

MONOGRAPHIA DO INSTITUTO LAURO SODRÉ(1904) Nas entrelinhas do Patrimônio e da Memória

*MONOGRAPHY OF THE
LAURO SODRÉ INSTITUTE (1904)
between the lines of Heritage and Memory*

Lucas Dias de Carvalho¹ e Wanessa Pires Lott²

Resumo

O ciclo gomífero em Belém-PA fora marcado pelas intensas transformações urbanas e culturais na parte central da cidade para a elite local, inspiradas nas cidades e comportamento europeus, subsidiadas pela economia da borracha. Além das alterações urbanísticas, houve a constituição de instituições públicas voltadas para a formação de meninos desvalidos, como o Instituto Lauro Sodré. Este disponibilizava oficinas de formações de artesãos, dentre as quais destaca-se a de tipógrafo e de impressor, que propiciou a constituição de um acervo de monografias no início dos 1900. Desta maneira, o presente artigo apresenta as relações entre os campos de Patrimônio Gráfico, Memória Gráfica e Patrimônio Industrial, utilizando como fio condutor a ‘Monographia do Instituto Lauro Sodré’, publicada em 1904, impressa e encadernada nas oficinas do próprio Instituto. O livro foi escolhido para ser analisado por ser um dos primeiros impressos das oficinas e apresentar uma grande diversidade de técnicas de impressão.

Palavras-chave: patrimônio gráfico, memória, cultura de impressão.

Abstract

The rubber extraction cycle was marked by intense urban and cultural shift in elite populated downtown Belém-PA, inspired by European urbanization and cultural behavior, subsidized by the extractive activity. In addition to the urban changes, public institutions, aimed at educating underprivileged boys, were created, such as the Lauro Sodré Institute. It offered workshop for training artisans, such as printing and typography, leading to the creation of a monographs collection in the early 1900s. This article presents the connections between the fields of Graphic Heritage, Graphic Memory and Industrial Heritage, using as a guiding thread the ‘Monographia do Instituto Lauro Sodré’, published in 1904, printed and bound in the Institute’s own workshops. The book was chosen for analysis because it was one of the first printed works from the workshops and presented a great diversity of printing techniques.

Keywords: graphic heritage, memory, print culture.

Introdução

Em Belém, o século XIX marca uma série de mudanças que vão definir o desenho e as relações da cidade. O ciclo gomífero foi marcado por uma extensa atividade extrativista que permitiu a entrada de um fluxo intenso de capital. Este significativo acréscimo monetário subsidiou as transformações urbanas e culturais no centro da cidade inspiradas na cultura europeia, que beneficiou a elite local. As transformações tecnológicas também permitiram o desenvolvimento de uma atividade tipográfica diversa na cidade com a criação de quase 500 jornais. Dentre os vários, destacam-se A Província do Pará e Folha do Norte (Santos, 2010).

As novas ideias sobre a formação de novos cidadãos à luz do progresso e do Iluminismo, trouxeram para o Pará os debates parisienses de meados do século XIX sobre educação pública, gratuita, acessível a população. Além desses pontos, as discussões giravam na necessidade do investimento em instituições que promoviam a ciência e a razão. Os diálogos tornaram centrais na política paraense, culminando na criação do Museu Paraense de História Natural e Etnografia (1866) e na Biblioteca Pública do Pará (1871) (Malheiros; Rocha, 2012). Na esteira destes espaços foram criadas instituições filantrópicas voltadas ao acolhimento de crianças desvalidas ligadas à administração da Igreja. Como exemplo, tem-se a Casa das Educandas, o Orfanato Antônio Lemos e o Instituto Gentil Bittencourt. O último foi inaugurado em 1906 sob administração da ordem religiosa Filhas de Santana (Sousa, 2010).

[No entanto] não havia um consenso claro na burguesia em relação aos objetivos da educação. Alguns a viam como um meio de controle social que deveria inculcar o respeito à autoridade, à família e aos valores religiosos tradicionais – antídoto perfeito para a ideologia socialista, promovida por alguns professores suficientemente imprudentes nos impetuosos dias de 1848. (...) Outros, no entanto, encaravam a educação como uma maneira de levar às massas o espírito dos tempos modernos, inculcando ideais de investigação científica livre, ciência e racionalidade materialistas apropriadas a um mundo de progresso científico e sufrágio universal (Harvey, 2015, p.345).

Após anos de funcionamento das referidas instituições e com o objetivo de expandir a instrução pública de Belém, o governador Paes de Carvalho, em 1894, impulsiona a reformulação do então Instituto de Educandos, criando o Instituto Lauro Sodré (Sousa, 2010). O novo instituto expandiu a capacidade de alunos e reformulou o quadro de atividades, incluindo novas ideias sobre higiene e educação física, com a instalação de aparelhos para ginásticas, bebedouros e mictórios. Os cursos foram divididos entre teóricos - elementar, complementar, ginástica e o secundário - e profissionais, com oficinas de tipografia e impressão, marcenaria, carpintaria, tornearia, funilaria, sapataria e alfaiataria (Monographia do Instituto Lauro Sodré, 1904).

As oficinas de tipografia e impressão renderam um acervo de monografias, as quais atualmente estão disponibilizados digitalmente na seção de Obras Raras da Biblioteca Arthur Vianna. Dentre os sete impressos disponíveis para consulta, o presente artigo seleciona a Monographia do Instituto Lauro Sodré de 1904, devido sua riqueza tipográfica. Por meio da análise deste, é possível apresentar a relação entre os campos de Patrimônio Gráfico, Memória Gráfica e Patrimônio Industrial, o que será trabalhado no primeiro tópico deste artigo. Na sequência, a análise da Monografia em questão, dará pistas da construção da identidade dos impressos do Instituto Lauro Sodré produzidos no início do século XX. É importante destacar, que este artigo apresenta apontamentos introdutórios, que serão melhor desenvolvidos após o estudo dos demais impressos

¹ Mestrando em Ciência do Patrimônio Cultural pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências do Patrimônio Cultural (UFPA) e Bacharel em Design (UEPA/2014).

² Doutora em História pelo Programa de Pós-Graduação em História (UFMG/2017), Mestra em Antropologia pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia (UFMG/2009), Mestra em Ciências Sociais pelo Programa de Pós-Graduação em Gestão de Cidades (PUC/MG/2005) e Historiadora pela Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (UFMG/1999).

do Instituto Lauro Sodré, a saber: *Chronicas de Igarapé-Miry* (1904), Instituto Gentil Bittencourt (1906), *Almanach Paraense* (1906), *A Villa do Pinheiro* (1906), Relatório Instituto Prata (1909) e *Revista da Faculdade Livre de Direito do Estado do Pará* (1909). Por meio da posterior análise conjunta do acervo, a percepção da identidade das produções do Instituto Lauro Sodré será desvelada.

A metodologia do estudo se pautará na teoria da Análise Gráfica, desenvolvida por Villas-Boas (2009), na qual “a prática da análise crítica de projetos de programação visual no que se refere na organização de seus elementos visuais (...) levando-se em conta suas variáveis históricas” (Villas-Boas, 2009, p.31). Desta maneira, há a interpretação das características físicas do objeto, bem como da estrutura organizacional e da relação entre os elementos. A metodologia também se volta para as questões tipográficas, composições cromáticas, grafismos, imagens e seus tratamentos.

A escolha da teoria se fez por ser uma metodologia voltada ao estudo dos desenhos e grafismos como formas expressivas e estruturantes do pensamento visual. Essa abordagem propõe uma leitura atenta dos elementos gráficos como linha, ritmo, composição, repetição, variação, entre outros, presentes em produções visuais. A proposta metodológica parte do reconhecimento de que os grafismos não são apenas uma etapa preliminar do projeto ou da obra final, mas um campo autônomo de significação. Desta maneira, é possível identificar os elementos gráficos como gestos cognitivos e formas de linguagem, sendo possível apontar para modos de ver em uma dada época.

Ao analisar os elementos gráficos de forma mais profunda, busca-se compreender como ele organiza o espaço, como os elementos se articulam e que tipo de lógica está sendo operada no documento. A metodologia alia observação visual e a sensibilidade interpretativa, valorizando aspectos como a qualidade do traço, a estrutura compositiva, a recorrência de formas e a narrativa visual.

A escolha da Análise Gráfica também se fez por esta estar em um campo ampliado de práticas interdisciplinares, no qual arte, educação, antropologia, arquitetura se cruzam. Ela convida à construção de olhares atentos à diversidade dos modos de expressão gráfica e às potências poéticas do desenho como forma de pensamento. Ao invés de buscar significados fixos ou classificações formais, essa metodologia aposta na abertura à alteridade do traço e à valorização de saberes gráficos plurais.

Não obstante a riqueza que a metodologia se propõe, por este estudo ser um produto inicial de uma dissertação de mestrado em curso, as contribuições de Villas Boas serão tomadas de maneira mais contundente em escritos posteriores.

Entrelinhas do patrimônio e da memória

Memória gráfica

No campo do Patrimônio o conceito de memória é recorrentemente acessado por meio de suportes, ou seja, os artefatos servem como ponto de partida para as lembranças. “Nada melhor do que um vestígio material do fato – uma prova, no sentido policial – para estabelecer que algo tenha acontecido de um jeito e não de outro” (Cardoso, 2016, p.54). Dentre os artefatos capazes de acessar as memórias estão os gráficos. Estes fazem parte do cotidiano, entremeando-se no arcabouço estético e comunicacional das sociedades e possibilitando a criação de memórias e identidades coletivas. Placas de identificação em transporte público, panfletos publicitários, rótulos de produtos no mercado, jornais, entre muitos outros exemplos, são parte de uma paisagem visual,

comunicando com usuários efêmeros. Esse conjunto de possibilidades visuais pode ser definido como Memória Gráfica, resultando hoje em um campo de pesquisa importante para o escopo do Patrimônio (Farias, 2016). Ao tomar a *Monographia* do Lauro Sodré como um artefato gráfico é possível percebê-la como um produto cultural que representa “as práticas sociais, políticas, econômicas e tecnológicas vigentes em cada momento histórico” (Fonseca, 2021, p.12), se mostrando relacional o campo da Memória Gráfica e do Patrimônio.

Patrimônio industrial

A ideia de Patrimônio consolida-se na França após a Revolução de 1789, devido a demanda de política de restauração e conservação de monumentos e objetos destruídos pelos revolucionários (Choay, 2006). Posteriormente há uma expansão significativa da ideia de Patrimônio no ocidente, tendo como conceito chave as definições de valores dos monumentos, que, por sua vez, trouxe à tona questionamentos em relação aos objetos apropriados para serem conservados/restaurados.

A questão primordial do que, se é que realmente há algo, estamos identificando, restaurando e conservando entre os ‘objetos materiais do cânone europeu’, além de uma série de objetos selecionados de acordo com os valores de uma burguesia com alto poder aquisitivo que alcançou sua apoteose na Europa do século XIX e que foram mantidos pelo mercado de arte desde então (Cosgrove, 1994 *apud* Viñas, 2020, p.31) (destaque do autor).

Desta maneira, passou-se a considerar no pós-guerra as obras de arte como o objeto prioritário da restauração e essa limitação ocasionou em diversas barreiras para outros objetos que pudessem ser validados, como, por exemplo, os objetos industriais.

separar as manufaturas industriais das obras de arte (...) nos deixa inquietos (...); tampouco [fica claro] de que lado da fronteira estão os objetos industriais aos quais se lhes concede a posteriori o status de obra de arte, o que se pode fazer conceitualmente com os objetos que não são nem tipicamente industriais nem são obras de arte ordinárias (Jiménez, 1998 *apud* Viñas, 2020, p.34).

Aliada a esta limitação em torno do que é obra de arte, há o conceito de histórico, o que levou à debates na Convenção de Haia (1954). Pela primeira vez foi introduzido o conceito de bens culturais ou patrimônios culturais (*cultural heritage* ou *cultural property*, no original, em inglês) ou ainda bens de interesse cultural, dentro do qual cultura pode ser observada no sentido antropológico, ampliando significativamente a ideia de Patrimônio.

testemunhos tangíveis e intangíveis da atividade industrial – fábricas, centrais elétricas, ferrovias, gestos e gestos técnicos, tradições e saberes populares etc. – são lugares de memória e que eles carregam um valor identitário para diversas comunidades (Rosa, 2011, p.1).

No entanto, apenas na década de 1980 com a IV Conferência Internacional sobre a Conservação dos Monumentos Industriais que surge um órgão formalizado para tratar do Patrimônio Industrial: o Comitê para a Conservação do Patrimônio Industrial (TICCH) (Rosa, 2011). O TICCIH - acrônimo em inglês para *The International Committee for the Conservation of the Industrial Heritage* – publicou em sua Assembleia Geral trienal em 2003 a Carta de Nizhny Tagil com a seguinte definição:

o património industrial compreende os vestígios da cultura industrial que possuem valor histórico, tecnológico, social, arquitectónico ou científico. Estes vestígios englobam edifícios e maquinaria, oficinas, fábricas, minas e locais de processamento e de refinação, entrepostos e armazéns, centros de produção, transmissão e utilização de energia, meios de transporte e todas as suas estruturas e infra-estruturas, assim como os locais onde se desenvolveram actividades sociais relacionadas com a indústria, tais como habitações, locais de culto ou de educação (Carta de Nizhny Tagil, 2003, p.3).

A carta de 2003 também versa sobre uma série de valores que envolvem o tema, como o valor social - intrínseco a formação das identidades -, valor científico e tecnológico, valor estético, os quais decorrem dos valores universais que caracterizam um Património e não da singularidade de quaisquer sítios excepcionais. Traz ainda a questão da raridade como uma característica que atribui valor especial. Além dos valores, também são colocadas algumas linhas guias, onde se discorre sobre a importância da identificação, investigação e do inventário; proteção legal; manutenção e conservação; educação e formação; e apresentação e formação (Carta de Nizhny Tagil, 2003)

Outro documento importante é o aprovado pelo Conselho Internacional de Monumentos e Sítios (ICOMOS) na 17ª Assembleia Geral de 2011, no qual são definidos os Princípios conjuntos do ICOMOS-TICCIH para a Conservação de Sítios, Estruturas, Áreas e Paisagens de Património Industrial ou, como ficou conhecido, Os Princípios de Dublin, fazendo referência à cidade onde foi publicado. O documento reconhece a fragilidade do Património Industrial e a urgência na expansão do conhecimento para a sua conservação. Para isso descreve 14 princípios - divididos em 4 partes - para a proteção, valorização e conservação do património industrial.

Os Princípios de Dublin trazem uma definição mais abrangente que a Carta de Nizhny Tagil, reforçando a conexão dos Patrimónios Industriais com os meios que lhes cercam, seja cultural ou natural. Expande, ainda, o conceito de Património, alcançando outras dimensões como “os saber-fazer técnicos, a organização do trabalho e dos trabalhadores, ou um complexo legado de práticas sociais e culturais resultantes da influência da indústria na vida das comunidades”, e também que a diversidade dos sítios de Património deriva das “suas funções, das suas formas, e da sua evolução ao longo do tempo”, fazendo também a ligação entre o material - equipamentos, documentos, estruturas - e o imaterial - costumes, memórias (Princípios de Dublin, 2011, p 02).

Nas seções a seguir, delimita princípios de estudo e compreensão, eficiência da proteção e conservação, manutenção, e apresentação e comunicação dos valores patrimoniais, aumentando a conscientização e angariando apoio a educação e a investigação. Na esteira da ampliação do entendimento do Património, foram necessárias segmentações que abrangem de maneira pertinente campos que até então estavam subjugados. Dentre estes, destaca-se o Património Gráfico, que apresenta um diálogo pertinente com o Património Industrial.

Património gráfico

Apesar de citados como bens culturais, a relação dos livros ou acervos bibliográficos não é tão explícita quando se trata de políticas de conservação e restauro. Assim, pode-se dizer que o Património Gráfico vive uma realidade de indefinição em relação às políticas de Património Cultural no Brasil.

Mas como definir Património Gráfico? A discussão pode partir de duas visões: a partir do objeto, ou seja, produtos da cultura escrita e impressa, documentos gráficos como livros, documentos de arquivos e obras de arte; mas também é possível olhar a partir dos meios de produção - máquinas, técnicas, pessoas. Existe um abismo entre o que foi conservado dos produtos e dos meios: acervos bibliográficos muito valiosos compõem coleções imensas de bibliotecas, museus e arquivos, enquanto as máquinas tipográficas, as técnicas de impressão, os insumos e os homens e mulheres por trás da produção, acabam por serem invisibilizados (Ultsch e Queiroz, 2019).

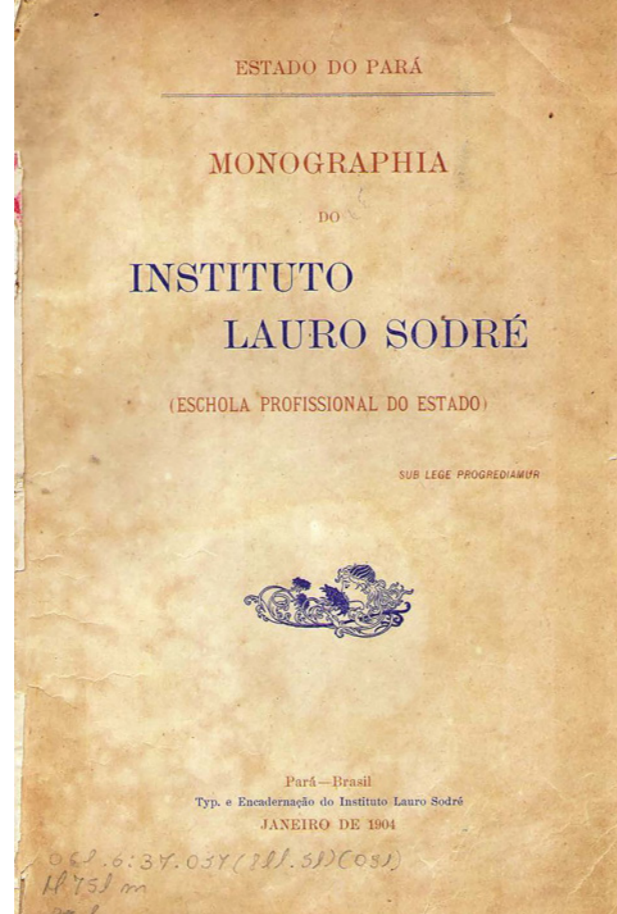
Apesar de suas volumosas máquinas e da concretude de seu chumbo, o património gráfico se apresenta, muito frequentemente, como um património invisível. Invisível porque é, em grande medida, constituído pelos gestos e saberes imateriais que dão forma e visibilidade aos impressos; invisível porque estes gestos e saberes, efêmeros por natureza, se escondem por detrás da forma acabada dos objetos; porque estes mesmos gestos desaparecem, desta vez simbolicamente, por detrás dos poderes das letras; património invisível, finalmente, porque é negligenciado pelas instâncias responsáveis pela preservação do património cultural (Ultsch e Queiroz, 2019, p. 21).

Esse olhar expandido sobre o Património Gráfico se torna muito importante quando se questiona a quem cabe a responsabilidade sobre a salvaguarda. Por um lado, temos bens tangíveis - como livros, por exemplo - e de outro, a intangibilidade das técnicas e processos de produção que faziam parte de um contexto de cultura gráfica, as quais, muitas vezes, desaparecem junto às máquinas (Gravier, 2019).

O quão possível é decodificar os costumes, saberes e gestos a partir de artefatos gráficos? A ideia de que um objeto é uma fonte histórica e cultural tem uma relação intrínseca com os estudos da História Nova. Esta linha de pensamento contemplou um novo entendimento em relação aos fatos sociais, como um contraponto ao positivismo histórico, apoiada na interdisciplinaridade (Fernandes *et al*, 2021).

Por muito tempo, voltando à ideia da invisibilidade, um livro, assim como outro qualquer artefato gráfico, tinha seu valor dado ao conteúdo que carregava, sendo o objeto em si ora tratado como colecionável - por sua raridade, por exemplo - ora negligenciado como um todo. A noção positivista, tomada em cercas do século XIX, entendia documento, genericamente, como texto, tendo uma predominância em documentos voluntários, cuja vocação inicial é a de serem suportes físicos de informações a serem registradas, como certidões de nascimento ou escrituras. Há também a definição de documentos involuntários, como uma letra de música que, mesmo não tendo a mesma vocação, contém informações relevantes sobre o contexto na qual foi escrita, sendo um suporte indireto de informação (Meneses, 1980).

Um livro, portanto, pode ser considerado um documento voluntário, mas carrega em si dados invisíveis, codificados nas suas entrelinhas. Digitais, impressas, assim como as letras, as quais carregam informações que vão além do que foi previsto no documento inicial. Cada decisão tomada em cada tipo móvel posicionado, entintado e pressionado com um papel, são marcados pelas relações sociais que permeiam os processos gráficos e outros elementos, os quais se ligam em uma teia de significados. Os costumes e os saberes envolvidos na prática das oficinas tipográficas, assim como as pessoas - crianças desvalidas, professores, mestres, contramestres, diretores e figuras políticas - atravessam um processo industrial, cujo objetivo, muitas vezes, era - e ainda é - o de diminuir a presença humana, replicando de maneira massiva um objeto.



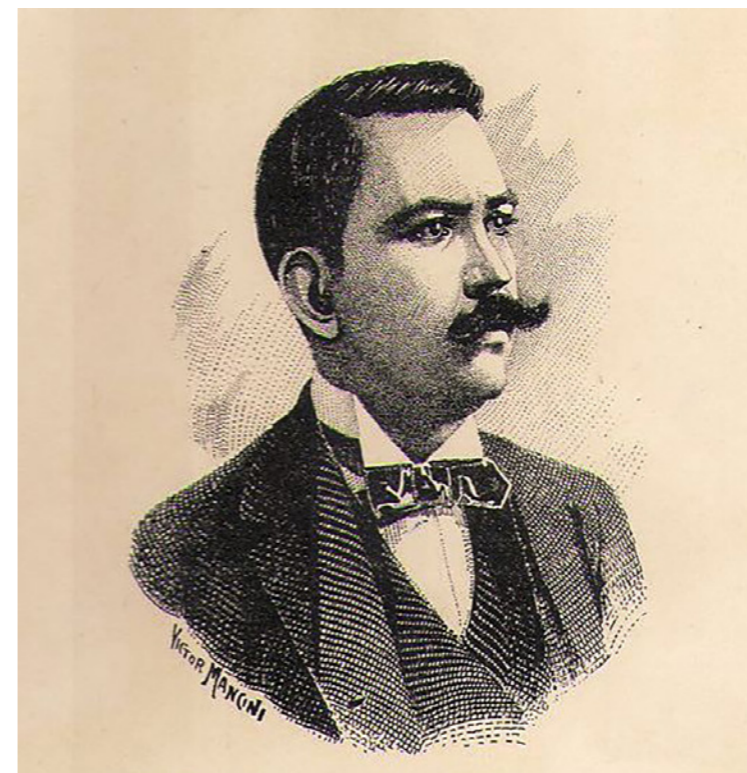
Diante desta breve explanação sobre Memória e Patrimônio, no âmbito do Patrimônio Industrial e da Memória Gráfica, é relevante analisar um objeto que permite esta análise intercruzada: a Monographia do Instituto Lauro Sodré de 1904.

Monographia do Instituto Lauro Sodré

A Monographia do Instituto Lauro Sodré está localizada no acervo de Obras Raras da Biblioteca Arthur Vianna, em Belém do Pará, totalmente digitalizada e disponível ao público. Tem 156 páginas, as quais imprimem os detalhes sobre o Instituto em texto, gravuras e fotografias. Em sua maior parte, foi impresso em preto e branco, tendo sua folha de rosto sido impressa colorida, em azul e vermelho, com o cabeçalho indicando a autoria - Estado do Pará - com todos os elementos centralizados, exceto pelo nome Instituto Lauro Sodré, deslocado como uma forma de destacar, sendo impresso em azul, causando maior contraste com a folha agora amarelada. O título é acompanhado de um subtítulo - Eschola ProfiSSIONAL do Estado - e a frase em latim sub lege progrediamur - vamos proceder de acordo com a lei - em capitulares e alinhada à direita da folha. Ao fim da página, a indicação da produção: Typ. e Encadernação do Instituto Lauro Sodré.

A primeira página inicia com um texto transcrito do jornal anual do próprio Instituto - de 15 de janeiro de 1902 - o qual aborda as qualidades do governador, à época, Augusto Montenegro, acompanhado de uma gravura que o retrata, assinada por Victor Mancini.

Na segunda página, temos a primeira a fotografia do impresso, a fachada do Instituto, a qual a impressão é atribuída à Typ. Aillaud e Cia., identificada como uma tipografia localizada em Paris. São, no total, 16 fotografias, em páginas duplas, todas atribuídas à mesma tipografia. É interessante notar que, apesar de, ao fim do século XIX, já ser uma tecnologia amplamente utilizada, a reprodução fotográfica ainda não era um processo muito utilizado na indústria gráfica. Seu uso foi popularizado por estímulo da utilização em jornais, especialmente após a evolução na técnica de fotogravura, a qual conseguiu uma reprodução exata das imagens através do uso de retículas, a partir de 1880 (Araujo, 2019).



Tendo como base a descrição da obra, é possível analisar no que tange a diversidade de técnicas empregadas já em um dos primeiros impressos das oficinas gráficas do Instituto. Desde litogravuras, passando por reprodução de fotografias, mas também a diversidade de famílias tipográficas empregadas no corpo do texto, desde serifadas - romano, como a Bodoni, apresentada no título da folha de rosto e no corpo do texto -, serifadas condensadas - nos títulos de capítulos -, sem serifa - em alguns subtítulos, como apresentado nos decretos do capítulo III -, até tipos caligráficos - no cabeçalho de início dos capítulos.

Apesar da identificação de tais objetos gráficos, o objetivo de análise deste artigo vai além e utiliza dos elementos da Monographia como um fio condutor para um entendimento mais integral do Patrimônio. Assim, ao observar as entrelinhas do impresso é possível fazer diversos questionamentos sobre o contexto no qual estavam inseridos. Os impressos não são separados do meio em que são produzidos, e podem ser analisados do ponto de vista cultural como uma obra de arte.

Não há maneira de se determinar com precisão científica, em que medida, num caso dado, esses elementos da forma é o que recebe ênfase. Portanto, não e pode e não se deve tentar definir o momento preciso em que o veículo de comunicação ou aparelho começa a ser obra de arte. Se escrevo a um amigo, convidando-o para jantar, minha carta é, em primeiro lugar, uma comunicação. Porém, quanto mais eu deslocar a ênfase para a forma do meu escrito, quanto mais ele se tornará uma obra de caligrafia; e quanto mais eu enfatizar a forma de minha linguagem (poderia até chegar a convidá-lo por meio de um soneto), mais a carta se converterá em uma obra de literatura ou poesia (Panofsky, 2020, p.32).

Impressos podem, então, de maneira não intencional, tornar-se obras de arte através da reflexão sobre como eles tomam forma. Panofsky (2020) ainda traz a ideia de que a 'experiência estética' é realizada ao unir três elementos: a forma materializada, o tema e o conteúdo.

Ao sobrepor essa ideia com os estudos sobre Memória Gráfica, é possível fazer

Figura 3 – Reprodução fotográfica da fachada do Instituto Lauro Sodré, feita pela Typ. Aillaud e Cia. Fonte: Obras Raras/FCP.



uma relação com os três campos principais nos quais a obra se subdivide. A Cultura Material é associada a forma como os impressos se dão, nos materiais e técnicas empregados, os entendendo não como artefatos puramente visuais e sim como objetos que transmitem informação visual; a Cultura de Impressão, a qual observa as maneiras de produção dos artefatos gráficos, além do conteúdo que os mesmos carregam; e a Cultura Visual, que compartilha, com o campo da memória gráfica, o interesse na compreensão em como a sociedade produz formas visuais e como ela se reflete em tais imagens e formas (Farias, 2016).

A forma, o tema e o conteúdo, porém, não existem em um vácuo como obras, mas sim dentro um contexto maior, uma estrutura espaço-temporal, a qual Panofsky (2020) refere-se como o cosmo da cultura, expandindo a observação sobre a obra ao entender o quadro de referência no qual um fenômeno histórico está inserido. É importante, portanto, compreender, além de como um artefato gráfico foi produzido, mas também, quando e por quem.

A intangibilidade do Patrimônio Gráfico é acentuada pela invisibilidade desses dados, muitas vezes máquinas, peças de chumbo, papeis, pessoas e saberes sendo igualmente efêmeros. O objetivo da pesquisa é, de certa forma, revelar essas interações, recuperando uma memória, a qual não existe separada do presente.

Apesar de suas volumosas máquinas e da concretude de seu chumbo, o patrimônio gráfico se apresenta, muito frequentemente, como um patrimônio invisível. Invisível porque é, em grande medida, constituído pelos gestos e saberes imateriais que dão forma e visibilidade aos impressos; invisível porque estes gestos e saberes, efêmeros por natureza, se escondem por detrás da forma acabada dos objetos; porque estes mesmos gestos desaparecem, desta vez simbolicamente, por detrás dos poderes das letras; patrimônio invisível, finalmente, porque é negligenciado pelas instâncias responsáveis pela preservação do patrimônio cultural. (Ultsch e Queiroz, 2019, p.21).

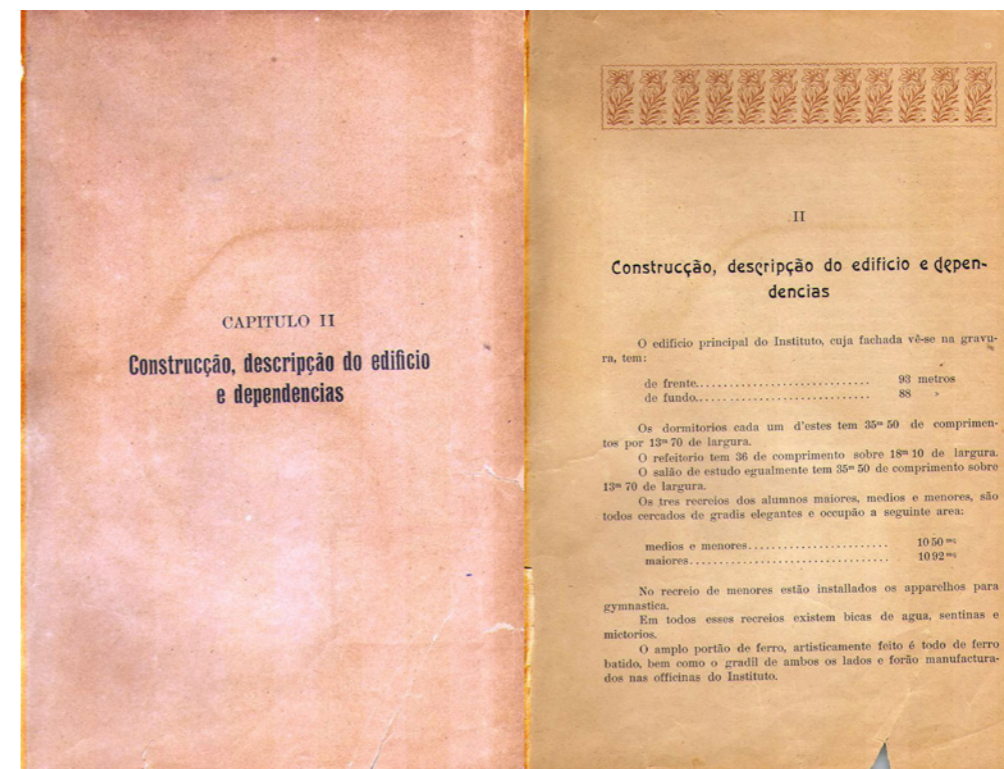


Figura 4 – Exemplo de diferentes famílias tipográficas. Fonte: Obras Raras/FCP.

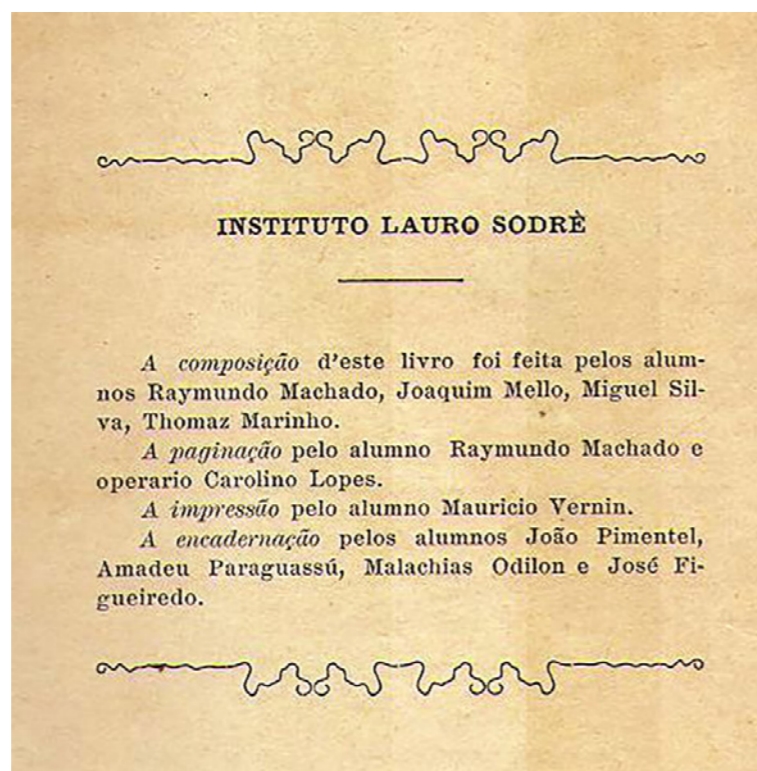
Um livro, então, pode ser um documento que extravasa o próprio conteúdo, suscitando questionamentos os quais podem elucidar o contexto sociocultural no qual foi produzido. A noção de que um artefato gráfico pode ser entendido como uma fonte histórica e cultural tem sua gênese nos estudos da História Nova, a qual apresentou, como contraponto às ideias positivistas do século XIX. Desta forma, há uma história das sensibilidades, como uma nova forma de interpretação dos fatos sociais de maneira interdisciplinar (Fernandes *et al*, 2021).

A compreensão desta realidade, ou seja, de que estudar arte é explorar uma sensibilidade; de que esta sensibilidade é essencialmente uma formação coletiva; e de que as bases de tal formação são tão amplas e tão profundas como a própria vida social, nos afasta daquela visão que considera a força estética como uma expressão grandiloquente dos prazeres do artesanato. Afasta-nos também da visão a que chamamos de funcionalista, que, na maioria das vezes, se opôs à anterior, e para a qual obras de arte são mecanismos elaborados para definir as relações sociais, manter as regras sociais e fortalecer os valores sociais (Geertz, 2012, p.103)

É possível então observar a formação de um livro como um objeto feito à muitas mãos, formando uma pequena rede de significados em si, um microcosmo de cultura. A Monographia do Instituto Lauro Sodré, portanto, não é uma ilha, mas sim uma possibilidade de compreender, mesmo que um fragmento, da vida social de uma Belém mítica, através do que é revelado da sua vida social, em seu conteúdo, mas também nas próprias mãos que o produziram.

Considerações finais

O patrimônio gráfico - artefatos gráficos, saberes e maquinário - está diretamente associado à cultura que o rodeia. Trata-se de uma história contada à muitas mãos que tocam o papel, entintam as máquinas e imprimem suas digitais em produtos



gráficos industriais. Ao analisarmos um artefato, como um livro, desvelamos em suas entrelinhas as relações sociais que permeiam a produção do mesmo. As mãos que o produzem, os corpos que ocupam os espaços e os saberes que são compartilhados.

A Monographia do Instituto Lauro Sodré é especial, nesse sentido. Em seu conteúdo temos acesso aos processos formadores da própria oficina onde foi impresso, assim como seus objetivos enquanto instrumento dito civilizatório. São reveladas também as mãos que o produziram, em seu colofão, ao final do livro: composição por Raymundo Machado, Joaquim Mello, Miguel Silva e Thomaz Marinho; paginação por Raymundo Machado e Carolino Lopes; impressão por Mauricio Vernin; e encadernação por João Pimentel, Amadeu Paraguassú, Malachias Odilon e José Figueiredo; alunos, crianças ditas desvalidas, que, à muitas mãos nos deixaram uma obra de arte tipográfica a ser analisada e preservada.

A discussão em torno da salvaguarda do patrimônio gráfico, hoje, chega no que vai além do artefato impresso, ao tentar alcançar e preservar os meios de produção e o conhecimento que os permeiam, criando uma teia de novos significados.

Referências

- ARAÚJO, Emanuel. *A Construção do Livro: princípios da técnica de editoração*. Rio de Janeiro, RJ. Lexikon Editora, 2014.
- BEZERRA NETO, José Maia. *Estado, Igreja e Instrução Pública*. Curitiba, PR. Editora CRV, 2021.
- FARIAS, Priscila. *Estudos sobre Tipografia: letras, memória gráfica e paisagens tipográficas*. 2016. Tese de Livre-Docência - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.

GEERTZ, Clifford. *O Saber Local: Novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis, RJ. Editora Vozes, 2012.

FERNANDES, Rosane; BANDEIRA, Dione; CARELLI, Mariluci. *Entre coisas colecionadas e coleções musealizadas: funções e valores da materialidade histórica*. Estudos Históricos Uruguay, nº 26, Diciembre, 2021.

HARVEY, David. *Paris, capital da modernidade*. São Paulo, SP. Editora Boitempo, 2015.

MALHEIROS, Rogerio; ROCHA, Genylton. *Instrução, ciência e civilização: a província do grão Pará e as influências francesa e estadunidense nas questões educacionais (1860 a 1870)*. Revista HISTEDBR On-line, Campinas, nº 48, p. 77-92 Dez.2012.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. Editora Perspectiva, 2020.

RIBEIRO, Darcy. *O Processo Civilizatório: Estudos de Antropologia da Civilização*. Petrópolis, RJ. Editora Vozes, 1987.

SANTOS, Luiz Cezar Silva dos. *publICIDADE belle époque: A mídia impressa nos periódicos da cidade de Belém entre 1870-1912*. 2010. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Estudos Pós-Graduados em História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

SOUSA, Celita. *Traços de compaixão e misericórdia na história do Pará: instituições para meninos e meninas desvalidas no século XIX até início do século XX*. 197 f. Tese (Doutorado em Educação) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010.

PARÁ. Estado. *Monographia do Instituto Lauro Sodré. Belém: Typ e Encadernação do Instituto Lauro Sodré, 1904*. Disponível em <https://obrasraras.fcp.pa.gov.br/publication/file/livros/monographiainstitutolaurosodre1904/>. Acesso em: 28 dez. 2024.

PARÁ. Estado. *Relatório 1899 – Instituto Lauro Sodré. Milano: F. Chiatt & C, 1899*. Disponível em <https://obrasraras.fcp.pa.gov.br/publication/relatorio-1899-instituto-lauro-sodre/>. Acesso em: 28 dez. 2024

UTSCH, Ana; QUEIROZ, Sônia. *Cultura Gráfica e Patrimônio: museus em ação. In: Encontros em Torno de Tipos*. Belo Horizonte, MG. Editora UFMG, 2019.