óbvio que a Internet é um dos principais meios de comunicação e expressão nas nossas vidas e em todas as áreas da sociedade, tal como é óbvio que os museus constituem uma parte disso. Os museus virtuais são cada vez mais comuns e a articulação entre o real e o virtual, o físico e o simbólico tem vindo progressivamente a desenvolver novos híbridos culturais, que geram a renovação da comunicação cultural no mundo, utilizando novas formas de tecnologia de informação e comunicação. [...] É por isso que, quando falamos hoje sobre a virtualidade parcial dos museus, não fazemos mais do que confirmar uma prática tecnológica e cultural que está a tornar-se a norma – e não a excepção – no actual mundo dos museus. Procurarei, assim, concentrar-me num assunto mais fundamental: que capacidade têm os museus para intervir na significativa contradição cultural que está a emergir na era da informação? Essa contradição consiste na presente alternativa entre, por um lado, uma criatividade tecnológica e uma comunicação cultural global e, por outro, uma forte tendência no sentido da individualização das mensagens, da fragmentação das sociedades e de uma escassa partilha de códigos de comunicação entre identidades particulares. Colocado de outra forma, por um lado, vemos uma sociedade em rede, uma sociedade de hipercomunicação emergente e, por outro, vemos uma ruptura de comunicação entre identidades particulares. A continuar, esta situação poderá significar o fim da sociedade, pois a sociedade é, acima de tudo, um sistema de comunicação, plural e conflitual. Se não comunicamos, não podemos viver juntos e, se não podemos viver juntos, deixa de haver sociedade. (CASTELLS, 2001, p. 48-49).

Mesmo que ainda não tenhamos uma instituição museográfica vinculada diretamente a essa proposta, pretendemos, mediante esses desafios, apresentar algumas estratégias baseadas em experiências desenvolvidas junto a outras instituições que se propuseram a investir na construção de redes específicas. Esperamos, com isso, criar alternativas para que essa história se mantenha viva e acessível a um número maior de pessoas. Segue, assim, o detalhamento de cada uma das etapas necessárias para a implantação do que estamos chamando de Museu Vivo Expandido da Tipografia.

6.1 Estruturação da rede, gravação de depoimentos e geração de perfis

Para dar início a uma nova rede, levando-se em conta o horizonte das possibilidades apontadas no Infográfico da Rede Tipográfica (Gráfico 9), gerado pelas entrevistas iniciais, podemos agora propor a aplicação, de forma mais sistemática, da metodologia de Análise de Redes Sociais (ARS).

É uma abordagem oriunda da sociologia, da psicologia social e da antropologia. A análise de redes sociais interessa a pesquisadores de vários campos do conhecimento que, na tentativa de compreender o seu impacto sobre a vida social, deram origem a diversas metodologias de análise que têm como base as relações entre os indivíduos, em uma estrutura em forma de redes. As redes são sistemas compostos por “nós” e conexões entre eles, que, nas ciências sociais, são representados por sujeitos sociais (indivíduos, grupos, organizações etc.) conectados por algum tipo de relação. (WATTS, 1999).

Para validar essa metodologia aplica-se à amostragem o que se chama de bola de neve (do inglês *snowball sampling*), que é uma técnica realista e adaptativa, que tem suas origens no trabalho de Goodman (1961 *apud* Wasserman; Faust, 1999, p. 34), na qual os atores que irão fazer parte da pesquisa são indicados diretamente pelos próprios pesquisados. O que Rothenberg (1995) vai chamar de “primeiro estágio” dessa técnica é o fato de se fazer uma pergunta a um predeterminado grupo de atores, com quem ele tem laços, sendo que a resposta serve como indicação do próximo grupo de atores a ser pesquisado na rede (“segundo estágio”, ou “zona de segunda ordem”). A pesquisa prossegue até que não sejam indicados novos atores.

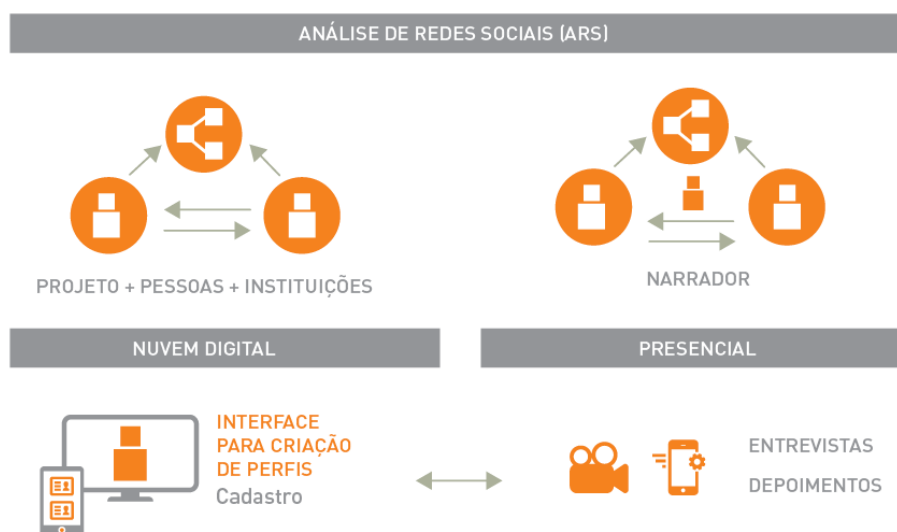


Gráfico 11: Detalhe em que se apresenta a necessidade de mapeamento da rede, com posterior ação de gravação de entrevistas e cadastro dos envolvidos. Fonte: Concebido pelo autor.

Os resultados da aplicação dessa técnica permitirão a configuração de um novo infográfico. Com isso revisto, parte-se para a gravação de depoimentos e entrevistas das pessoas mapeadas, que se tornarão narradoras, a fim de compor um espaço povoado de vida a partir das memórias e lembranças que serão apresentadas. Acredita-se que, com esse conteúdo disponibilizado, seja possível atrair novas pessoas para a rede a partir de outras ações de comunicação que serão apresentadas. Isso pôde ser percebido no projeto do BDMG, pois cada entrevista publicada fazia com que as pessoas visitassem a plataforma, além de estimular a gravação de novos depoimentos. Cada depoente/entrevistado terá um perfil, com seus dados georreferenciados em um sistema próprio a ser desenvolvido em diálogo com as redes sociais de massa. Isso permitirá a criação de vínculos e filtragens para facilitar as interações e o acesso aos conteúdos.

Trazendo a experiência do Museu da Pessoa, a ideia é permitir o cadastro e a inserção do usuário da maneira mais simplificada possível. Outra contribuição que podemos trazer dessa experiência é o uso da Tecnologia Social da Memória para as entrevistas. Conforme descrito na publicação disponível no site da instituição, podemos descrevê-la de forma bem sucinta: propõem-se três etapas para a realização de um projeto de memória: **construir histórias, organizar histórias e socializar histórias**. Não são etapas estanques ou sucessivas. Na verdade, acontecem em paralelo e se entrelaçam continuamente. Esse percurso acontece em diferentes dimensões. Começa com cada pessoa contando, organizando e socializando sua própria história. Essa história relaciona-se com outras do seu grupo e compõe uma história coletiva. E esta, por sua vez, faz parte de uma rede mais ampla de histórias dos indivíduos e grupos que compõem a sociedade atual.

6.2 Desenvolvimento de plataforma digital para interação e compartilhamento entre conteúdos e usuários

A partir de experiências anteriores em que o autor teve a oportunidade de participar (estas mais relacionadas a setores educativos de museus e não necessariamente à construção de memórias), como a plataforma para a Rede Educativa Inhotim entre 2013 e 2015 e para o Museu das Minas e do Metal em 2010 e 2011, pode-se chegar a algumas conclusões. Percebemos que ter seu próprio mecanismo de preservação e catalogação de seus processos, de forma colaborativa, garante alguma permanência dos

dados e das pessoas. Porém, a criação de um sistema novo exige uma curva de aprendizado de compreensão das novas funcionalidades que vão além das que os usuários estão acostumados pelas nas redes sociais. De qualquer forma, esse investimento justifica-se de acordo com o alerta que Beilguelman (2014) nos apresenta, dentro do que ela vai chamar de temporalidade das redes.

Nesta discussão sobre a necessidade de repensar os formatos de memorização e os procedimentos de conservação/preservação, não se pode deixar de chamar atenção, ainda, para o fato de que a memória cultural hoje é também uma questão econômica e um serviço. Deveria, por isso, demandar algum tipo de código ético. Afinal, cada vez mais as memórias, pessoais e coletivas, públicas e privadas, são mediadas por instâncias corporativas. Instâncias que estão relacionadas não só a produção de equipamentos, mas também a grandes repositórios de imagens, textos e áudios que são descontinuados quando deixam de ser um nicho de marketing conveniente. (BEILGUELMAN, 2014, p. 20-21).

No caso da rede do Museu das Minas e do Metal, podemos dizer que a construção de uma midiateca colaborativa foi uma experiência muito rica, pois o compartilhamento dos conteúdos se dava conectado aos grupos e aos assuntos tratados nos roteiros virtuais, em conexão com a experiência presencial, conforme definido por Costa (2012).

O site do Museu das Minas e do Metal foi pensado durante o processo de concepção do Museu, ou seja, foi elaborado ao mesmo tempo em que se planejavam e se executavam as obras de adaptação arquitetônica, de restauração e de implantação da museografia. Mais do que possibilitar uma visita virtual, o que comumente os sítios eletrônicos de museus oferecem, a intenção foi expandir a experiência museal, abrir novas janelas de exploração dos temas por meio de roteiros hipermediáticos, estimular a colaboração dos visitantes com postagem de conteúdos relativos à temática do Museu e, no sentido específico das redes sociais, permitir interação entre os visitantes. Esse diferencial foi planejado para se realizar na criação da Rede MMM, uma rede social digital própria do Museu integrada ao site e com o objetivo principal de ampliar e de democratizar o acesso às informações de preservação, de conservação e de promoção do patrimônio cultural por meio da internet [...] Uma rede de pessoas que colaboram com conteúdos relativos às visitas ao museu (virtual ou presencial). Um ambiente não linear de aprendizagem em colaboração. A Rede MMM é composta por colaboradores ligados a instituições, por roteiros em hipermídia e pela midiateca que abriga as colaborações. Os roteiros são elementos estruturantes, provocadores de discussão, são educativos, ilustrados e animados, e apresentam, de maneira lúdica, os conteúdos integrantes da temática do Museu das Minas e do Metal. (COSTA, 2012, p. 229-233).

Também na Rede de Histórias do BDMG, conforme apresentamos anteriormente, trabalhou-se com um conceito de midiateca que, além de ser acrescida pelas colaborações, era enriquecida com uma pesquisa acerca dos objetos e mídias existentes, por uma equipe especializada.

Dessa forma é que propomos a criação de uma midiateca baseada nas pesquisas que serão feitas, com as colaborações, porém integrada à interface de mapa, o que

permite a conexão com os lugares de origem dos objetos e mídias. Essa seria mais uma forma de indexação para futuras buscas e filtrações de conteúdos.



Gráfico 12: Detalhe que conecta a pesquisa com a interface de mapa e as colaborações das pessoas. Fonte: Concebido pelo autor.

Aqui também se faz necessário pensar na forma de interconectar todas as instituições envolvidas e seus participantes, pensando em uma rede de museus, que vai permitir o compartilhamento de acervos digitais existentes, enriquecendo e atraindo ainda mais pessoas e aumentando a difusão da rede.

6.3 Criação de sistema agregador para facilitar a visualização e a curadoria de informação e um local físico para encontro de pessoas

No trabalho com ferramentas e metodologias para envolver e manter pessoas nesse contexto, o ideal é que se proporcione uma boa infra-estrutura de dados para se acessar o conteúdo e as pessoas relacionadas a ele da maneira mais simples possível. A proposta de o usuário poder organizar as formas de acesso ao conteúdo pode ser um mecanismo fundamental para mantê-lo engajado na plataforma.

A partir da mediação das tecnologias computacionais e das redes digitais, reconstruímos nossa relação com o mundo, “habitando-nos a conviver de forma crescente com uma enorme quantidade de dados e de interfaces que se distribuem em infinitos percursos e conexões” (PRADO, 2005, p. 45).

Esses conteúdos poderão ser gerados também por meio de seminários, encontros e cursos, com especialistas, pesquisadores e práticos. Para isso, podemos seguir os conselhos de Stocker (2014) sobre gestão da qualidade, que seria uma série de procedimentos e protocolos de trabalho capazes de manter uma visão geral do projeto,

dando atenção devida a cada usuário e a cada arquivo. Uma boa ferramenta de indexação e de busca pode contribuir para isso. Podemos citar a experiência obtida com a plataforma da Rede Educativa Inhotim. Além de uma busca constante por aprimorar as ferramentas já existentes na rede, foi iniciado um processo de elaboração de uma interface que permitisse melhor visualização para análise das publicações. Foi, portanto, desenvolvida uma nova forma de acesso aos dados, que denominamos de Interface Modular. Pela navegação modular, cada projeto ganha um ambiente de síntese, com informações básicas e listagem de seu conteúdo, além de uma organização visual que quebra a lógica hierárquica da navegação existente.

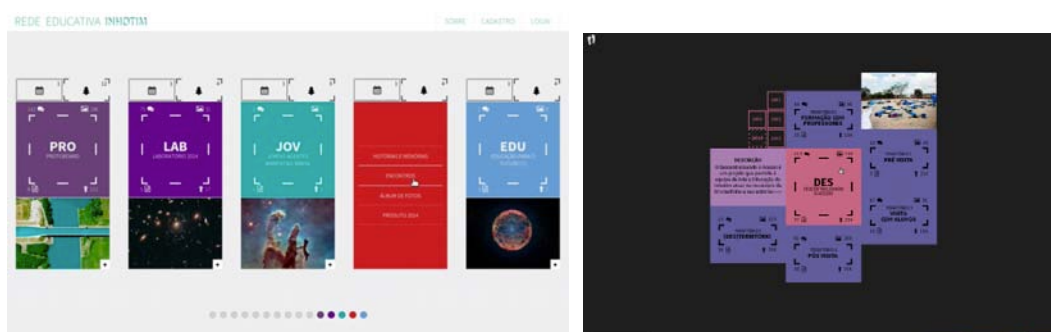


Figura 79: Capa do site e Interface Modular da Rede Educativa do Inhotim. Visualização de um ambiente de trabalho em forma de módulos, incorporando as métricas e as quantidades de mídias e de participação. Fonte: Acervo Rede Educativa Inhotim.

Transpondo a ideia de projeto apresentada na plataforma do Inhotim para redes, grupos e coleções, podemos visualizar as relações estabelecidas por cada usuário, incluindo aí as métricas relacionadas aos mesmos. O projeto de novas interfaces com nova arquitetura da informação alinha-se com o pensamento de que a riqueza da comunicação em um ambiente de rede está além do intercâmbio de informações, pois é preciso também considerar a densidade e a qualidade desse intercâmbio com o intuito de gerar conhecimento.



Gráfico 13: Detalhe que apresenta as possibilidades de autonomia na rede, colocando o usuário como organizador de suas fontes. Fonte: Concebido pelo autor.

Okada e Almeida usam o termo “cartógrafo” para definir o novo usuário, hoje produtor de conhecimento. Segundo os autores, o processo de aprendizado é caminho complexo que possibilita aos aprendizes passarem de um estágio inicial de exploração de informações para um outro estágio, mais rico, de reconstrução do conhecimento. (CAETANO, 2014).

Para além de uma interface que contribua para processar as relações e conteúdos gerados, partimos para a necessidade também da existência de um (ou mais) espaços físicos, que permitam o acesso ao acervo físico do patrimônio gráfico existente. Como descrito ao longo da pesquisa, existe uma infinidade de livros e material impresso de diferentes épocas, assim como alguma materialidade das máquinas, tipos e clichês a serem desvendados. É fundamental manter encontros presenciais, com o intuito de se manter o relacionamento entre as pessoas e a formação constante de uma cultura digital ativa, junto à presença de mestres e/ou tipógrafos, especialistas e pesquisadores que permitam o acesso a um acervo e ao desconhecido. Poderia-se pensar em uma itinerância de objetos em momentos e locais específicos, que serão divulgados pela plataforma digital, a fim de agregar pessoas, como acontecem nas tipografias e museus vivos em funcionamento.

6.4 O uso de dispositivo móvel e a computação ubíqua e pervasiva

Podemos iniciar esta etapa com o caso da Rede Educativa do Inhotim. Ao longo do uso e da evolução da própria rede no ambiente de trabalho em sua versão desktop (por meio de computadores), percebeu-se a necessidade de promover uma relação mais direta entre os usuários. Para isso, ao longo do ano de 2014, avançou-se no desenvolvimento de um aplicativo para dispositivos móveis, buscando potencializar as relações sociais. Intu é um aplicativo para navegação nos conteúdos da Rede Educativa Inhotim pelo celular e tablet. Sua estrutura é focada nos perfis dos participantes, de modo a estimular a criação de novas conexões entre as pessoas, novos grupos de interesses, para além dos projetos do setor educativo do Inhotim. Com uma interface em sintonia com as ferramentas da versão desktop, esse dispositivo é o local do impulso participativo. Associado à câmera e ao microfone dos aparelhos, a proposta é que o aplicativo possibilite a expressão da experiência cotidiana de maneira intuitiva, imediata, sem interpretações ou análises. Além do perfil, o aplicativo avança na utilização de ferramentas de “notificações”, que estimulam a interação e a participação instantânea na Rede.

Amplia-se, assim, a discussão do papel da tecnologia computacional para muito além das ferramentas, dos softwares e das questões de cunho essencialmente técnico, no campo do Design: pois são as mídias digitais que tecem as redes culturais e sociais que hoje nos conectam e nos entrelaçam em nosso cotidiano, e cabe à ubiquidade e à mobilidade computacional um papel de destaque nos processos de comunicação contemporâneos (Pinheiro e Spitz, 2007).



Figura 80: Telas do aplicativo Intu. Fonte: Acervo Rede Educativa Inhotim.

Avançando nessa experiência, podemos propor também o uso desses dispositivos para os domínios físicos e espaciais, na linha do que Amaral (2011) vai chamar de computação móvel, com a computação ubíqua e pervasiva. Conforme Hansmann (2001), o conceito de ubiquidade tem três princípios fundamentais: diversidade, descentralização e conectividade. Dessa forma, pode-se comunicar de qualquer lugar a qualquer momento. Daroda (2012) apresenta a ideia de pervasivo ligado ao que se chama de “internet das coisas”, (do inglês *internet of things*), que tem por objetivo utilizar padrões da internet para permitir a identificação única de objetos e dispositivos eletrônicos (através de redes de sensores sem fio, por rádio frequência, código de barras etc.), proporcionando aos objetos dados e informações que podem ser facilmente acessados. Isso permitiria uma nova forma de se interagir com o patrimônio gráfico, acessando mais informações que poderiam ser automaticamente compartilhadas.

6.5 Conexão com redes sociais de massa, enxameamento e propagação

Além de o sistema permitir e estar totalmente integrado às redes sociais de massa, é preciso pensar nas formas de propagar os conteúdos e ações. Segundo Martinho (2011), existem dinâmicas baseadas na conectividade social: as “cascatas” e o “enxameamento”

(*swarming*). Cascatas referem-se a processos de propagação, irradiação e alastramento, como surtos de vírus de computador, epidemias, circulação de boatos e outros fenômenos de difusão de ideias e comportamentos, como modas e modismos. Já o *swarming* seria o mesmo processo de cascata, porém potencializado pelo surgimento de uma inteligência coletiva emergente produzida por algum tipo de efeito de agregação ou organização. Martinho explica:

A diferença entre um processo típico de epidemia e um *swarming* típico pode ser verificada neste ponto: em dinâmicas de cascata, a cascata se revela como fenômeno sem que os agentes tenham de sair de sua condição de dispersão na rede. [...] Pessoas afetadas por um vírus não se organizam numa epidemia; é a epidemia que se “organiza” por meio delas. [...] O enxameamento, ao contrário, é uma dinâmica de agregação porque, embora processos de propagação e contágio também necessariamente ocorram aí, há, nesse caso, a agregação dos agentes. No enxame, as pessoas se juntam. (MARTINHO, 2011, p. 15).

6.6 Aplicação de metodologia que permita a criação e a narração das novas histórias geradas

Posteriormente a todas essas ações, faz-se necessária a aplicação de alguma metodologia que forneça subsídios e acesso a ferramentas para sistematização de novas histórias. Como exemplo, podemos propor o uso das técnicas de *storytelling* (palavra em inglês relacionada à narrativa e que significa capacidade de contar histórias relevantes). Consiste em um método que utiliza palavras ou recursos audiovisuais e/ou interativos para transmitir uma história. Essa história pode ser contada de improviso ou pode ser uma história polida e trabalhada. Essa é uma técnica muito usada no contexto da aprendizagem, sendo uma importante forma de transmissão de elementos culturais como regras e valores éticos.

Por *storytelling* pode-se dar significado a pequenas histórias, narrativas curtas e compostas de profunda significação, para dar sentido a um determinado contexto, seja individual, uma ação coletiva, procurando analisar e representar eventos de forma acessível e agradável a um maior público (FONTANA, 2009, p. 6).

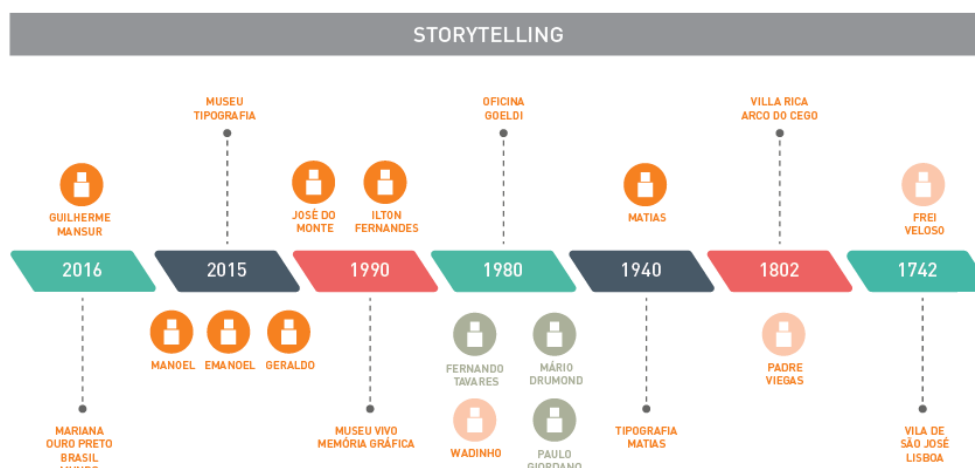


Gráfico 14: Detalhe que apresenta a ideia da construção de narrativas através do *Storytelling*. No caso, uma linha do tempo interativa. Fonte: Concebido pelo autor.

Com isso, poderiam ser produzidos, para além de materiais gráficos impressos, linhas do tempo interativas, e-books, novos infográficos, animações que contribuiriam para a compreensão e o acesso aos conteúdos de forma diferenciada e conectadas com as linguagens contemporâneas.

Dessa forma, apresentamos abaixo um resumo de todas as possibilidades e de todos os mecanismos que proporcionarão uma ideia de continuidade da rede. De uma rede social mediada que terá ferramentas de análise de métricas, composta de mecanismos de visualização de dados, com a possibilidade de expansão da experiência pelos dispositivos móveis, possibilitando que cada usuário seja um narrador.



Gráfico 15: Detalhe que apresenta as ações proporcionadas pelas diversas ferramentas. Fonte: Concebido pelo autor.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Imaginando que essa rede inicia-se agora, a partir do universo de Mariana e Ouro Preto, e que ela deve nascer também pelo desejo de pessoas e grupos que estejam engajados com o universo da tipografia e com outras redes, podemos retomar a questão central da obra *A memória coletiva*, de Halbwachs (1999), ao afirmar que a memória individual existe sempre a partir de uma memória coletiva, já que as lembranças são constituídas e geradas no interior de um grupo.

Espera-se, então, que a construção dessa nova rede seja dinâmica, assim como é o processo da memória que se pretende resgatar por meio das pessoas que ainda estão vivas e que, de certa forma, participaram da história da tipografia em Mariana e Ouro Preto. A ideia é que isso tenha um ponto inicial a partir das lembranças dos mais velhos e dos que participaram e participam dessa realidade. A proposta é que essa troca se dê entre pessoas, espaços que lidam com memória (como museus, centros de memória, arquivos públicos, escolas etc.) em plataformas digitais e dispositivos móveis.

A pesquisa verificou também que o design (audiovisual, interação e informação), associado às redes colaborativas e às novas tecnologias da informação, pode contribuir para a sistematização, disseminação e construção colaborativa de uma memória coletiva que possa ter continuidade.

Como foi visto, a experiência com as mídias sociais tem apontado o quanto podemos aprender por meio da interação direta com o público, sobre seus interesses e seus modos de colaboração. Esse novo contexto das TIC tem alterado a forma como os museus interagem com seu público e essa interação tem exercido mudanças no modelo de gestão dos museus. É preciso conseguir aliar as experiências presenciais com as possibilidades do mundo digital e saber lidar com as diversas mídias e informações geradas a partir disso. Para a ideia de engajamento e propagação das ações, podemos pensar que as práticas presenciais dos programas educativos, aliados às plataformas e ferramentas digitais, só serão bem sucedidas se existir, por parte dos museus, o investimento em formação de equipes capacitadas para operar nesse novo contexto. Para além disso, podemos falar que a sustentabilidade dessa rede se dará por diversos artifícios e também pela identidade, o desejo, a motivação, o compromisso pessoal, a confiança e a transparência do processo. Uma rede de cooperação associada a um museu

será tão forte e virtuosa quanto for a qualidade do engajamento das pessoas. A ideia de evolução e sustentabilidade da rede estão também focadas no design da informação como elemento transversal e que faz com que os fluxos da rede criem uma memória de seus próprios processos, o que permitirá que os resultados de comunicação possam ser mais bem visualizados, compreendidos e retrabalhados, por meio da participação, motivação, engajamento, colaboração e generosidade.

Assim como as redes, o termo “sustentabilidade” também vem sendo cada dia mais empregado, sem que exista necessariamente uma percepção clara dos conceitos envolvidos. O conceito foi introduzido no início da década de 1980 por Lester Brown, fundador do Worldwatch Institute, que definiu como comunidade sustentável “aquela capaz de satisfazer às próprias necessidades sem reduzir as oportunidades das gerações futuras”. (TRIGUEIRO, 2005, p. 19).

Geralmente empregado quando nos referimos à captação de recursos financeiros, pensamos o conceito de sustentabilidade de forma transversal, sendo meio e fim ao mesmo tempo. No caso, pressupõe uma maneira de agir para manter esse tecido vivo. Com esse intuito, a ideia é trazer o conceito de sustentabilidade das redes digitais, levando-se em conta três aspectos.

O primeiro aspecto é a captação/injeção de recursos por parte das instituições, o segundo está relacionado à replicação da metodologia utilizada no desenvolvimento da rede para um grupo capacitado de pessoas engajadas. Já o terceiro diz respeito à capacidade da rede de se renovar constantemente através de novas interfaces e de ações contínuas de mobilização presencial e virtual.

Sob a égide do segundo aspecto, para estabelecer a conexão entre o espaço físico das ações com o espaço virtual em construção permanente, é necessário o repasse das metodologias aplicadas para o investimento em design e desenvolvimento tecnológico, mais a formação constante da equipe, para que ela possa ser um campo fértil e fundamental para a manutenção e evolução desse novo território de possibilidades que é o de um Museu Expandido.

Sob o aspecto da capacidade de renovação da rede, a fim de promover uma maior participação, o design passa a ser um dos elementos fundamentais para que o conteúdo atraia e faça com as pessoas colaborem com a rede. Uma nova onda de participação pode ser provocada por novos conteúdos que permitam a criação de aplicativos que se conectam com as redes sociais de massa e com os dispositivos móveis para se expandir as

formas de acesso. Daí é preciso projetar novas interfaces, com nova arquitetura da informação, que implica o desenvolvimento de sistemas, assim como metodologias de análise de métricas, ações de comunicação, mobilização e engajamento que permitam as novas interações necessárias para a sustentabilidade dessa rede.

A proposta é ir além de um museu virtual, pensando essencialmente em um museu vivo, sem fronteiras, conectado a espaços físicos e com o propósito das pessoas serem capazes de criar um diálogo virtual e presencial com os demais participantes em toda sua diversidade, dando-lhe uma visão dinâmica, multidisciplinar e um contato interativo com a coleção, com o espaço expositivo e com outras pessoas que estão na rede, além de outras que se interessam pelo tema.

Com tudo isso, podemos criar formas de dar a visibilidade necessária que toda essa pesquisa levantou acerca de uma história que está fragmentada e pouco acessível, e que diz respeito às origens da disseminação das informações em nosso território. O propósito é de encontrar as melhores aplicações para as novas tecnologias, para que elas sejam úteis no sentido de ajudar a compreender melhor nosso passado e proporcionar o acesso e a construção de um futuro mais claro acerca das nossas origens e de quem somos. Diante disso, o projeto torna-se um sonho a ser compartilhado e realizado com todos aqueles que participaram das entrevistas, os que estão conectados e os que possam vir a fazer parte dessa nova rede.

REFERÊNCIAS

Citadas

ALMEIDA, Fernando e OKADA, Alexandra. *Navegar sem mapa?* In: LEÃO, Lucia (org.). *Derivas: cartografias do ciberespaço*. São Paulo: Annablume, 2004.

AMARAL, Leonardo. *Elevando a capacidade de integração de sistemas de middleware RFID através de processamento de eventos complexos distribuídos entre diferentes organizações de negócio*. Tese (doutorado). Porto Alegre: Faculdade de Informática, PUCRS, 2011.

ANASTASSAKIS, Zoy. *Aloisio Magalhães e o Centro Nacional de Referência Cultural, ou como fazer pesquisa em design sem sabê-lo*. <<http://pt.slideshare.net/designjohnson/alosio-magalhes-e-o-centro-nacional-de-referencia-cultur>> Acesso em: 10 jul. 2015.

ANTUNES, Cristina. *Frei José Mariano da Conceição Veloso*. Catálogo da exposição, Frei Veloso e a Tipografia do Arco do Cego. São Paulo, 2011.

ARAÚJO, Marta Maria. *Uma história de precursores e ativistas*. Revista do Arquivo Público Mineiro, Belo Horizonte, ano XLIV, n. 1, jan.-jun. 2008.

ARTE E TECNOLOGIA. Recife: Fundação Joaquim Nabuco; Editora Massangana, 2010.

BARATA, Alexandre Mansur; GOMES, Gisele Ambrósio. *Imprensa, política e gênero: como o mentor das brasileiras tentou transformar as mulheres em interlocutoras nos debates que mobilizavam a sociedade brasileira oitocentista*. Revista do Arquivo Público Mineiro, Belo Horizonte, ano XLIV, n. 1, jan.-jun. 2008.

BARRANHA, Helena; MARTINS, Susana S. RIBEIRO, António Pinto. *Museus sem lugar ensaios, manifestos e diálogos em rede*. Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Universidade Nova de Lisboa, em cooperação com a Associação do Instituto Superior Técnico para a Investigação e Desenvolvimento - Universidade de Lisboa, e o Programa Gulbenkian Próximo Futuro - Fundação Calouste Gulbenkian, no âmbito do projecto unplace. Lisboa, 2015.

BASTOS, Elide Rugai. *O CPDOC e o pensamento social brasileiro*. In: Camargo (ORG). CPDOC 30anos. FGV, Rio de Janeiro, 2003.

BEILGUELMAN, Gisele. *Reinventar a memória é preciso*. In: BEILGUELMAN, Gisele, MAGALHÃES, Ana Gonçalves. (org.). *Futuros possíveis: arte museus e arquivos digitais*. 1. ed. São Paulo. Peirópolis: Edusp, 2014.

BOHRER, Alex. *Os missais de Plantin e outras reminiscências flamegas no barroco mineiro*. In: Um mundo sobre papel: Livros Gravuras e Impressos Flamengos nos Impérios Portugueses e Espanhol (Séculos XVI/XVIII) / Werner Thomas, Eddie Stols, Iris Kantor, Júnia Furtado (org.) São Paulo/Belo Horizonte. Editora da USP/UFMG. 2014.

BONSIEPE, Gui. *Design, Cultura e Sociedade*. São Paulo: Blucher, 2011.

BOOTSMAN, Rachel e ROOGERS, Roo. *O que é meu é seu: como o consumo colaborativo vai mudar o nosso mundo*. Tradução, Rodrigo Sardenberg, Porto Alegre: Bookman, 2011.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

BRAGANÇA, Aníbal. *Antônio Isidoro da Fonseca, Frei Veloso e as origens da história editorial brasileira*. XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Santos, SP, 2007.

_____. *Antecedentes da instalação hipertardia da tipografia ao Brasil (1747-1808)*. Floema, ano III, n. 5, p. 113-135, out. 2009.

_____. *Arco do Cego e Impressão Régia* (Lisboa e Rio de Janeiro): sobre rupturas e continuidades na implantação da imprensa no Brasil. XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Natal, RN, set. 2008.

BRINGHURST, Robert. *Elementos do estilo tipográfico* (versão 3.0). Trad. André Storlaski. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

BRIGGS, Asa. *Uma história social da mídia: de Gutenberg à Internet* / Asa Briggs e 2. ed. Peter Burke; tradução Maria Carmelita Pádua Dias; revisão técnica Paulo Vaz. — 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

BROWN, Thin. *Design thinking: uma metodologia poderosa para decretar o fim das velhas idéias*. Rio de Janeiro: Campus, 2010.

CAETANO, Juliana. *Semiose e colaboratividade: um estudo sobre as narrativas transmidiáticas*. Semeiosis: semiótica e transdisciplinaridade em revista. Disponível em: <<http://www.semeiosis.com.br/u/69>>. Acesso em: 20 jul. 2015.

CAIRO, Alberto. *Infografia 2.0 visualización interactiva de información en prensa*, Madrid: Alamut, 2008.

CARDOSO, Rafael. *Design para um mundo complexo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

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

CASTELLS, Manuel. *O poder da identidade*. Trad. Klauss Brandini Gerhardt. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

_____. *A sociedade em rede: a era da informação: economia, sociedade e cultura*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

_____. *A galáxia da Internet: reflexões sobre a internet, os negócios e a sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

COSTA, Adriana. *Cooperação entre o Museu e o Público*. In: MENDES, Luis Marcelo (org.). *Reprograme: comunicação, marca e cultura numa nova era de museus*. Rio de Janeiro, 2012.

CHRISTAKIS, Nicholas A.; FOWLER, James H. *O poder das conexões: a importância do networking e como ele molda nossas vidas*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2010.

DAMAZIO, Vera. *Design, Memória, emoção: uma investigação para o projeto de produtos memoráveis*. In: MORAES, Dijon de; DIAS, Regina Álvares. *Cadernos de Estudos Avançados em Design: Design e Emoção*. Barbacena: EdUEMG, 2013. p. 43-62.

DARODA, Raquel Ferreira. *As novas tecnologias e o espaço público da cidade contemporânea*. Dissertação de mestrado da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Arquitetura. Porto Alegre, 2012.

DELGADO, Lucília de Almeida Neves. *História oral, memória, tempo e identidades*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

DOHMANN, Marcus (Org.). *A experiência material: a cultura do objeto*. Rio de Janeiro: Riobooks, 2013.

ECO, Umberto. *Da árvore ao labirinto: estudos históricos sobre o signo e a interpretação*. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2013.

ESCOREL, Ana Luisa. *O efeito multiplicador do design* / Ana Luisa Escorel. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2000.

FALCI, Carlos Henrique Rezende. *Lugares imaginários em rede: narrativas de memória em ambientes programáveis*. Florianópolis, v. 9, n. 1, p. 213-226, jan./jul. 2013. ISSN: 1807-9288

FINIZOLA, Fátima. *Tipografia vernacular urbana: uma análise dos letreiramentos populares*. São Paulo: Blucher, 2010.

FLICK, Uwe. *Desenho da pesquisa qualitativa*. Tradução Roberto Cataldo Costa. Porto Alegre: Artmed, 2009.

FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. Trad. Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FONTANA, Andrea. *Storyselling: strategie del racconto per vendere se stessi, i propri prodotti, la propria azienda*. Bologna: ETAS, 2010.

GUERRA, Catarina Rebelo. *Os museus como construções virtuais*. Dissertação para obtenção de grau de mestre em Arquitetura. Técnico Lisboa. Lisboa, 2015.

GRAVE, João; NETTO Coelho. *Lello Universal em 4 volumes – Novo Dicionário Encyclopédico Luso-Brasileiro – Volume Quarto*. Lello & Irmão. Editores proprietários da livraria Chardron. Pôrto. S/D.

HALL, Stewart. *Identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomas Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Edições Vértice. São Paulo, 1990. 189 p. (original francês).

HANSMANN, U.; MERK, L.; NICKLOUS, M. S.; STOBER, T. *Pervasive Computing Handbook*. Ed. Springer, 2001.

IPANEMA, Cybelle de, IPANEMA, Marcello de. *Silva Porto: livreiro na corte de D. João, editor na independência*. Rio de Janeiro: Capivara, 2007.

IZQUIERDO, Ivan. *Memórias. Estudos Avançados*. NORA, Pierre. Lês Lieux de Mémoire. I La République, Paris, Gallimard, 1984.

JANETE, M. P. *Memória e cotidiano: a cachoeira do Bom Jesus entre 1960 e 1970*. Universidade do Estado de Santa Catarina, 2005.

JENKINS, Henry. *Cultura da convergência*. São Paulo: Aleph, 2008.

JUNIOR, James William Goodwin Junior. *Cidades de papel: imprensa, progresso e tradição*. Diamantina e Juiz de Fora, MG (1884-1914). Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências da Humanidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em História Social. São Paulo, 2007.

KEEN, Andrew. *Vertigem digital: por que as redes sociais estão nos dividindo, diminuindo e desorientando*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

KRULIKOWSKI, Erick. *Sustentabilidade de Redes. Encontro Cultura Popular e Educação. "Redes de contato: reinvenção solidária, pluralismo e diálogo entre culturas e civilizações"*. Montes Claros, 17 ago. 2007.

LEÃO, Lúcia (Org.). *Derivas cartografias do ciberespaço*. São Paulo: Annablume; Senac, 2004.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

LE MOS, André. *Cibercultura: tecnologia e vida social contemporânea*. Porto Alegre: Sulinas, 2002.

LEVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática*. Rio de Janeiro: Ed.34, 1993.

LEITE, João de Souza. *A herança do olhar: o design de Aloisio de Magalhães / João de Souza Leite, Felipe Taborda*. Rio de Janeiro: Artviva, 2003.

LUPTON, Ellen; PHILIPS, J. C. *Novos fundamentos do design*. São Paulo: Ed. Cosac e Naify, 2008.

LUPTON, Ellen. *Pensar com Tipos*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

MANZINI, Ezio.; VEZZOLI, Carlo. *O desenvolvimento de produtos sustentáveis*. São Paulo: EDUSP, 2002.

MARTINHO, Cássio. *Redes: uma introdução às dinâmicas da conectividade e da auto-organização*. Brasília: WWF Brasil, 2003.

_____. *Vida em rede: conexões relacionamentos e caminhos para uma nova sociedade*. Barueri, São Paulo. Instituto C&A, 2011.

MENDES, Jairo Faria. *Memória dos Jornais Mineiros no século XIX*. III Encontro Nacional da Rede Alfredo de Carvalho, Novo Hamburgo, RS – 2005 - GT de História da Midiologia PUC Minas – Arcos / MG

MILGRAM, Stanley. *The small world problem*. Psychology Today, n. 2, 1967.

MOREIRA, Luciano da Silva. *Combates tipográficos*. Jornais, panfletos e opúsculos constituíram a pedra fundamental para o desenvolvimento dos espaços públicos de Minas Gerais no século XIX. *Revista do Arquivo Público Mineiro*, Belo Horizonte, Arquivo Público Mineiro, ano XLIV, nº 1, jan.-jun. 2008.

MUCHACHO, Rute. *O Museu Virtual: as novas tecnologias e a reinvenção do espaço museológico*. ACTAS DO III SOPCOM, VI LUSOCOM e II IBÉRICO – Volume I – 2005.

MURRAY, Janet H. *Hamlet no Holodeck: o futuro da narrativa no ciberespaço*. São Paulo: UNESP, 2003.

MUSSO, Pierre. *A filosofia da rede*. In: Parente, A. (Ed.). *Tramas da rede: novas dimensões filosóficas, estéticas e políticas da comunicação*. Porto Alegre: Sulina, 2004.

NASCIMENTO, Silvana Souza. *O desafio de construção de uma nova prática educativa para os Museus*. In: FIGUEIREDO, Betânia Gonçalves; VIDAL Diana Gonçalves (org.). *Museus: dos gabinetes de curiosidades a museologia moderna*. São Paulo. Editora Fino Traço, 2013.

NAVE, Francine de. *Antuérpia como Centro Tipográfico do Mundo Ibérico (Séculos XVI-XVIII)*. In: *Um mundo sobre papel: Livros Gravuras e Impressos Flamengos nos Impérios Portugueses e Espanhol (Séculos XVI/XVIII)* / Werner Thomas, Eddie Stols, Iris Kantor, Júnia Furtado (org.) São Paulo/Belo Horizonte. Editora da USP/UFGM. 2014.

NORA, Pierre. *Entre memória e história: a problemática dos lugares*. Projeto História. São Paulo, nº 10, p. 7-28, dez. 1993.

OLIVEIRA, Anelito. *Encantadora precariedade. Caderno de Leitura – EDUSP*. Disponível em <http://www.edusp.com.br/cadleitura/cadleitura_0802_7.asp> Acesso em: 12 dez. 2013.

PASCHOARELLI, Luis Carlos. MENEZES; Marizilda dos Santos. *Design. Questão de pesquisa*. Rio de Janeiro: Rio Books, 2010.

PELBART, Peter Pál. *A vertigem por um fio: Políticas da subjetividade contemporânea*. São Paulo: FAPESP / Iluminuras, 2000.

PEREIRA, Lígia Maria Leite. 200 anos da indústria gráfica no Brasil: Trajetória em Minas Gerais. Belo Horizonte: Prefácio Comunicação, 2009.

PINHEIRO, M.; SPITZ, R. 2007. *O design de interação em ambientes de ubiquidade computacional*. In: Congresso Internacional de Design da Informação, 3, Curitiba, 2007. Anais. Curitiba, SBDI'2007.

PRADO, G. 1997. *Os sites de arte na rede Internet*. In: Encontro Anual da Compôs, VI, São Leopoldo, 1997. Anais... São Leopoldo, UNISINOS.

PROGRAMA DE EDUCAÇÃO PATRIMONIAL TREM DA VALE. Vale Registrar. Catálogo de entrevistas, 2012-2013. Belo Horizonte, Santa Rosa Bureau Cultural, 2013.

QUEIROZ, Sônia. *Tipos*. In: Catálogo Museu tipografia, Pão de Santo Antônio, 2015.

RÉGIS, Fátima. *Práticas de comunicação e desenvolvimento cognitivo na cibercultura*. (2010) Disponível em <compos.com.pucrio.br/media/gt1_f%C3%A1tima_regis.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2015.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2007.

_____. *Tempo e narrativa*. Tomo III. Campinas: Papirus, 1997, p 381. Apud DELGADO, Lucília de Almeida Neves. *História oral, memória, tempo e identidades*, Belo Horizonte: Autêntica, 2006, p.17.

ROCHA, Cleomar. *Pontes, janelas e peles: cultura, poéticas e perspectivas das interfaces computacionais*. Goiânia: FUNAPE: Media Lab / Ciar / UFG, 2014.

RODRIGUES, Rita Lage. *Patrimônios partilhados, sensibilidades tangíveis, memória do Pão de Santo Antônio*. In: Catálogo Museu tipografia, Pão de Santo Antônio, 2015.

ROTHENBERG, Richard B. *Commentary: Sampling in Social Networks*. 1995.

SANTAELLA, Lucia. *Cultura e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2003.

SANTIAGO, Camila Fernanda Guimarães. *Circulação e usos em Minas Gerais de gravuras religiosas ad oficina Plantiniana*. In: Um mundo sobre papel: Livros Gravuras e Impressos Flamengos nos Impérios Portugueses e Espanhol (Séculos XVI/XVIII) / Werner Thomas, Eddie Stols, Iris Kantor, Júnia Furtado (org.) São Paulo/Belo Horizonte. Editora da USP/UFGM. 2014.

SAMUEL, Raphael. *História local e história oral*. *Revista brasileira de história*. São Paulo. V.9, n.19, 219-239, fev. 1990.

SEMERARO, Cláudia Marino; AYROSA, Christiane. *História da tipografia no Brasil*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 1979.

SCALZO, Marília. *Tipografia*. Parte integrante do livro Tipografia/Cerâmica, 2008.

SERRES, Michel. *Hermes: uma filosofia das ciências*. Rio de Janeiro: Graal, 1990.

SHIRKY, Clay. *A cultura da participação: criatividade e generosidade no mundo conectado*. Trad. Celina Portocarrero. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

SIBILIA, Paula. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronetira, 2008.

SILVA, Sérgio Antônio. *Livro, dispositivo de passagem*. Uma proposta de estudo e reedição do tratado da gravura de Abraham Bosse, traduzido em 1801 por José Joaquim Viegas de Menezes, precursor da imprensa mineira. Belo Horizonte, 2015.

_____. *Jequitinhonha com todas as letras*. Suplemento literário de Minas Gerais, Belo Horizonte, Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, 2006.

SILVA, Sérgio Antônio; QUEIROZ, Sônia. (Org.). *Livro dos tipógrafos*. Belo Horizonte: Museu Vivo Memória Gráfica, 2012.

SILVA, Sérgio Antônio; RODRIGUES, Cláudio Santos. *Tipografia Liberdade: tipos móveis como signos da memória*, 2015.

STOCKER, Gerfried. *Além dos Arquivos*. In: BEILGUELMAN, Gisele; MAGALHÃES, Ana Gonçalves. (org.). *Futuros possíveis: arte, museus e arquivos digitais*. São Paulo: Peirópolis / Edusp, 2014.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

SQUIRRA, Sebastião. *Sociedade do Conhecimento*. (2005) Disponível em: <http://www.lucianosathler.pro.br/site/images/conteudo/livros/direito_a_comunicacao/254-265_sociedade_conhecimento_squirra.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2015.

TAROUCO, Fabrício; REYES, Paulo. *Identidade territorial: um processo de construção*. 1º Congresso Nacional de Design. Desenhando o futuro 2011. Disponível em: <http://www.desenhandoofuturo.com.br/anexos/anais/design_e_sociedade/identidade_territorial_um_processo_de_construcao.pdf> Acesso em: 20 dez. 2013.

TECNOLOGIA SOCIAL DA MEMÓRIA. *Para comunidades, movimentos sociais e instituições registrarem suas histórias*. Fundação Banco do Brasil e Abravídeo. Execução técnica, Museu da Pessoa, 2009.

TRIGUEIRO, André Capra. *Meio ambiente no século XXI*, 2005.

VALADARES, Guilherme. ... *Segmentação. (in) Para Entender as Mídias Sociais*. Organizadora: Ana Brambilla. 2011.

VILLAS-BOAS, André. *O que é e o que nunca foi Design: The dub remix* / André Villas-Boas. Rio de Janeiro: 2AB, 1999.

WATTS, Duncan J. *Small worlds: the dynamics of networks between order and randomness*. New Jersey: Princeton University Press, 1999.

WASSERMAN, Stanley; FAUST, Katherine. *Social network analysis: methods and applications*. In: STRUCTURAL analysis in social the social sciences series. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. 857 p. v. 8.

Sítios

BDMG Cultural - Acesso em: 30 nov. 2013.

<<http://www.bdmgcultural.mg.gov.br/index.php?link=2&id=5>>

Projeto TIPOS MÓVEIS - Acessos em: 12 dez. 2013.

<<http://www.voltzdesign.com.br/2013/02/tipos-moveis-em-mariana/>>

<<http://www.voltzdesign.com.br/2012/09/tipoema-noite-branca/>>

<<http://www.voltzdesign.com.br/2013/03/3º-hong-kong-international-mobile-film-awards/>>

<<http://www.hkimfa.com/2012/finallist.php?fid=178#top>>

<<http://www.voltzdesign.com.br/2013/11/livro-dos-tipografos/>>

MUSEU DA PESSOA - Acesso em: 14 nov. 2013.

< <http://www.museudapessoa.net/pt/home>>

REDE SOCIAL PROUST - Acessos em: 18 abr. 2014.

<<http://www.fastcompany.com/1767926/barry-diller-iac-launch-proust-social-network-nostalgic-seniors>>

<<http://www.digitaltrends.com/social-media/proust-a-social-network-for-self-reflection/#!ERSii>>

<<http://www.cnet.com/news/proust-social-network-helps-you-tell-your-lifes-story/>>

<<http://www.theverge.com/2012/1/5/2685873/obscure-social-network-proust-shutting-down-at-the-end-of-january>>

<<http://allthingsd.com/20120104/iacs-proust-personal-social-network-to-shut-down/>>

<<http://www.crunchbase.com/company/proust>>

<<https://vimeo.com/proust>>

<http://www.edusp.com.br/cadleitura/cadleitura_0802_7.asp> Acesso em: 18 abr. 2014.

<<http://portal.iphan.gov.br/portal/montarPaginaSecao.do?id=12297&retorno=paginalphan>> Acesso em: 18 abr. 2014.

<http://www.dad.puc-rio.br/labmemo/artefatos_de_memoria.pdf> Acesso em: 18 abr. 2014.

<http://www.museudainconfidencia.gov.br/interno.php?pg=historico_a_criacao_do_museu_da_inc onfidencia.> Acesso em: jul. 2015.

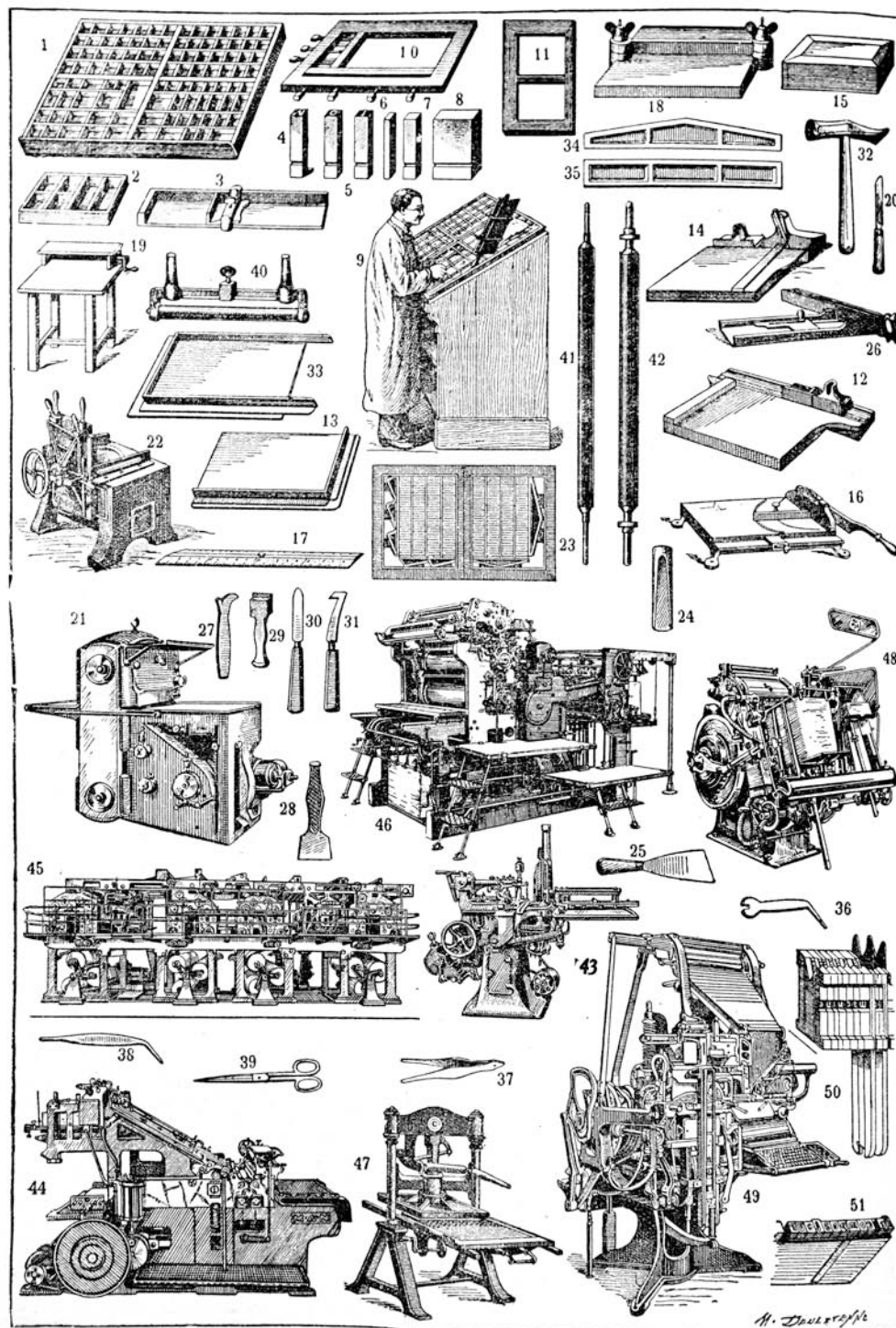
<http://www.museudaimprensa.pt/museuvirtpress/port/frame6.html>> Acesso em: 13 set. 2015.

Apêndice A

Glossário ilustrado

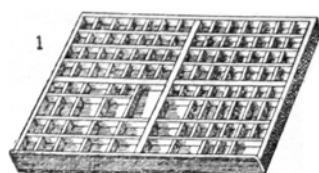
TYPOGRAPHIA

— 1294 —



TYPOGRAPHIA: 1. Caixa;—2. Caixa para correções;—3. Compositor;—4, 5. Caracteres;—6. Espaço;—7. Quadratin;—8. Quadrado;—9. Operário typographo;—10. Rama com apêto por meio de parafusos;—11. Rama;—12. Plana;—13. Galé;—14. Plana para chanfrar;—15. Assentador;—16. Tesoura com plana;—17. Typómetro;—18. Calibrador;—19. Mesa para tinta (mármore);—20. Faca;—21. Prensa para moldar os «fians»;—22. Forno-molde para estereotypia;—23. Forma de composição (apêto com cunhas metálicas);—24. Cunha de madeira para as formas;—25. Espátula para tinta;—26. Serra de galé;—27. Cunha de ferro;—28. Afastador de páginas;—29. Repuxador;—30. Faca para cortar;—31. Raspadeira;—32. Martelo;—33. Galé, de duplo esquadro ou prato;—34, 35. Cunhas de ferro fundido para máquinas;—36. Chave para apêto da rama;—37. Pinça de compositor;—38. Chave para apêto do tympano, etc.;—39. Tesoura;—40. Rolo manual;—41, 42. Rolos para as máquinas;—43. Minerva automática;—44. Automática (de impressão);—45. Rotativa;—46. «Offset», rápida, de uma cor;—47. Prelo;—48. Minerva automática;—49. Linótypo;—50. Lino (matrizes e espaços);—51. Linha composta e fundida na linótypo.

Figura 1: Página do Lello Universal em 4 volumes – Novo Dicionário Encyclopédico Luso-Brasileiro – Volume Quarto – 77.084 artigos, 5.594 gravuras. 88 quadros encyclopédicos e mais de 80 mappas, muitos d'êles a cores, 70 estampas fotográficas, 418 reproduções célebres portuguesas brasileiros e estrangeiros. Pôrto. Lello & Irmão. Editores proprietários da livraria Chardron. Rua das Carmelitas, 144. Fonte: Acervo do autor.



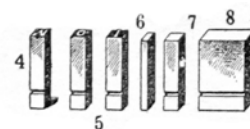
1 - Caixa



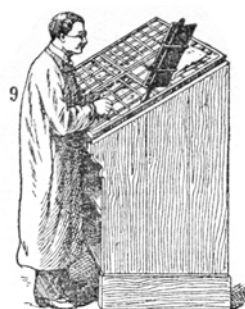
2 - Caixa para correções



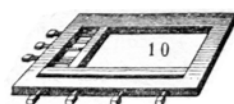
3 - Componedor



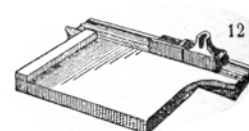
4 e 5 - Caracteres
6 - Espaço
7 - Quadratin
8 - Quadrado



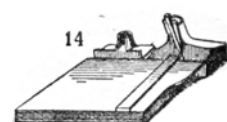
9 - Operário Typógrapho



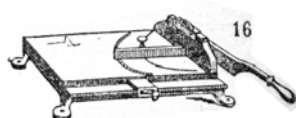
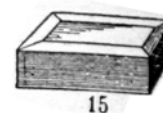
10 - Rama com aperto por meio de parafusos
11 - Rama



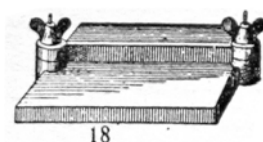
12 - Plaina
13 - Galé



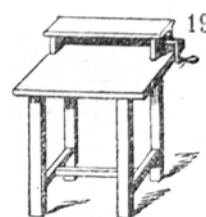
14 - Plaina para chanfrar
15 - Assentador



16 - Tesoura com plaina
17 - Tipômetro



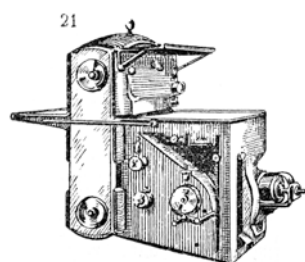
18 - Calibrador



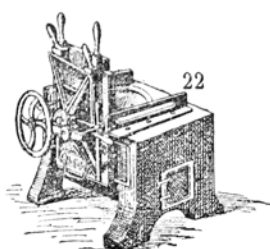
19 - Mesa para tinta (mármore)



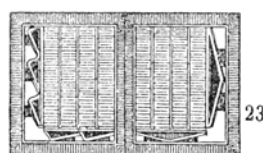
20 - Faca



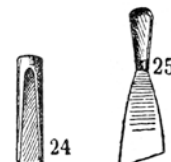
21 - Prensa para moldar os "flans"



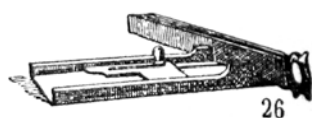
22 - Forno-molde para esteriotypia



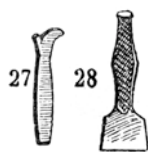
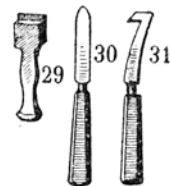
23 - Fôrma de composição (aperto com cunhas metálicas)



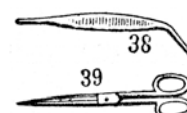
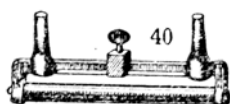
24 - Cunha de madeira para as fôrmas
25 - Espátula para tinta



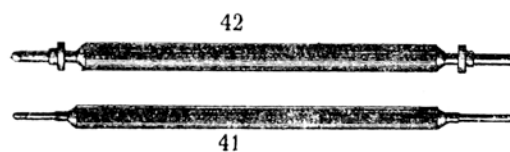
26 – Serra de Galé

27 – Cunha de ferro
28 – Afastador de páginas29 – Repuxador
30 – Faca para cortar
31 – Raspadeira

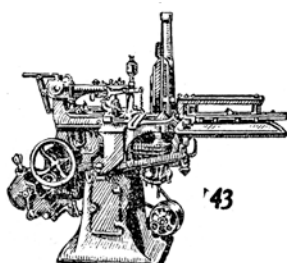
32 – Martello

33 – Galé de duplo esquadro
ou prato34 e 35 – Cunhas de ferro
fundidas por máquinas36 – Chave para aperto de
rama
37 – Pinça de compositor38 – Chave para aperto
de tympano, etc.
39 – Tesoura

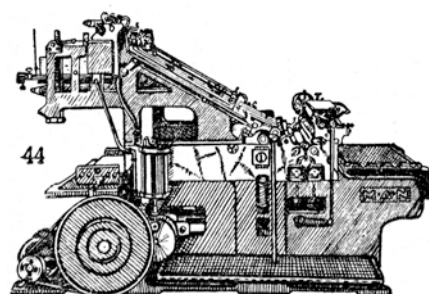
40 – Rôlo manual



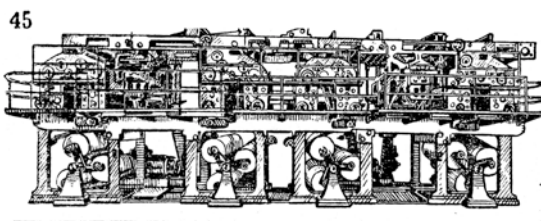
41 e 42 – Rolos para as máquinas



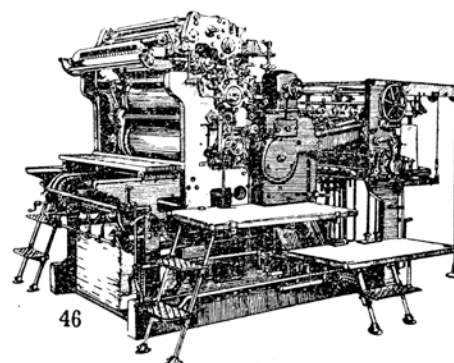
43 – Máquina de fundir (monótipo)



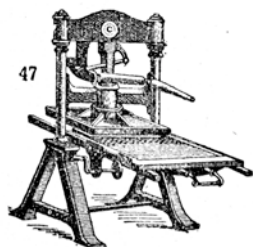
44 – Máquina automática de impressão



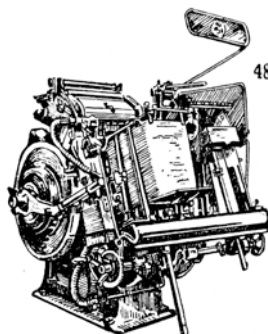
45 – Máquina rotativa



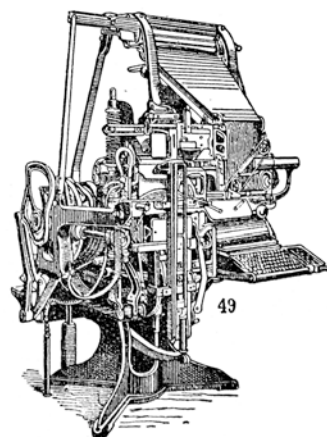
46 – Máquina off-set rápida de 1 cor



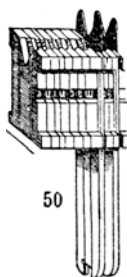
47 – Prelo



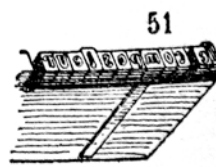
48 – Minerva automática



49 – Linótypo



50 – Linótypo (matrizes e espaços)



51 – Linha composta e fundida no linótypo

“**Typographia** ou tipografia, s.f. (gr. *Tupos.* typo, e *graphien*, descrever). Arte de imprimir. Estabelecimento typogrâphico. (V. **Caracter**). *Bras. Gir.* Mulher que sustenta um amante.

– *ENCYCL. Techn.* Na impressão typogrâphica utilizam-se caracteres móveis que o compositor *levanta* da *caixa*, reúne as palavras, entre as quais intercala um espaço mais *baixo* que os caracteres propriamente ditos que tem a *altura typogrâphica* (63 pontos Didot). Cada linha é composta n’um comprimento determinado chamado *justificação*. As linhas sucedem-se, separadas ou não por entrelinhas, segundo a altura de página adoptada. As páginas solidamente ligadas são reunidas n’uma *fôrma*, onde são dispostas segundo as regras da *imposição* (v. esta pal.). A *fôrma* corresponde ao formato do prelo ou máquina em que deve ser impressa.

A técnica moderna transformou completamente e industrializou a typographia. À composição manual, substituem-se cada vez mais as máquinas de compor (linotype, monotypes, etc.) que são maravilhas de mecânica. Para a impressão propriamente dita utilizam-se a maior parte das vezes matrizes (esteriótipos e galvanos) obtidos por uma moldagem da *fôrma*; esta, porém, pode também imprimir diretamente. Logo que a composição foi corrigida segundo as indicações do auctor e este dá autorização para *correr* a *fôrma* (caracteres móveis ou matriz) é colocada sobre o mármore da máquina. Passa-se então ao *nivelamento* (*mise en train*), operação muito minuciosa, pela qual a superfície da *fôrma* é *alteada* por meio e folhas recortadas e bocados de papel fino colados por baixo das matrizes a-fim de obter uma pressão perfeitamente regular. O impressor trabalha em seguida no ou nos cylindros da máquina de imprimir com auxilio de recortes a-fim de fazer realçar os negros, proporcionalmente à sua intensidade. O mármore e o cylindro assim preparados, fica regulada a pressão e assegurada a *tintagem* uniforme. É o momento de tirar a prova. A máquina depois de imprimir algumas folhas para a regularização do tinteiro é então posta em marcha. O papel escolhido, quer em resmas (500 folhas), quer em *bobinas*, passa entre o cylindro em rotação e a *fôrma* já com tinta solidaria com o mármore. As folhas impressas só d’um lado (máquinas em branco) ou recto e verso (máquinas de retirada) são então recebidas à mão ou por um aparelho automático na saída da máquina.

A máquina de imprimir, desde o antigo prelo manual até arotativa dos grandes jornaes quotidianos tem sofrido inúmeras modificações e dia a dia se aperfeiçoa. Todos os annos apparecem novos tipos que correspondem às mais diversas necessidades industriaes.” (GRAVE E NETTO, s/d., pg. 1294/1295).

Apêndice B

Glossário: Museu da Imprensa - Porto

A

Acrografia - Arte de gravar em relevo por meio água forte.

Alcear - Colocar as folhas dobradas de uma obra sobre uma mesa em porções aproximadamente iguais, recolhê-las e compilá-las desde a primeira folha até à última.

Alinhar - Acertar uma composição defeituosa, mal justificada ou parangonagens mal feitas, mostrando ondulação.

Antimônio - Metal frágil, pesado, de cor branca brilhante, bastante parecido com o estanho, que se emprega para a fundição dos tipos com a união de chumbo, para evitar demasiada flexibilidade.

Aparar - Cortar duma só vez e em máquina apropriada o conjunto das folhas de um livro.

Assentar - Operação que o impressor faz de todas as vezes que impõem uma forma, com o maço e a assentadeira, batendo ao de leve sobre os caracteres para que eles fiquem ao mesmo nível.

Atar - O mesmo que amarrar. Prender com fio de norte as páginas, os granéis, as formas de remendagem, etc.

Autografia - Arte de reproduzir um escrito, desenho, etc. trasladando-se para uma pedra preparada convenientemente.

B

Balancé - Aparelho em forma de prensa com dois planos em sentido horizontal, usado pelos encadernadores para, tendo aquecido as letras de metal, cunhar a ouro as capas dos livros.

Balas - Instrumentos de que se serviam os antigos impressores para dar tinta às formas antes da invenção dos rolos. Depois de compostos e justos os caracteres, a tinta era distribuída com uma pequena almofada de lã, cobertas de pele de cordeiro, tendo um cabo para se lhes pegar. Os indivíduos que delas se serviam chamavam-se bate-balas ou batedor.

Brochar - Coser as folhas de livros, depois de dobradas e ordenadas, ligando-lhes em seguida uma capa de papel.

C

Caixa - É um dos principais utensílios da tipografia. Espécie de caixão dividido em diferentes partes, a cujas divisões se dá o nome de caixotins e onde se deitam as correspondentes sortes (tipos em chumbos).

Calandra - Máquina onde se assetina o papel.

Calcografia - Arte de gravar em metal.

Carácter - Forma que se dá à letra. Cada carácter tem um desenho diferente. Os primitivos caracteres eram em madeira.

Carcela - Tira de papel ou de pano que liga as folhas ou gravuras soltas do livro. Tiras de cartolina, de pouca ou muita espessura, para intercalar no livro quando é necessário aumentar a grossura do lombo.

Cartonar - Encadernar em cartão.

Cavalete - Nome do móvel onde o tipógrafo trabalha e se metem e guardam as caixas tipográficas. São construídos em madeira e em plano inclinado.

Cerografia - Arte de gravar em que se protege com cera a parte da prancha metálica para não ser danificada pelos ácidos.

Chanfrador - Pequena máquina em ferro muito útil para cortar filetes de bronze, quando se deterioram nas extremidades e em diferentes sentidos.

Cícero - Fundição de 12 pontos tipográficos, chamada letra gorda. Unidade de medida tipográfica, com 12 pontos equivalente a pouco mais de 4,5 mm.

Cisalha - Máquina muito usada pelos encadernadores para corte de cartão.

Cliché - Chapa de impressão obtido pelo processo de fotogravura, geralmente sobre placas de zinco ou cobre, assente e pregada sobre um bloco de madeira.

Cofre - Plano de ferro, de superfície nivelada, polida, que assenta e desliza sobre um carro. Parte móvel das máquinas cilíndricas e onde se colocam as páginas ou outras formas de imprimir.

Colofon - É a indicação do nome do impressor ou da imprensa e a data, que se colocam no final do livro. O colofon compõem-se geralmente em versais ou versaletes e dispõe-se em triângulo ou epitáfio.

Colotipia - Reprodução de desenhos por meio de ouro.

Componedor - Instrumento de que se serve o tipógrafo para a colocação de letras formando linhas de uma determinada largura. Consiste numa peça de madeira ou metal de diversas dimensões. Tem na extremidade direita, um bloco fixo, e, correndo ao longo do ângulo recto que forma o componedor, num perfeito ajustamento com outro bloco que se fixa em ponto desejado, formando a medida.

Compôr - Acção de colocar as letras formando sílabas, palavras e linhas, no componedor e pela ordem que marca o original.

Composição - É o conjunto das linhas compostas no componedor, formando granéis, páginas, etc.

Cromolitografia - Arte de litografar com várias cores por meio de impressões sucessivas.

Cromotipografia - Arte de imprimir em cores. Emprega-se principalmente quando há sobreposição de tintas.

Cunhos - Pequenas peças de ferro destinadas ao aperto das formas, nas ramas.

D

Distribuir - Desmanchar as formas que saem da máquina depois de impressas, arrumando o material nos seus devidos lugares. Deitar tipo à caixa.

Ditografia - Repetição nas cópias de um manuscrito antigo de uma letra, sílaba ou palavra.

Dobragem - É o acto de dobrar em determinado número de vezes, a folha de máquina ou de impressão, transformando-a em caderno.

E

Ectipografia - Arte de gravar em relevo com água forte.

Electrografia - Arte de gravar da qual se emprega directamente a acção da electricidade.

Encadernação - Arte de unir em volume as folhas de um livro para facilitar o seu uso. Na Idade Média, a encadernação, era de manufactura monástica e frades escolhidos exerciam o ofício de encadernador. As primeiras encadernações que se fizeram em Portugal, eram em tábuas cobertas de prata, com figuras trabalhadas, e em tábuas cobertas forradas em pele, com chapas da bronze. A encadernação portuguesa atingiu a máxima sumptuosidade no séc. XVIII.

Entrelinhar - Espaçar a composição por meio de regretas que se põem entre as linhas, para a tornar menos compacta e de melhor leitura. A composição entrelinhada dá sempre à página mais claridade e beleza artística.

Entrelinhas - Tiras de metal-tipo de várias dimensões e mais baixos que os caracteres.

Envernizar - Dar uma camada de verniz especial como preparo final de um livro.

Escariar - Vazar com o escariador os claros dos clichés.

Espaços - Peças de metal-tipo fundidos no corpo da letra, mas mais baixos e com diversas grossuras, que servem para separar as palavras e justificar as linhas.

Espacejar - Meter espaços entre as palavras.

Espargir - Espalhar cuidadosamente pequenas gotas de tinta na superfície a ornamentar.

Espátula - Instrumento de ferro com que se tira a tinta das latas, se mescla com outras ou adicionais e se espalha no tinteiro.

Esteriotipia - A arte de fundir páginas para a impressão daquelas obras de que se devem fazer várias edições e cujo molde da matriz foi tirado sobre a composição de caracteres móveis, em gesso ou mais modernamente em papel - pasta especial. Antes do aparecimento do offset, a esteriotipia era uma enorme vantagem para as indústrias tipográficas, porque evitava o amassamento dos caracteres soltos.

F

Fac-símile - Reprodução exacta de uma assinatura, desenho ou escrito.

Filetes - Tiras largas de metal à altura da letra, fundidas desde um ponto em diante. estão incluídos na designação genérica de filetes, todos os traços usados na tipografia.

Fole - Instrumento que era usado em todas as tipografias para limpar o pó das caixas de composição.

Fólios - Numeração que se põe à cabeça ou pé de páginas de uma obra, folheto ou jornal. Podem ser numéricos ou explicativos.

Fotocromotipografia - Aplicação da fotocromia à impressão tipográfica.

Fotogravura - O conjunto de provas fotográficas, por meio das quais se produzem chapas gravadas, próprias para tirar pela impressão provas sobre papel.

Fotolitografia - Arte de fixar e reproduzir desenhos em pedra litográfica por meio de procedimentos fotográficos.

Fotomecânica - Conjunto de operações fotográficas utilizadas na preparação de gravuras e, em geral, de todo o material de impressão.

Fototipografia - Arte de obter matrizes tipográficas fazendo aplicações dos procedimentos fotográficos à tipografia.

Fotoxilografia - Transporte fotográfico sobre madeira e sua gravação.

Fotozincografia - Impressão fotográfica sobre pranchas de zinco, cujo transporte é feito por processo fotográfico.

Frontispício - A primeira ou terceira página do livro, na qual vai o título da obra, nome do autor e tradutor, nome da tipografia ou casa editora.

Fundição - Estabelecimento onde se fundem ou fabricam os caracteres.

G

Galé - Tábua ou prancha guarnecido com três travessas, nas quais pela parte interior há um rebaixo, a cujo conjunto se dá o nome de caixa. Modernamente, é uma placa de chapa de ferro ou zinco de forma rectangular, com rebordo em três dos seus lados.

Galeão - Placa rectangular, de madeira, com rebordo em dois dos seus lados. Os mais usados, onde é colocada a composição continuada, tem aproximadamente 1 metro de comprimento.

Galvanizar - Aplicar uma capa de metal sobre outra por meio da galvanização.

Galvanoplastia - Arte de sobrepor a um corpo sólido uma capa metálica por meio de correntes elétricas. Processo químico pelo qual se obtém a reprodução em cobre de uma gravura, página, etc.

Galvanotipia - Procedimento galvanoplástico que não faz uso do molde para reprodução.

Gamografia - Arte de riscar papel.

Gelatinografia - Processo de gravação pelo qual se prepara a matriz com uma pasta de gelatina.

Gipsografia - Processo de estampar em gesso. Estampa que se obtém por este processo.

Glifografia - Processo da galvanoplastia em que se imitam as gravações em madeira.

Gofrar - Fazer nervuras, dar relevo ao papel, imitando o granido ou qualquer outro desenho, por meio de cilindros gravados.

Grafotipia - Processo de impressão para substituir a gravação em madeira, empregado até se ter difundido os procedimentos fotomecânicos. Procedimento de composição por meio de máquinas.

Granear - Desgastar parte do corpo da letra pelos seus lados para que junte melhor com as imediatas. Também se chama raspar, entre os fundidores.

Granel - Composição que não está devidamente paginada. Compor a ... - , sem cuidado.

Granir - Desenhar ou gravar a pontinhos miúdos. Limpar pedra litográfica.

Gravar - Riscar, fazendo incisões, sulcos, mais ou menos largos contíguos ou não, na superfície de uma matéria homogênea e de certa dureza, por meio de instrumentos muito duros. Grava-se a madeira e o metal, com o fim de, pelo baixo-relevo obtido, se conseguir um ornato singular ou uma figura decorativa fazendo parte da substância gravada.

Gravura - Arte de gravar uma matéria dura que possa ser reproduzido por impressão. A gravura pode ser sobre madeira (à veia, com canivete em madeiras macias e a buril em madeiras duras) ou metal (a buril ou com mordentes).

Grilo - Pequena peça de aço que, pela sua semelhança com o grilo propriamente dito, desempenha nas máquinas minervas a missão de balizas, encostas, ou esperas, pela sua fixação às almofadas.

Guarnecer - Pôr em qualquer forma uma tarja ou filetes, assim como também colocar em redor da mesma uma linha de quadrados para que justifiquem perfeitamente os filetes ou tarja. A operação de revestir o cilindro das máquinas com folhas de papel, baeta, lona, etc., etc.

Guilhotina - Máquina de cortar papel, muito perfeita, de vários sistemas, sobressaindo as dos fabricantes alemães Karl Krause e Mansfeld.

H

Helioplastia - Arte de produzir moldes para imprimir, de gelatina endurecida, na qual se obtém uma prova fotográfica.

Heliotipia - Nome genérico de todo o procedimento aplicado à obtenção de matrizes para a imprensa.

Hialotipia - Procedimento para obtenção de matrizes em relevo sobre placas de vidro.

Homeografia - Processo antigo de impressão que hoje se emprega para produzir fielmente e com carácter de época as obras antigas.

I

Iluminar - Dar cor às figuras, letras, etc. de um livro ou estampa.

Ilustração - Estampa, arte de gravar um livro.

Ilustrar - Adornar com gravuras um texto.

Impressão - Diz-se da obra impressa, forma maneira e meios de consegui-la, e ainda do mesmo acto de executá-la.

Imprimir - Marcar os moldes da impressão no papel por meio de pressão.

Inculcar - Juntar demasiado as letras ou palavras.

Incunábulo - Obra impressa que data da origem da Imprensa. Denominam-se assim os livros impressos durante os primeiros cinquenta anos da invenção da imprensa, ou seja de 1450 a 1500.

Intercalar - Meter folhas entre as que se vão imprimindo para evitar que a tinta suje as folhas que ficam em baixo.

Interfoliar - Intercalar folhas em branco entre as impressas de um livro.

Interpaginar - Interfoliar.

J

Justificar - O acto de meter ou tirar espaços, procurando reparti-los com igualdade para se pôr a linha à medida que se deseja.

L

Letra - Dá-se em geral este nome aos caracteres ou tipos que servem para executar a composição. É constituída por uma liga de chumbo, régulo de antimónio e estanho. A letra, propriamente dita, é o todo que vai desde a parte saliente que imprime e que se denomina olho, até ao fim da haste que o sustenta.

Linha - A série de palavras compostas e impressas sobre uma mesma linha horizontal.

Linômetro - Régua metálica onde se indicam por pontos tipográficos os diferentes corpos.

Linotipista - Operador de qualquer máquina de compor e fundir linhas de tipo.

Litocromia - Arte de produzir litograficamente quadros em óleo.

Litofotografia - Fotolitografia.

Litografia - Desenho ou escrita em pedra, depois estampada em papel; oficina do tipógrafo. Palavra de origem grega formada por lithos (pedra) e grapho (escrever). Esta nova técnica utiliza uma pedra calcária de grão muito fino e de cor azulada/amarela e baseia-se na repulsão entre a água e as substâncias gordurosas. Método inventado por Senefelder, que contou a sua descoberta no "Tratado da Litografia" escrito em 1818, e que, em resumo, consistia no seguinte: as pedras eram desenhadas ou escritas com uma tinta pastosa composta por cera, sabão e negro de fumo, após o que as gravava com uma solução nítica. O ácido não atacava as partes escritas, que estavam protegidas pela tinta, mas somente as zonas a descoberto. Deste modo obtinha um ligeiro alto relevo, que entintava com uma bala, procurando não sujar as zonas não impressoras, após o que procedia à impressão. Actualmente, embora o princípio seja o mesmo, em vez de pedra utiliza-se chapas metálicas, matérias plásticas ou outras devidamente preparadas.

Litotipografia - Arte de produzir litograficamente uma estampa impressa.

Litozincografia - Procedimento para passar provas litográficas a uma prancha de zinco que serve de matriz.

Logotipia - Impressão feita com logotipos.

M

Marginar - Fazer e deixar margens no papel.

Material Branco - É constituído por espaços, quadrados, quadratins, entrelinhas de metal-tipo, lingotes e quadratins.

Matriz - O molde em que fundem os tipos. Pequeno bloco de cobre ou ferro, em forma paralelepíptica, onde está cavada e invertida a letra.

Medida - Dimensão determinada pelo número de quadratins de corpo 12 (cíceros) em que é feito qualquer trabalho de composição.

Melotipia - Reprodução da música por meio de tipos móveis.

Metalografia - Arte de gravar em metais especialmente no vazio.

Microfotografia - Fotografia de preparações microscópicas.

Minervista - operário impressor tipográfico que trabalha com máquina de pequeno formato designadas por minervas, movidas a electricidade ou com o pé.

Mordancagem - A acção do aço nítrico sobre zinco e do perclorato de ferro sobre o cobre na fotozincografia e na fotogravura.

Morrinotipia - Arte de imprimir sobre porcelana.

Morrinotipurgia - Impressão tipográfica com caracteres fabricados de porcelana, sistema ensaiado em 1878 em França que não teve aceitação.

N

Numerador - Pequena máquina que, automaticamente, muda os números de impresso para impresso.

O

Offset - Processo de impressão no qual o transporte da tinta desde a gravura até ao suporte final é feito por um depósito intermédio, normalmente uma manta de caucho. Permite melhorar o colorido e a suavidade de matrizes. Começou por isso a ser usado exclusivamente em litografia, e só posteriormente a técnica de offset foi aplicado à tipografia.

Oleografia - Arte da gravura que imita a pintura a óleo.

Opistográfico - Procedimento tipográfico para imprimir simultaneamente ambas as partes do papel.

Opúsculo - É todo o folheto de pouca extensão, inferior a cem páginas.

Original - O manuscrito ou impresso de onde o tipógrafo vai copiando para compor.

Ortografia - Escritura conforme as regras da gramática. Diz-se da que os autores exigem.

P

Pagela - Página de formato muito pequeno.

Paginação - Acção de pagnar.

Paginador - É o tipógrafo especializado em serviços de paginação. É o que reduz a páginas a composição que está em granel ou galeão.

Paginar - Numerar as páginas.

Palhetas - Duas varas de ferro, estreitas e achatadas, de pequenas dimensões presas à platina das minervas e que servem para segurar o papel no acto da impressão.

Pantotopia - Nome que alguns dão ao conjunto de procedimentos da gravação para a impressão em relevo.

Papirografia - Arte de imprimir litograficamente no papel o cartão que substitui a pedra.

Parangonar - Executar a justificação em uma mesma linha, palavras compostas em caracteres de corpos desiguais. Em outros tempos era esta operação muito difícil, porque cada fundição tipográfica lançava no mercado tipos de diferentes linhas. De modo que ao juntar-se letras de um mesmo corpo, estas desalinham. A "Linea Standard" dos Estados Unidos, adoptada na conferência dos padrões fundidores e impressores reunida em Setembro de 1905, acabou com este inconveniente e desde esta data todos os tipos modernos estão fundidos a esta "Linea Standard" ou linha normal. Este novo melhoramento permite reunir caracteres diversos do mesmo corpo sem necessidade de recorrermos às entrelinhas suplementares para se conseguir um alinhamento perfeito.

Picotar - Série de furos que se dão em determinados impressos, como por exemplo, talões, recibos, etc. Para mais facilmente rasgar-se a parte que se tem de utilizar.

Pirogravação - Procedimento para gravar em madeira por meio de um a ponta metálica enrigecida.

Pisar - Apertar o quadro sobre o carro da prensa para realizar a impressão.

Poliamatipia - Procedimento por meio do qual se fundem ao mesmo tempo muitos caracteres da impressão.

Policromia - Conjunto de várias cores.

Policromotipografia - Impressão em várias cores, uma de cada vez.

Politipia - Arte de reproduzir em metal uma gravação sobre madeira.

Prelo - Máquina primitiva de impressão manual, usada durante muitos anos pelos impressores, antes da invenção das máquinas cilíndricas.

Prensa - Máquina usada pelos encadernadores para apertar os livros.

Prova - A primeira impressão que se faz de qualquer forma.

Punção - Consiste numa base quadrilonga de aço macio, de 4 a 5 cm de altura, polido numa extremidade, em cuja superfície se transporta o desenho da letra e que serve para cavar as matrizes.

Q

Quadratim - Peça de chumbo mais baixo que a letra, tendo o mesmo corpo nas suas quatro faces. É o espaço mais largo do respectivo corpo e tem igualmente a mesma altura dos espaços mais baixos.

Quadrilongos - Peças fundidas em metal-tipo, ferro, alumínio e madeira de diversas espessuras e comprimentos sistemáticos.

Quatricromia - Impressão de uma gravura a quatro cores, as da tricromia e mais um gris ou negro.

Quirytipografia - Arte de imprimir com a mão, isto é sem necessidade da prensa.

R

Radiolineotipia - Composição tipográfica à distância por meio de ondas hertzianas.

Rama - É um caixilho de ferro de rigorosa esquadria, dentro do qual são postas quaisquer formas para serem impressas.

Recorrido - Operação de ajuste de algumas páginas, ora aumentando o seu tamanho, ora reduzindo-o. A parte da composição em que se efectua esta operação.

Reimpressão - A segunda, terceira ou quarta vez que se imprime uma obra.

Refundição - A fundição de rolos que se faz com a mesma cola dos rolos que já não servem.

Relevar (em alto ou baixo) - Estampar; elevar ou destacar as partes mais interessantes dum modelo tipográfico.

Remendagem - Dá-se o nome de remendagem àquela parte da tipografia dedicada à composição de trabalhos que não tem relação directa com a composição e paginação do livro. Abarca toda a classe de impressos destinados ao comércio e indústria.

Retiração - Molde para imprimir a segunda página quando está já impressa a primeira.

Revisor - Indivíduo encarregado de ler as provas, corrigindo os erros de caixa e os defeitos ortográficos.

Rolo - Cilindro de substância gelatinosa, grude e melaço, grude e glicerina, gelatina e glicerina, e outras substâncias, etc., fundido em volta duma haste a que se chama sabugo. Existe um "rolo de mão" pequeno para a impressão de provas.

Rotativa - Máquina de imprimir em que a forma, estereotipada ou em offset, é sujeita aos cilindros.

S

Siderografia - Arte de gravar em aço.

Similigravura - Gravura sobre zinco ou cobre obtida por processos fotográficos e químicos cuja principal característica é a interposição de uma retícula ou granido entre a objectiva e o écran, para se obter o modelado dos tons.

T

Tamborete - Peça de madeira quadricular e plana, destinada a baixar nas formas as letras que estão altas.

Tímpano - Parte da prensa manual, em cujo caixilho, coberto de estofado de algodão, se colocam as folhas de imprimir.

Tinteiro - Parte da máquina onde está depositada a tinta que é depois distribuída pela forma com o auxílio de vários rolos.

Tipo - Nome que se aplica genericamente a todos os caracteres de chumbo.

Tipografia - Arte de copiar em caracteres de metal os diferentes trabalhos próprios da imprensa. Deriva do latim typus (forma, figura, molde) e do grego graphos (escritura).

Tipolitografia - Processo de impressão sobre a pedra litográfica mediante o transporte de uma prova tipográfica.

Tipômetro - Instrumento de que se servem os fundidores para examinar se as letras têm o corpo e a altura que se deseja. Regra de madeira ou metal, graduada em pontos e cíceros, de que se serve o tipógrafo para múltiplas operações.

Tricomia - Ilustração impressa tipograficamente, com três gravuras, obtidas com a intervenção dos chamados filtros, para a obtenção fiel do modelo ou aquarela. A impressão da tricomia é executada com três cores primárias: amarelo, vermelho e azul, razão porque, para a consecução dos clichés para cada uma das cores, se utilizam os filtros representativos das cores secundárias, ou sejam violeta, verde e laranja.

V

Vinheta - Coleção de adornos de vários corpos, com os quais se fazem infinitas combinações decorativas.

Volante - Roda que regulariza o movimento das máquinas.

X

Xilografia - Impressão sobre uma tábua gravada, anterior à descoberta da imprensa e de que esta evidentemente descende. Aplica-se ainda o vocábulo à gravura em madeira.

Z

Zincografia - Gravura sobre zinco cujo transporte é feito por meio da litografia.