UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE DESIGN
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN

DIOGO CESAR DE CARVALHO FERNANDES

IMPRENSA DA UNIVERSIDADE DO RECIFE (1955-1972): uma história contada através de seus livros, práticas e agentes

Recife
2019

DIOGO CESAR DE CARVALHO FERNANDES

IMPRENSA DA UNIVERSIDADE DO RECIFE (1955-1972): uma história contada através de seus livros, práticas e agentes

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Design, da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial à obtenção do Título de Mestre em Design.

Área de Concentração: Pesquisa Histórica em Design

Orientadora: Profª. Drª. Isabella Ribeiro Aragão

Recife
2019

Catalogação na fonte
Bibliotecária Jéssica Pereira de Oliveira, CRB-4/2223

F363i Fernandes, Diogo Cesar de Carvalho
Imprensa da Universidade do Recife (1955-1972): uma história contada através de seus livros, práticas e agentes / Diogo Cesar de Carvalho Fernandes. – Recife, 2019.
137f.: il.

Orientadora: Isabella Ribeiro Aragão.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Design, 2019.

Inclui referências e apêndices.

1. Editora Universitária. 2. Tipografia. 3. Composição. 4. Impressão. 5. Artista gráfico. I. Aragão, Isabella Ribeiro (Orientadora). II. Título.

745.2 CDD (22. ed.) UFPE (CAC 2019-283)

DIOGO CESAR DE CARVALHO FERNANDES

IMPRENSA DA UNIVERSIDADE DO RECIFE (1955-1972): uma história contada através de seus livros, práticas e agentes

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Design, da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial à obtenção do Título de Mestre em Design.

Aprovada em: 09/08/2019

BANCA EXAMINADORA

_____

Profª. Drª. Isabella Ribeiro Aragão (Orientadora)
Universidade Federal de Pernambuco

_____

Prof. Dr. Silvio Romero Botelho Barreto Campello (Examinador Interno)
Universidade Federal de Pernambuco

_____

Prof. Dr. Guilherme Silva da Cunha Lima (Examinador Externo)
Universidade Estadual do Rio de Janeiro

AGRADECIMENTOS

Começo meus agradecimentos contemplando meu maior conforto e minha maior fonte de força e vigor: Deus. Ele que compreendeu minhas inquietudes e minha distância durante esse tempo. Aos meus pais e irmãos (cunhadas, sobrinhos e afilhados) que se tornaram minha fonte de vitalidade e concórdia durante esse tempo de pesquisa. A eles, que sofreram com minha ausência, meu sincero e mais puro obrigado. Acima de tudo, à minha esposa, que sustentou comigo o fardo e os aperreios, mas colhe comigo os frutos deste trabalho. Te amo para sempre. Aos meus filhos, o primogênito Davi, e o que está para chegar, Pedro. Eles me ajudaram a chegar aqui de forma serena e positiva.

Agradeço imensamente à Isabella Aragão, minha orientadora, que me ajudou a desvendar os caminhos do meu próprio texto e trabalho. Obrigado é pouco para dizer depois de toda essa trajetória. Aos também professores, Silvio Campello, Solange Coutinho, Guilherme e Edna Cunha Lima, e Isabel Guillen, pelo constante apoio ao meu trabalho.

Sem esquecer da instituição Editora UFPE e das pessoas que nela trabalham. Aos amigos de lá, que levo para vida, meus cumprimentos e agradecimentos. Aos funcionários que me deixaram entrar em suas vidas e descobrir suas experiências profissionais, mesmo bem antes do trabalho, a minha admiração e estima por esses sabedores de uma arte que não morre. A Wilton de Souza, artista gráfico, que me revelou um terreno cheio de lembranças que merecem ser revisitadas. Por fim, agradeço à UFPE, minha segunda casa há mais de doze anos, como estudante e funcionário que se derramou, desde antes, a saber um pouco mais sobre essa Instituição tão importante na vida de tanta gente. Meu agradecimento por me permitirem perfazer tais trajetos e caminhos. Espero que a satisfação que tive seja recíproca.

"Que guardem, aqueles que quiserem, os velhos livros, ou os copiados em pergaminhos de púrpura, de ouro ou de prata, contanto que me deixem a mim e aos meus [...] códices menos belos que exatos." (ARNS, 2007, p. 28, grifo nosso)

RESUMO

A presente dissertação tem por objetivo investigar a Imprensa da Universidade do Recife (IUR), sua oficina gráfica e suas publicações. Através de uma abordagem histórica, o órgão é discutido desde o seu início, em 1955, até o final de seu período, quando torna-se editora, em 1972. Dessas quase duas décadas, são levantados e discutidos, o seu contexto de criação e a sua estruturação enquanto órgão da então Universidade do Recife. A oficina gráfica, setor mais amplamente discutido, é conceituada e tem expostas suas práticas de composição e impressão, bem como de seus agentes, consistindo num trabalho investigativo através das diversas fontes consultadas, chegando-se, assim, às publicações oriundas desta oficina. Mais de setenta livros foram catalogados e observados, gerando um quantitativo de dados que ajudaram a traçar a trajetória da Imprensa no período. Tratando esses livros enquanto objetos de informação, eles protagonizam a parte final da dissertação, demonstrando, através de uma produção diversa e heterogênea, as fases produtivas pelas quais o órgão passou. Com esse aprofundamento nos livros, mais precisa e detidamente nas capas, uma relação direta com artistas gráficos do período que, com o passar dos anos, passam a integrar como agentes (internos e externos) a Imprensa. Dessa forma, foi possível perceber o grau de importância deste órgão dentro do cenário editorial e gráfico pernambucano, principalmente na década de 1960.

PALAVRAS-CHAVE: Editora Universitária. Tipografia. Composição. Impressão. Artista gráfico.

ABSTRACT

The present dissertation aims to investigate the University Press of the University of Recife, its print shop and its publications. Through a historic approach, the university print is discussed since its beginning, in 1955, until the end when became publishing company, in 1972. Of these almost two decades, are raised and discussed its creation context and structuration as institutional body of the university. The graphic workshop, the most widely discussed sector, is conceptualized and has exposed its composition and printing practices, as well as its agents, consisting of an investigative work through the various sources consulted, thus reaching publications from this office. More than seventy books were cataloged and observed, generating a sufficient amount of data that helped to trace the trajectory of theuniversity press in the period. Treating these books as objects of information, they star in the final part of the dissertation, demonstrating through a diverse and heterogeneous production, the productive phases through which the organ went through. With this deepening in the books, more accurately and carefully on the covers, a direct relationship with graphic artists of the period is established that, over the years, become part of the Press (internal and external) as agents. Thus, it was possible to perceive the degree of importance of this sector, within the editorial and graphic scenario of Pernambuco, especially in the 1960s.

KEYWORDS: University press. Typography. Typesetting press. Letterpress. Graphic artist.

SUMÁRIO

1	**INTRODUÇÃO**	**10**
2	**METODOLOGIA**	**14**
2.1	ABORDAGEM HISTÓRICA	14
2.2	ETAPAS METODOLÓGICAS	16
2.3	REVISÃO BIBLIOGRÁFICA	16
2.4	COLETA DO DADOS	18
2.4.1	Documentos	18
2.4.2	Jornais e periódicos	20
2.3.3	Entrevistas	22
2.4.4	Os livros	24
2.5	TRATAMENTO DOS DADOS	28
3	**A IMPRENSA DA UNIVERSIDADE DO RECIFE E SEUS CONTEXTOS**	**32**
3.1	AS PRIMEIRAS OFICINAS NACIONAIS	32
3.2	AS EDITORAS UNIVERSITÁRIAS NO BRASIL	34
3.3	INSTALAÇÃO DA IMPRENSA DA UNIVERSIDADE DO RECIFE (IUR)	36
4	**A OFICINA GRÁFICA DA IMPRENSA UNIVERSITÁRIA**	**43**
4.1	O MAQUINÁRIO DA OFICINA GRÁFICA DA IUR	43
4.1	A IMPRENSA E SEUS DIVERSOS AGENTES	50
4.2.1	Agentes internos da oficina gráfica da Imprensa	51
5	**PRÁTICAS REALIZADAS NA OFICINA GRÁFICA DA IMPRENSA UNIVERSITÁRIA**	**55**
5.1	CONCEITOS INICIAIS	55
5.2	PRÉ-IMPRESSÃO	56
5.2.1	Composição tipografica manual	57
5.2.2	Composição mecânica	57
5.2.3	Clichês	58
5.3	IMPRESSÃO	60
5.3.1	Impressão tipográfica	60
5.3.2	Impressão offset	61
5.4	A PRÁTICA DE COMPOSIÇÃO E IMPRESSÃO TIPOGRÁFICA NA IUR	61
5.5	A PRÁTICA DE GRAVAÇÃO DO FOTOLITO	65
5.6	OUTROS TIPOS DE IMPRESSOS	67
6	**PUBLICAÇÕES DA IMPRENSA UNIVERSITÁRIA**	**68**
6.1	PANORAMA DAS PUBLICAÇÕES	68
6.2	A PRODUÇÃO DA IUR NAS DÉCADAS DE 1955 A 1974	69

6.3 SOBRE OS LIVROS E SUAS PARTICULARIDADES 71
6.4 AS CAPAS DA IMPRENSA 75
6.5 EXPERIMENTAÇÕES DE ARTES GRÁFICAS NA IMPRENSA 86
6.5.1 As capas de Wilton de Souza 90
6.6 NOVO PATAMAR DAS PUBLICAÇÕES 97
7 CONCLUSÃO 99
REFERÊNCIAS 103
APÊNDICE A - TABELA DOS DADOS DOS LIVROS OBSERVADOS 107
APÊNDICE B - TABELA DOS FUNCIONÁRIOS 111
APÊNDICE C - MAPA VISUAL DAS CAPAS DAS PUBLICAÇÕES 112
APÊNDICE D - TRANSCRIÇÃO DAS ENTREVISTAS 113

1 INTRODUÇÃO

As imprensas e editoras universitárias desempenham papel fundamental na promoção e extensão do conhecimento produzido nas universidades. No Brasil, as décadas de 1950/1960 marcam o início de muitas delas, quando ainda funcionavam como imprensas universitárias, ou seja, não tinham políticas editoriais e conselhos definidos para passarem a ser consideradas como tal (BUFREM, 2001). Nesse contexto, cria-se em 1955 o serviço de encadernação e restauração de livros ligados à Faculdade de Direito da Universidade do Recife. Um ano depois foi instalada como Imprensa, substituindo esse serviço anterior (GUSMÃO, McCARTHY, 1996). Sobre as particularidades de órgãos deste tipo – sejam imprensas ou editoras universitárias –, João Vianney Mesquita cita a diferença entre elas e as editoras particulares da seguinte forma: "a diferença entre uma e outra está no 'tipo de produção da editora universitária' para um público particular, o que impede que a universidade como 'fonte produtora maior da cultura, ciência e tecnologia' escolha somente os trabalhos vendáveis para editar" (MESQUITA, 1984, p.27).

O período de criação e consolidação da Imprensa da Universidade do Recife (IUR) coincide com um período muito importante das editoras no Brasil. As décadas de 1960 e 1970 são caracterizadas pelo aumento da demanda dos bens culturais, que passam a atingir uma massa consumidora cada vez maior e mais diferenciada, deixando para trás as publicações mais restritas da década de 1950 (BUFREM, 2001, p.34). É nesse cenário nacional de mudanças que a IUR é inserida em período de criação, e passa a integrar a base editorial pernambucana, num contexto de muitas particularidades produtivas, institucionais e editoriais.

Trazer à tona as atividades e a produção da Imprensa é contar parte do meio editorial local, apresentando ao público a história de um trabalho que, às duras penas, conseguiu extrapolar os muros da Universidade e levar à sociedade conhecimento, cultura, o saber, o livro. Também vale ressaltar que uma das tarefas mais importantes de uma editora universitária é preservar e divulgar a cultura nacional, respeitando tradições, costumes e tornando-se veículo da memória cultural do Brasil (BUFREM, 2001). As publicações, por outro lado, não contam a história apenas a partir de seu conteúdo, de sua literatura, mas também de suas particularidades estéticas, de materiais e de produção. Dessa forma, esta pesquisa busca contribuir com a história do design pernambucano, assim como com a história desta instituição.

Para além das justicativas acerca das linhas de pesquisa, existe uma motivação pessoal que perpassa minha carreira, tanto profissional quanto acadêmica. Em outubro de 2009, ainda durante a minha graduação em Design na UFPE/CAA, fui admitido, através de concurso público, como Técnico em Artes Gráficas, lotado desde então na Editora UFPE. Nesse tempo de proximidade com a Editora a minha busca por mais conhecimento nas áreas de design

editorial e produção gráfica foi gradativa, fazendo com que a partir dali meus interesses se focassem no aperfeiçoamento profissional e na busca em manter essas minhas duas atividades mais próximas – trabalhos e estudo.

Em 2011 graduei-me em Design, com o trabalho de conclusão de curso sobre um estudo da Série Livro-Texto[1] e uma proposta de redesign destes livros. Esta foi a primeira aproximação mais acadêmica que fiz de minha atuação profissional. Desde minha entrada na Editora, enquanto técnico, participo de conversas e escuto de vários funcionários mais antigos o quanto a Editora já foi mais fervilhante em termos de serviço e de funcionários, como eram feitos os trabalhos mais antigos, entre outras histórias de ex-funcionários. Tudo isso me fez querer investigar esse passado que ainda é muito vivo dentro da instituição, mas buscar pelas vias que a legitimem, de fato, como uma profícua produtora de cultura e de saberes através dos livros. Hoje, mais do que nunca, o interesse é maior, tanto pela sua memória quanto pela instituição em si, tendo em vista o cargo de Vice-diretor da Editora que ocupo desde abril de 2015.

A presente pesquisa é estruturada a partir da linha do Design da Informação, mais especicamente a partir das abordagens históricas de pesquisas em Design. Os projetos que se desenvolvem nessa linha, possuem um caráter um tanto analítico e sistêmico, mas também podem se deter em analisar os contextos técnicos e culturais de um determinado tipo de impresso ou artista gráfico/designer. São exemplos desse tipo de pesquisa, as dissertações de Jarbas Agra (2011) e de Sebastião Cavalcanti (2012) que abordam, respectivamente, os aspectos históricos da litografia em Pernambuco e a produção do artista gráfico Manoel Bandeira. Pesquisas como essas fizeram sinalizações mais claras para outros trabalhos, cujo foco se orienta através do levantamento e tratamento de dados quantitativos e qualitativos, colaborando para futuras pesquisas que se desenvolvam a partir das análises e conceitos regidos sistematicamente pelo design da informação.

Tendo como objeto de pesquisa a Imprensa da Universidade do Recife, tem-se como objetivo geral a investigação de sua atuação no período de 1955 a 1972, principalmente relacionada ao seu desenvolvimento enquanto instituição, de suas práticas e de seus agentes internos e externos. Uma série de objetivos específicos foram definidos, sendo eles:

- Mapear acervos que mantenham livros publicados pela Imprensa;
- Identificar as tecnologias gráficas e as práticas que marcaram o período estudado;
- Apontar os agentes internos e externos que contribuíam na IUR;
- Estabelecer a IUR como um intermediador entre o saber acadêmico e os meios culturais

Com base nos objetivos, a dissertação foi subdivida em cinco capítulos, sendo organizados da seguinte forma: (1) metodologia, (2) contexto histórico da IUR, (3) oficina gráfica, (4) conceitos e práticas gráficas, e (5) as publicações da Imprensa. A seguir, um breve comentário acerca de cada capítulo.

1 Série de livros selecionados mediante um edital da Editora UFPE e da PROPESQ, direcionado aos professores que queiram produzir um conteúdo para as suas disciplinas. Hoje esta coleção é digital.

CAP. 1 METODOLOGIA

A metodologia utilizada para a dissertação parte de uma abordagem histórica, tão próxima à instituição e aos livros em si. Tendo em vista a disciplina cursada no Programa de Pós-Graduação em História, da UFPE, os usos dessa literatura e dessas novas abordagens em torno dos objetos de memória, tornaram possível conceber o livro como um objeto de carga histórica e não apenas como uma peça gráfica, sujeita à análise de sua concepção. Tal objeto, considerado dessa forma, foi frutuosamente usado como fonte de informação, assim como é feito com as entrevistas e documentos encontrados. Na metodologia, além de explorar conceitualmente cada tipo de fonte utilizado, descreve-se como cada fonte dessa foi manipulada e quais as dificuldades encontradas durante as pesquisas.

CAP. 2 A IMPRENSA DA UNIVERSIDADE DO RECIFE E SEUS CONTEXTOS

O capítulo em questão apresenta um breve panorama do livro em Pernambuco, e começa a traçar a trajetória da editoração universitária no Brasil, até o surgimento da Imprensa da Universidade do Recife. Essa história inicial passa pelo conceito do que é – ou o que faz de um órgão ser considerado – uma editora de fato, bem como alguns fatos que marcaram esse período inicial de consolidação do setor. Após a contextualização mais ampla, é dado foco à Imprensa da Universidade do Recife, com seu início e marcos oficiais obtidos através da documentação analisada. O capítulo se encerra antes de começar a tratar mais a fundo a oficina gráfica, setor esse que ganha capítulo próprio, pela natureza de sua complexidade.

CAP. 3 A OFICINA GRÁFICA DA IMPRENSA UNIVERSITÁRIA

Para a presente pesquisa, o setor mais importante da Imprensa é a oficina. Por isso, o capítulo em questão trará um pouco do contexto institucional do setor e como se deu sua trajetória até uma consolidação e reconhecimento de seus serviços perante à sociedade. Além das direções e outros aspectos institucionais, o capítulo traça um panorama dos agentes internos da Imprensa que ajudaram nesse processo de estruturação e afirmação do órgão enquanto produtor de livros e outros impressos.

CAP. 4 AS PRÁTICAS DA OFICINA GRÁFICA DA IMPRENSA

Tipos de composição e impressão encontrados na oficina serão tratados aqui a partir dos conceitos teóricos, concentra-se nas fases de pré-impressão, impressão e acabamento. A ideia de se subdividir o capítulo desta forma surgiu no intuito de facilitar a compreensão das etapas que se seguem numa gráfica de modo geral. Ao se tratar das práticas, ainda ocorrem a inserção de alguns conceitos que, de forma específica, devem se relacionar diretamente aos contextos da prática gráfica e editorial. Tais contextos se organizam de forma cronológica, a sua chegada e efetiva produção, o que também facilita o entendimento de como se deu a inserção dessas novas tecnologias nos contextos dos funcionários e da operação da oficina. Cada tipo de composição e impressão será trabalhado separadamente, de acordo com documentos e relatos

obtidos. No fim do capítulo, apresento uma pequena parte sobre outros trabalhos que a Imprensa produziu no decorrer dos anos, além dos livros.

CAP. 5 PUBLICAÇÕES DA IMPRENSA UNIVERSITÁRIA

O último capítulo explora as análises e discussões acerca da produção dos livros e como cada aspecto observado ajudou a desenvolver e definir o objeto. Apesar do nome e do objetivo do capítulo, diversas fontes foram cruzadas para que se chegasse num resultado mais apropriado, tendo o livro como, muitas vezes, ponto de partida para as questões. Além dos aspectos, os livros foram diagnosticados de acordo com suas áreas e, só depois disso, foi dado início às discussões sobre o material e suas informações. Os livros são aqui tratados como fonte principal das informações, porém aspectos físicos dos livros também foram explorados, a fim de extrapolar o textual e, fazendo-se dessa forma, compreender objetos mais complexos em seu entendimento e o seu uso enquanto fonte. A identificação dos principais agentes externos, em sua maioria, artistas gráficos, é abordada neste capítulo, findando com uma exibição e discussão de suas obras e a contribuição desses para a história da Imprensa Universitária. A identificação desses agentes ajudam a elucidar como o órgão gozava de importância no meio editorial local e como pôde servir de celeiro para tantos artistas e não só literários e professores.

2 METODOLOGIA

2.1 ABORDAGEM HISTÓRICA

O livro impresso é, sem sombra de dúvidas, um artefato que retém sobre si uma série de particularidades e, de certa forma, uma grande responsabilidade. Desde o início da difusão dos livros, a partir da prensa de Gutenberg, no século XV, e depois, pela industrialização da atividade gráfica, já no século XIX, o livro foi ganhando status significativo nos estudos da história por ser "organizado para ser lido e compreendido por um grande número de pessoas; busca divulgar e criar um pensamento, modificar um estado de coisas a partir de uma história ou de uma reflexão." (FARGE, 2009).

No entanto, os estudos históricos aprofundaram-se a partir das décadas de 1960 e 1970, evidenciados pelas investigações de Henri-Jean Martin e pelos trabalhos do historiador Roger Chartier e Daniel Roche, que foram, de certa forma, os pioneiros nas diferentes abordagens do estudo do livro (ou da história da leitura). Tudo isso veio a partir da escrita do capítulo *O Livro: uma mudança de perspectiva,* que faz parte da obra de Pierre Nora e Jacques LeGoff , traduzida para o português como *História: novos problemas, novas abordagens, novos objetos*, publicada em 1976 (REIMÃO, 2004).

Pela perspectiva que avança através dos estudos que contemplam o livro – em oposição ao protagonismo que enfatiza a literatura, o texto enquanto portador (e transmissor) das visões de mundo de uma determinada época –, o livro enquanto artefato material reproduz também informações relevantes através de suas fichas técnicas, marcas de uso e características físicas e produtivas.

Mesmo que para Chartier (1998) um livro sem um leitor que o decodifique torna-se apenas um objeto e o texto torna-se virtual e intangível (não pretendo ignorá-lo por completo), a decodificação dos demais elementos do livro constituem em si o objeto enquanto fonte importante da contextualização de um cenário editorial, produtivo e, num caso em que pode-se aprofundar mais os cenários, até político-social.

Tendo em vista que o objeto livro, em si, pode-se configurar muito mais do que o próprio texto enquanto suporte de memória, e assegurado pela afirmação de Aismman (2011) que cita os textos como estruturas mais duradouras que as colossais construções que se tornam ruínas, é possível entender que o suporte carrega em si essa importância e, de certa forma, a carga memorial que os textos trazem.

A partir dessa perspectiva, embora corrobore com a ideia de que o texto, enquanto escrita, legitima a significação do livro, a apresentação gráfica, a produção e a materialidade são consideradas como personagens da obra, ou seja, partes integrantes de um mesmo período histórico que, assim como os documentos, têm a capacidade de nos marcar de muitas maneiras.

Veyne (1998) corrobora com essa abordagem ao afirmar que documento é como todo acontecimento que deixa em nós marcas materiais. É na tentativa de difundir outras abordagens que o presente estudo optou pelo não julgamento/análise do livro esteticamente, por conter tantas variantes e características, e informações que precisam ser expostas, antes de reduzi-se visualmente à interpretação inicial de um capista ou artista.

Pressupõe Certeau (1998) que julgar o livro pela capa, por exemplo, é característica astuciosa de consumo, que emprega outros sentidos a um determinado produto. Ele caracteriza a capa como um outro tipo de produção: o desenho resignificando a obra que e e encapa. Aqui, o meio, os autores, as informações, resignificarão, não a obra, mas o objeto (CHARTIER, 1998).

Nesse sentido, o livro se apresenta como ponto de partida e de chegada. Ao mesmo tempo que, através do desenvolvimento da pesquisa, encontraram-se respostas para os livros a partir das fontes, o caminho inverso também foi possível. O objeto livro suscita questionamentos quando se extrapola o texto e é percebido como meio material de transmissão de uma imagem, de uma memória, seja ela temporal, emocional ou técnica. É também, acima de tudo, uma memória institucional de um órgão universitário, que advêm de uma consciência cada vez mais crescente da existência de "representações fragmentadas, múltiplas e, muitas vezes, conflituosas do passado" (RIBEIRO, BARBOSA, 2018). As marcas físicas deixadas pelos processos e pelo tempo, talvez, eliminem a parcialidade dos documentos e demais construções posteriores que podem e são facilmente tangidos pelos sentimentos do presente, direcionados às crenças do público e orientando-se em função delas (SARLO, 2007).

Sobre a memória, é interessante frisar que dentro de nosso tempo vivemos uma profusão na produção dessas recordações que, segundo Pierre Nora (1993) vêm do sentimento de que não há memória espontânea, e por isso é preciso criar datas, arquivos, celebrações, etc. Isso se reflete n as i nstituições q uando s eguem o i ntuito d e c riar dentro de si uma memória, uma identidade que a legitime enquanto instituição, uma certa instrumentalização da memória no intuito de chegar numa possível coesão interna para as pessoas que ali trabalham (RIBEIRO, BARBOSA, 2018).

No caso da Imprensa Universitária, tais contextos se fundamentam muito mais pelo interesse de criar coesão institucional, no que à concerne produção – que também acontece de forma manipulada – já que se exclui do estudo atual, análises mais profundas de decisões administrativas, por exemplo, que fazem parte de um contexto institucional importante. Mesmo assim, com o cuidado devido de que não se busque a absoluta e definitiva história do órgão, ao contrário, possa-se, a partir deste estudo, vislumbrar-se uma memória de muitas vozes e fatos que necessitam ser reconhecidos e explorados, para que, em meio à multipluralidade de um órgão como a Imprensa, as fontes possam convergir para o reconhecimento atual do quão grande foi no passado.

2.2 ETAPAS METODOLÓGICAS

Para compor a metodologia da pesquisa, a partir de uma abordagem mais histórica que analítica, procedimentos provenientes de arcabouços multidisciplinares como design, história, antropologia, sociologia, comunicação, estatística, entre outras, o que tornou o trabalho de pesquisa complexo (FONSECA, GOMES e CAMPOS, 2016, p. 144).

Partindo disso, dividiu-se a metodologia de pesquisa em três partes que não necessariamente aconteceram numa ordem específica: (1) revisão bibliográfica; (2) coleta e (3) tratamento dos dados. A fase de coleta subdividiu-se de acordo com o tipo de fonte consultada para classificar melhor cada etapa e como cada fonte foi utilizada, conforme será descrito a seguir.

2.3 REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

Uma revisão bibliográfica foi realizada no intuito de entender a parte institucional da pesquisa (Imprensas Universitárias no Brasil e a Imprensa da Universidade do Recife). Dessa maneira, essa etapa deu o arcabouço teórico necessário para se entender os contextos e as transformações que regem o tipo de instituição estudada.

Como ponto de partida para essa etapa de revisão, foi levado em consideração, primeiramente, o resultado de uma pesquisa feita por Gusmão e McCarthy (1996), que catalogou as publicações da Editora UFPE entre os anos de 1955 e 1995. A avaliação levou em conta vários aspectos, como tipo de impressão, quantidade de páginas, presença de ilustrações, assuntos dos livros, ligação dos autores com a UFPE, naturalidade e residência dos autores publicados. O primeiro recorte se deteve nos tipos de impressão encontrados no período que compreende os anos de 1955 a 1983, período de grande produção, como demonstra a Tabela 1, e que é encerrado pelo fim das composições mecânicas e a chegada de uma máquina de fotocomposição.

Tabela 1 – Processos de impressão da produção editorial da Editora UFPE

Período	Tipografia	Offset	Digital	ñ identif.	Total
1955/1959	71				71
1960/1964	120				120
1965/1969	151	1			152
1970/1974	99	5		103	207
1975/1979	57	16		83	156
1980/1984	63	21		69	153
1985/1989	2	32	19	35	69
1990/1995	1	215	19		235

Fonte: Gusmão e McCarthy, 1996

Esse levantamento inicial direcionou a parte técnica da revisão bibliográfica, focado na conceituação e explicação dos processos gráficos de composição de texto tipográfico (manual e mecânica) e fotocomposição (eletrônica), além das técnicas de impressão tipográfica e *offset* que se instalaram na oficina gráfica em questão. Não coube aqui uma contextualização geral e histórica dos meios de impressão, já que nem todos foram incorporados na produção da Imprensa.

A revisão bibliográfica foi constantemente revisitada de acordo com os dados levantados tanto em documentos quanto nas entrevistas colhidas. Cercar-se e apropriar-se dos conceitos principais em relação à produção gráfica, história e ao desenvolvimento das técnicas de impressão foi o subsídio principal para identificar, não só as técnicas utilizadas, compreender o maquinário, as atividades próprias de cada tipo de composição e impressão, mas também para entender melhor os registros encontrados nos livros.

Na fase de entrevistas, entender os processos ajudou tanto na condução e na elaboração do roteiro, quanto no entendimento final dos resultados obtidos a partir de termos técnicos que só podem ser entendidos dentro desse contexto de uma oficina gráfica. Em complemento à essa fase, ainda foram levadas em consideração as entrevistas concedidas à obra *EDUFPE 50 anos: histórias e perspectivas* (REZENDE, BERNARDES, ARAÚJO, 2006). Nessa obra já se tinha reunido um material significativo a nível de informações gerais sobre a Imprensa, servindo como uma espécie de filtro para as entrevistas atuais, realizadas e descritas mais à frente.

Outro ponto importante da revisão bibliográfica foi a possibilidade de incorporar um estudo histórico mais afeito ao levantamento e contextualização dos dados encontrados do que à análise gráfica em si. Para a intenção da pesquisa, carecia mais definir as experiências, as pessoas, as técnicas os equipamentos do que a intencionalidade de uma produção tão vasta quanto complexa. Por isso, a aproximação das abordagens históricas foi de fundamental importância para desempenhar bem a pesquisa.

As teorias da Nova História, as vozes dos arquivos e de documentos, a história do livro enquanto objeto, as fontes da história oral, foram os pontos principais que nortearam a abordagem do trabalho.

2.4 COLETA DE DADOS

2.4.1 Documentos

Esta etapa de pesquisa foi feita de forma exploratória nos arquivos da própria Editora UFPE, no Arquivo Geral da UFPE e em arquivos da Pró-Reitoria de Gestão de Pessoas (PROGEPE). Relatórios, inventários, regimentos antigos, normativas, ofícios, memorandos, fazem parte desta etapa, trazendo consigo toda a carga de informações institucionais relacionadas à IUR. As dificuldades em conseguir acesso aos documentos foram grandes e, infelizmente, não é possível afirmar se essas dificuldades foram impostas pelas pessoas ou pela escassez das informações.

A seguir, cito algumas dificuldades encontradas, confirmando, em partes, que os arquivos públicos tiveram (e têm) uma certa dificuldade em manter a continuidade do processo de recolhimento de documentos. Tal fato gera empecilhos ao pesquisador que, principalmente, pesquisa essas fontes relativas ao século XX (BACELLAR apud PINSKY, 2006, p. 48).

a) Arquivo Geral da UFPE e da Editora

Embora a UFPE possua um setor próprio de arquivos e documentos – Setor de Arquivo Geral –, a dificuldade em encontrar documentos foi grande. Muitas vezes, ao recorrer a um determinado setor para ter acesso a algum documento, era direcionado a um outro departamento ou a uma outra pessoa que podia deter tal informação. Em algumas situações, a busca foi bem sucedida, como em relação aos Ofícios expedidos no período inicial da Imprensa, que só foi possível acessar através de um funcionário, Caetano Correia Lira. De forma muito gentil e solícita, ele me mostrou as encadernações dos Boletins Oficiais que mantinha organizado quando foi chefe do setor que publicava tal boletim.

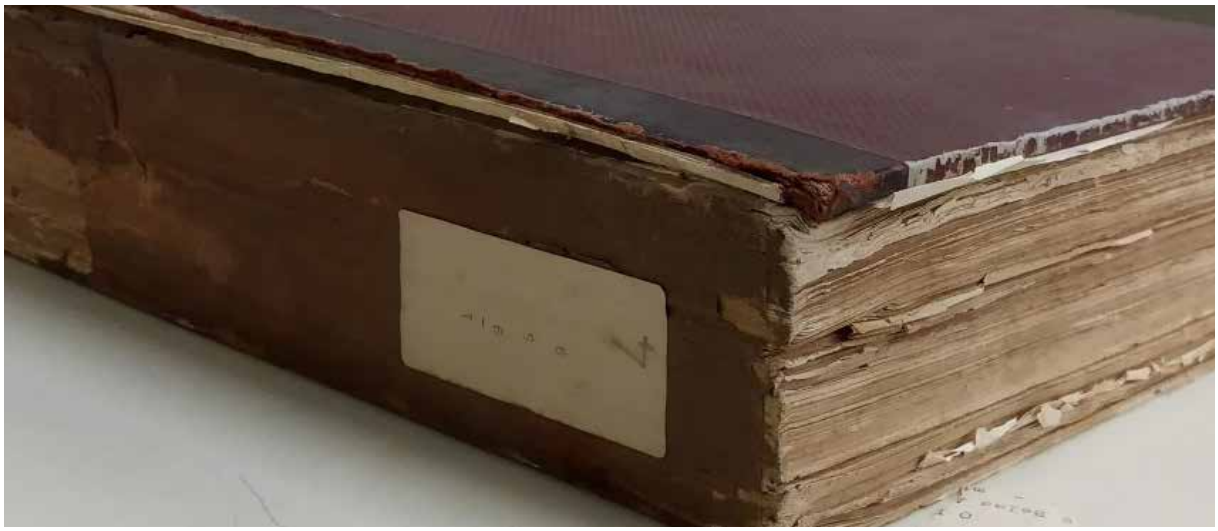
Apesar de bem conservados e encadernados, os volumes começavam em 1967 e não se mantinham regulares. Folheando-os, foi possível encontrar pequenos excertos e detalhes que apenas confirmaram nomes e cargos, sem necessariamente, por exemplo, confirmar datas de nomeações e instalações de setores e órgãos. Outra dificuldade que se apresentou foi a escassez de documentos no setor de Arquivo Geral da UFPE, cujo acesso às estantes de documentos e ao arquivo em si se mantém restrito aos técnicos responsáveis pela organização e conservação dos mesmos. Ao chegar ao arquivo – o que aconteceu mais de uma vez durante a

pesquisa – pedia a um funcionário tudo o que ele tivesse sobre a Imprensa da Universidade do Recife e sobre a Editora UFPE, órgão que se seguiu à Imprensa.

Apenas dois documentos foram apresentados pelo técnico: Relatórios de gestão dos anos de 1959 e de 1973, ambos encadernados. O volume refente ao ano de 1959 (FIGURA 1) está reunido em um imenso volume, encadernado, o que difilcultou bastante o manuseio, pois estes apresentavam muitas folhas quebradas, folhas soltas e rasgos consideráveis[2].

Em relação aos documentos consultados a partir do arquivo da própria Editora, a dificuldade foi, de fato, o acesso às gavetas, que estavam, literalmente, amontoadas e, por isso, sem espaço adequado para serem abertas. O acesso só foi possível após uma arrumação, que precisou ser solicitada ao Departamento de Manutenção e Conservação da Prefeitura da Cidade Universitária, que detém os recursos necessários de terceirização de mão de obra para mover os bens móveis que se encontravam na sala dos arquivos. Finalmente, após a realização do serviço, nos meses de abril e maio de 2019, foi possível acessar os gaveteiros de ferro que armazenam uma série de pastas referentes à Editora.

Figura 1 – Volume completo do Relatório Geral da Universidade do Recife de 1959. O volume se apresenta bastante desgastado e de difícil manuseio, devendo atenção e reiteirado cuidado na manipulação do mesmo.



Fonte: Arquivo Geral da UFPE

Nesse caso, como a pesquisa no arquivo foi feita sem o intermédio de nenhum técnico responsável, foi possível deter-se melhor em cada parte e julgar, mesmo durante o manuseio dos papéis, o que seria viável ter em mãos e fotografar para registro da pesquisa, entre

2 Em ambos os arquivos foram cedidas luvas e máscaras para o pesquisador. No caso do Arquivo Geral, há um prévio preenchimento de um formulário, no qual devem constar o nome completo, o departamento de origem, o nome do orientador, a intensão da pesquisa e os documentos que foram consultados.

eles, atas de reuniões[3], listas de pessoal, processos de submissão de originais e recortes de matérias de jornal.

No geral, os documentos propiciaram uma série de informações importantes no que já diz respeito às decisões/posições oficiais do órgão. Infelizmente, a falta de muitos desses documentos e registros levaram a pesquisa numa direção de dúvidas diante dessa escassez. Em alguns momentos, era improvável fazer uma afirmação com base em uma única fonte, que não os documentos oficiais. Como o uso de outras fontes reconhecidas já permitiam esses cruzamentos dos dados, foi possível, assim, inferir certos aspectos, como diretores e publicações que não tiveram sua veracidade comprovada pelos documentos. Daí a importância tão grande, diante de lacunas, da diversificação de fontes de informação, que calhou por conduzir o trabalho de forma mais dinâmica e segura em relação às afirmações feitas.

2.4.2 Jornais e periódicos

As fontes de informações que citam e incluem referências acerca da Imprensa, como jornais, revistas, catálogos e informes de outras instituições foram também levantadas nesta etapa e consideradas como registros documentais. De certa forma, ajudaram a desvendar a trama de algumas lacunas que os documentos oficiais não deixaram claro.

A principal fonte de busca dos documentos foi a página da Hemeroteca da Biblioteca Nacional, que disponibiliza em seu endereço eletrônico (bndigital.bn.gov.br) as edições de jornais de grande circulação desde o Império, além de diversos acervos históricos de cartas e outros impressos produzidos no país.

Para a pesquisa referente à IUR, me detive no acervo do *Diário de Pernambuco*, a partir dos anos de 1950, a fim de buscar as primeiras ocorrências que noticiassem a Imprensa Universitária nos periódicos pernambucanos, como por exemplo, a edição de número 150 do *Diário de Pernambuco (*FIGURA 2*)*. Nela, Gilberto Freyre comenta a necessidade da criação de uma imprensa universitária no Recife, nos moldes criados na Bahia (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 1954).

Mesmo tendo em mente a cautela necessária ao se utilizar um periódico enquanto fonte, sujeito às motivações sociais e/ou censuras de seus editores, a pesquisa necessitou ascender tais perspectivas pelo baixo número de registros mais seguros, tanto documental quanto bibliográfico.

3 As atas encontradas são das reuniões do Conselho Técnico-Administrativo da Editora, e datam a partir de 1984. Apesar de muito importantes para elucidar questões referentes ao órgão, tais atas datam além recorte feito. O material continua armazenado no arquivo da Editora e pode ser fonte fundamental para pesquisas futuras que perfaçam as décadas de 1980 e 1990.

Figura 2 – Trecho que Gilberto Freyre recomenda a instalação de um órgão como o da Universidade da Bahia para o fomento da cultura literária pernambucana. Fonte: Diário de Pernambuco. 11 de junho de 1954, Edição 150, p. 4.

Em torno de uma pesquisa

Gilberto FREYRE

(Para os «D. A.»)

E' interessante que tenha sido de um pernambucano a iniciativa da primeira «analise fonetica», com aplic á logoaudiometria, da lingua portuguesa no Brasil: admiravel esforço realizado quase sozinho pelo médico Geraldo de Sá, que a tal arrojo se sentiu animado pelos estudos que realizou nos Estados Unidos e pela colaboração do dr. Ira Hirsh, do Instituto Central de Mudos, de St. Louis. Parece haver nos pernambucanos uma predisposição para iniciativas arrojadas quer de ciencia quer de arte ou industria: inclusive arte literaria. Explica-se assim que tenham sido e continuem a ser pernambucanos — ou brasileiros pernambucanizados pela estadia no Recife — tantos renovadores de ciencias, de artes, de industrias, de letras no nosso Pais.

A essa vocação não escapou o medico Geraldo de Sá, continuador, aliás, do pai — o professor Artur de Sá — em esforços de renovação de uma especialidade medica que tem hoje no Recife um dos seus centros brasileiros mais adiantados. Dai o trabalho

Estados Unidos onde soube extrair de estudos de especialização o maximo de proveito para sua ciencia e para o Brasil. Intitula-se esse trabalho, ainda inedito — que falta faz ao Recife uma imprensa universitaria do tipo da que a Universidade da Bahia vem instalando, com material modernissimo! — «Analise fonetica da lingua portuguesa falada no Brasil e sua aplicação á logoaudiometria».

Trabalho técnico, é certo, e de interesse principalmente medico, não deixa de ter aspectos que o recomendam á atenção de outros estudiosos da lingua portuguesa falada no Brasil. Para os especialistas o trabalho experimental que o nosso conterraneo acaba de realizar é de evidente interesse: vem dotar a audeologia nacional de elementos de «valor diagnostico».

Mas os resultados da pesquisa do médico Geraldo de Sá interessam tambem aos estudiosos de fonetica. Ele proprio se considera um tanto intruso «nos dominios da fonetica». Intromissão inevitavel. Justifica-a o in-

Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional

Como o resultado dessas buscas não tendem a cravar ou reduzir uma determinada informação a uma datação exata dos fatos, nem pretende-se inquirir que querelas expostas sejam analisadas pela pesquisa, atem-se à prudência de se investigar não só aquilo que se espera enquanto resultado, mas de abrir-se às possibilidade do que pôde-se encontrar diante das respostas. Vale lembrar que o objeto da pesquisa não é o jornal, o periódico em si, nem sua influência enquanto meio de informação, ou a sua materialidade ou mesmo ligação com determinado grupo político, o que de certa forma, reduz o medo de tal fonte, de tão complexa, se tornar desinformante da pesquisa. Diante dos receios que autores como Tania Regina de Luca (apud PINSKY, 2006) levantam ao questionar a objetividade e a volatilidade das intenções dos jornais, alerta para pesquisas importantíssimas que tiveram periódicos enquanto fontes

primárias de informação, citando o livro de Gilberto Freyre, *O Escravo nos anúncios de Jornais brasileiros do século XIX*, como pioneiro nesse aspecto. Coincidências à parte, a primeira edição dessa obra foi impressa pela IUR, em setembro de 1963.

> O pioneirismo inconteste cabia a Gilberto Freyre, que por meio dos anúncios de jornais estudou diferentes aspectos da sociedade brasileira do século XIX, a produção de vários pesquisadores, formados segundo padrões de excelência acadêmica e que ocupavam lugar de destaque no meio universitário – caso de Emília Viotti da Costa, Fernando Henrique Cardoso, Stanley J. Stein, Nícia Vilela Luz e Leôncio Martins Rodrigues –, não dispensava a ida aos jornais, seja para obter dados de natureza econômica (câmbio, produção e preços) ou demográfica, seja para analisar múltiplos aspectos da vida social e política, sempre com resultados originais e postura muito distante da tão temida ingenuidade. (DE LUCA apud PINSKY, 2006, p. 117).

Tendo isso em mente, as pesquisas se focaram em perceber o que havia se noticiado, tanto da imprensa enquanto órgão, quanto das publicações e possíveis imbricações entre o órgão universitário e demais instâncias da sociedade. Na ferramenta de buscas do Acervo Digital da Hemeroteca foram utilizadas algumas palavras-chave, que ajudaram a compilar os registros encontrados: “Imprensa”; “Imprensa Universitária”; “Universidade do Recife”; “Editora”; “Editora Universitária”; e “Estudos Universitários”. Alguns nomes que foram sendo levantados durante a pesquisa também foram pesquisados: “Wilton de Souza”; “Ladjane Bandeira”; “Aluízio Braga”; “Esmeragno Marroquim”; “Gráfica Boa Vista”; “Zuza”; e “Zuza da gravura”. Essas expressões e palavras foram as que retornaram mais resultados da busca no sistema da Hemeroteca, e conduziram esta etapa de forma satisfatória.

Os resultados foram satisfatórios, pois através deles lacunas institucionais e de conjuntura nacional, bem como de suas publicações e agentes foram sanadas e, de certa forma, prestigiadas pelo meio de comunicação tão abrangente e forte como o *Diário de Pernambuco*. Como exemplo dessa situação, é possível citar a informação relacionada à aquisição da Gráfica Boa vista pela Imprensa. Ao menos uma menção, por menor que seja, como foi a encontrada em matéria do *Diário,* ajudou a elucidar algo que só um autor conseguiu trazer como informação. Portanto, a Hemeroteca se mostrou um vasto campo de informações que, ao meu ver, precisam ser respaldadas de alguma forma. A linguagem jornalística ajudou a perceber, inclusive, como a Imprensa gozava de prestígio, demonstrando, assim, importância, relevância e capilaridade nos meios culturais da cidade.

2.4.3 Entrevistas

As entrevistas foram realizadas de forma semiestruturada a fim de permitir liberdade aoentrevistador de abordar outros temas e focalizar melhor em questões que julgasse

necessárias no decorrer da conversa, mesmo que guiado por tópicos específicos (LAKATOS; MARCONI, 1991).

Para nortear as entrevistas foi desenvolvido um roteiro que pudesse abranger duas dimensões do objeto de pesquisa: o contexto institucional da Imprensa e o contexto da oficina gráfica enquanto setor da IUR. Ambos os caminhos se completaram ao longo da construção do discurso dos entrevistados. A estrutura a seguir (**TABELA 2**) privilegia questões a serem levantadas, ao invés de perguntas que precisassem de respostas. Não foi rígida ou impassível de mudanças e adaptações. Em virtude de muitas questões que foram surgindo naturalmente no discurso dos depoentes, outras questões eram abordadas. Cada entrevista teve sua própria dinâmica, e cada entrevistado mostra-nos diferentes interesses na abordagem de determinadas questões. (FREITAS, 2006, p. 59).

Tabela 2 – Questões a serem observadas sobre a Imprensa nas entrevistas. Na coluna da esquerda, questões referentes à Instituição em si. Na coluna da direita, as questões acerca da oficina gráfica e da dinâmica de trabalho

Instituição:	**Oficina gráfica:**
Histórico de funcionamento da Imprensa. Existiu uma motivação para ser aberta;	Como era dividida a Oficina: Quantidade e setores que faziam parte da Oficina;
Onde a imprensa se localizou e quais mudanças sofreu em relação ao local de funcionamento;	Maquinário existente na Oficina - Que etapa do processo cada uma realizava – Quantidade de máquinas por setor;
Estruturas físicas/instalações da imprensa;	Impacto das mudanças institucionais [relatadas] na produção da Oficina;
Relevância e contribuição principal de uma (ou alguma) gestão?	Verificação de como e quando aconteceu as mudanças de tecnologias de composição e impressão *[Verificar recepção e aceitação, e adequação em relação à nova tecnologia empregada].*
Principais resultados das mudanças de ordem institucional e de ordem federal que a Imprensa é submetida;	Qual a formação que os funcionários tinham? *[Escolas de formação para gráficos]*
Tipos de publicação e impressos que a Imprensa produzia;	Que relação os funcionários mantinham tanto com a produção quanto com o impresso produzido.
Quantidade de funcionários e estrutura funcional.	

Sabendo que o tempo corrido entre a entrevista e os fatos narrados não são os mesmos, fez-se necessária a cautela orientada por Bosi (2004) ao realizar e interpretar o discurso do entrevistado. Ela considera uma ordenação subjetiva dos fatos, segundo sua experiência e lógicas afetivas que, de certa forma, não podemos ignorar. Segundo a autora, o recontar da história (ou memória) é sempre um ato de criação. (BOSI, 2004, p. 62).

As relações de trabalho estabelecidas anteriormente entre o pesquisador e alguns entrevistados foi de significativa importância nesse contato. Como funcionário da Editora, a

convivência e os discursos passaram a fazer parte do cotidiano, aguçando uma expectativa de tornar factível essa pesquisa que agora se realiza. Mesmo com esse conhecimento prévio das pessoas entrevistadas, precisei fazer um exercício de afastamento entre os discursos já ouvidos e consolidados em meu imaginário com os discursos oriundos de uma estrutura mais focada e com os objetivos claros da pesquisa. Os entrevistados são, em sua maioria, funcionários ainda em atividade na Editora UFPE, com exceção de Wilton, ex-funcionário (**TABELA 3**):

Tabela 3 – lista dos entrevistados para a presente pesquisa

Nome completo	Função	Admissão
Gilberto José dos Santos	Linotipista	1971 – bolsista 1976 – efetivado
Edmar da Silva Teixeira (Mão-de-ouro)	Impressor	1981 – estagiário 1982 – efetivado
Gilvan Santos Pessoa	Operador de Plastificadora Emendador	1981
Marcos André Matias de Melo	Fotogravador	1994
Rosenildo Sousa da Silva (Mero)	Tipógrafo	1983
Wilton de Souza	Capista	1964

Nota: As entrevistas foram realizadas entre os dias 28 de setembro e 01 de outubro de 2018, à exceção de Wilton de Souza, que teve sua entrevista realizada em 04 de dezembro de 2018.

As entrevistas seguiram basicamente o roteiro supracitado. Para a entrevista com o senhor Wilton de Souza, em 04 de dezembro de 2018, levei alguns exemplares de livros para que ajudassem na condução da conversa e elucidação de alguns processos realizados nesses projetos. Mesmo que num primeiro momento tenha encarado como desnecessária tal iniciativa, haja vista que o artista expõe na parede da sala de sua casa um enorme acervo de capas realizadas por ele, o fato de levar os livros acabou servindo para descobrir a autoria de duas capas que, até então, não se tinha creditado ao autor. A entrevista com o artista, diferente das demais, foi gravada em vídeo, além do áudio, para que pudessem ser demonstradas algumas questões do processo que seria mais inteligível com os gestos e apontamentos feitos pelo entrevistado. Essas entrevistas foram fundamentais para confrontar com os dados encontrados na fase de documentação e da revisão bibliográfica e deu, de certa forma, substâncias para as análises posteriores dos livros.

2.4.4 Os livros

A pesquisa iniciou-se com a observação *in loco* no acervo do próprio órgão. Em vista de uma reforma, os livros foram todos encaixotados e armazenados numa sala, exigindo do

pesquisador primeiramente a tarefa de encontrar o máximo de obras existentes no acervo do órgão, para, em seguida, organizá-las e observá-las. Após uma primeira visita, de forma muito mais sistemática que exploratória, os livros foram separados por ano de publicação o que, de certa forma, já denunciava a ausência de um número grande de publicações, tendo em vista que a primeira ocorrência encontrada era de 1962, ou seja, com um hiato de seis anos desde a fundação da Imprensa da Universidade do Recife, em 1956.

Como não é da pretensão da pesquisa catalogar, analisar ou mesmo explorar todos os livros, inferiu-se que os livros ora encontrados fossem suficientes para tal etapa. Em uma segunda visita, após a dos livros organizados por ano, foi possível verificar a existência de poucos ou nenhum livro em determinados anos, como o caso de 1964 (um livro encontrado) e 1972 (nenhum volume encontrado no acervo). Para sanar tais lacunas temporais, a pesquisa partiu para o acervo da Biblioteca Central da Universidade Federal de Pernambuco , a fim de encontrar as possíveis publicações referente a tais anos.

Pelo Sistema Integrado de Bibliotecas, sistema eletrônico de pesquisa no acervo, foi possível pesquisar usando as palavras-chave: "Imprensa Universitária", "Editora Universitária", "Universidade do Recife". Dessas pesquisas, os resultados foram um tanto animadores, pelo número de publicações encontradas do período, até então incólume no acervo da Editora UFPE: cerca de 100 resultados até o começo dos anos 1970, o que possibilitou um ajuste no recorte que pretendia-se fazer do órgão enquanto Imprensa Universitária.

Mesmo assim, os livros solicitados, muito antigos, fazem parte da Coleção Especial da Biblioteca e do Memorial Dênis Bernardes, necessitando de uma consulta intermediada por um técnico, que recebeu a lista de solicitações e depois respondeu sobre a localização ou não dos volumes solicitados. A biblioteca setorial do Centro de Artes e Comunicação apresentou algumas publicações, umas inclusas numa determinada coleção, denominada de Coleção Especial, outras disponíveis nas estantes para consulta. Infelizmente, a intermediação, bem como a falta de informações coerentes em relação à movimentação de volumes entre coleções e/ou bibliotecas, dificultou tal etapa da pesquisa.

Dentre os mais de duzentos livros levantados, 71 foram selecionados de acordo com critérios como: condição do livro (devido ao tempo), se fora impresso na oficina da IUR, se continha informações textuais como diretor, responsável técnico, autoria da capa/projeto gráfico e, por fim, se estava dentro do recorte determinado para a pesquisa. Eles estão listados no APENDICE A, ao final da dissertação, numa tabela com os dados expostos de forma resumida para melhor compreensão dos aspectos observados e informações obtidas.

Livros enquanto documento

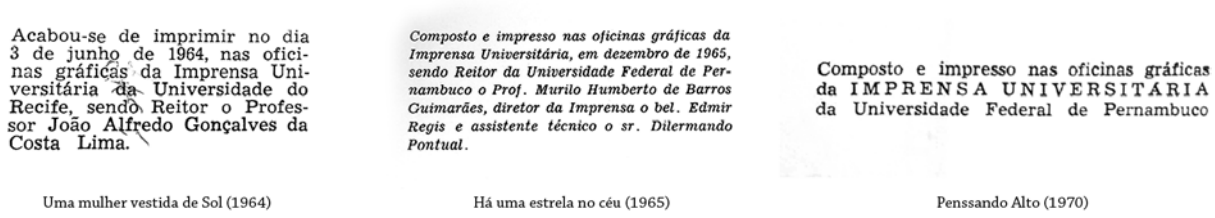
A pesquisa pelos livros[4] levou em consideração o objeto enquanto fonte de informação, primeiramente. Mais do que o conteúdo da obra e a estética empregada ou o julgamento de

4 Aqui entende-se livro como impresso que possua "qualquer número de páginas, encadernados, com capa própria e que não sejam identificados como revistas ou anais de congresso" (GUSMÃO, McCARTHY, 1996).

ambos, os livros trazem em si a perspectiva produtiva e de sua trajetória, bem como o contexto social da Imprensa da Universidade do Recife, que interpõe-se em muitos momentos, ao contexto universitário da época. Por isso, o levantamento feito traduz o que se espera desses objetos, tendo em vista que suas marcas físicas e elementos textuais presentes podem indicar a época, a tecnologia, os responsáveis e os agentes da produção, sejam eles locais ou parceiros. Tais informações só foram possíveis de serem coletadas a partir de um tratamento prévio dos livros, de acordo aspectos já citados no ítem anterior, e inicialmente levantados e classificados.

Antes de se ter acesso aos livros, seria impossível prever quais as informações encontrar, de forma direta, nos volumes. Pelo colofão[5] e elementos catalográficos era possível inferir quais as informações que normalmente se têm registradas, mas ao se examinar mais detidamente via-se que nem todo livro registrava da mesma forma, ou de alguma forma, os dados institucionais da Imprensa, como endereço, mês e ano de impressão, os responsáveis técnicos e o diretor à época (**FIGURA 3**). Em alguns volumes outros elementos estavam presentes, por exemplo, dedicatória ou agradecimento e, infelizmente, em tantos outros livros, nenhuma informação relevante aparecia de forma textual.

FIGURA 3 – Foto dos colofões dos livros *Uma mulher vestida de Sol* (1964), *Há uma estrela no céu* (1965) e *Pensando Alto* (1970), exemplificando as informações textuais mais encontradas através deste elemento.



Fonte: Acervo da Editora UFPE

No entanto, o livro também carrega as marcas materiais e físicas que são inerentes ao seu processo. No caso, por exemplo, das impressões tipográficas, as marcas em geral aparecem quer pelo transbordamento da tinta da área de impressão, quer pelas marcas de relevo deixada no suporte, tanto de um lado (em baixo relevo) quanto de outro (em alto relevo).

> Estes sinais da impressão tipográfica aparecem em quase toda e qualquer publicação do século XIX. É mais visível no preto da página do título ou onde quer que uma grande parte de qualquer página permaneça em branco, como no final de um capítulo, com texto do outro lado. Às vezes pode ser sentido com a ponta do dedo mais facilmente do que pode ser visto. (GASCOIGNE, 2017. p.1a, tradução livre).

5 Inscrição que os primeiros impressores costumavam pôr no fim do livro, declarando o nome da obra, o autor, impressor, lugar e data da estampa, etc., e que os modernos puseram novamente em voga (PORTA, 1983). No caso da Imprensa da Universidade do Recife, eram sinalizados principalmente as datas, endereços, responsáveis, diretores e reitores da Univeridade.

Outra característica apontada pelo autor como uma forma de indicar que um material foi impresso em tipografia é o acumulo de tinta nas áreas impressas, o que resulta no arredondamento em algumas partes de um texto, por exemplo. (GASCOIGNE, 2017). Araújo (2008) também cita que as tintas usadas em impressões tipográficas são mais pastosas, liberando menos tinta que uma impressão em rotogravura, por exemplo, mas que a pressão exercida no suporte produz esse transbordamento nas margens das letras, nos pontos de retícula e nos traços dos desenhos.

Para os estudos relacionados às características de impressão, tendo em vista as tecnologias que coabitaram na Imprensa à época, foi feito o registro fotográfico de algumas páginas, como grupo de amostragem, que evidenciavam mais claramente essas características, assim como outras que deixavam dúvidas em relação ao tipo de composição e/ou impressão.

Fazendo uso de uma câmera DSLR, equipada com uma lente Macro 100mm, foi possível registrar essas marcas e analisar os usos de cada técnica de composição e impressão (FIGURA 4). Outra ferramenta utilizada foi uma lupa de aumente (ou conta-fios) que pode ser acoplado à lente da câmera do celular (FIGURA 5).

Figura 4 – Detalhe da marca da impressão tipográfica deixada no verso da folha de rosto do livro *Alemanha: Aspectos Universitários* (1966). Registro feito com lente Macro 100mm.

Fonte: Acervo da pesquisa.

Figura 5 – Lente de aumento para visualização de pontos e marcas de impressão. Adaptável à câmera do celular para registros fotográficos.

Fonte: Acervo da pesquisa.

Com esse conjunto, foi possível capturar detalhes que a lente macro não conseguiu registrar e, assim, definir, por exemplo, se a impressão de algumas capas, antes em dúvida, era tipográfica ou *offset*. É verdade que não foram fotografados todos os livros, tendo em vista a quantidade de material que foi encontrado, mas as ocorrências se repetiam inúmeras vezes, podendo-se concluir, com uma amostragem significativa, como as marcas evidenciavam a prioridade de um tipo de impressão em detrimento de outro.

Como já citado, na parte anterior às entrevistas, alguns livros serviram como guia para elas, principalmente a realizada com o artista Wilton de Souza e, assim, também serviram como um determinante para outras etapas, como a de documentos e demais registros encontrados na Hemeroteca. O fato de não ter informações ou de encontrá-las de forma inconsistente, ou em relação à autoria, ano e mês de publicação, ou aos marcos ditos mais institucionais, levou as pesquisas às outras fontes de forma mais direcionada, tanto preenchendo lacunas, quanto corroborando com informações duvidosas ou inconsistentes.

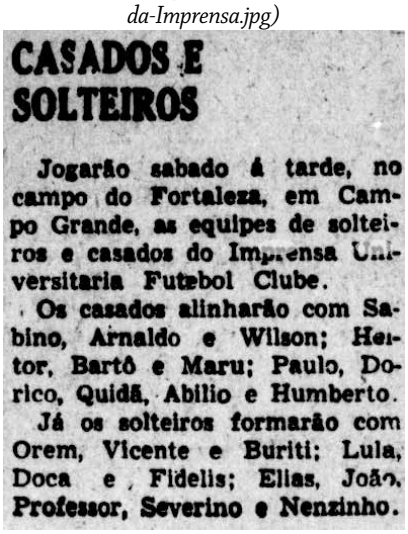
2.5 TRATAMENTO DOS DADOS

A fase de tratamento dos dados, mesmo configurada como etapa posterior à coleta, muitas vezes aconteceu ao mesmo tempo. Por mais imbricadas que essas fases tenham sido, procurei demonstrar de maneira mais sistemática o que foi feito com e a partir dos dados coletados. Por mais diferentes e/ou vir de fontes diversas, muitos dados recebem o mesmo tratamento, que consiste em catalogação e armazenagem.

Os documentos acessados nos arquivos institucionais foram fotografados, primeiro a capa, e depois as páginas e seus respectivos detalhes, a fim ter a maior quantidade de informação possível, já que o acesso é mais restrito. Os arquivos foram organizados em um documento no formato PDF, no qual cada registro acessado foi salvo como um arquivo, facilitando uma busca posterior.

Diante de tantos resultados obtidos nas buscas da Hemeroteca da Biblioteca Nacional, criei um arquivo no qual fosse possível colar os endereços de cada referência encontrada, seguida de breve descrição. Os registros dessas ocorrências foram a partir de *prints* da tela do computador, no momento do acesso à informação, já que não é possível salvar um arquivo a partir da página. Esses *prints* foram nomeados de acordo com a data e o número da edição do jornal, além de página do jornal em que foi encontrada a informação e um breve detalhe da notícia. (FIGURA 6).

Figura 6 – Recorte do Diário de Pernambuco para ilustrar o esquema de nomenclatura dos arquivos (*prints*) da Hemeroteca (Nome do arquivo: *DP_23jul1958_Edicao-00164_p16_pelada-dos-funcda-Imprensa.jpg)*



CASADOS E SOLTEIROS

Jogarão sabado á tarde, no campo do Fortaleza, em Campo Grande, as equipes de solteiros e casados do Imprensa Universitaria Futebol Clube.

Os casados alinharão com Sabino, Arnaldo e Wilson; Heitor, Bartô e Maru; Paulo, Dorico, Quidá, Abilio e Humberto.

Já os solteiros formarão com Orem, Vicente e Buriti; Lula, Doca e Fidelis; Elias, João, Professor, Severino e Nenzinho.

Fonte: Diário de Pernambuco, 23 de julho de 1958. Edição 00164, p 16. Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

Dessa forma, os registros são armazenados, tanto num arquivo de texto, com os *links* que podem ser acessados diretamente de um aplicativo como *Word* ou similar, como também através da nomeação das capturas de tela, que mesmo sem o arquivo de registro, pode-se localizar as ocorrências.

O tratamento das entrevistas, além do armazenamento em formato de áudio, sem cortes, aconteceu na maioria das vezes pelo processo de transcrição. As entrevistas após transcritas foram devolvidas aos entrevistados para correções de nomes próprios, complemento de frases e outras possíveis correções que julguassem necessárias. É de fundamental importância que ao se passar o discurso oral ao escrito, sejam feitas as devidas correções gramaticais: de concordância e regências e retirada das marcas de vícios de linguagem e expressões de função fática, que são naturais da comunicação verbal, mas que devem ser evitadas na escrita, principalmente de trabalhos acadêmicos (FREITAS, 2006).

Os áudios devem ser armazenados e, preferivelmente, consultados, ao invés das transcrições, que são, por sua natureza, mais frias, e encobrem marcas de expressão, gestos, lágrimas, pausas, que são importantes para o contexto de que se fala (Idem, 2006). Nas transcrições completas, que constam no final da dissertação (apêndice 4), foram mantidas algumas marcas de linguagem, a fim de resguardar a fala mais próxima à original. No entanto, nas citações realizadas ao longo da dissertação, adequei os diálogos à escrita formal, para que não houvesse uma ruptura no sentido da leitura, excetuando casos em que as marcas sinalizem algo importante para o contexto.

Muito parecido com o que foi feito os documentos, os livros foram organizados por ano de publicação e listados em uma tabela que resume as informações encontradas em cada exemplar. De forma geral, os aspectos observados foram subdivididos em duas categorias – elementos textuais e aspectos físicos, produtivos e imagéticos – listados da forma abaixo:

Tabela 4 – Características observadas nos livros coletados. Na coluna da esquerda, observa-se os elementos textuais, coletados de forma rápida e direta. Já na coluna da esquerda, os aspectos físicos, produtivos e imagéticos que pressupõe análise dos pontos e relação direta com a produção dos livros

Elementos textuais	**Aspectos físicos, produtivos e imagéticos**
Titulo	Tipos de impressão
Autor	Marcas de impressão
Data	Quantidade de cores
Órgão editor	Imagem ou ilustração
Órgão impressor	Encadernação
Responsáveis técnicos	Formato
Capista	Uso de logos institucionais
Reitor da Universidade	Acervo
Diretor da Imprensa	-
Endereço	-

Em relação às informações institucionais, por exemplo, era possível notar que os livros apresentavam uma falta de uniformidade, no que diz respeito aos responsáveis técnicos e diretores da época. Algumas dessas informações constavam no colofão, ao final do livro, e ilustravam, num primeiro momento, uma grande fonte de informação no que diz respeito à localização da IUR – o endereço consta em alguns volumes – o mês e ano da publicação, bem como o diretor na ocasião e o responsável técnico. Nem todos os livros apresentam tais informações no colofão, necessitando um breve folhear dos volumes para conseguir mais do que o ano de publicação, o que nem sempre foi possível encontrar. Para fim de registro, algumas partes dos livros foram fotografadas através do aplicativo Adobe Scan, e salvos individualmente num arquivo PDF próprio, facilitando o acesso das informações de cada livro. A ordem dos registros seguiu a mesma lógica dos documentos, iniciando o registro pela capa, folha de rosto, dados catalográficos, colofão, contracapa e demais detalhes encontrados que ajudassem no acréscimo de informações.

As características dos livros foram levadas em consideração de acordo com as tecnologias de composição e impressão disponíveis, para que, ao final da pesquisa, fosse possível identificar os marcos existentes entre tecnologias distintas que coabitavam na mesma oficina e suas modificações. As análises se ateram aos aspectos do próprio artefato, como marcas de impressão, tipos de composição e impressão disponíveis, os agentes internos e externos à Imprensa, o material utilizado, entre outros.

Reforço mais uma vez que o tratamento dado ao livro, enquanto objeto, não foi diferente daquele realizado com as outras fontes da pesquisa. Porém, pelo tipo de trabalho e pela importância que o livro tem para a história do design, alguns aspectos gráficos foram mais explorados na tentativa de coincidir marcos que possam ter influenciado o material em questão. De forma alguma tais observações tinham a intenção de se configurar como uma análise gráfica do objeto, o foco das informações coletadas esteve em seus aspectos físicos e produtivos.

A diversidade de fontes de informação utilizadas nessa pesquisa tinha o intuito maior de ser, em meio às dúvidas iniciais, uma espécie de voz presente de cada versão. A história, que hoje se passa há mais de sessenta anos, não podia ser respondida de uma única forma, por uma única fonte. Com os levantamentos feitos e analisados, foi possível perceber que essa escolha foi a melhor possível, tendo em vista as lacunas deixadas pelo tempo e pela ausência, principalmente, dos documentos oficiais. As diversas fontes, ao mesmo tempo em que respondiam questões deixadas em aberto por outra, levantavam questões que só foram respondidas por uma outra. A Imprensa se mostrou um vasto campo de possibilidades que, mesmo após este trabalho, ainda terá uma infinidade de material para ser trabalhado, seja com as fontes aqui determinadas e escolhidas, sejam por meio de outras.

A partir da metodologia definida, foi possível adentrar neste órgão com um olhar um pouco mais abrangente, no sentido de dialogar com várias vozes que amarraram tal história, com um único objetivo: trazer à tona a importância da IUR e de sua oficina para o cenário editorial pernambucano. Nada disso seria possível sem o olhar atento às questões que circundam o passado do órgão e, também, graças à permanência de algumas tecnologias que só foram "aposentadas" mais tardiamente nesta oficina.

Tal condição trouxe ao presente um passado prático, que se tornou herança de outros que por ali passaram. Os diretores, suas contribuições diretas, a perspectiva da sociedade perante a Imprensa e a presença de vários agentes dentro do órgão é o que veremos no próximo capítulo.

3 A IMPRENSA DA UNIVERSIDADE DO RECIFE E SEUS CONTEXTOS

O capítulo a seguir traz a tona o contexto de criação das editoras universitárias em âmbito nacional e a repercussão desse movimento no Recife, com a criação da Imprensa da Universidade do Recife. Os conceitos que diferenciam essas duas estruturas são explorados no intuito de criar uma unidade no que consiste sua atividades editoriais. A história da IUR se apresenta de forma a aglutinar sua atuação institucional e seu dever cultural, bem como contextualiza o setor da oficina gráfica como o coração deste órgão, com a apresentação de sua estrutura e de seus agentes.

3.1 AS PRIMEIRAS OFICINAS NACIONAIS

A história das oficinas gráficas no Brasil remete a seu período colonial, dos tempos da dominação portuguesa e holandesa. Dos diversos motivos que levaram as colônias portuguesas do Ocidente a um certo atraso quanto à impressão, Hallewell (2012, p. 80-82) explica que todo o processo de colonização era voltado ao mercado, à extração, e ainda não objetivava (ou necessitava) de uma dominação ideológica, através de impressos massivos como folhetos, livretos e folhetins. A necessidade na verdade apareceu quando a dominação holandesa no litoral nordestino em 1640 se estabeleceu e os colonos precisaram de um controle burocrático maior nessa região. Até então, a administração das colônias portuguesas na América era rudimentar o bastante para dispensar a impressão até de documentos oficiais.

Depois da retomada de suas colônias, Portugal passou por diversas mudanças políticas e econômicas ao romper com o poder do clero e aliar-se à Inglaterra, tornando o Brasil sua principal fonte de riquezas. No final da década de 1690 e início da década de 1700, Minas Gerais e a região Central do Brasil passaram a concentrar as maiores atividades econômicas da colônia, com a extração de ouro e diamante, porém é possível dizer que são do Rio de Janeiro (1747) os primeiros registros históricos de prelos ativos em território brasileiro (HALLEWELL, 2012)[6]. Além da publicação carioca de 1747[7], Minas Gerais entrou no circuito também, com uma publicação um tanto clandestina e astuciosa. *Canto Encomiástico de Diogo Pereira de Vasconcellos*, foi impresso em 1806, usando chapas de calcografia e fazendo uso das máquinas e artífices da casa da moeda de Vila Rica (CAMARGO, 2003). Juntamente ao fechamento desses dois prelos, no Rio e em Minas, e "devido à publicação do *Correio Braziliense* em Londres – ato de desobediência de Hipólito José

6 Hallewell (2012) cita uma tipografia jesuíta identificada por Serafim Leite (2008[1953]) mas que não possui evidência histórica comprovada. "Tal ideia aparentemente teve origem com o livro de Faulmann [...] e parece não ter base mais firme que a mera suposição de que aquilo que os padres fizeram na Ásia e África poderiam também ter feito na América." (LIMA, p.32).

7 A publicação em questão é a *Relação da entrada que fez o Excelentíssimo e Reverendíssimo senhor D. F. Antônio do Desterro Malbeyro, Bispo do Rio de Janeiro, em primeiro dia deste prezente anno de 1747*. (CAMARGO, 2003).

da Costa [...] e a precipitada fuga da família Real para o Brasil" (CAMARGO, 2003, p. 17), 1808 ficou marcado como o ano oficial da chegada dos prelos e da imprensa no Brasil.

Em Pernambuco, os jornais de cunho separatista desempenharam um papel importante nos anos de 1800, devido aos vários movimentos revolucionários, como o Manifesto de 1817, a Confederação do Equador (1824) e a Insurreição Praieira (1846-49). Nesse contexto é que Pernambuco se destaca, não por sua produção editorial, mas pela produção gráfica e jornalística, visto que ao final do período de revoluções no Estado, um antigo diretor de uma dessas oficinas a Typographia Nacional - , comprou-a e, "em 7 de novembro de 1825, na oficina estabelecida na rua Direita, 267, Miranda Falcão publica o primeiro número do mais antigo jornal em circulação no Brasil e na América Latina, o Diário de Pernambuco. " (LIMA, 2014, p. 44).

Em outras regiões, como Minas Gerais e Rio de Janeiro, principalmente, as atividades em torno do objeto livro ainda se resumiam à revenda de produtos feitos em Portugal e, mesmo assim, de assuntos limitados, como medicina e religião. Hallewell (2012) cita que em 1820, o escocês Alexander Caldcleugh considerou pobre o comércio livreiro no Rio, onde os livros ficavam nas prateleiras por muito tempo.

As mudanças começaram a ocorrer a partir de uma nova constituição, aprovada em meados de fevereiro de 1821, reduzindo a interferência portuguesa sobre a impressão e distribuição de livros no Brasil, e despertando novos interesses nos leitores brasileiros em relação ao fim do absolutismo português. A partir daí, as edições brasileiras se tornaram mais frequentes, com algumas características curiosas do ponto de vista logístico, por exemplo: as edições, geralmente, eram feitas na mesma região que residisse o autor, não por valorizar a região, mas por comodidade. Foi assim que em 1832, a obra *Direitos das mulheres e Injustiça dos Homens* foi impressa no Recife, em um período de auge da tipografia na província, que perdurou até meados dos anos de 1870. (HALLEWELL, 2012).

Já na década de 1890 e começo dos anos de 1900, o crescente desenvolvimento industrial favoreceu também a tecnologia gráfica nacional. Neste tempo, enquanto são criadas companhias editoras maiores, se destacava, no Recife, um grupo que a partir de prelos próprios, produziu obras importantes – autorais ou não – de forma independente, como João Cabral de Melo Neto, Vicente do Rego Monteiro e Gilberto Freyre.

Destaque maior desse período, em relação à forma do livro, Vicente do Rego Monteiro "sempre demonstrou grande força no tratamento da composição do texto. Sua tipografia era extremamente criativa e experimental" (LIMA, 2014, p.49). A importância da produção editorial no Recife ainda se fez presente na década de 1950, com "O Gráfico Amador" – grupo criado por grandes representantes das artes no Recife, e que possuíam muito em comum quando o assunto era arte do livro – e com o Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, que chegou a publicar 361 títulos entre 1952 e 1989. (HALLEWELL, 2012).

O Gráfico Amador tinha um apreço estético muito apurado, e com isso, Recife era novamente inserido em um cenário de destaque nacional, tanto pelo tipo de produção, quanto pela preocupação visual de seus trabalhos. E assim o fez até meados dos anos 60, quando a produção

já não se apresentava predominantemente amadora, mas com edições cada vez maiores e voltadas ao mercado editorial. O Gráfico Amador resistiu até 1961, quando da renúncia de Jânio Quadros da Presidência do Brasil, instalando um grande clima de instabilidade política. Tal fato culminou na dispersão dos vários membros para o Rio de Janeiro e São Paulo – alguns outros ficaram no Recife – alguns foram presos como Gastão de Holanda. Como cita Lima (2014), acabara um tempo de paz e harmonia entre pessoas de opiniões políticas opostas. É ainda dentro dessa década, em 1955, que a então Universidade do Recife, fundada em 1946, transforma seu serviço de Restauração de livros em uma Imprensa Universitária, dando início à sua trajetória como uma das pioneiras da editoração universitária no Brasil.

No Brasil como um todo, as décadas de 1960 e 1970 são marcadas pelo aumento do consumo de bens culturais da população brasileira, muito disso devido ao surgimento das Universidades, duas décadas antes (BUFREM, 2001). Além disso, todo o contexto favorável à indústria gráfica seguiu após implementação de políticas que favoreceram a importação de equipamentos e insumos gráficos. Em 1966, foi criado o Grupo Executivo para a Indústria do Papel e das Artes Gráficas (GEIPAG), para iniciar um processo mais contundente de modernização e qualificação do parque gráfico nacional (VIEIRA, 2008). De forma muito abrangente, este grupo conseguiu viabilizar a isenção de impostos de importação para a indústria de papel, que jazia obsoleta no país, para a demanda que surgira com o crescimento da indústria gráfica, além do maquinário para a produção e impressão desses materiais, elevando em 63,1%a quantidade de estabelecimentos no Brasil (VIEIRA, 2008. p. 7).

Aliando os diversos fatores citados: o nascimento das universidades, o crescimento da demanda cultural e os incentivos à indústria gráfica, o resultado não poderia ser outro se não a necessidade das Instituições de ensino superior de possuírem órgão tal que suprisse as demandas, tanto da comunidade acadêmica quanto da sociedade, devolvendo os bens imateriais desenvolvidos nas universidades.

3.2 IMPRENSAS E EDITORAS UNIVERSITÁRIAS NO BRASIL

No Brasil, o aparecimento de órgãos ou setores responsáveis pela produção de livros nas universidades aconteceu de forma pouco uniforme. Alguns autores defendem que a primeira Editora Universitária nasceu na Universidade de Brasília, em 1961 e, posteriormente, na Universiade de São Paulo, em 1962, ambas Instituições Federais. Tudo isso dentro de um contexto relativamente favorável, já citado, mesmo que associado a um controle estrito das manifestações que se contrapuam ao pensamento autoritário (BUFREM, 2001). Antes disso, porém, muitas universidade mantinham entre seus serviços órgãos responsáveis pela impressão de materiais e também de livros, "que raramente passavam por um processo seletivo ou decorrente de uma política editorial." (BUFREM, 2011, p. 132).

Muito devido à existência anterior desses órgãos, torna-se difícil precisar os marcos que definem o pioneirismo ou mesmo a datação correta das instituições. Leilah Bufrem (2011), no

entanto, esclarece que só é possível considerar um órgão como editora a partir da criação e efetivação de um conselho ou comissão editorial. Isso se dava muito pela imprecisão na definição, ou mesmo da tradução, já que a nomenclatura deriva das *university press*. As chamadas gráficas[8] ou imprensas universitárias "produziam obras esparsas, de natureza e características diversas, raramente seguindo uma série editorial consistente." (BUFREM, 2011, p. 133).

As Editoras Universitárias tinham um determinado perfil de instalação, e poderiam apresentar as seguintes configurações dentro do organograma das universidades:

> Ligadas a uma das pró-reitorias (acadêmica, administrativa ou de extensão) ou subordinadas ao reitor, diretamente ou por intermédio da chefia de gabinete, ou, mais raramente, ao diretor de uma unidade, acadêmica (um Conselho Editorial ou um dos Centros) ou não (uma coordenadoria de órgão suplementar); setor administrativo, tipo "imprensa universitária", ou setor acadêmico, dirigido por professor, ou, ainda, de responsabilidade de um diretor subordinado a uma fundação; dirigidas por pessoal da área acadêmica ou administrativa da Universidade, ou por editores especialmente contratados; setor exclusivo para edição de livros e/ou revistas ou integrado à gráfica, respondendo por toda a papelaria da instituição; ou atividade voltada ao ensino e pesquisa em editoração. (GUEDES, PEREIRA, 2000. p.78).

Mesmo diante de um cenário pouco claro, a Universidade de Brasília desponta como a pioneira, segundo os critérios de Bufrem (2011), de conselhos e comissões para apreciação dos originais. Não só a Editora da UnB, mas a própria universidade tinha uma aura de vanguarda que poderia ser uma nova proposta de Intituição de Ensino Superior (IES), diante das dificuldades que se apresentavam. Em 1964, a UnB foi alvo de uma repressão que a impediu de publicar durante todo o ano corrente, quando:

> [...] o campus da UnB foi tomado por quatrocentos homens da polícia de Minas. Os soldados passaram a revistar as pessoas, as instalações, interditaram inclusive bibliotecas e apreenderam os livros considerados subversivos. [...] Em 1965, ainda como consequência, publicou apenas cinco títulos. (BUFREM, 2001, p.50).

Mesmo sem vir a acontecer outras ocupações como essa, o problema das indicações políticas persistiria na vida das Editoras Universitárias. No Pós 1964, os reitores começaram a ser nomeados para um curto mandato, introduzindo um clima de incertezas na política editorial de órgãos já estabelecidos (HALLEWELL, 2012). Todo esse ferramental da repressão fez com que os órgãos já estabelecidos, principalmente os ligados à cultura, sofressem com esse controle e acabassem por desfigurar-se completamente, após tantas modificações gradativas ocorridas no setor. No que se refere à editoração universitária, à nível de instituição, nota-se uma série de

8 Os termos imprensa, gráfica e editora confundem-se causando essa distorção de datas nos marcos desta trajetória.

incongruências que sanou-se, parcialmente, a partir da consolidação desses órgãos, referendados principalmente por sua missão institucional de difusão do conhecimento.

Segundo Guedes e Pereira (2000), algo decisivo para essa retomada foi o empenho de seus diretores em fazer com que a edição universitária fosse uma realidade nacional – aconteciam reuniões a fim de se debater assuntos pertinentes e otimizar recursos e maquinários – e também por um esforço do MEC em estimular a publicação da produção científica e intelectual das IFES, através de programas como o Proed e o PIDL, ambos da década de 1970. Acompanhando esse novo crescimento, as editoras voltaram a se estabelecer a partir da década de 1980, com o processo de redemocratização do país, culminando com a criação da Associação Brasileira das Editoras Universitárias (ABEU), em 1987. (ROSA et al, 2013).

> As editoras universitárias do Brasil, nos anos de 1980, publicaram em torno de 250 títulos por ano, contra apenas 35 ou 40 em cada um dos demais países da América do Sul, mas grande parte desse foi, presumivelmente, produção da Editora da Universidade de Brasília e das coedições da Edusp. (HALLEWELL, 2012, p.699).

Além da troca de experiências, parcerias na distribuição dos títulos das editoras afiliadas, a ABEU contribuiu em termos de resoluções e normas que pudessem direcionar os órgãos que até então não possuíam políticas editoriais consistentes e condizentes com a missão de uma Editora Universitária, continuando o legado do Proed, extinto em 1988. Por esta iniciativa, a ABEU conseguiu levar as publicações para diversas feiras no país e no exterior, estimulando o desenvolvimento desses órgãos desde então.

A realidade que se segue após esse breve panorama é de uma realidade local, situada no momento histórico parecido, mas com as diferenças regionais que convém a um país tão grande como o Brasil. Os efeitos sentidos por essas últimas iniciativas não fizeram parte do contexto da pesquisa, tendo em vista o recorte inicialmente proposto. Mesmo dissonante dos conceitos supracitados de uma editora universitária, a Imprensa da Universidade do Recife configura-se, em muitas bibliografias, como a pioneira, talvez pela relevância de suas publicações ou mesmo pelo número delas, ainda que seja chamada de imprensa. Agora, explorarei o foco maior desse tipo de órgão dentro da Universidade do Recife, a partir da bibliografia levantada, dos documentos, jornais da época, acervos e das entrevistas.

3.3 INSTALAÇÃO DA IMPRENSA DA UNIVERSIDADE DO RECIFE (IUR)

Oficialmente, e de forma defendida por Hallewell (2012), a Imprensa da Universidade do Recife é criada como sendo a primeira do país, muito antes de outras tão importantes como a da UnB e da USP. Surgiu em substituição ao antigo Serviço de Encadernação e Restauração de livros da Universidade do Recife, que funcionava num galpão da Faculdade de Direito.

A Imprensa Universitária deu início a seus trabalhos no ano seguinte à fundação, com a inauguração do seu parque gráfico, em 27 de junho de 1956, vinculada à reitoria da Universidade do Recife, na rua do Hospício, 619, no bairro de Santo Amaro, na capital pernambucana (FIGURA 7). Ainda em 1956, adquiriu duas impressoras tipográficas manuais, e passou a ser instalada na Escola de Engenharia, ainda não se ocupando dos serviços referentes à impressão dos livros, que só se tornam possível a partir da aquisição do maquinário de uma gráfica – a Gráfica Boa Vista – que já prestava serviços à Universidade (FIGURA 8). Passou-se então aos quadros da Universidade, 20 funcionários, 3 máquinas de Linotipo, 2 impressoras *Heidelberg*, uma guilhotina e uma máquina de costurar livros (GUSMÃO, McCARTHY, 1996).

Figura 7 – Inauguração da Imprensa Universitária pelo Ministro da Educação e Cultura Clovis Salgado e o Reitor Joaquim Amazonas.

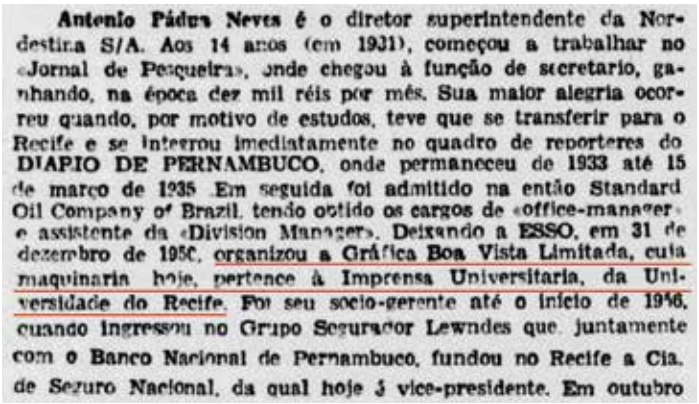
DIARIO DE PERNAMBUCO

PERNAMBUCO - RECIFE - ANO 41 QUINTA-FEIRA, 28 DE JUNHO DE 1956

Aspectos da visita do ministro Clóvis Salgado, ontem, às instalações da Reitoria da Universidade do Recife. A ESQUERDA: o titular da Educação, tendo ao lado o magnífico reitor Joaquim Amazonas, quando examinava a maquette do prédio da Faculdade de Medicina na Cidade Universitária, em Engenho do Meio; A DIREITA: o prof. Clóvis Salgado, quando inaugurava as instalações da Imprensa Universitária em companhia do diretor do Ensino Superior, dr. Jurandir Lodi

Fonte: Diário de Pernambuco. 28 de junho de 1956. Edição 00148. p6-16. Hemeroteca da Biblioteca Nacional

Figura 8 – Recorte de jornal confirmando a informação de que as máquinas passaram a compor o parque gráfico da IUR.



Antonio Pádua Neves é o diretor superintendente da Nordestina S/A. Aos 14 anos (em 1931), começou a trabalhar no «Jornal de Pesqueira», onde chegou à função de secretario, ganhando, na época dez mil réis por mês. Sua maior alegria ocorreu quando, por motivo de estudos, teve que se transferir para o Recife e se interou imediatamente no quadro de reporteres do DIARIO DE PERNAMBUCO, onde permaneceu de 1933 até 15 de março de 1935. Em seguida foi admitido na então Standard Oil Company of Brazil, tendo obtido os cargos de «office-manager» e assistente da «Division Manager». Deixando a ESSO, em 31 de dezembro de 1950, organizou a Gráfica Boa Vista Limitada, cuja maquinaria hoje, pertence à Imprensa Universitaria, da Universidade do Recife. Foi seu socio-gerente até o inicio de 1956, quando ingressou no Grupo Segurador Lewndes que, juntamente com o Banco Nacional de Pernambuco, fundou no Recife a Cia. de Seguro Nacional, da qual hoje é vice-presidente. Em outubro

Fonte: Diário de Pernambuco. 29 de outubro de 1967. Edição 00253. p7. Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

Mesmo com as incertezas dos dados desse período inicial da imprensa, é possível identificar alguns pontos importantes como o número de serviços executados pelo órgão ao final do ano de 1959. Apesar da produção editorial do período, a imprensa se ocupava na maior parte do tempo dos materiais da Universidade, como os boletins oficiais e os matérias de expediente como blocos, pastas e timbrados que chegaram, nesse ano, ao número de 1123 serviços executados para as diversas unidades bem como os pedidos de material de expediente da Reitoria e Institutos (UNIVERSIDADE DO RECIFE, 1959).

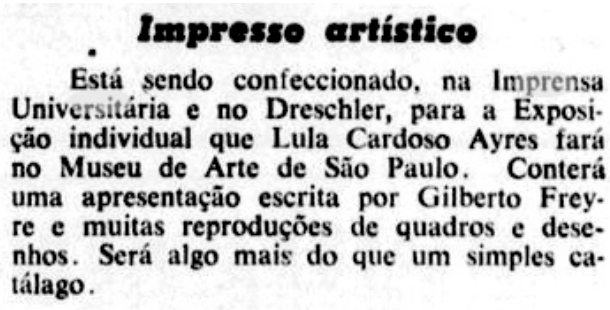
Em termos de serviços editoriais, estes consistem em livros, revistas, separatas, plaquetes[9] e jornais. Em 1959, foram impressos pelo órgão sete livros, sete plaquetes, quatro separatas de revistas, oito revistas departamentais, além de dois anais, três boletins e três jornais (Idem, 1959). Nesse período também pode-se destacar a proximidade da IUR e d'O Gráfico Amador tanto pelos trabalhos realizados em parceria, como no caso das obras *Cadernos de Arte do Nordeste* e *Igreja da Jaqueira e Azulejos*, publicação conjunta com O Gráfico e do Departamento de Patrimônio Histórico de Pernambuco, como pelas contribuições de Gastão de Holanda que, nomeado pelo então reitor João Alfredo, conduziu os trabalhos do Boletim Informativo da Universidade e, nesse sentido, acabou ajudando a IUR com seus conhecimentos e sua técnica na realização de outros trabalhos (Ibid. 1959). Outro fator que aproxima essas duas oficinas, é o trânsito de material que ocorria entre eles. Segundo Aragão (2010), é possível que fontes do acervo d'O Gráfico e da Imprensa, tenham origens semelhantes. O tal trânsito de materiais pode ser compreendido mais à frente graças a ligação de pessoas como Gastão de Holanda e o funcionário Antônio Monte.

Ao final da década de 1950 e os anos de 1960, a Imprensa passou as gestão de diretores que contribuíram muito em relação à sua estrutura e seu funcionamento e, prova disso, é sua consolidação nos meios acadêmicos e científicos bem como pela notável e corriqueira presença nos jornais da época e uma crescente procura de grandes nomes da cultura pernambucana em publicar pela Imprensa da Universidade do Recife (FIGURA 9).

O início da gestão de Dilermando Pontual, o primeiro diretor identificado por esta pesquisa, ainda é incerto, porém é ele quem assina um relatório em 1960. Em 1964, é substituído pelo bacharel Edmir Régis (de 1964 a 1967), que logo após é substituido pelo jornalista Esmeragdo Marroquim (de 1967 a 1971). Foi na gestão desses três diretores que a Imprensa consolidou sua efetiva participação no cenário editorial pernambucano, até porque não havia mais como a imprensa se manter sem a impressão de livros relevantes, tendo em vista a pressão exercida pelos demais órgãos da sociedade, que viam na oficina da IUR uma possibilidade grande em ter na região uma editora de grande porte e uma matéria-prima cultural notável.

9 Segundo Porta (1958) é o aportuguesamento do francês *plaquette* e designa uma brochura de poucas páginas (menos de cinquenta) de caráter literário e caprichosamente trabalhada.

Figura 9 – Parceria de impressão de Catálogo da Exposição de Lula Cardoso Ayres no Museu de São Paulo em parceria com a Drechsler, que na época já funcionava como IGB.



Impresso artístico

Está sendo confeccionado, na Imprensa Universitária e no Dreschler, para a Exposição individual que Lula Cardoso Ayres fará no Museu de Arte de São Paulo. Conterá uma apresentação escrita por Gilberto Freyre e muitas reproduções de quadros e desenhos. Será algo mais do que um simples catálago.

Fonte: Diário de Pernambuco, 20 de fevereiro de 1960. Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

A pressão se fazia pela urgente missão que a Imprensa precisava desempenhar, já que outros estados do Nordeste, como Ceará e Bahia, fundaram suas editoras, em 1960. A imprensa era cobrada pela subutilização dos recursos universitários, técnicos e culturais, bem como de recursos financeiros de institutos de grande porte, como o de Nutrição, Antibióticos e o de Micologia (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 1960), que produziam conteúdos, mas que não tinham por onde escoar essa produção de conhecimento.

O órgão e suas instâncias superiores tinham preocupações em relação às publicações que se seguiriam, principalmente na gestão do Reitor João Alfredo Gonçalves da Costa Lima (de 1959 a 1964). Em 1962, uma nota divulgada expunha reunião importante nesse sentido, na qual se reuniram o diretor da Imprensa, Dilermando Pontual, Gastão de Holanda e Orlando Parahym, para discutir a impressão imediata de livros novos ou que estavam esgotados, a fim de dinamizar tal setor (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 1962).

Essas duas personalidades do cenário acadêmico e cultural figuram em vários momentos durante a história da Imprensa, tanto com as publicações de Orlando Parahym, quanto do ponto de vista institucional, com Gastão, que tinha certa relação devido às publicações que mantinha entre o Gráfico Amador e a Imprensa Universitária desde o fim da década de 1950 (UNIVERSIDADE DO RECIFE, 1959). Ainda sobre uma possível comissão editorial, nessa década, anterior aos decretos, o Reitor João Alfredo explicita, em 1963, a nomeação de uma comissão de professores e técnicos no intuito de criar as bases definitivas para a Imprensa.

Ele salienta novamente, assim como iria fazer também o diretor Edmir Régis, em 1964, que a IUR não se lançará no mercado livreiro como uma indústria, antes, publicará obras didáticas, científicas, literárias, direcionadas aos interesses culturais e acadêmicos do estado e da região nordeste (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 1963).

Em 1965, já sob o reitorado de Murilo Guimarães, foi fixada a portaria que constituía um conselho deliberativo composto por três membros: Luiz Delgado (presidente), Jônio Lemos, e Marcionilo Lins (que viria a ser reitor da UFPE nos anos de 1971 a 1975). A formação deste conselho, nitidamente plural e "universitário" – já que era formado por um bacharel,

um engenheiro e um médico, respectivamente – tinha a intenção de evitar pessoalismos nas escolhas das publicações da Imprensa (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 1968a).

As afirmações do parágrafo anterior corroboram com a informação de Gusmão e McCarthy (1996), que citam a grande movimentação de outras empresas do ramo almejando restringir a atuação da Imprensa no período, acusando-a de lutar de forma desleal no mercado editorial. Mesmo assim, obras importantes e de grande interesse comercial continuavam sendo editadas pela IUR, como o livro de Gilberto Freyre, *O Escravo nos Anúncios de Jornais Brasileiros do Século XIX,* publicado em 1963 pela Imprensa da Universidade do Recife. Foi reeditado pela Companhia Editora Nacional, em 1979, mais tarde, em 1984, pela CBBa/Propeg e, mais recentemente, em 2010, pela Global Editora[10]. Obra de referência nos estudos da escravidão no Brasil, inaugurava uma base que se consolidaria mais tarde, com o avanço dos estudos neste assunto.

Em 1964, após a saída de Dilermando Pontual, assume Edmir Régis a função de Diretor da Imprensa, com a missão de continuar uma ascensão do órgão no sentido de ampliar o trabalho de seu antecessor. Em julho do mesmo ano, ao lançar dois livros de Ariano Suassuna – *Uma Mulher Vestida de Sol* e *O Santo e a porca* – Edmir Régis desenha a perspectiva que espera alcançar na IUR a partir do apoio que recebeu do Reitorado de João Alfredo.

Buscando publicar autores pernambucanos de relevância nacional, a gestão agora passa a priorizar a criação de uma identidade da Imprensa com o dever e propósito de não rivalizar-se com o mercado de livro em geral, salientando que não é condizente com a missão universitária a busca pela venda, pelo *best-seller*. Em declaração, defende ainda a capacidade produtiva da oficina gráfica da IUR, como sendo uma das melhores do Recife, com um pessoal técnico muito bem capacitado e com maquinário suficiente para produzir três livros por mês, além de todo o serviço prestado à Universidade e seus diversos setores e centros (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 1964).

Ainda dentro dos anos de 1960, alguns esforços foram feitos no sentido de conseguir ampliar a capacidade do órgão, tanto em termos físicos, quanto produtivos e, em 1965 foi publicado talvez o primeiro decreto oficial que tentava impulsionar a Imprensa.

A Resolução nº1, de 1965, visava a implantação de medidas jurídicas e administrativas para tornar os órgãos da Imprensa e da Rádio Universitária Sociedades de Economia Mista, na qual a Universidade do Recife deteria pelo menos 90% do capital que viesse a constituido a partir dali. (UNIVERSIDADE DO RECIFE, 1965).

Não foi possível estabelecer uma relação direta entre essa resolução e uma notável diferença no órgão, muito devido à ausência de fontes que pudessem informar precisamente se houve alguma mudança institucional na natureza do órgão. Independentemente disso, a busca pela melhoria e por uma identidade institucional mais firme se deu da forma que era necessária, não excetuando as dificuldades inerentes a um órgão público. Ainda no ano de 1965, a Universidade do Recife se tornara a Universidade Federal de Pernambuco, passando a integrar o novo sistema de educação do Ministério da Educação.

10 Pesquisas através dos sites das editoras citadas e da estantevirtual.com.br esclareceram a ordem das edições.

Em 1968, o então diretor, o jornalista Esmaragdo Marroquim, continuou o empenho de seu antecessor na melhoria do parque gráfico e, em viagem a São Paulo, buscou a aquisição de novas máquinas para a gráfica, entre elas uma impressora *offset* (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 1968b). A viagem também coincide com a movimentação do Governo Federal em firmar convênios com países europeus, principalmente a Alemanha Oriental, no sentido de adquirir novos equipamentos para as Universidades.

Neste sentido, a Imprensa Universitária foi contemplada por esse programa, que possibilitou a modernização de seu parque gráfico e a ampliação de suas capacidades produtivas com relativa redução de custos e dentro de padrões de qualidade (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 1968c). As necessidades e a profícua produção tornavam o horizonte da Imprensa grande demais para o pequeno galpão que ela ocupava na Reitoria da Universidade, na Rua do Hospício, 619; à essa altura, a Imprensa imprimia, além dos livros próprios, publicações de terceiros, todo o material dos órgãos oficiais, o Jornal Universitário (da Faculdade de Direito) e o Boletim Oficial da universidade.

Em 1968, por força do Decreto nº62.493, a imprensa foi convertida a Órgão Suplementar da Universidade Federal de Pernambuco (GUSMÃO, McCARTHY, 1996). A organização estrutural também se fazia necessária pelas grandes distâncias que existiam na oficina gráfica, conforme é possível notar através das palavras de Plácido Mendes de Lima (REZENDE, BERNARDES, ARAÚJO, 2006), assistente administrativo da então IUR:

> [...] De um lado o escritório, do outro a encadernação [...] Embaixo, na oficina, quando você entrava via logo o birô do chefe da oficina – era Paulo Neto [...] De um lado tinha uma bancada – chamava-se a encadernação; lá em cima era para plastificar e, embaixo, para intercalar. Tinha o revisor de texto, Moacir de Sena Dantas, que chegou a ser diretor daqui. A linotipo tinha Arnaldo, Valter, Pires [...] tinha uma série de funcionários. (REZENDE, BERNARDES, ARAÚJO, 2006, p. 134).

Espaço físico era uma prioridade e mais que uma necessidade para que a Imprensa não se afundasse em suas próprias conquistas. As providências foram tomadas para que a sede da Imprensa fosse transferida para o prédio que estava sendo projetado – e esperado – desde 1964 (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 1964), dentro do Campus da Cidade Universitária, no Engenho do Meio, bairro da zona oeste do Recife (FIGURA 10).

Findada a construção do prédio, a Imprensa passa a operar em seu novo prédio com espaço suficiente para a sua expansão física, editorial e institucional. Antes disso, precisou passar por três paradas para a total transferência de equipamentos e pessoal (JORNAL UNIVERSITÁRIO, 1970). É nesse contexto de muitas mudanças que a Imprensa consegue adquirir, ainda em 1969, mais três impressoras tipográficas, uma máquina para capas automática, uma máquina de plastificar e uma impressora offset, juntamente a um laboratório de matrizes offset (GUSMÃO, McCARTHY, 1996).

Figura 10 – Placa de instalação da nova sede da Imprensa Universitária, em agosto de 1968, no Campus da Cidade Universitária, na Avenida Acadêmico Hélio Ramos, no bairro da Várzea.

Fonte: Acervo da Editora UFPE

O entusiasmo dessas aquisições, principalmente do laboratório e da impressora offset, foi grande, tendo em vista as novas possibilidades técnicas bem como uma promessa de maior velocidade, com custo mais baixo e melhor qualidade de impressão.

Os próximos anos são fundamentais para a Imprensa, tendo em vista os decretos citados no começo do capítulo, que fundam a base para que se institucionalize a Editora Universitária no lugar da Imprensa. A Resolução nº6, de 1971 (UFPE, 1971), criou a tão sonhada Comissão Editorial na Imprensa para fazer as avaliações das publicações submetidas à ela. Mesmo assim, a Imprensa só vem a se tornar editora em 1972 e a tal comissão só passa a ser efetiva em 1976. Segundo Gusmão e McCarthy (1996) isso se deve ao fato de que, mesmo sem a comissão e sem ser reconhecida como editora, a Imprensa já realizava esse tipos de trabalho desde o seu início, em 1955, tornando-se difícil uma mudança brusca nos movimentos estruturais do órgão.

A década de 1960, de fato, caminhou para que o processo institucional da IUR se tornasse uma editora consolidada. No entanto, o órgão demonstrou antes dos decretos oficiais que já fazia jus à nomenclatura, pois não representava apenas uma oficina que imprimia. Ao contrário, ali já existia um trabalho de julgamento e/ou análise de originais, seleção de autores e, o que não deixa de ser importante neste caso, um trabalho gráfico de boa qualidade para a época. A qualidade gráfica dos impressos dependiam do contexto material (equipamentos) e imaterial, chamados aqui de agentes internos, conforme veremos no próximo capítulo.

4 A OFICINA GRÁFICA DA IMPRENSA UNIVERSITÁRIA

No presente capítulo, serão apresentados mais detalhadamente o setor da oficina gráfica da Imprensa da Universidade do Recife. Desde um breve histórico de como o setor se consolidou tecnica e tecnologicamente até a descrição de suas máquinas mais efetivas a partir de um inventários de 1974. Serão abordados os agentes internos da oficina, ligados diretamente à produção dos livros como os chefes da seção, compositores, impressores, tipógrafos e fotogravadores. De forma muito inicial, alguns artistas serão citados na forma de antecipar o que será discutido no capítulo seguinte.

4.1 O MAQUINÁRIO DA OFICINA GRÁFICA DA IUR

Tendo em vista a ênfase que se dava nos meios de comunicação aos lançamentos, é possível inferir que a Imprensa, à época, gozava de boa reputação na sociedade intelectual recifense, muito devido a dois fatores principais: primeiro, à presença de jornalistas de carreira na direção do órgão; e segundo, devido ao grande portfólio de autores que publicavam pela IUR. É também na década de 1960 que artistas começam a participar ativamente da produção dos livros da Imprensa, elevando ainda mais a condição de uma fonte produtora de cultura no Estado, promotora de grandes nomes e fomentadora da integração entre as áreas acadêmica, científica e cultural.

É o caso das parcerias que veremos mais à frente, no capítulo 4 dessa dissertação, entre Wilton de Souza e Nilo Pereira, Ladjane Bandeira e Nelson Chaves, bem como a presença de Inaldo Medeiros, Welligton Virgulino, Aluízio Braga, entre outros.

O caminho da imprensa se caracteriza impreterivelmente pela sua capacidade de produção e pela qualidade de suas publicações que, como dito, fazia jus à fama que construía no setor livreiro. Interessante é perceber que em meio às notícias de lançamento, vez ou outra as matérias traziam em seus textos menções à qualidade gráfica dos impressos que dali saíam. Ainda em 1959, faz-se tal menção a uma plaquete de José Antônio Gonsalves de Mello, como modelo de boa arte gráfica (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 1959) – na verdade, a nota começa exaltando tal característica. É notável que os equipamentos adquiridos no decorrer dos anos de 1950 tenham aumentado a capacidade de impressão do órgão que, em 1956, contava com algumas impressoras tipográficas e três anos depois passa a ter um parque gráfico muito mais completo, com 6 linotipos, 7 impressoras tipográficas e outras diversas máquinas de acabamento (TABELA 5).

Tabela 5 – Lista do maquinário encontrado na oficina gráfica da IUR em 1959

Maquinário		Móveis	
6	Linotipos	8	Estantes para tipos
4	Impressoras Cilíndricas planas	2	Mesas para engradação
1	Impressora Cilíndrica Vertical	2	Mesas para distribuição
2	Impressoras Minerva	2	Bancadas para quadrados
3	Máquinas de corte	2	Bancadas para paginação
1	Máquinas de vinco e corte	1	Bancada para emendas
1	Máquina de costurar livros	1	Mesa para prova
1	Misturador de tinta (fabricação própria)	1	Bancada para ferramenta
2	Prensas	1	Mesa para máquina de cortar
2	Tesourões	1	Bancada para maquina de cortar
1	Máquina de furar papel	5	Bancas para composição de Linotipo
2	Máquina de grampear	5	Mesas para encadernação
1	Máquina de dobrar	1	Componedor Funtimod
1	Máquina de pautar	1	Prensa de dourar
2	Máquina de encaixe	5	Caixetas de tipos diversos corpos
2	Máquina de serrilha		

Fonte: UNIVERSIDADE DO RECIFE, 1959

É admissível que a Imprensa não passaria incólume pela década de 1960 com as adversidades naturais do período, principalmente após o golpe de 1964, cujo governo passou a enxergar as Universidades como grandes centro que se opunham ao regime. Mesmo assim, a partir de balanços financeiros e relatórios, é possível perceber que o órgão conseguiu sobrepujar o período sem uma alteração grande do ponto de vista produtivo, inclusive com as ampliações alcançadas, a partir de sua transferência para a Cidade Universitária, no Engenho do Meio, e através dos planos federais de incentivo à aquisição de maquinário pelas universidades.

Com o crescimento da demanda, tanto de serviços impressos da Universidade quanto de publicações, algumas máquinas foram sendo adquiridas para a expansão dessa capacidade. No fim do ano de 1973, um novo relatório demonstra ao menos o que evoluiu após quase quinzes anos do primeiro relatório. Publicado em 1974[11], o relatório do ano anterior cita obras impressas no ano, e o balanço financeiro e patrimonial, não discriminando item por item, como no ano de 1959. Alguns fatos importantes, do ponto de vista da produção, podem ser extraídos desse relatório: (1) aquisição de uma guilhotina eletrônica (alemã); (2) aparelho para revelação de clichês; (3) aquisição de ar-condicionado para o laboratório de Fotolito; (4) novos magazines para linotipo. É citada também a carência de algumas máquinas, principalmente, no setor de acabamento, que apresentava baixa automatização dos processos. Em relação aos agentes diretos na produção do livro, é citado o seguinte trecho:

11 Apesar de em 1974 o órgão já se denominar como Editora Universitária, as informações se referem aos anos anteriores, que ainda diziam respeito à Imprensa Universitária.

> A carência de pessoal especializado para o trabalho gráfico, principalmente nas impressoras linotipo, nos levou a entrar em entendimento com a Escola Técnica Gov. Agamenon Magalhães para aproveitamento de alunos do curso de Artes Gráficas daquela Escola, como estagiários. Contamos, durante o período escolar recém findo, com a colaboração dos jovens Inácio Severino da Silva e Gilberto José dos Santos[12], realmente proveitosa para eles e útil para nós. (UFPE, 1973, p.5).

Inácio Severino da Silva (REZENDE, BERNARDES, ARAÚJO, 2006) fala um pouco sobre os processos que já coexistiam à época, e cita a chegada da "fotocompositora" e de alguns computadores – mas sem enumerar ou precisar as datas ou a ordem destes. Mesmo com a chegada da impressão *offset*, em 1970, alguns trabalhos ainda continuavam sendo realizados com composições tipográficas manuais e/ou mecânicas e impressões feitas nas máquinas tipográficas, que, segundo Inácio, ainda eram mais rentáveis para a Imprensa.

A partir do relato desse ex-funcionário, e das diversas informações colhidas do período, foi possível estabelecer que essa chegada que ele cita da fotocompositora, na verdade, trata-se do laboratório de revelação de fotolito adquirido junto com a primeira impressora *offset*. A data aproximada da aquisição desse laboratório é 1968, e remete à gestão do Professor Esmaragdo Marroquim (1967-1971). Tal laboratório era responsável pela gravação do fotolito e posterior revelação em chapas de metal, obtendo-se a matriz *offset*. Mais à frente, no capítulo 4, tal processo será melhor detalhado.

Através de outro inventário publicado já em 1974, apresenta-se algumas informações relacionadas ao parque gráfico. Salienta-se, contudo, que o documento não informa se um determinado equipamento está em pleno uso no referido ano. Como o inventário é muito extenso, a descrição a seguir se ateve apenas ao maquinário e aos móveis de suporte ou ferramentas referentes aos processos de composição e impressão. A partir desse inventário, é possível construir um panorama produtivo da imprensa, e comparar a estrutura, ao menos no que diz respeito ao maquinário, e ver que algumas estruturas se mantiveram e outras, que foram ampliadas, favoreceram a produção da Imprensa no período. Abaixo, há uma tabela com o maquinário encontrado em 1973 e, logo após, um comparativo entre 1959 e 1973, com o acréscimo de dados mais detalhado sobre tais peças da oficina gráfica.

Tabela 6 – Organização do maquinário detalhado e separado por ano.

1959	**1973**
6 Linotipos	Linotipo com 3 magazines, Linotype, mod. 31, nº 54892
	Linotipo com 2 magazines, mod. Comet, nº 2675
	Linotipo com 1 magazine, mod. 5, nº 54599
	Linotipo com 3 magazines, mod. 3, nº 27505
	Linotipo com 3 magazines e 3 auxiliares, mod. 14, nº 47674
	Linotipo com 2 magazines, mod. Comet, nº 2674

12 Ainda é funcionário da Editora UFPE e trabalha com diagramação de livros.

Tabela 6 – Organização do maquinário detalhado e separado por ano.

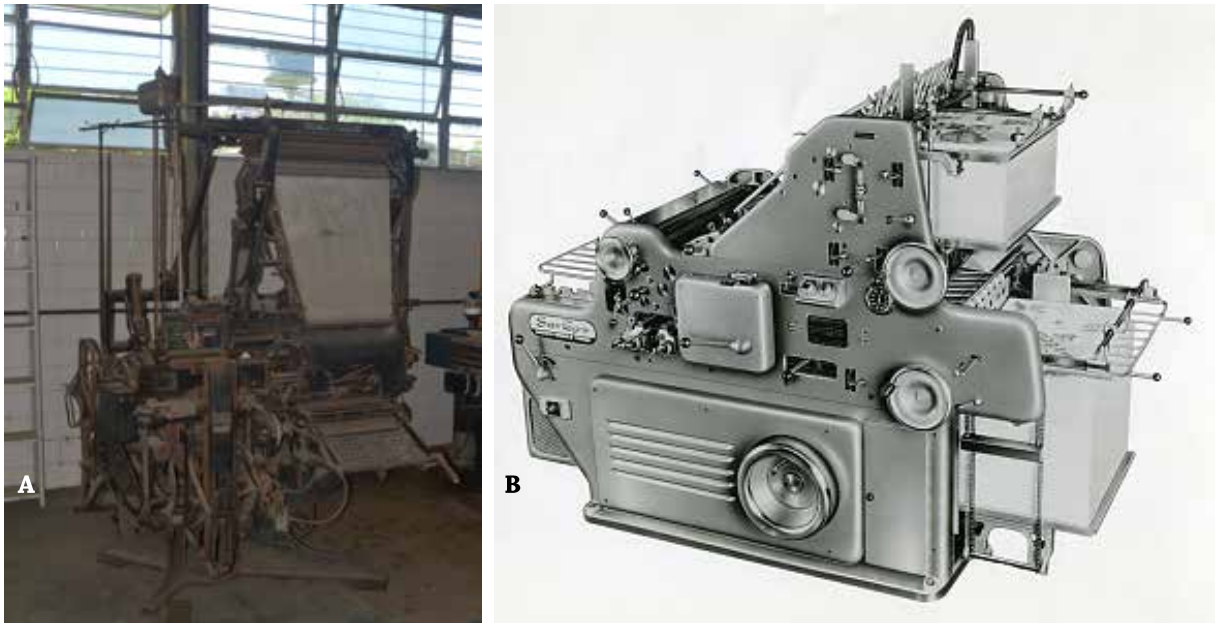
1959		1973
4	Impressoras Cilíndricas planas	Máquina de impressão, Funtimod
		Impressora tipográfica plana, Super-Egeria, nºs 71818
		Impressora tipográfica plana, Super-Egeria, nºs 71820
		Impressora tipográfica plana, Super-Egeria, nºs 71816
		Impressora, Frontex, nº 60071
1	Impressora Vertical	Impressora Tipográfica, automática, vertical, Miehle, nº 17708
2	Impressoras Minerva	Impressora Minerva, Bremensis, nº 5979
		Impressora Minerva, Chandler
2		Impressora tipográfica, plana, Heidelberg, nº 1903
		Impressora tipográfica, plana, Maxima-Front, nº 4928/1960
1		Impressora Offset, Heidelberg, 1 cor, nº KORS 331985
2	Máquinas de corte	Guilhotina para papel, eletrônica, Polar-mohr, Koln, Máxima
		Guilhotina para papel, manual, Funtimod, Bremensis
1	Máquinas de vinco e corte	Máquina de corte e vinco, Super-vinco, nº 1338
1	Máquina de costurar livros	Máquina de costurar livros, British-Bremer, mod. 38 ¼, nº 1003
1	Misturador de tinta	(fabricação própria)
2	Prensas	Prensa para douração, TEC, em metal, nº 3050
		Prensa para encaixe de livros, manual, Bremensis, nº 37-94
2	Tesourões	Guilhotina de cortar papel, Funtimod, manual, série 30-56
		Guilhotina de cortar papel, Funtimod, manual, série 231
2		Guilhotina de cortar papel, Funtimod, manual, série 55-56
		Guilhotina de cortar papel, Bremensis, manual, série 4-05
1	Máquina de furar papel	Máquina de furar papel, Bremensis, nº 31-51
2	Máquinas de grampear	Máquina de grampear papel, Perfection, mod. 9/3 tec, nº 1919
		Máquina de grampear papel, Funtimod, nº 10680, série 232
1	Máquina de dobrar	Máquina de dobrar papel, Funtimod, nº F-2158, série 112-56
1	Máquina de pautar	Máquina de pautar, Bremensis nº 4495
2	Máquinas de encaixe	Prensa para encaixe de livros, manual, Funtimod, nº 2181
		Prensa para encaixe de livros, manual, Bremensis, nº 40-51
2	Máquinas de serrilha	Máquina manual de serrilhar papel, Funtimod, nº 6433, serie 53-5
		Máquina manual de serrilhar papel, National, nº D-15
1		Máquina de plastificar, Cricon, nº 33
1		Máquina para autorelevo, Funtimod, nº 6977
2		Máquina manual de cortar e chanfrar chumbo, Funtimod
1		Máquina de alcear papel, Pitner-Bowes, mod. 1372, nº 1670
1		Máquina de cantoar papel, Funtimod, nº 5504
1		Máquina de encadernar a cola, autominabinda, Sulby, nº A820
1		Máquina para cortar e virar lâmina de aço, F. Fornorole, manual
1		Máquina de tirar prova, sem marca e sem nº.
TOTAL		
	31 máquinas	46 máquinas

Nota: Na coluna da esquerda, o maquinário referente ao inventário de 1959, da Universidade do Recife, e na coluna da direita, as máquinas identificadas de acordo com o relatório de 1973. Este segundo apresente um amior nível de detalhamento na descrição, podendo relacionar as duas colunas em relação ao número de máquinas acrescidas de um inventário para outro.

A seguir, ilustramos algumas máquinas que compuseram essa oficina. As figuras 11, 15 e 16 são fotos das máquinas que ainda permanecem na oficina gráfica da Editora UFPE. Excetuando-se a linotipo (FIGURA 11), as impressoras tipográficas Minerva (FIGURA 15) e a

impressora offset (FIGURA 16) estão em funcionamento. As demais (FIGURAS 12, 13 e 14) foram fotos encontradas na internet, que retratam as máquinas que já foram vendidas e/ou doadas pelo órgão e não constam mais no parque gráfico da oficina.

Figura 11 – (A) Na figura da esquerda, uma Linotipo modelo Comet, da Linotype. **(B)** À direita, impressora tipográfica plana Super Egeria, conhecida na gráfica como Nebiolo. A Linotipo, que ainda permanece na oficina da Editora UFPE, sem uso, era responável pela fundição dos lingotes de chumbo que iam compor as páginas dos livros.



Fonte: Acervo da Pesquisa.

Figura 12 – Impressora plano-cilíndrica Frontex usada para trabalhos de formatos menores, como cartões, folhetos, etc.

Fonte: Página da internet. https://www.flickriver.com/photos/nicksherman/6915550703/. Acesso em 09/05/2019.

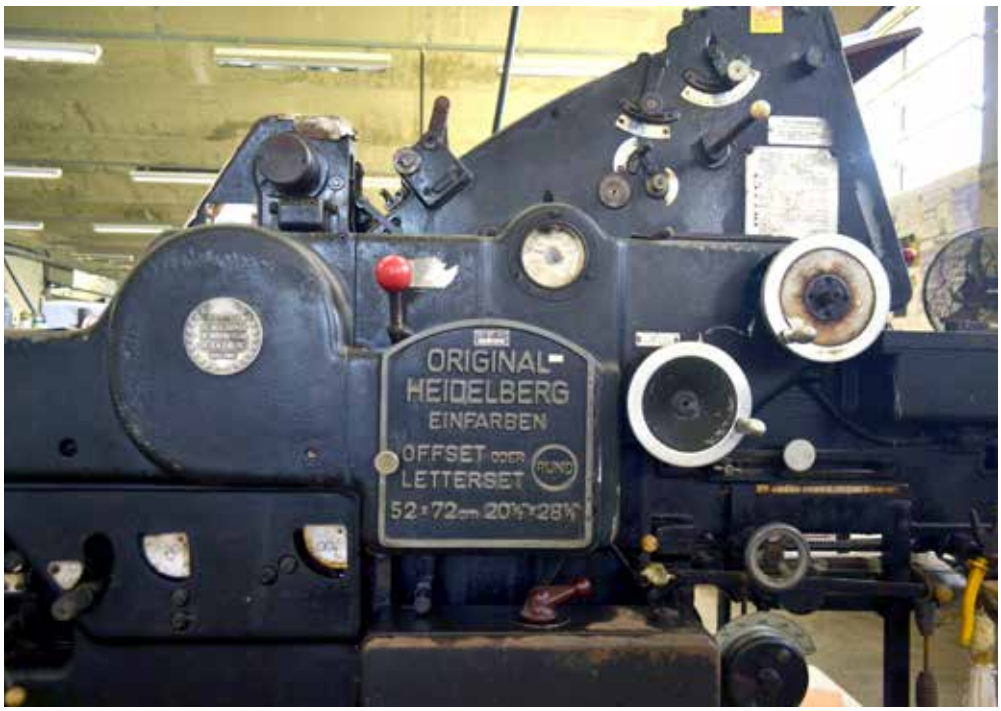
Figura 13 – Impressora tipográfica vertical Miehle. Conhecida como paleta. Imprime também em formtos menores, mas por ser equipada com um alimentador automático de papel, era utilizada para grandes tiragens.

Fonte: https://www.milanuncios.com/otros-motor/maquina-imprimir-aspas-heidelberg-265879462.htm. Acesso em 09/05/2019.

Figura 14 – Impressoras tipográficas Minerva Chandeler e Bremensis, respectivamente. As duas funcionam ainda hoje, mas para realizar serviços de corte e vinco e impressões muito esporádicas.

Fonte: Acervo da pesquisa

Figura 15 – Impressora Offset Heidelberg ainda em funcionamento, na Editora UFPE. É a principal impressora da gráfica, com uso ostensivo e diário.



Fonte: Acervo da pesquisa

A partir das descrições supracitadas, é possível perceber que as principais aquisições desse período se concentram nos setores de acabamento e pré-impressão, justamente os setores que careciam de mais cuidados até então, além do acréscimo de mais duas impressoras tipográficas e a impressora *offset*, juntamente com todo o laboratório já mencionado.

No que consiste ainda à parte da oficina gráfica, os tipos móveis não foram, de certa forma, bem contemplados nos relatórios e inventários consultados. Graças a estudos anteriores que catalogaram esses tipos, foi possível concluir alguns aspectos que irão ajudar a entender melhor algumas práticas, tratadas mais à frente. Sem ter como precisar a datação da aquisição dos tipos[13], resta observar que o acervo tipográfico catalogado conseguiu identificar 27 faces diferentes, com uma variação de corpo condizente com a atividade editorial, já que:

> A quantidade de faces relativamente pequena no acervo da UFPE demonstra que a Editora priorizou comprar corpos diferentes de um mesmo desenho, fato que facilita uma composição hierárquica homogênea, pois os corpos podem ser utilizados numa mesma página ou mesmo artefato gráfico. (ARAGÃO, FARIAS, ALMEIDA, FARIAS, 2012, p.7).

Das 101 caixas catalogadas nessa pesquisa, foi possível também constatar a presença significativa de tipos em corpos maiores. A identificação e consequente preferência por esses

13 A Editora UFPE adiquiriu na década de 1990, um cavalete para armazenagem dos tipos, fabricada/vendida pela Utilgraf, empresa que sucedeu a filial da Funtimod no Recife (ARAGÃO, 2010).

tipos se deu pelo fato de que a grande parte da composição da Imprensa se dava de forma mecânica, através da Linotipo, ficando a composição manual, com a prioridade para usar os tipos maiores, já que a composição à quente se encarregava dos tipos menores para o texto (ARAGÃO, 2010).

A partir da explanação acerca da trajetória da Imprensa Universitária, e dessa consolidação da oficina demonstrada, é possível detalhar e explanar, a seguir, os agentes internos que colaboravam na produção dos impressos.

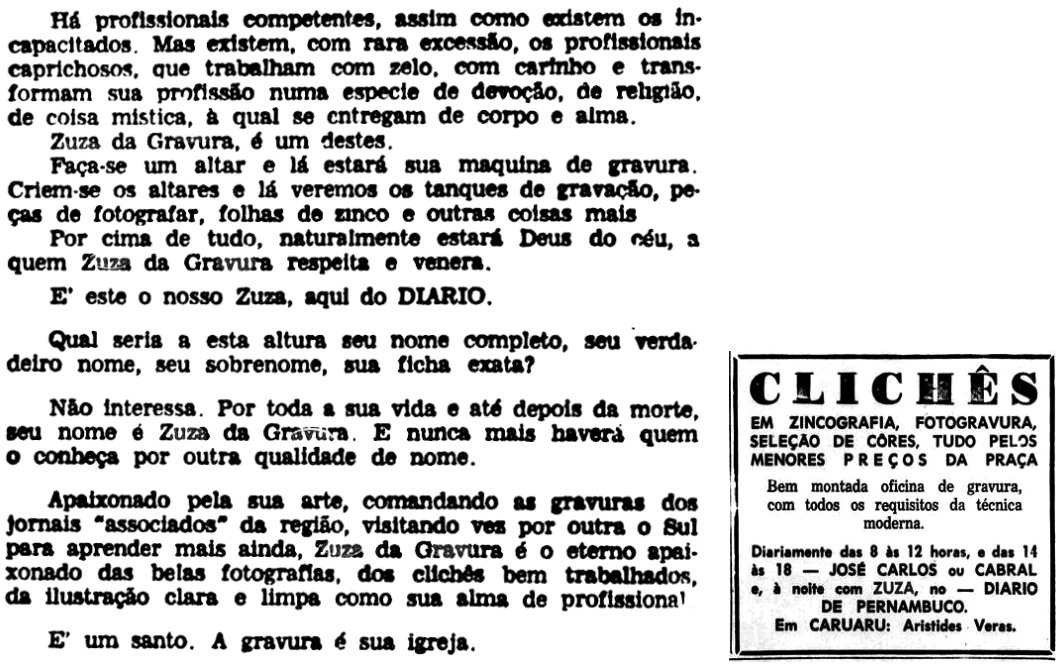
4.2 A IMPRENSA E SEUS DIVERSOS AGENTES

É fato que a Imprensa atingiu uma boa parcela da sociedade acadêmica e cultural recifense, e isso se traduz em publicações produzidas em meio à diversidade dos agentes inseridos no processo, principalmente na década de 1960. Além dos tipógrafos, impressores, compositores/paginadores, linotipistas, a Imprensa absorveu alguns artistas que eventualmente participavam das produções de alguma forma. Não é possível estabelecer ao certo como se deu todos esses vínculos, se pelos próprios autores ou por iniciativa do órgão. Mais à frente, no capítulo 4, será melhor discutida essa questão dos artistas e suas atuações pela Imprensa.

Em alguns aspectos, foi possível perceber a incidência de projetos realizados por outras gráficas e/ou parceiros da Imprensa, bem como a já citada Gráfica da Boa Vista, que realizou trabalhos para o órgão. Outro agente importante, que pôde ser identificado e respaldado, foi Zuza da Gravura. No início dos anos 1960, a IUR não tinha equipamento que pudesse produzir os clichês necessários para a confecção das capas e outras partes que requisitassem tal peça. Talvez não seja ele o único fornecedor desse tipo de material mas, segundo Wilton de Souza (2018), a maioria deles eram confeccionados por José Estevão da Silva, o Zuza da Gravura, responsável pelo ateliê de fotogravura do *Diário de Pernambuco* (FIGURA 17).

Dos agente internos, os livros apresentam pouca substância, sendo necessária a visitação aos documentos, relatórios e listas que nos apresentam uma série de funcionários dispostos. Como os documentos que incluem esses nomes não são regulares no que diz respeito às informações, alguns funcionários aparecem com mais informações do que outros. No entanto, com o conjunto de fontes consultadas, é possível inferir e chegar a algumas informações relevantes.

Figura 16 – Notas sobre Zuza da gravura publicadas pelo próprio Diário de Pernambuco. A primeira, de agosto de 1967, uma menção, espécie de homenagem ao profissional. A segunda, ainda em 1960, um anúncio nos jornais da época. Segundo Wilton de Souza (2018), era Zuza, seu contato para confecção de clichês de zinco para os trabalhos da Imprensa.



Há profissionais competentes, assim como existem os incapacitados. Mas existem, com rara excessão, os profissionais caprichosos, que trabalham com zelo, com carinho e transformam sua profissão numa especie de devoção, de religião, de coisa mistica, à qual se entregam de corpo e alma.

Zuza da Gravura, é um destes.

Faça-se um altar e lá estará sua maquina de gravura. Criem-se os altares e lá veremos os tanques de gravação, peças de fotografar, folhas de zinco e outras coisas mais

Por cima de tudo, naturalmente estará Deus do céu, a quem Zuza da Gravura respeita e venera.

E' este o nosso Zuza, aqui do DIARIO.

Qual seria a esta altura seu nome completo, seu verdadeiro nome, seu sobrenome, sua ficha exata?

Não interessa. Por toda a sua vida e até depois da morte, seu nome é Zuza da Gravura. E nunca mais haverá quem o conheça por outra qualidade de nome.

Apaixonado pela sua arte, comandando as gravuras dos jornais "associados" da região, visitando vez por outra o Sul para aprender mais ainda, Zuza da Gravura é o eterno apaixonado das belas fotografias, dos clichês bem trabalhados, da ilustração clara e limpa como sua alma de profissional

E' um santo. A gravura é sua igreja.

CLICHÊS

EM ZINCOGRAFIA, FOTOGRAVURA, SELEÇÃO DE CÔRES, TUDO PELOS MENORES PREÇOS DA PRAÇA

Bem montada oficina de gravura, com todos os requisitos da técnica moderna.

Diariamente das 8 às 12 horas, e das 14 às 18 — JOSÉ CARLOS ou CABRAL e, à noite com ZUZA, no — DIARIO DE PERNAMBUCO.

Em CARUARU: Aristides Veras.

Fonte: Diário de Pernamubuco. Hemeroteca da Biblioteca Nacional

4.2.1 Agentes internos da oficina gráfica da Imprensa

A produção da Imprensa em seu início era baixa, resumindo-se basicamente à impressão de folhetos e material de expediente, como citado anteriormente. Por conta disso, há uma baixa ocorrência de menção a funcionários nos acervos de livros da segunda metade da década de 1950. Porém, já em 1959, a Imprensa encorpa sua força de trabalho com mais de trinta funcionários especialistas em atividades específicas da oficina.

A lista dos funcionários que foi possível obter a partir das fontes é extensa (Anexo X), porém, não é possível precisar até quando os funcionários seguiram na Imprensa. Em alguns casos, funcionários constam em dois dos documentos encontrados, o que ajuda a precisar ao menos se tal trabalhador permaneceu no órgão no período da Imprensa, antes de se tornar Editora.

Em termos gerais, a Imprensa dispunha de um bom quantitativo de funcionários, porém é interessante observar que o primeiro tipógrafo oficial, assim nomeado, José Severino da Silva III, conhecido como Biu, só chegou em 1974. Entende-se que algum outro funcionário estava exercendo a função de tipógrafo antes da chegada do Biu. A presença tão tardia de um tipógrafo de função na Imprensa ajuda a compreender como a composição tipográfica ainda passou tanto tempo tendo função importante na cadeia produtiva da imprensa. Em 1974, a oficina já dispunha de seu laboratório de fotolito, porém, serviços gráficos de menor complexidade continuavam a ser produzidos, de forma a subsidiar financeira e tecnicamente a Imprensa.

Outra situação que se desenha, é a quantidade de impressores e linotipistas listados em 1959, e o quantitativo dessas máquinas no mesmo ano (ver TABELA 4). Deduz-se então que para cada máquina tinha um operador. Tal informação corrobora ainda para traçar essa plena produção da Imprensa, sem que máquinas e/ou funcionários estivessem fora de operação.

A partir da análise desses dados e análise das demais fontes já mencionadas, foi possível obter informações sobre alguns desses funcionários e observar que, de fato, o órgão tinha a capacidade de produzir uma grande quantidade de livros e materiais institucionais no decorrer dos anos. Alia-se a isso, a capacidade técnica dos funcionários, e o poder aquisitivo que, de certa forma, faziam com que a Imprensa funcionasse, a plenos pulmões, de domingo a domingo (TEXEIRA, 2018). Entre os funcionários encontrados por esta pesquisa, interessa-nos aqueles que estiveram diretamente relacionados com as fases de composição e impressão dos livros, além das chefias sinalizadas, e seguem listados e descritos abaixo:

Antônio José do Monte (Professor) – 1959/1983

Citado por Wilton de Souza (2018) e confirmado através das entrevistas de Rosenildo Souza da Silva (2018) e Edmar da Silva Teixeira (2018), funcionários ainda ativos na Editora, o compositor Antônio do Monte, mais conhecido como Professor, era profissional de excelente capacidade técnica e muito experiente. Segundo os entrevistados, Professor prestou serviços como compositor e impressor à oficina d'O Gráfico Amador após o expediente na Imprensa Universitária, muito provavelmente levado por Gastão de Holanda, que mantinha boa relação com o órgão (UFPE, 1959).

Francisco Jacinto da Silva (Chico) – 1959/1983

Citado apenas como Chico (TEIXEIRA, 2018), era, ainda em 1983 o mais rápido impressor que dispunha a oficina da Imprensa. A média de impressões tipográficas, em cadernos, eram de seis por dia. Muitas vezes os impressores compunham a rama para adiantar o serviço, mas Chico só fazia a impressão, recebendo a matriz toda montada.

Fernando Santos Gonçalves (Burity) – 1958/1983

Burity, como era conhecido, começou suas funções na Imprensa como linotipista, mas chegou a ser chefe da oficina. A presença de um linotipista em 1958 confirma a informação referente à aquisição das máquinas linotipos em meados de 1957 e 1958.

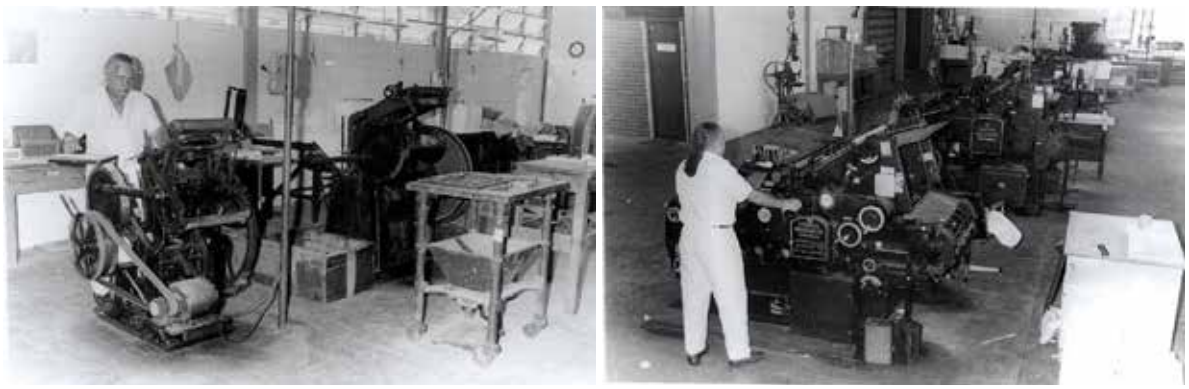
Vicente Machado – 1966

Tal agente figura em livros publicados em 1966 como responsável técnico, junto a Dilermando Pontual. Segundo Wilton de Souza (2018), Vicente Machado foi chefe da oficina no período em que trabalhou na Imprensa. Também é citado por vários funcionários e ex-funcionários (REZENDE, BERNARDES, ARAÚJO, 2006) como um militar da reserva que, apesar disso, não foi colocado lá pelos militares, nem era carrasco. Tinha pulso firme e desempenhou um bom trabalho, contribuindo muito para a Imprensa enquanto chefe. Hoje a oficina leva o seu nome.

Manuel da Souza Cunha (Cunha) -1966

A função de Mestre de ofício era compatível com o cargo de chefe da oficina, segundo definição é o mesmo que proto*, nome que se dava antes ao chefe da oficina tipográfica. À época, usava-se algumas outras nomenclaturas como Mestre, Encarregado ou chefe (PORTA, 1958, p.336). Em vários livros publicados em 1966, figuram como responsáveis técnicos Dilermando Pontual e Vicente Machado. A partir de 1967, os livros não exibem mais tal informação e Cunha passa a figurar nos documentos como chefe da oficina. Manuel da Souza Cunha também trabalhou como impressor nas tipográficas (*FIGURA 17*) e na offset num período posterior, e trabalhou na oficina até os anos 2000.*

Figura 17 – Manuel da Souza Cunha operando uma das Minervas e a impressora offset, respectivamente.



Fonte: Repositório Institucional UFPE

Carlos Pereira da Silva e Djalma Carvalho da Silva Filho (Dái) – 1967 e 1971

*Esses dois fotogravadores aparecem justamente no período em que a Imprensa começava a instalar seu laboratório de fotolito. Interessante observar que, no cruzamento dos dados anteriores, a impressora offset e o laboratório tinham sido efetivamente adquiridos em 1968, já o funcionário Carlos passa a figurar em 1967, um ano antes. No documento acessado não consta a função desempenhada por ele, apenas o cargo de fotogravador. Isso não implica, necessariamente, que ele exercia seu cargo, tendo em vista outros casos de funcionários que foram redirecionados para outras funções. Já Djalma, na década de 1970, figura como cargo e função de fotogravador, responsável pela montagens dos filmes (*FIGURA 18*)*

Figura 18 – Dái (à direita) e Rosenildo montando fotolitos.

Fonte: Repositório Institucional UFPE

Wilton de Souza e Aluízio Braga

Esses dois artistas assinam capas da Imprensa em períodos distintos. Enquanto boa parte das capas coletadas são assinadas por Wilton de Souza (cerca de 25 das 71 observadas) de 1964 a 1974, Aluízio Braga passa a figurar em 1970, porém, de forma mais tímida que o primeiro. Wilton foi funcionário da Universidade, atuando pela imprensa, com carteira de trabalho, passando cerca de dez anos no ramo. De certo, o vínculo de Aluízio se deu concomitante ao de Wilton, quando o primeiro foi transferido do Instituto de Micologia para a Imprensa, para ser o responsável principal pelas capas do órgão (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 1970). O fato é que após a saída de Wilton da Imprensa, a participação de agentes externos aos quadros da Imprensa, passa a ser mais recorrente e diversificada.

Além de assinar as capas, Wilton é responsável por alguns projetos gráficos e também era tido como uma espécie de assistente da direção, na gestão de Edmir Régis. Plácido Mendes de Lima cita-o como "Wilson, gráfico e coordenador do escritório da direção – com Edmir [...]."*(REZENDE, BERNARDES, ARAUJO, 2006, p.134). Wilton de Souza confirma essa informação ao citar, em entrevista, que sua sala era ao lado da direção e que a todo tempo era consultado sobre os projetos que estavam sendo elaborados. Wilton também era reconhecido pelo seu olhar apurado e que não deixava passar muitos erros. Muitos o chamavam de* Tinho*. (SOUZA, 2018).*

⇊⇊

Diante do histórico apresentado, bem como dessa contextualização inicial da oficina e de seus agentes internos principais, é possível constatar que a oficina apresentava uma capacidade produtiva condizente com sua realidade editorial, tanto do ponto de vista de funcionários, quanto de maquinário e equipamentos. A produção da Imprensa ainda pode ser considerada de forma muito maior, tendo em vista que os livros eram apenas um dos impressos que saíam daquela oficina. Claro que o foco do estudo se faz em cima dos livros, das capas, de suas práticas, mas não pode-se negar que a oficina era muito mais fervilhante, por todo o contexto de diversidade dos serviços gráficos, do que apenas pela pujança cultural que se desenha a partir dos resultados da presente pesquisa.

5 PRÁTICAS REALIZADAS NA OFICINA GRÁFICA DA IMPRENSA UNIVERSITÁRIA

Neste capítulo, as práticas da oficina serão explicitadas de forma a se compreender a capacidade técnica do setor, bem como sua relevância inctitucional. O tratamento dado às bases teóricas de composição e impressão se fazem a partir das entrevistas coletadas e das observações dos processos internos ao setor, bem como a partir da literatura. Serão conceituadas e aplicadas às bases de cada processo, juntamente com a aplicabilidade das práticas produtivas da oficina da Imprensa, a fim de concretizar a história dessa consolidação técnica e o reconhecimento institucional do órgão.

5.1 CONCEITOS INICIAIS

Para falar da oficina gráfica da imprensa, é imprescindível citar seus processos, de forma resumida, para contextualizar os conceitos tratados neste capítulo. Datas, transformações, acontecimentos, marcos históricos e, principalmente, as publicações, traçaram o caminho conceitual dos processos de composição e impressão dentro da oficina gráfica da IUR.

O capítulo foi organizado de forma a compreender primeiramente os processos e depois as práticas da oficina da IUR. Mesmo sabendo que pode haver conceitualmente diferença no trato do trabalho, ou etapas específicas, o objetivo do capítulo é expor, de forma mais abrangente, o dia a dia do trabalho na oficina e como se dava a produção dos materiais ali impressos.

A organização física do espaço, os setores e equipamentos foram privilegiados e expostos antes mesmo das práticas, para que se compreenda a lógica física do espaço e como foi possível organizar os setores da oficina. Ao final do capítulo, serão apresentados alguns fatores que levaram a IUR a trabalhar com a produção de outros materiais além dos livros, que ajudavam a manter o funcionamento do órgão perante à comunidade acadêmica.

A fim de explorar melhor os processos, o estudo focou nas fases de composição e impressão, devido à complexidade e às diversas tecnologias envolvidas em tais etapas. Não que a fase final de acabamento seja parte desimportante do processo, porém, as fases já citadas contemplam uma série de particularidades que permeiam a trajetória da oficina.

A pré-impressão, por exemplo, contempla fases de composição e preparação de originais que serão transformadas nas matrizes compatíveis com o processo de impressão adequado. Na composição tipográfica, por exemplo, o preparo das colunas de texto para que seja montado um caderno inteiro de 16 páginas é um processo de pré-impressão. Assim como num processo fotográfico, que talvez contemple mais etapas para se obter a matriz, por ser necessária uma montagem de originais num determinado suporte e um processo fotográfico posterior, para que seja possível a gravação e revelação das chapas de impressão *offset* (BAER, 2006).

Na pré-impressão, existe ainda a preocupação com o tratamento do suporte que receberá a impressão: a definição de formato e tipo de papel, por exemplo, é imprescindível para que haja êxito no trabalho final.

Como dito anteriormente, as fases de pré-impressão e impressão são fases diferentes, mas que precisam de uma definição prévia, seja qual for a tecnologia envolvida. A impressão precisa estar estabelecida para que se tenha a matriz correlata ao tipo de máquina que será utilizada. As impressoras *offsets*, por exemplo, funcionam com impressão indireta – ou seja – a matriz imprime antes num suporte de borracha (blanqueta) e o segundo imprime o papel. Esse processo, que será descrito mais à frente, necessita de cuidado do impressor, já que, em tempo, existe um outro elemento que é a blanqueta, que precisa ser tratado e observado para evitar problemas na impressão. Na impressão de tipo direta – quando a matriz imprime sobre o suporte – como é a impressão tipográfica, o impressor só precisa acompanhar o comportamento e o tratamento desses dois elementos, matriz e suporte, além da tinta e da pressão exercida entre os elementos. A partir daqui, serão explicitadas as etapas de acordo com suas fases.

5.2 PRÉ-IMPRESSÃO

De forma geral, a fase de pré-impressão pressupõe uma série de tarefas que antecipam, inclusive, a composição de texto. O corte e a preparação do papel, por exemplo, fazem parte desse processo, juntamente à preparação de outras matrizes necessárias à impressão, independentemente da técnica que será usada.

As fases anteriores à impressão não sofreram tantas alterações do ponto de vista do conceito em si, mas sim das técnicas empregadas para tal. Apesar de Craig (1987) citar que toda a terminologia utilizada nas formas de composição deriva dos tipos de metal, de 1450, pouco se alterou do início até aqui. Isso facilita a exploração desse tema mesmo para quem não tem tanta afinidade com tais momentos históricos. Terminologias como tipo, espaçamento, entrelinhamento e a medida em pontos, são alguns exemplos que são trazidos de muito tempo, e que são inseridos no repertório tecnológico atual.

As composições que serão abordadas neste início de capítulo, referem-se, principalmente, ao miolo dos livros, e fazem parte do repertório tecnológico da oficina gráfica da IUR. Sendo assim, a oficina vai dispor de duas formas principais de composição textual: composição tipográfica manual e mecânica. Cada uma se apresenta como alternativa mais viável na relação tempo x custo x benefício, estando submetidas à disponibilidade e às oportunidades do setor. Elas também apresentam características que possibilitam a coexistência entre tecnologias distintas, como veremos mais adiante.

Ainda como parte desse processo de pré-impressão, principalmente para a geração das matrizes tipográficas, temos o uso recorrente de clichês, que também eram produzidos antes pela oficina de fotogravura do *Diário de Pernambuco*, e após a aquisição do laboratório de revelação de clichês, em 1973, passam a ser produzidos na própria oficina da Imprensa.

5.2.1 Composição tipografica manual

O processo de composição manual, em linhas gerais, permanece inalterado desde o século XV, com o compositor utilizando ferramentas muito próximas das que se utilizava no início da criação e consolidação desse processo. Nesse tipo de trabalho, para compor páginas de um livro, por exemplo, o compositor trabalha letra à letra, montando as linhas do texto principal numa ferramenta chamada componedor. Cada linha é montada e à medida que o componedor é preenchido, as linhas são organizadas numa outra ferramenta, chamada galé, até chegar ao número de linhas concebidas para uma determinada página.

Ao finalizar a composição do texto principal, a paginação é completada a partir da junção de outros elementos, como títulos, fios, fólios, entre outros. Então a composição é amarrada na galé com barbante, ou fixada em uma rama, usando alguns tipos de espaçadores de madeira e metal (cunhas), para manter os tipos em posição e levados para fazer as provas de prelo (CLAIR, BUSIC-SNYDER, 2009, p.56).

A chapa precisa estar completamente bem amarrada, já que se tratam de várias peças soltas que podem se desprender e desperdiçar todo o trabalho, talvez um dos maiores inconvenientes da composição manual, já que tais peças estão firmadas, para sua armazenagem, com barbantes. Araújo (2008) cita os problemas decorrentes desse tipo de composição como acidentes de impressão que implicavam paradas do prelo e recomposição das linhas ou da estrutura (página) inteira, gerando, obviamente, uma sobrecarga de trabalho.

5.2.2 Composição mecânica

Na composição mecânica, a tecnologia não deixou que ela permanecesse intacta por muito tempo. São várias as formas de se compor mecanicamente uma página, sendo as mais importantes as preparadas a partir das máquinas Linotipo, *Intertype*, Monotipo e *Ludlow*. Aqui vamos nos ater à composição com a Linotipo, e entender melhor o funcionamento desse sistema, que tem como resultado, um lingote de chumbo fundido (FIGURA 19).

Figura 19 – Lingote fundido na linotipo, com tipo tamanho 14pt e linha medindo 11cm. Está escrito "Presidente: Ascendino Flávio Dias e Silva".

Fonte: Acervo da pesquisa

Sendo sua invenção atribuída ao alemão Ottmar Mergenthaler, foi patenteada nos Estados Unidos em 1886, e acabou se tornando a compositora monolinear mais conhecida e difundida

(CRAIG, 1987). De funcionamento complexo, a Linotipo compreendia uma série de processos que precisavam ser realizados tanto pelo operador quanto pelo auxiliar, muitas vezes reconhecido com a função de emendador. Não bastava ao operador – linotipista – digitar num teclado, letras, espaços, símbolos que formam a linha desejada. Internamente, o processo acontece, em resumo, da seguinte forma:

> Acionado um teclado, placas de metal onde está moldado o olho da letra (matrizes) caíam de um depósito (*magazine*), no alto, deslizando em sequência por canais para um componedor até formarem uma linha. O espaço entra as palavras ou justificação da linha realizava-se automaticamente com lâminas de aço em forma de cunha (espaçadores). Após tal operação, o linotipista remetia a linha para o mecanismo de fundição, onde o 'chumbo' (na verdade uma liga chumbo, antimônio e estanho) se injetava nas matrizes a uma temperatura de mais ou menos 280ºC; a solidificação era imediata, e uma vez resfriada e aplainada, a linha (já agora um lingote) passava para uma galé, enquanto as matrizes e espaçadores voltavam automaticamente aos lugares primitivos. Tudo isso levava cerca de dez a quinze segundos." (ARAUJO, 2008, p. 329).

A maioria das máquinas de Linotipo só funcionavam com um magazine acoplado por vez, limitando, assim, as possibilidades no uso de variações de fontes, já que cada magazine contém apenas dois tipos de caracteres de uma mesma fonte ou dois tipos diferentes. Quando de um mesmo tipo, eles podem aparer de forma regular e itálico, regular e negrito. Nos modelos que compõem com dois magazines, pode-se ter a mistura de quatro estilos de uma mesma fonte, ou ainda quatro tipos diferentes (nesse último caso, é necessário observar a linha de base de tipos diferentes, já que isso pode variar de um tipo para o outro) (CRAIG, 1987, p. 20).

5.2.3 Clichês

Os clichês fazem parte das composições tipográficas há bastante tempo. Os chineses, no início do milênio, em meados do ano de 1040, já faziam uso de uma estrutura em que podiam organizar e armazenar os tipos (ARAUJO, 2008). As tecnologias empregadas que serão abordadas aqui, não dizem respeito à fixação ou reprodução da composição do texto na rama para um matriz inteira de impressão, e sim às tecnologias de clichês a traço e fotográfico (meio-tom), mais utilizados na IUR.

A fabricação desses clichês (ou fotogravuras) tornou-se possível a partir de processos fotossensíveis e reações químicas entre a luz, um ácido e o material do suporte, que geralmente é, em um primeiro momento, uma liga metálica ou um metal. Exemplo disso é o cobre, o magnésio e, principalmente, o zinco, por ser um metal que é consumido facilmente por ácidos e conseguir manter boa conservação em contato com o ar. Após alguns anos e com o avanço das tecnologias *offset*, a indústria tipográfica passou a se servir de materiais plásticos – para

confecção desses clichês – que tornavam o processo mais barato e mantinham, então, a disputa entre essas duas tecnologias (Idem, 2008). O zinco, durante muito tempo, conseguiu grande destaque nos processos de gravura química e fotogravura (PORTA, 1958). A seguir, o processo de fabricação que fará parte tanto das etapas de uma composição manual quanto das de uma composição mecânica.

Em relação aos tipos de clichês, eles podem se apresentar de duas formas distintas: o original a traço e/ou o original fotográfico (ou meio-tom). O original a traço é qualquer imagem de alto contraste entre o preto e o branco, sem gradações de tom, mas que pode se apresentar de duas formas, segundo Araújo (2008): (1) o **original a traço simples** é o desenho de linhas de densidade uniforme, sem maiores dificuldades ou detalhes, e é através de uma fotografia em filme transparente de alto contraste que se obtém o negativo que terá as áreas transparentes relativas à superfície de impressão do clichê; (2) já o **original a traço complexo** traz variações em sua densidade, exigindo mais processos do fotogravador, que deverá superpor vários negativos para se chegar num resultado próximo ao original, obtendo o conjunto de traços do original. O clichê fotográfico ou de meio-tom, conhecido também como autotipia, consiste na reprodução de uma imagem de tons contínuos, com todas as gradações, muito utilizado na reprodução de fotografias e outros originais com superfícies de tonalidades variadas (PORTA, p. 34, 1958).

Ambos os processos são parecidos conceitualmente, mas diferem na quantidade de etapas e na forma de se obter a revelação e/ou a foto do original. Enquanto o original é fotografado, digamos, de forma pura, sem nenhuma superfície entre o original e a câmera, os originais de meio-tom trazem essa particularidade: é necessária uma tela que decompõe o original em pontos equidistantes entre si, sendo possível, assim, a obtenção das retículas. Essa "tela" poderia ser de vidro ou de contato, funcionando da seguinte forma:

> A retícula de vidro ou óptica colocada entre a lente da câmera e o filme consiste de duas placas de cristal geminadas, sobre as quais se traçam linhas em forma de grade, que se tornam opacas com uma tinta especial; cruzando-se suas linhas, em diagonal, resulta uma rede de quadrículos transparentes, como em negativo, denominados pontos, mas que podem mostrar-se também em forma elíptica, losangular, quadrada, ovóide, etc. [...] A retícula de contato colocada diretamente sob pressão no filme virgem, consiste em uma película transparente, na qual já se encontra estabelecido um determinado padrão de pontos. A retícula de contato pode ser positiva ou negativa: a primeira produz um positivo reticulado de um negativo de meio-tom, a segunda produz um negativo reticulado de um positivo de meio-tom. (ARAUJO, p.512, 2008).

Após a gravação e definição desses originais transformados em traço ou meio tom, o processo para revelação são, também, bem próximos, e consistem basicamente em colocar o negativo em contato com a placa metálica. Esses dois elementos são expostos a uma forte luz, rica em raios ultravioletas. Onde a luz consegue penetrar, endurece a emulsão e a placa, fazendo com que, após o banho de ácido – posterior à exposição – a placa seja consumida

nas áreas onde a luz não penetrou, não endureceu, resultando num alto relevo que receberá a tinta para impressão.

As chapas plásticas, posteriores às ligas metálicas, e mais abundantes no fim do ciclo industrial das impressões tipográficas, respeitam o mesmo processo, porém, variando muito mais o suporte a ser revelado. Podem ser à base de náilon, mais conhecido como *nylonprint*, ou mesmo obtidos a partir de películas fotográficas, como as chapas KRP (*Kodak Relief Printing*) ou chapas pré-sensibilizadas de CTP, que eliminam a utilização do fotolito para gravação da matriz. Esses últimos, eliminam o uso do ácido para a corrosão dos matérias, bastando soluções de água e álcool para a reveleção total da chapa resultante desses processos. (ARAUJO, 2008).

5.3 IMPRESSÃO

Os processos de impressão, assim como os de composição, remontam os tempos mais longínquos a serem estudados. Ainda hoje, a impressão sempre depende da composição de uma matriz, o que acaba definindo o tipo de tecnologia a ser usada no processo: se relevográfica (tipografia, flexografia), encavográfico (rotogravura), planográfico (*Offset*, colotipia) ou permeográfico (serigrafia) (BAER, 2009). Das tecnologias adotadas e amplamente usadas pela IUR, destacam-se a composição e impressão tipográfica , a revelação de fotolito e a gravação e a impressão com matrizes *offset*.

5.3.1 Impressão tipográfica

A impressão relevográfica é um tipo de sistema de impressão direta – exige contato direto entre matriz e suporte – e tem como seu maior exemplo a impressão tipográfica. A matriz é concebida a partir de tipos móveis, composição em Linotipo e/ou clichês fabricados sob medida para um determinado trabalho. Esse tipo de impressão tem uma série de vantagens, como a versatilidade no uso dos papéis e os ajustes pontuais em qualquer etapa, sem precisar retornar ao início. Dessa forma, mesmo antes de se chegar na matriz final, a composição tipográfica permite pequenas alterações, como uma mudança de letra com problema, ou uma letra errada, etc., sem maiores problemas no fluxo de trabalho. Existem três tipos básicos de impressoras tipográficas: de platina, plano-cilíndricas e rotativas (CRAIG, 1987).

Apesar das diferenças em termos de alimentação do papel ou de seus possíveis usos, os três sistemas apresentam, ainda, a impressão direta da matriz ao suporte, e sempre com uma peça que exerça pressão no papel contra a matriz – a marca da pressão exercida sobre o suporte é uma característica sempre destacada da impressão tipográfica.

As impressoras de platina podem ainda ser de dois tipos: de cofre plano (tecnologia usada por Guttenberg) e vertical (Minerva). As duas estão, tanto a chapa quanto o suporte, em

planos que entrarão em contato direto entre si; diferente da impressão plano-cilíndrica, que como o nome já sugere, possui um sistema de cilindros envolvidos exercendo as funções de alimentação do papel, pressão sobre o suporte e a saída do papel impresso.

5.3.2 Impressão offset

Partindo para a impressão *offset*, temos agora um tipo de impressão indireta, que acontece quando a matriz e o suporte não têm contato, necessitando de uma outra superfície para transferência da tinta – geralmente um cilindro de borracha ou revestido de um material mais maleável (blanqueta) – que proporciona ao *offset* uma versatilidade que abrange várias gramaturas e características dos papéis utilizados (ARAÚJO, 2008).

Um refinamento da litografia de Senefelder (1799), a impressão *offset* traz ainda o mesmo conceito de repulsão entre gordura e água, que é quando a chapa, após tratamento químico, apresenta uma "imagem" gravada que rejeita a solução de água e aceita a tinta. Uma das características que ajudou a consolidar o *offset* foi a variedade de opções para finalização das chapas de impressão: fotolito de acetato, papel vegetal e filmes de poliéster são opções mais baratas para tiragens menos exigentes (ARAÚJO, 2008, p. 527).

Além das vantagens conhecidas da impressão offset, como baixo valor das matrizes, possibilidades maiores de compor com imagens e fotomontagens digitais e manuais, este sistema conta com algumas características que podem ser avaliadas como desvantagens: caso haja algum erro descoberto após a gravação das chapas, nada pode ser feito a não ser gerar um novo exemplar.

Outro fator, que não chega a ser um problema muito grande ou difícil de contornar – já que em outros tipos de impressão também acontece – é a qualidade de impressão no decorrer do processo. O *offset* pode variar a densidade da tinta e prejudicar a uniformidade da imagem, além de não poder guardar as matrizes por um longo tempo. Caso seja necessário reimprimir o trabalho, será preciso gerar as chapas novamente (CRAIG, 1987).

5.4 A PRÁTICA DE COMPOSIÇÃO E IMPRESSÃO TIPOGRÁFICA NA IUR

As práticas que serão descritas a partir daqui dizem respeito às etapas de composição e impressão que condizem com o funcionamento da oficina no período que pertecia à Imprensa Universitária. Tal fato explica-se pela paridade dos processos que se seguiram até as décadas 1980 e 1990 na oficina gráfica. Os relatos coletados são de funcionários que entraram a partir da década de 1970, mas que participavam ativamente de etapas que se repetiam desde as décadas iniciais da imprensa, corroborando para a validade dos dados obtidos e que condizem, principalmente, com a atividade fim da gráfica.

Para se falar de tipos de composição na oficina da Imprensa, é necessário explicar, primeiramente, que existia uma definição prévia antes mesmo do processo de digitação do texto. Em sua maioria, o tamanho da coluna de texto do livro já vinha definido pela direção ou pelo responsável técnico[14] – e não se alterava muito de um livro para o outro –, bastando ao *linotipista* digitar a quantidade certa de caracteres para aquela linha. A partir do momento em que o linotipista recebia um original, ele começava a digitar as linhas de texto, aplicando os possíveis estilos e/ou variações de tamanhos do tipo. A maioria das Linotipos da oficina permitia o uso de até três magazines ao mesmo tempo, o que dava ao linotipista – e também ao diagramador – optar por uma série de possibilidades em relação aos estilos de um mesmo tipo, ou o uso de tipos diferentes

O trabalho do linotipista não era uma simples digitação de texto em um teclado, passava também por um nível de atenção, devido ao risco de precisar ter um trabalho muito maior para corrigir uma falha no lingote já fundido, além da agilidade que era necessária à função.

Ainda era tarefa do linotipista compor textos que continham letras como *w, y, k,* que geralmente não faziam parte das matrizes contidas nos *magazines*. Essas matrizes se encontravam ao lado do teclado, e tinham que ser alocadas na linha manualmente antes da linha ser fundida. Quando, no decorrer do texto, era necessária a inclusão de um outro estilo da fonte ou até de uma outra fonte, o linotipista acionava uma alavanca que permitia que as matrizes de um outro magazine fossem liberadas (SANTOS, 2018). As formas de se trabalhar essas variações mais tradicionais eram em relação ao tamanho das fontes. Num mesmo texto podia-se trabalhar com fontes de tamanho 11pt e 12pt, além de fontes menores para o rodapé, como 7pt ou 8pt, além das variações provenientes de uma mesma matriz, como itálico e negrito.

Enquanto os textos eram digitados e as linhas fundidas no complexo processo interno da linotipo, os lingotes já resfriados iam passando para um outro funcionário, chamado de *Emendador*. Esse funcionário, que auxiliava diretamente o linotipista, era responsável por organizar as linhas na sequência correta, numa galé, para que fosse possível tirar a primeira prova de prelo. O texto era organizado para essa prova de forma corrida, sem se preocupar com quantas linhas iriam compor a página final do livro, mas de forma que coubesse no formato do papel A4.

Essa prova, chamada de prova de galé, já continha os possíveis títulos compostos a partir de tipos móveis ou da máquina tituleira[15], que podia compor uma linha de texto com tipos de até 48pt. Segundo Teixeira (2018), que trabalha como impressor, as Linotipos disponíveis na oficina estavam aptas a compor com tamanhos do 5pt ao 18pt.

Com a prova de prelo em mãos, os *revisores* da editora e/ou autores do livro faziam as sinalizações que precisavam ser corrigidas para a produção do impresso final. De posse dessas anotações, o emendador devolvia a linha incorreta para ser fundida novamente na caldeira da máquina e o linotipista digitava novamente a linha. O emendador encaixava a linha correta na coluna de texto e era tirada uma nova prova.

14 Mais à frente será possível verificar que existiu a figura de Wilton de Souza, artista grásfico que também assumiu uma função de um assistente da Direção.
15 Não ficou claro se essa máquina tinha o funcionamento mais parecido com uma linotipo ou com as máquinas da Ludlow. Gilberto José dos Santos não soube responder exatamente qual era a máquina.

Essa segunda prova, já não era como a primeira, de prelo, era uma prova já da matriz diagramada com todos os elementos da página composta. A tarefa agora era feita por um outro profissional, um *diagramador*, que separava aquela coluna de texto inteira, maior, numa quantidade de linhas equivalentes à página diagramada. Era nessa fase da diagramação que um novo elemento era incorporado na composição das páginas: o fólio – na prova anterior, as páginas não eram numeradas (TEIXEIRA, 2018).

Esse processo de paginação ainda era feito na linotipo, como uma etapa dentro da diagramação. Como o linotipista já tinha a exata medida da largura da coluna de texto, era mais rápido que ele fundisse essa linha com a numeração do que um tipógrafo compor uma linha inteira de espaços em branco para colocar a numeração de páginas.

Quando se tinha noção da quantidade final de páginas do livro, o linotipista podia compor a numeração da seguinte forma: se o livro tinha 200 páginas, ele fundia primeiro as linhas com a numeração ímpar – do lado direito da página – e depois as linhas de numeração par – do lado esquerdo da página. Essas linhas iam para o diagramador finalizar o processo de diagramação – ou paginação – e gerar uma nova prova para ser revisada pelos revisores da Editora[16]. Nessa fase, ainda poderiam ser feitas correções na página composta, mas tentava-se ao máximo fazer com que as linhas não corressem e prejudicassem as linhas seguintes e, consequentemente, as páginas posteriores à correção.

Passadas as etapas de preparação do texto, e feitas as correções ortográficas, as páginas eram amarradas e encaminhadas aos impressores, que agora iam preparar a matriz de impressão. Com base na prova anterior do texto, já paginada, o impressor montava a chapa que comportava oito páginas. Esse caderno, finalizado, contava ao final 16 páginas, sendo oito frentes e oito versos – conhecido como formato 16. De posse da prova e das colunas de textos amarradas, o impressor montava a chapa numa rama que, previamente, já estava com os espaços e as margens definidas, pronta para receber os textos. Como não havia muita variação na mancha gráfica dos livros, o trabalho acabava sendo, nestes casos, encaixar os blocos de textos nessa rama "padrão" (TEIXEIRA, 2019).

Após a montagem da matriz, ainda era tirada uma prova, que se resumia a ver alguns erros de preparação dos lingotes ou dos tipos com letras entupidas pelo excesso de chumbo. Foram citados dois nomes como revisores da Editora: André, sem citação de sobrenome, e Inácio (Severino da Silva), que havia sido linotipista e já havia prestado uma entrevista à publicação dos 50 anos da Editora UFPE. Letras machucadas ou amassadas, compostas com tipos móveis ou fontes que estavam danificadas de alguma forma e que prejudicavam o resultado final da impressão.

Se caso não fosse possível reverter esses pequenos defeitos, a linha voltava ao linotipista para refazê-la e, posteriormente, voltava para a matriz de impressão, na galé. Ainda era tirada nova prova para que os revisores pudessem ver onde haviam sinalizado a falha e se certificar

16 Foram citados dois nomes como revisores da Editora: André, sem citação de sobrenome, e Inácio (Severino da Silva), que havia sido linotipista e já havia prestado uma entrevista à publicação dos 50 anos da Editora UFPE.

de que havia sido corrigida. A prova passava pela direção, para verificar a qualidade da impressão e dar a última palavra para aprovar o material para se impresso (PESSOA, 2018).

Uma função interessante dessas provas já montadas, era verificar se as páginas, ao serem dobradas como um caderno, tinham sua mancha gráfica coincidentes na frente e no verso, e se a numeração estava na sequência correta. Ainda nessa fase de preparação da matriz, era possível fazer correções nas margens, a fim de corrigir imperfeições quando necessário. Caso não fosse verificado mais nenhum problema, passaria para o acabamento. Se nesse momento fosse necessário corrigir algum erro, seria preciso retornar todo o processo de composição e impressão do livro.

Finalizada agora toda a fase de pré-impressão, a matriz era colocada na impressora. Para a impressão de livros, a Imprensa contava com três impressoras plano-cilíndricas tipográficas, comumente conhecida pelos funcionários como Nebiolo (SOUZA, 2018). Esse é o nome do fabricante italiano das máquinas Super-Egeria, que funcionavam na oficina e que eram responsáveis pela impressão dos livros.

A produção com essas máquinas chegava a ser de seis a oito cadernos (frente e verso) por dia. Em um turno normal de trabalho, um livro de 160 (dez cadernos) páginas podia ser impresso, sem levar em consideração o processo de pré-impressão, em cerca de uma dia e meio de trabalho (TEIXEIRA, 2018).

Segundo relato de Edmar da Silva Teixeira (2018), havia um impressor, de nome Chico (Francisco Jacinto da Silva consta como funcionário impressor no relatório de 1959) que chegava a rodar mais que isso, porque operava a máquina mais rápida e era o mais experiente dos impressores. Ele não montava nem fazia a composição das chapas, devido à idade, só recebia a matriz pronta na máquina, diferentemente dos demais impressores da oficina. Levando em consideração os relatos obtidos, que corroboram com o quantitativo de 370 livros, impressos em tipografia, no período de 1960 a 1974, mencionado por Gusmão e McCarthy (1996), pode-se entender que a Imprensa possuía uma produção considerável.

Ainda sobre composição mecânica, após a chegada do laboratório de fotolito, é interessante observar que iniciou-se um movimento de interação entre as tecnologias disponíveis na oficina da Imprensa. Era impossível uma migração imediata para o *offset*, tendo em vista a grande capacidade produtiva das tecnologias tipográficas da Imprensa. As Linotipos estavam em pleno funcionamento e com funcionários capacitados e disponíveis para operá-las. Passou-se então à prática de compor mecânica e manualmente os miolos dos livros e, após suas impressões, as páginas eram agora fotografadas para a geração das matrizes *offset* (SILVA, 2018).

Durante a pesquisa, foi inviável reconhecer quais textos passaram por esse processo ou não. A minúcia de uma análise desse porte careceria de muitos outros instrumentos que aqui já não se fazem imprescindíveis, bastando a experiência dos relatos que comprovem tal prática de composição tipográfica, porém, com gravação de fotolito e impressão *offset*.

5.5 A PRÁTICA DE GRAVAÇÃO DO FOTOLITO

No período estudado e a partir das publicações levantadas, não foi possível encontrar publicações que fossem completamente produzidas em *offset*. As ocorrências se resumem às capas de alguns livros, mas os miolos ainda eram produzidos a partir da composição mecânica e impressão tipográfica.

Na Imprensa, como cita Rosenildo Sousa da Silva (2018), só eram realizados trabalhos de capas que fossem tidos os originais a traço com cores chapadas. Todo tipo de arte que contemplasse retículas e/ou sobreposição de cores em fotos ou imagens, eram preparados de forma terceirizada, em empresas como a *Graphic* e uma outra empresa que ele não soube citar o nome, apenas que era de um ex-professor, Clodoaldo, do SENAI/PE.

Os casos que eram executados na Imprensa, após o recebimento do original colorido, eram separados nas cores, para serem fotografados e transformados em fotolito. Um fotolito para cada cor de impressão. Existem outras formas também de recebimento do original para preparação do fotolito, nessa questão da separação das cores. Muitas vezes, podia se receber o negativo e, através de um equipamento chamado de prensa de contacto, fazia-se a conversão do negativo para um fotolito positivo, e preenchia-se com uma tinta específica, chamada Abidec (Melo, Sousa, 2018). Esse processo é definido como um "método de correção cromática [...] em que um negativo e um positivo especial, pouco denso, se sobrepõe, para se tirar o negativo reticulado, com o fim de poupar tempo no trabalho de retoque." (PORTA, 1958, p.261).

Ainda podiam contar com um método chamado de mascaragem, assim como acontecia com as bandeiras[17] na tipografia, que permitiam que, mesmo com um original completo, fosse possível extrair dele apenas aquilo que não estivesse coberto por uma máscara.

Após fotografados e gravados os fotolitos, o processo de revelação das chapas era igual para ambos os processos descritos acima. As chapas eram colocadas sob emulsão química e água, em bandejas ou cubetas, expostas manualmente por cerca de 2 a 3 minutos, para depois serem lavadas e finalizadas com goma para evitar oxidação. Depois de gravadas as chapas, não há correções nessas matrizes, como acontecia nos processos tipográficos, o que garantia uma segurança a mais na revisão do material. É possível que as revisões se restringissem aos pequenos textos de contracapas e orelhas, e aos elementos paratextuais que compunham a capa.

Para além do processo de fotografia e revelação de um fotolito, para realizar a gravação de uma matriz *offset,* existe um processo anterior, que é a montagem da imposição do livro (em cadernos). O processo de montagem das chapas de impressão *offset* para impressão do miolo do livro leva uma série de procedimentos técnicos que precisavam ser respeitados e cuidadosamente executados. Assim que chegavam os originais, ou a arte-final, ao laboratório, eles eram montados para serem fotografados numa máquina fotomecânica. No primeiro momento, o laboratório dispunha de uma Fotomecânica Reproducta – reproduzia tamanhos de até 50 x 60cm – e um ampliador *Durst*, acoplado a uma mesa a vácuo (UFPE,1973).

17 Retângulo de papel preso ao original ou à prova comportando qualquer acréscimo (PORTA, 1958, p. 37).

Nessa máquina, o processo era iniciado com a "focagem" da página e, depois disso, fazia-se a operação para se chegar, nesse caso, à redução desejada para o formato final do livro. Quando ampliava ou reduzia-se a página, o foco se mantinha como determinado na primeira etapa.

Após a geração desses fotolitos, eles eram cortados, obtendo-se as colunas individuais de texto por página, e era iniciada a fase de montagem da matriz ou imposição. É quando as páginas são organizadas e dispostas na "sequência e na posição que elas aparecerão quando impressas, antes de serem cortadas, dobradas e refiladas" (AMBROSE, HARRIS, p.32, 2009). Outra particularidade da Imprensa diz respeito ao tipo de suporte usado nessa etapa: os fotolitos eram fotografados de forma conjunta, de quatro em quatro. Como o suporte fotossensível disponível no laboratório tinha a dimensão de 30 x 40 cm e os livros eram publicados, em sua maioria, no formato 15,5 x 22 cm, com as colunas de texto em média de tamanho de 12 x 18 cm, os fotolitos eram fotografados com uma montagem de quatro páginas por película, na ordem (SOUZA, 2018).

Marcos André Matias de Melo (2018), atual operador de CTP, justifica esse tipo de procedimento para fins de economia, tanto do filme fotossensível, que era um material caro, quanto para otimizar o tempo dentro dos processos no laboratório, já que a imposição só seria feita posteriormente. Não adiantava ele fotografar página à página, acarretando perda no material e um trabalho muito maior de quem fosse montar. Por exemplo, se um livro tivesse oitenta páginas, então, ele seria composto por cinco cadernos de dezesseis páginas cada. Para o laboratório, seria preciso fotografar vinte fotolitos – ou seja, vinte vezes o mesmo procedimento – para montar a imposição. Para ele, era bem melhor fazer essa montagem, do que tirar as fotos página à página que, nesse exemplo, resultaria em um processo repetido quatro vezes mais.

Essa imposição era montada numa mesa de luz que já dispunha de vários traçados predefinidos a partir do tipo e das especificações do trabalho a ser realizado. Era preciso, também, assim como em fases anteriores de composição, ter em mãos uma boneca, para que fosse possível acompanhar a sequência e o local onde cada página deveria ser encaixada na malha predefinida. Alguns elementos, como fólios e ornamentos diversos (quando necessários) eram inseridos posteriormente, e retoques ainda eram feitos no fotolito ou na matriz de impressão para que, se possível, houvesse uma melhor qualidade na definição dos elementos que seriam impressos (SOUZA, 2018).

Esses primeiros fotolitos, usados no laboratório de fotolito, eram negativos, já que o suporte inicial em que eram fotografados era o papel com impressão positiva, o que acabava gerando uma chapa também negativa[18]. Para o processo de gravação dessas chapas a partir dos fotolitos negativos, o montador precisava se utilizar de uma cartolina, para montar os filmes por cima dela, e para que a chapa pudesse ficar toda coberta. Esse processo era específico para ser realizado nessas chapas negativas, segundo Marcos André Matias de Melo (2018).

18 A conversão de um fotolito negativo para obter uma chapa positiva era bastante onerosa, impossibilitando que o laboratório fizesse esse tipo de processo com frequência, excetuando quando da preparação dos fotolitos e gravação das chapas para impressão de capas.

5.6 OUTROS TIPOS DE IMPRESSOS

Apenas para citar a produção de outros tipos de impressos, a oficina da Imprensa prestava serviços gráficos para vários departamentos da Universidade, bem como para terceiros, externos à instituição. Serviços como convites, cartões de visita, panfletos, cartazes, blocos, receituários, entre outros, eram os que mais ocupavam a oficina depois dos livros (UFPE, 1973). Para esses impressos, os tipógrafos eram mais requisitados, por se tratar de uma menor quantidade de textos e pela necessidade, muitas vezes, de se fazer uma matriz de corte e vinco também para pastas que eram requisitadas pelo Hospital das Clínicas da UFPE (SANTOS, 2018).

Eram feitos também, no próprio laboratório de fotolito, criado em 1968, clichês que faziam parte da composição desses pequenos impressos. Brasões da Universidade, dos departamentos, clichês a traço para santinhos e lembranças fúnebres, e desenhos diversos, eram fabricados em clichês de *nylonprint,* e integravam mais uma etapa produtiva dessa oficina fervilhante, segundo Melo (2018).

Para a impressão desses materiais, eram utilizadas mais rotineiramente as duas impressoras tipográficas do tipo Minerva – uma *Bremensis* e a outra *Chandler* – e mais uma *Automatic Frontex*, de formato 8, do tipo plano-cilíndrica (SOUZA, 2018).

É de se compreender esse esforço da Imprensa em ter seus serviços diversificados, já que a Resolução 6/1971, do Conselho Universitário (UFPE, 1971), previa que a Imprensa tivesse um caráter autossustentável, em termos financeiros. Por isso, abarcava outros tipos de impressos e serviços, para garantir fundos para manter a Editora funcionando. E deu certo, haja vista o alcance e a diversificação de serviços oferecidos por este órgão e pela forte e pulsante produção à época, muito graças a esse período profícuo da qualificação do parque gráfico.

6 PUBLICAÇÕES DA IMPRENSA UNIVERSITÁRIA

No capítulo apresentado agora, serão discutidos os livros observados, a partir da perspectiva de suas diversas informações, bem como do cruzamento de outros dados levantados anteriormente. O capítulo começa com uma explanação dos tipos de publicações da Imprensa, e refina para os livros selecionados na pesquisa, partindo-se para um panorama do que foi a produção no perío so e levanta alguns marcos importantes dessa trajetória. Por fim, irá discutir mais especificamente as capas de obras assinadas pelo artista Wilton de Souza, que detalhou seu trabalho de forma a se compreender melhor o contexto produtivo da Imprensa nesse período.

6.1 PANORAMA DAS PUBLICAÇÕES

A Imprensa publicou cerca de 500 livros até 1972, ano em que o órgão foi transformado em Editora, ao menos oficialmente[19]. Neste capítulo será possível estabelecer uma série de lacunas que não foi possível clarear de outra forma, se não pelas publicações. Os livros aqui explorados são uma pequena parcela da grande produção da Imprensa no período, mas que configuram boa parte dessa história aqui contada.

A parte prática, explorada no capítulo anterior, traz luz e ajuda a compreender o capítulo que abre-se no intuito de tecer o objeto livro, agora, como a fonte informacional pretendida, não apenas como suporte da escrita. Assmann (2011) cita a escrita como suporte de memória, mediadora da eternização, como uma das metáforas maiores da memória. No caso dos livros impressos, o paralelo pode ser diferente devido à quantidade de agentes envolvidos no processo, bem como dos resultados obtidos por tecnologias diferentes. Se entendermos o objeto como algo construído dessa forma, é possível extrapolar do livro o sentido de suporte da escrita, apenas.

Dentro do recorte temporal estabelecido, os livros se apresentam de forma muito equivalente, tanto em termos de formato e tamanho (15 x 22 cm), quanto do ponto de vista da produção. Alguns diferem, por exemplo, na forma de expor informações textuais como colofão, autorias de concepção e/ou planejamento gráfico, revisão, responsável técnico, etc. Esses aspectos textuais que informam de forma mais direta nomes ou características foram levados em consideração para compor os capítulos anteriores. Alinhando-se de forma colaborativa às informações obtidas anteriormente, os livros coadunaram esses aspectos no

19 Existe um estudo em processo de catalogação das obras da Editora UFPE, possível através de um projeto de extensão do Departamento de Ciência da Informação da UFPE, sobre a produção editorial do órgão, orientado pelo professor Murilo Artur Araújo da Silveira e intitulado *Memória científica da Editora Universitária da UFPE: análise temática e editorial do conhecimento publicado.*

sentido de contribuir ainda mais para a história do órgão, principalmente do setor produtivo da Imprensa.

Tendo em vista as tecnologias já observadas, é possível destacar aqui as marcas de impressão que, de certa forma, categorizam as impressões do órgão bem como algumas informações físicas que compreendem, ou ao menos, direcionam a concepção/produção do livro.

De forma mais detalhada e detida, as características físicas observadas se voltam ao tipo de composição e impressão que foram usados na produção dos livros. Tudo isso no intuito de explorar o objeto e para que se compreenda a pertinência da pesquisa, no sentido de aliar essa abordagem, sem buscar, no entanto, uma verdade absoluta ou definitiva através de tal método de coleta.

Portanto, neste capítulo serão abordados os pontos referentes aos tipos de publicação e aos agentes (responsáveis técnicos e capistas, ou outros que apareçam) e os aspectos não textuais, que além dos aspectos físicos já mencionados, trazem particularidades, por exemplo, no uso de brasões das Universidade do Recife e Universidade Federal de Pernambuco, além de alguns logotipos próprios da IUR que ajudam a consolidar a pretensão de ser algo muito maior que apenas uma gráfica de composição e impressão de livros.

6.2 A PRODUÇÃO DA IUR NAS DÉCADAS DE 1955 A 1974

Diante do corpus total, e das observações feitas nos artefatos selecionados, é possível compreender que a produção da Imprensa foi diversa em muitos aspectos. Primeiro, no que diz respeito às áreas, o órgão, gozando de boa reputação no meio acadêmico, publicou grandes autores das áreas humanas e da saúde, mas não foi tão demandada pela área das ciências exatas. Em sua maioria, os impressos levantados se configuram enquanto livros, completando a lista algumas revistas, anais e outros impressos institucionais como relatórios e discursos.

Apenas a fim de esclarecer e demonstrar que houve uma mudança institucional no tocante às publicações e sua relevância, nos primeiros anos, a Imprensa publicou muitos desses impressos tidos como institucionais (discursos, relatórios, etc) permeando boa parte de sua produção.

A partir da década 1960 isso começa efetivamente a mudar, com a incorporação de uma análise prévia das publicações pelo corpo editorial. No levantamento feito por Silveira (2018), é possível entender numericamente tal mudança de acordo com a TABELA 5, considerando publicações institucionais como planos e projetos de gestão, discursos oficiais de reitores e membros da administração, relatórios na categoria “Outros”.

Tabela 7. Distribuição das publicações da Editora UFPE por áreas do conhecimento e por década.

Áreas do Conhecimento	**1955-64**	**1965-74**	**1975-84**	**1985-94**	**1995-04**	**2005-14**	**TOTAL**
Ciências Agrárias	**0**	**0**	6	0	5	17	28
Ciências Biológicas	**9**	**16**	2	11	13	22	73
Ciências da Saúde	**38**	**25**	20	12	29	77	201
Ciências Exatas e da Terra	**6**	**14**	9	12	15	16	72
Ciências Humanas	**19**	**55**	117	44	117	349	701
Ciências Sociais Aplicadas	**29**	**53**	43	37	36	105	303
Engenharias	**6**	**0**	3	2	7	30	48
Linguística, Letras e Artes	**4**	**13**	49	68	95	278	507
Outros	**54**	**163**	39	23	13	0	292
Total	**165**	**339**	288	209	330	894	2225

Fonte: Relatório de pesquisa. (SILVEIRA, 2018)

No caso desta pesquisa, os livros selecionados compreendem um corpus, bem menor, mas que puderam ser divididos de acordo com a área, como consta em suas fichas catalográficas. Repete-se, então, uma maior incidência dos livros nas áreas humanas, na década de 1960, bem como, uma quanitidade reduzida de publicações em áreas como saúde e engenharia (TABELA 6). O ponto em questão foi que o levantamento anterior pôde conhecer um n~umero maior de publicações da década de 1950, elevando o catáloigo da área de saúde. Na presente pesquisa, não foi poss~ivel obter tais títulos, tanto pela escassez dos títulos, quanto pela impossibilidade de acessar outros acervos.

Tabela 8. Distribuição dos livros selecionados separados por áreas do conhecimento e por ano

	1957	1958	1960	1961	1962	1963	1964	1965	1966	1967	1968	1969	1970	1971	1973	1974	**TOTAL**
Antropologia									1								1
Arte			1														1
Ciências biológicas											1						1
Comunicação													1				1
Direito						1		2	2	1							6
Educação								1									1
Exército								1			1						2
Geografia											1						1
Gerais									1								1
História				1				1	3	2	1		2				10
Linguagem					1								1				2
Literatura							4	2		2	2	1	7	1	1	2	22
Música							1										1
Saúde						2	1	1				3	1				8

	1957	1958	1960	1961	1962	1963	1964	1965	1966	1967	1968	1969	1970	1971	1973	1974	TOTAL
Universidade								1	2								3
Discursos	1	1							1								3
Anais										1			1				2
Apostila								1									1
Separata										1	1						2
Relatório														1			1
TOTAL	1	1	1	1	1	3	6	10	10	7	7	4	13	2	1	2	**69**

Nota: A tabela dá um panorama das publicações selecionadas e ajuda a perceber as áreas mais contempladas pelas publicações. As áreas de literatura e história lideram com 31,6% e 6,9% das publicações selecionadas, respectivamente. As demais áreas se distribuem mais próximas em quantidade de publicações relacionadas.

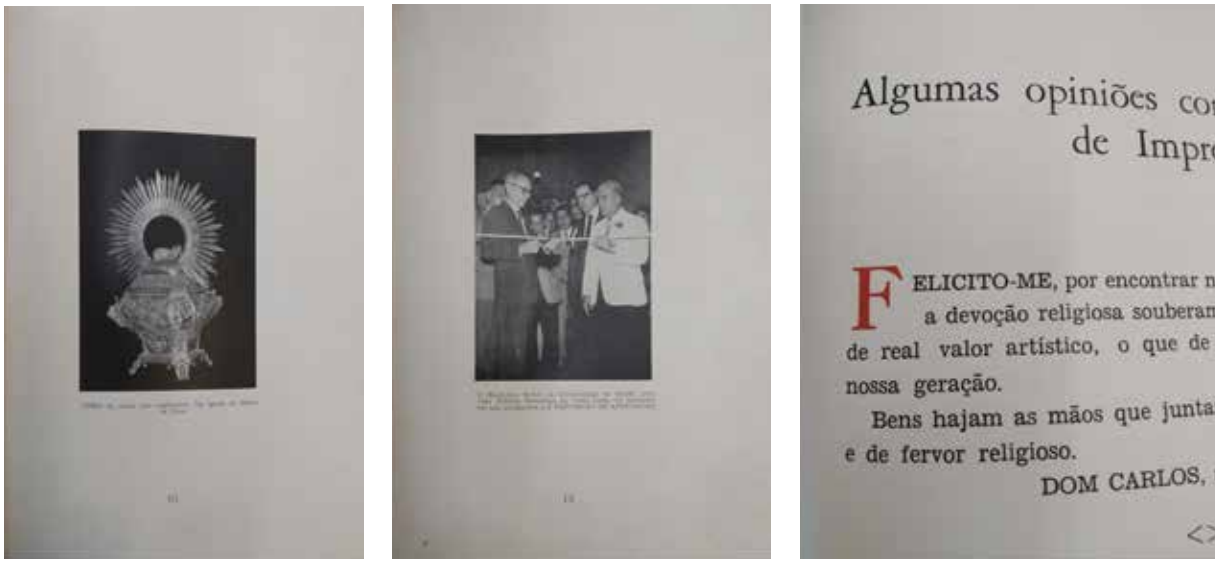
6.3 SOBRE OS LIVROS E SUAS PARTICULARIDADES

Os livros selecionados para a pesquisa têm muito a dizer se fizemos as perguntas certas. Dos 71 livros observados, o conjunto nos diz muito sobre as mudanças que ocorreram na órgão no período em que foi considerado e nomeado como Imprensa Universitária, primeiro pelo tipo de publicação e depois, por suas características. Algo que chama atenção no início, ainda na fase exploratória, a grande dificuldade de se encontrar livros da década de 1950 que teriam muito a acrescentar à pesquisa, tendo em vista a produção abundante de discursos, falas e aulas transformadas em impresso. As publicações que se salvaram do ostracismo da década de 1950 demonstram, no mínimo, as preferências livreiras da época – Discursos.

Oração de Paraninfo (1957) e Dois Discursos sobre Andrade Bezerra (1958) são exemplos desse período característico de uma imprensa universitária, institucional e de autopromoção e divulgação. Mesmo assim, trazem algo que intriga um tanto pela diferença na produção, tendo em vista que o primeiro, de 1957 foi encadernado como brochura, e o segundo foi grampeado (à cavalo) na lombada. Fato é que nesse período, a Imprensa não tinha uma máquina de colar livros, mas tinha uma grampeadeira. Esse fato pode corroborar com a informação de que a Imprensa fazia trabalhos com gráficas externas à Universidade – a Gráfica Boa Vista era uma delas – e também que existia uma maquinaria mínima para produção de livros menores (GUSMÃO, McCARTHY, 1996).

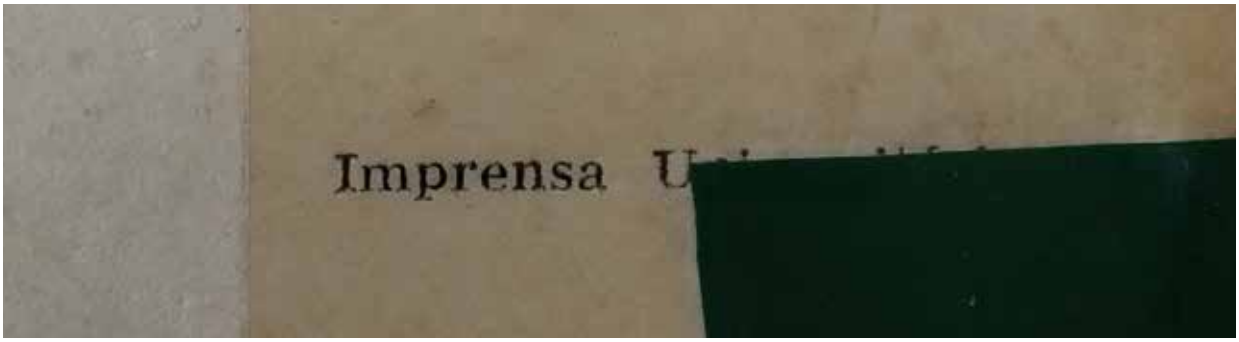
Os anos de 1960 se mostram de grande produção e o maior montante de livros armazenados no acervo próprio da Editora UFPE atualmente. Do total, foram 18 livros observados pertencentes à esta década marcada de algumas incertezas nas universidades públicas em geral. Dando início à década de 1960, o catálogo da *II Exposição de Arte Sacra da Escola de Belas Artes* (FIGURA 20) já nos mostra algo que só iria se configurar novamente anos mais tarde – uma parceria para impressão do trabalho.

Figura 20 – Detalhes do catálogo produzido em 1960, para a Escola de Belas Artes, da Universidade do Recife, pressupondo impressão fora da oficina da Imprensa da Universidade do Recife, já que neste período, o órgão não dispunha de tecnologia offset.



Fonte: Acervo da Biblioteca do Centro de Artes e Comunicação da UFPE. Coleção Especial.

Figura 21 – Detalhe do crédito do catálogo à Imprensa Universitária

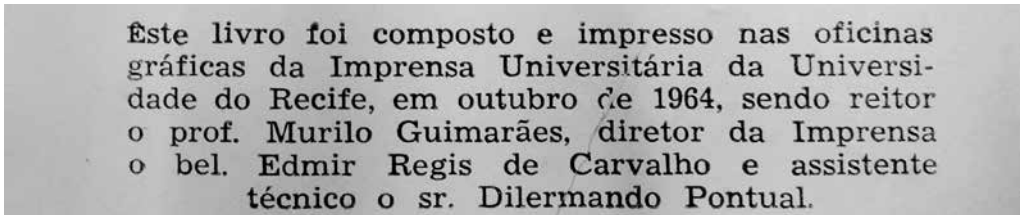


Fonte: Acervo da Biblioteca do Centro de Artes e Comunicação da UFPE. Coleção Especial.

Tal publicação se apresenta com os textos compostos tipograficamente pela Imprensa (FIGURA 21) e para as páginas das fotos presumisse uma composição externa à Imprensa, já que é possível identificar tanto uma mudança no papel quanto uma mudança no meio de impressão. As marcas da impressão tipográfica e a regularidade nas bordas da retícula e no meio tom indicam uma coprodução do impresso, já que a IUR só vem adquirir seu laboratório de fotolito e sua primeira impressora offset em meados de 1968 e 1969.

A partir de 1964, os responsáveis técnicos começam a ser indicados no colofão das publicações (FIGURA 22), figurando entre eles Dilermando Pontual, que havia sido diretor da Imprensa entre os anos de 1962 e 1964, quando deu lugar ao Bacharel Edmir Régis.

Figura 22 – Colofão do livro Diálogo do encenador, de Hermilo Borba Filho, contemplando uma boa quantidade de informações textuais.

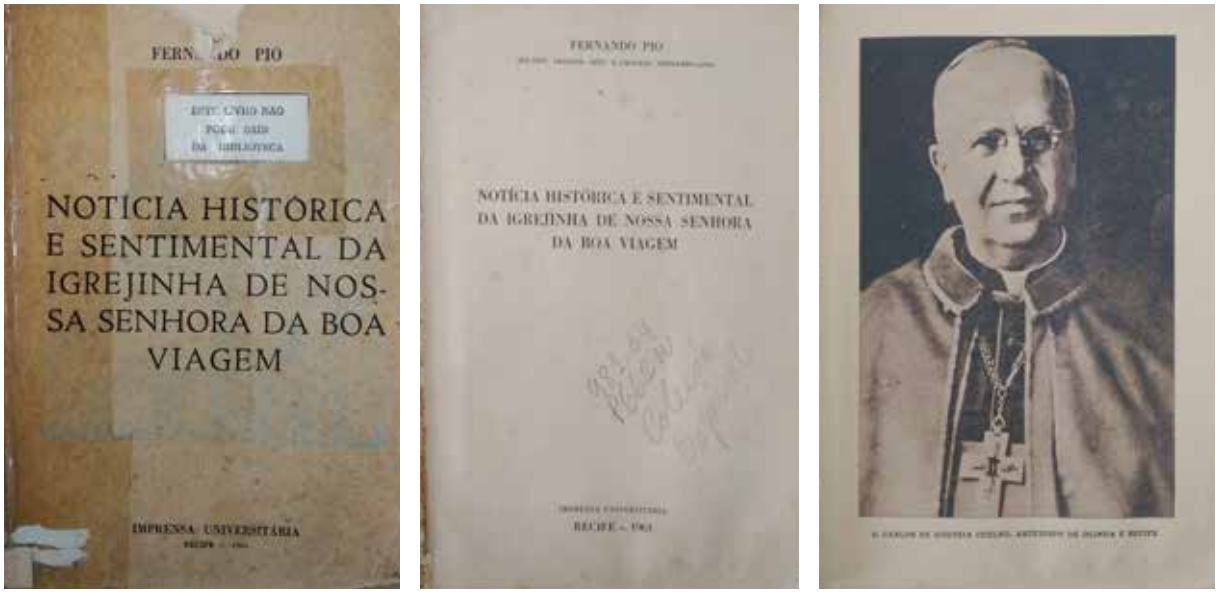


Este livro foi composto e impresso nas oficinas gráficas da Imprensa Universitária da Universidade do Recife, em outubro de 1964, sendo reitor o prof. Murilo Guimarães, diretor da Imprensa o bel. Edmir Regis de Carvalho e assistente técnico o sr. Dilermando Pontual.

Fonte: Acervo da Biblioteca do Centro de Artes e Comunicação da UFPE. Coleção Especial.

Ainda nessa fase pré-1964, quando da impressão de discursos, não havia preocupação com a inserção de tabelas, imagens ou figuras que ilustrassem as palavras de cada autoridade. A diversificação das publicações, bem como a atuação de outras áreas do conhecimento através da imprensa, trouxeram novas necessidades ao órgão, como a composição com clichês também no miolo. Em 1961, a publicação *Notícia histórica e sentimental da igrejinha de Nossa Senhora da Boa Viagem,* de Fernando Pio, (FIGURA 23) traz na abertura do livro, logo após a folha de rosto, dois clichês de meio tom, um do Arcebispo de Olinda e Recife, D. Carlos Gouveia Coelho, e um outro, na página seguinte, da imagem sacra de Nossa Senhora da Boa Viagem. Os clichês foram manufaturados externamente a partir de fotografias de Teodoro da Silva Carvalho, fotógrafo da Universidade do Recife.

Figura 23 – Neste projeto é possível perceber a pressão exercida entre matriz e suporte, tanto no texto quanto na imagem, deixando as marcas características deste tipo de impressão.



FERN[illegible] PIO

NOTÍCIA HISTÓRICA E SENTIMENTAL DA IGREJINHA DE NOSSA SENHORA DA BOA VIAGEM

IMPRENSA UNIVERSITÁRIA

FERNANDO PIO

NOTÍCIA HISTÓRICA E SENTIMENTAL DA IGREJINHA DE NOSSA SENHORA DA BOA VIAGEM

RECIFE — 1961

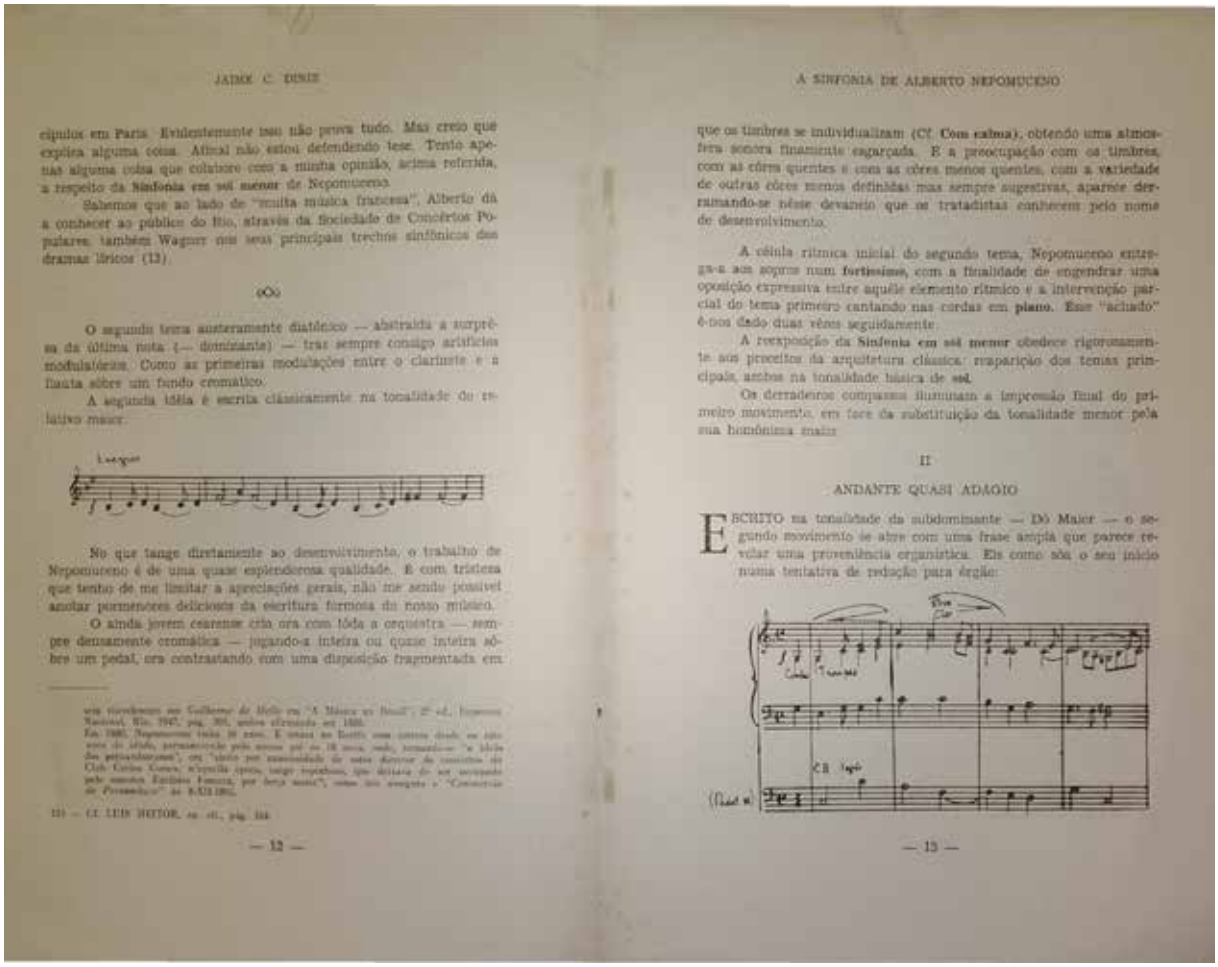
Fonte: Acervo da Biblioteca do Centro de Artes e Comunicação da UFPE. Coleção Especial.

Outro exemplo do uso de clichês nas páginas internas ao livro é a obra *Sinfonia de Alberto Nepomuceno (1964).* Além de ser em um formato grande, equivalente a um formato 8[20], foi

20 Isso quer dizer que um livro em formato 8 é obtido ao dobrar três vezes, em sua metade, uma folha industrial de 66 x 96 cm, obtendo assim um caderno de oito páginas.

construído com uma série de partituras obtidas através da confecção de clichês à traço. A diagramação do trabalho pressupõe um cuidado ao trabalhar com letras capitulares nas aberturas de capítulos e títulos, bem como o uso de notas de rodapé e separadores ornamentais entre os parágrafos. (FIGURA 24)

Figura 24 – Páginas internas com vários elementos diferentes que pressupõe um trabalho cuidadoso e atento do compositor. Detalhes para as capitulares, com um recuo negativo em relação ao restante do parágrafo e os diversos ornamentos nos folios e entre parágrafos.
Fonte: Coleção Especial. Biblioteca do Centro de Artes e Comunicaçãoda UFPE.



JAIME C. DINIZ

cípulos em Paris. Evidentemente isso não prova tudo. Mas creio que explica alguma coisa. Afinal não estou defendendo tese. Tento apenas alguma coisa que coloisore com a minha opinião, acima referida, a respeito da **Sinfonia em sol menor** de Nepomuceno.

Sabemos que ao lado de "culta música francesa", Alberto dá a conhecer ao público do Rio, através da Sociedade de Concertos Populares, também Wagner com seus principais trechos sinfônicos dos dramas líricos (13).

O segundo tema austeramente diatônico — abstraída a surprêsa da última nota (— dominante) — traz sempre consigo artifícios modulatórios. Como as primeiras modulações entre o clarinete e a flauta sôbre um fundo cromático.

A segunda idéia é escrita clàssicamente na tonalidade do relativo maior.

No que tange diretamente ao desenvolvimento, o trabalho de Nepomuceno é de uma quase esplendorosa qualidade. E com tristeza que tenho de me limitar a apreciações gerais, não me sendo possível anotar pormenores deliciosos da escritura formosa do nosso músico.

O ainda jovem cearense cria ora com tôda a orquestra — sempre demasiadamente cromática — jogando-a inteira ou quase inteira sôbre um pedal, ora contrastando com uma disposição fragmentada em

(13) — Cf. LUIS HEITOR, *op. cit.*, pág. 164.

— 12 —

A SINFONIA DE ALBERTO NEPOMUCENO

que os timbres se individualizam (Cf. **Com calma**), obtendo uma atmosfera sonora finamente esgarçada. E a preocupação com os timbres, com as côres quentes e com as côres menos quentes, com a variedade de outras côres menos definidas mas sempre sugestivas, aparece derramando-se nêsse devaneio que os tratadistas conhecem pelo nome de desenvolvimento.

A célula rítmica inicial do segundo tema, Nepomuceno entrega-a aos sopros num **fortissimo**, com a finalidade de engendrar uma oposição expressiva entre aquêle elemento rítmico e a intervenção parcial do tema primeiro cantando nas cordas em **piano**. Êste "achado" é-nos dado duas vêzes seguidamente.

A reexposição da **Sinfonia em sol menor** obedece rigorosamente aos preceitos da arquitetura clássica: reaparição dos temas principais, ambos na tonalidade básica de **sol**.

Os derradeiros compassos iluminam a impressão final do primeiro movimento, em face da substituição da tonalidade menor pela sua homônima maior.

II

ANDANTE QUASI ADAGIO

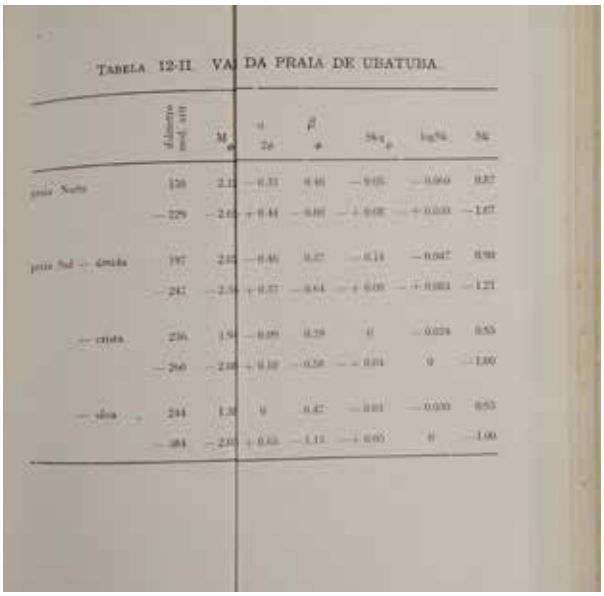
ESCRITO na tonalidade da subdominante — Dó Maior — o segundo movimento se abre com uma frase ampla que parece revelar uma proveniência organística. Eis como são o seu início numa tentativa de redução para órgão:

— 13 —

Fonte: Acervo da Biblioteca do Centro de Artes e Comunicação da UFPE. Coleção Especial.

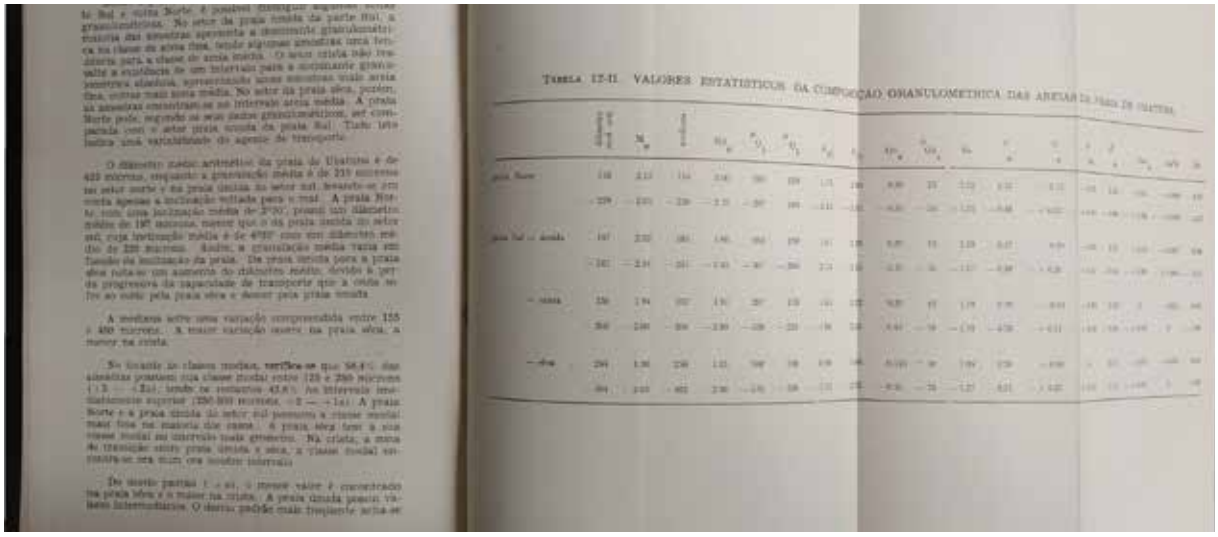
Em 1968, o livro *Sedimentologia* inaugurou a encadernação com folhas maiores do que o formato de livro comum no meio do miolo. Para isso a oficina teve que desenvolver esse processo de encadernar e colar uma folha em separado do restante do material. Esse recurso foi muito utilizado em outras publicações que continham mapas e outros elementos grandes que não seria possível compor de forma convencional. Ao abrir-se o livro, é possível desdobrar a página e visualizar a tabela completa, conforme demonstra as figuras 25 e 26.

Figura 25 – Imagem do livro *Sedimentologia* (1968) com a página ainda dobrada dentro do miolo do livro.



Fonte: Acervo da Editora UFPE.

Figura 26 – O livro *Sedimentologia* (1968) agora com a tabela completamente aberta, numa encadernação artesanal que prioriza a visualização das informações.



Fonte: Acervo da Editora UFPE

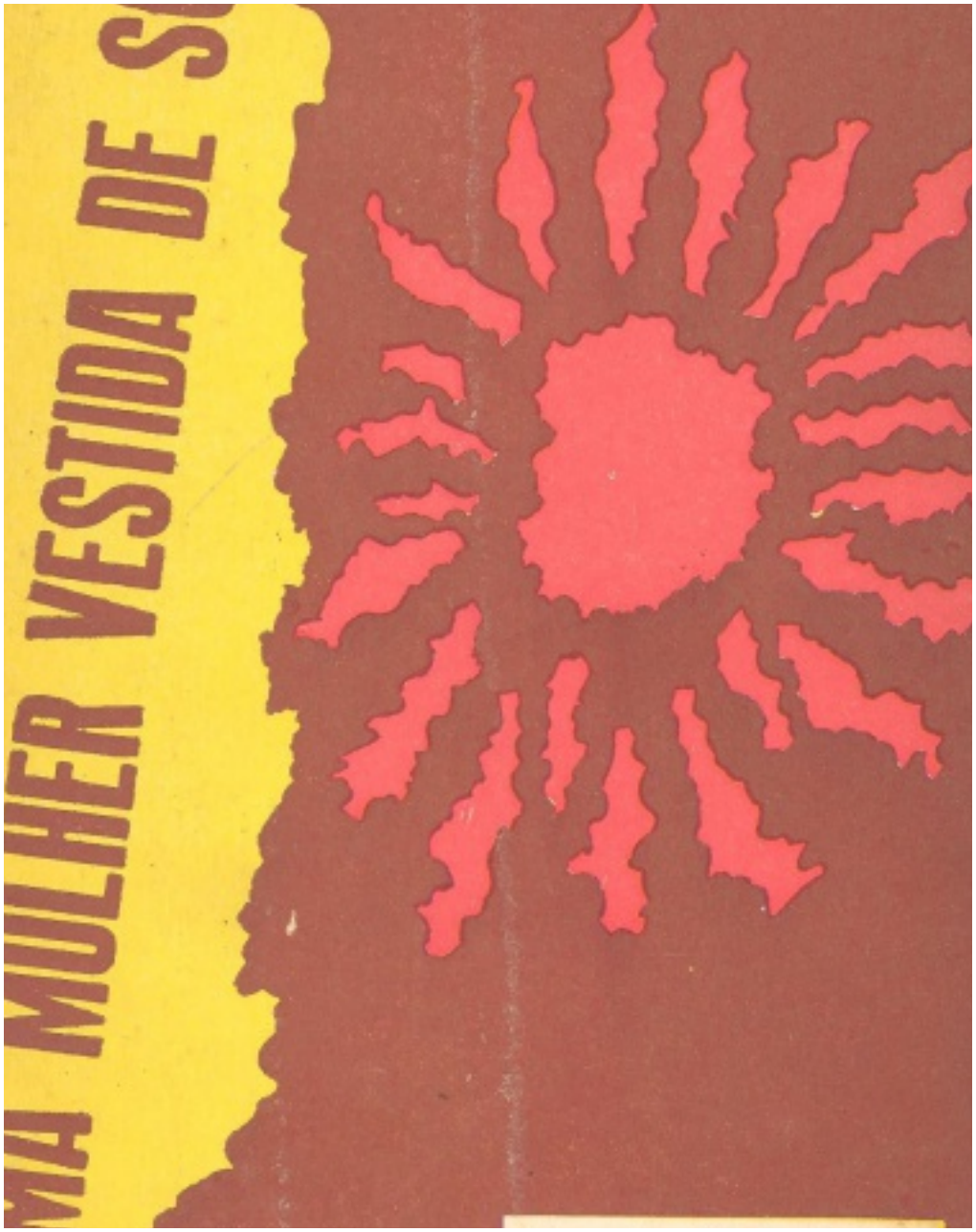
6.4 AS CAPAS DA IMPRENSA

Chama atenção que em seu início, nos anos 1950 e 1960, as publicações da Imprensa tivessem, em sua maioria uma estrutura visual rígida, com os elementos todos alinhados ao centro da capa. Isso não quer dizer que esses trabalhos fossem simples no que se refere à produção, tendo em vista que alguns deles trazem na composição da capa a aplicação de clichês e o uso de mais de uma cor para textos e traços.

Em 1964, essa estrutura começa a ser rompida com a chegada do artista Wilton de Souza aos quadros da imprensa, porém alguns livros ainda continuam apresentando certa rigidez

na apresentação de suas capas. Muito disso se deve ao fato de que a capa depende muito do autor da obra e de como ele enxerga que deva ser seu livro, e como isso tudo vai ser trabalhado pelo artista. Nem sempre era possível fazer algo diferente (SOUZA, 2018). Em se tratando de capas, as primeiras que emergem desse engessamento centralizado são de Wilton de Souza, por exemplo, do livro de Ariano Suassuna *Uma mulher vestida de Sol (1964)* (FIGURA 27). A chegada de Wilton inicia uma fase na Imprensa que, visualmente, começa a reverberar nos livros por meio da diversidade no projeto gráfico e no tipo de publicação.

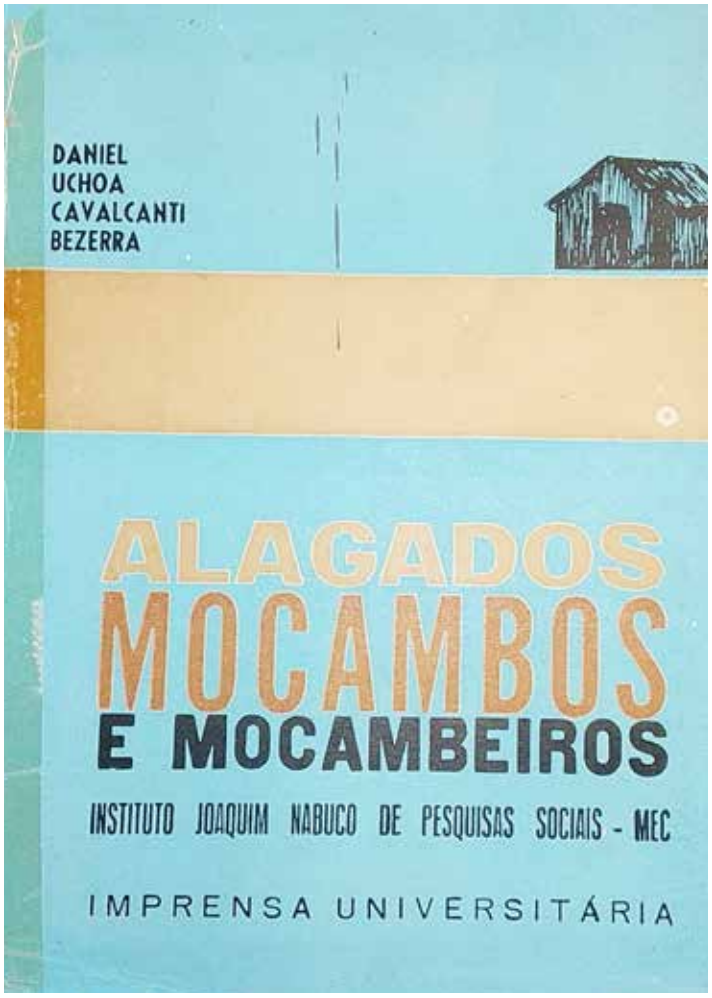
Figura 27 – Um dos primeiros livros encontrados com o crédito de autoria de capa. Até então, Wilton aparecia como mais um agente, apenas.



Fonte: Acervo da Biblioteca do Centro de Artes e Comunicação da UFPE. Coleção Especial.

Essa diversidade esteve relacionada com as mudanças institucionais realizadas pelo órgão, bem como a inserção de uma responsabilidade cultural que é percebida pela quantidade de publicações da área de literatura impressas nesse período. Das obras que decorrem desse tempo, até 1972, o destaque dado às capas é evidente pelo uso de mais cores e estruturas visuais muito mais bem trabalhadas e contextualizadas a cada obra. É justamente nessa década que, a nível nacional, as capas dos livros começam a quebrar essa estrutura de "autor, título, ilustração e editora, dispostos um sobre o outro [...]. A imagem passa a ocupar todo o espaço disponível e as demais informações flutuam de acordo com cada situação."(MELO, 2008, p. 60). O livro *Alagados, Mocambos e Mocambeiros (1964)* exemplifica bem isso (FIGURA 28).

Figura 28 – Capa do livro *Alagados, Mocambos e Mocambeiros* (1964) com ilustração e organização tipográfica mais arrojadas. Capa e ilustrações de Wilton de Souza.

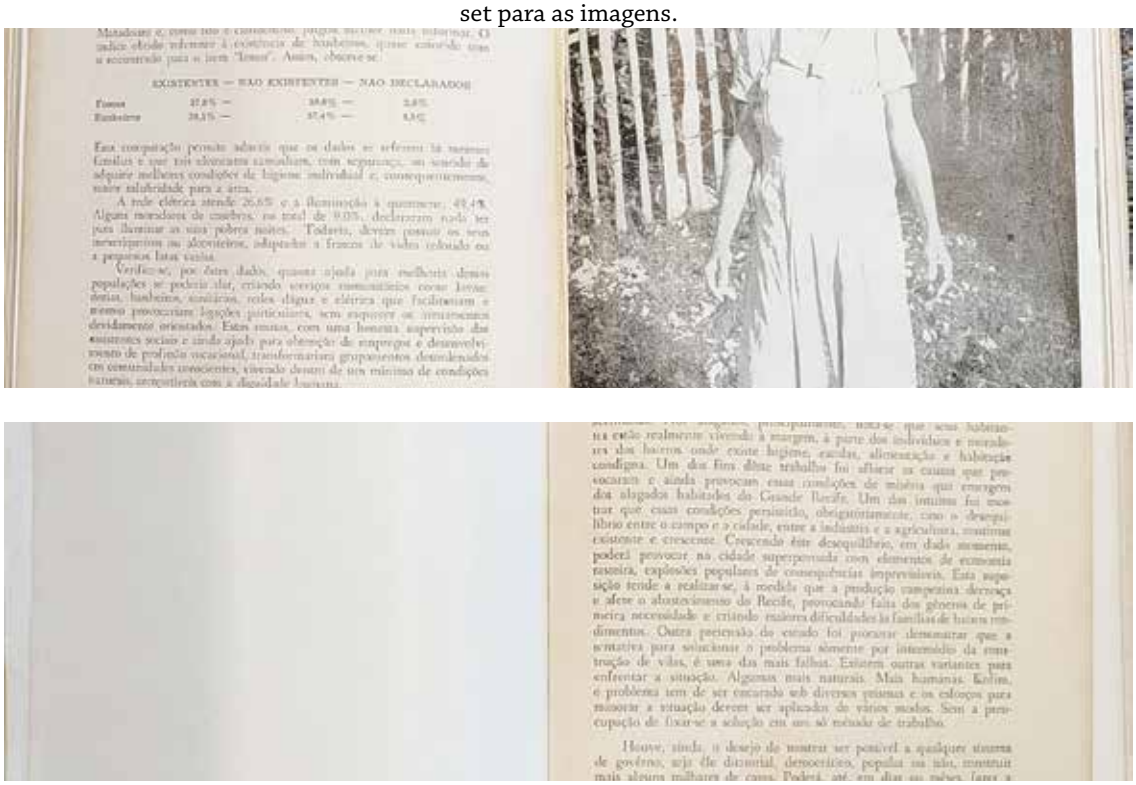


Fonte: Acervo da Editora UFPE

Com uma capa bem trabalhada tanto no uso das cores quanto na composição da parte textual, com alteração de pesos e cores nas letras, evidenciando uma hierarquização da informação além da ordem convencional de cima para baixo. Novamente, nesta publicação foi feito o uso de gravação fotográfica e a impressão offset para as imagens que compõem o miolo,

identificado também pela ausência de marcas da impressão tipográfica, bem como da mudança no tipo de papel da brochura (FIGURA 29).

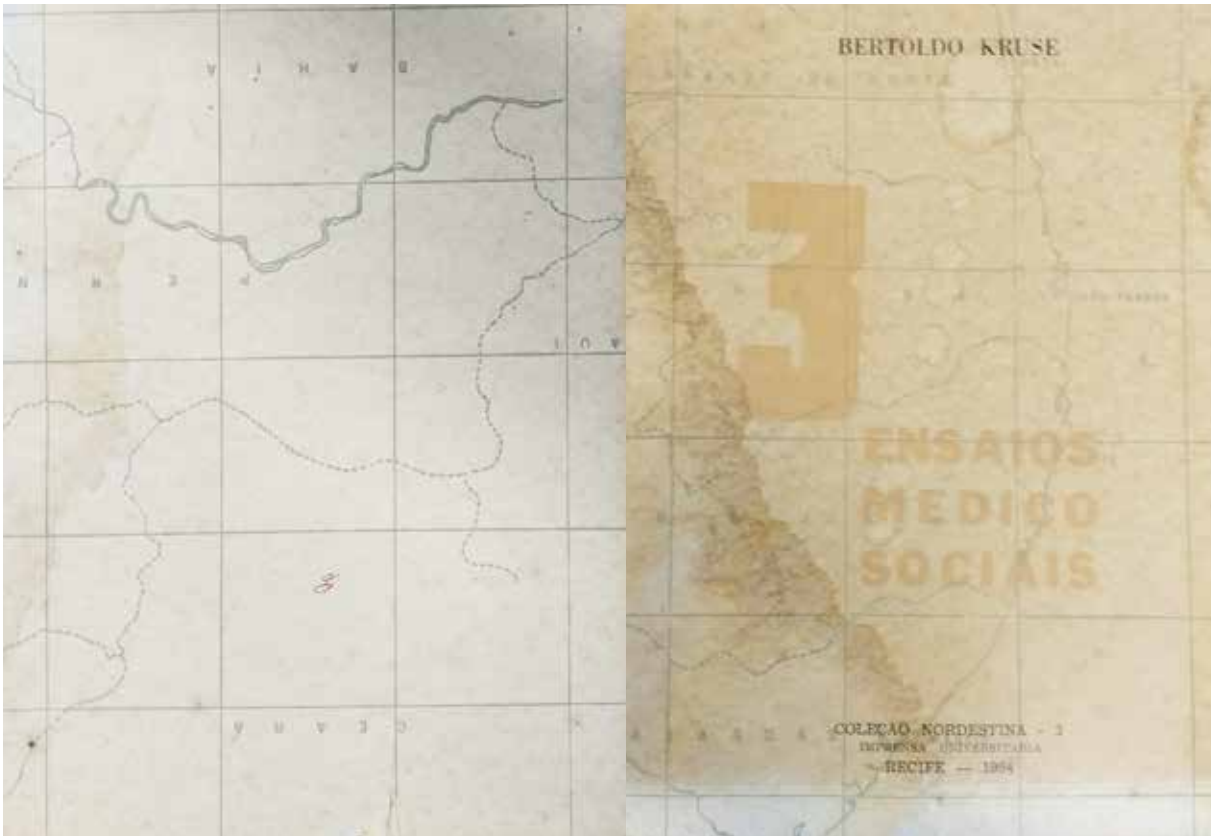
Figura 29 – Detalhe para as folhas de coloração diferente nas fotos, o que indica impressão off-set para as imagens.



Fonte: Acervo da Editora UFPE

Outra novidade, ao menos para a imprensa, diz respeito à composição da capa cuja arte se estenda até a lombada e contracapa. O livro *Três ensaios médico-sociais (1964)* inaugura essa concepção de capa na IUR e demonstra que o órgão passa efetivamente por mudança e busca, assim, se mostrar atento a um cenário artístico e editorial mais amplo (FIGURA 30). Com uma capa concebida de forma íntegra (capa + lombada + quarta-capa) Wilton sinaliza que mudanças viriam a acontecer na forma como o livro era tratado e reconhecido pelo público da Imprensa. Tal característica de capa pôde ser verificada nas capas dos artistas Jayme Cortez e Odilea Toscano, em meados das décadas de 1960 e 1970. Era o começo da configuração do livro como um objeto tridimensional, identificável em qualquer posição que esteja. (MELO, 2008, p.85-93)

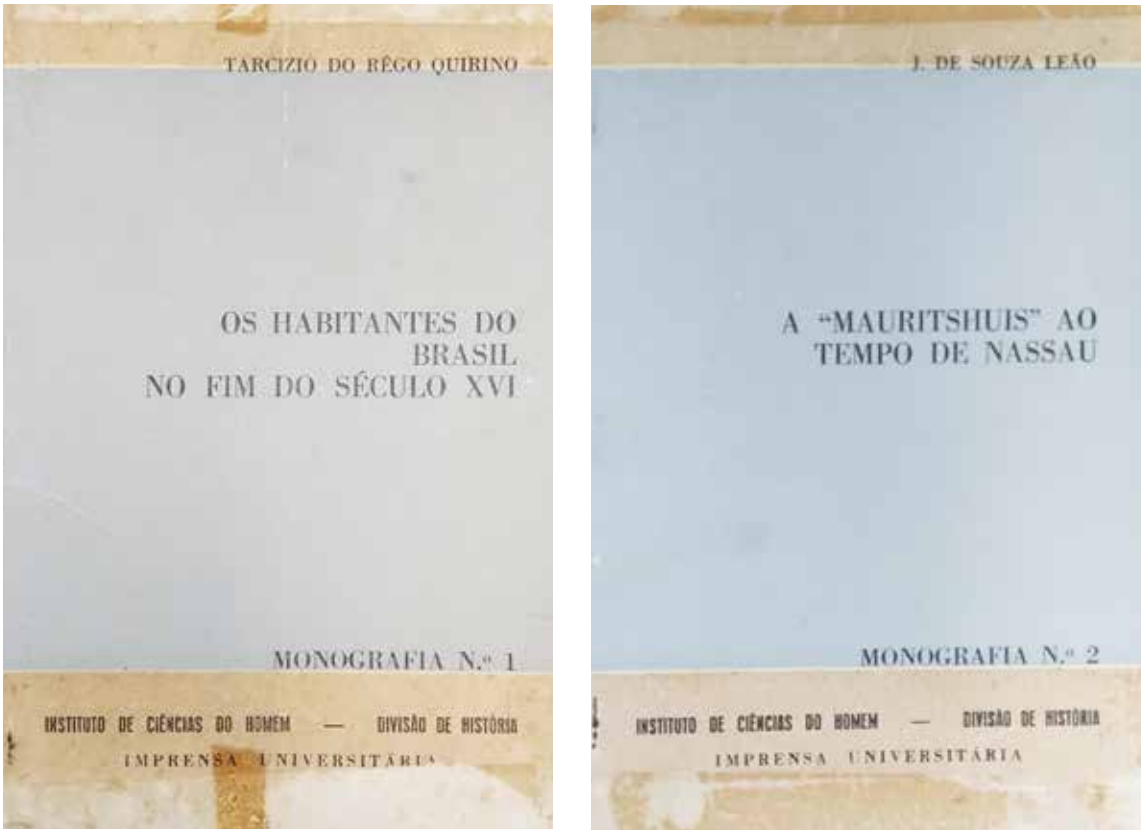
Figura 30 – Imagem do livro *3 Ensaios Medico-Sociais* com capa e quarta-capa integrando, por completo, o desenho. Capa de Wilton de Souza



Fonte: Acervo da Editora UFPE

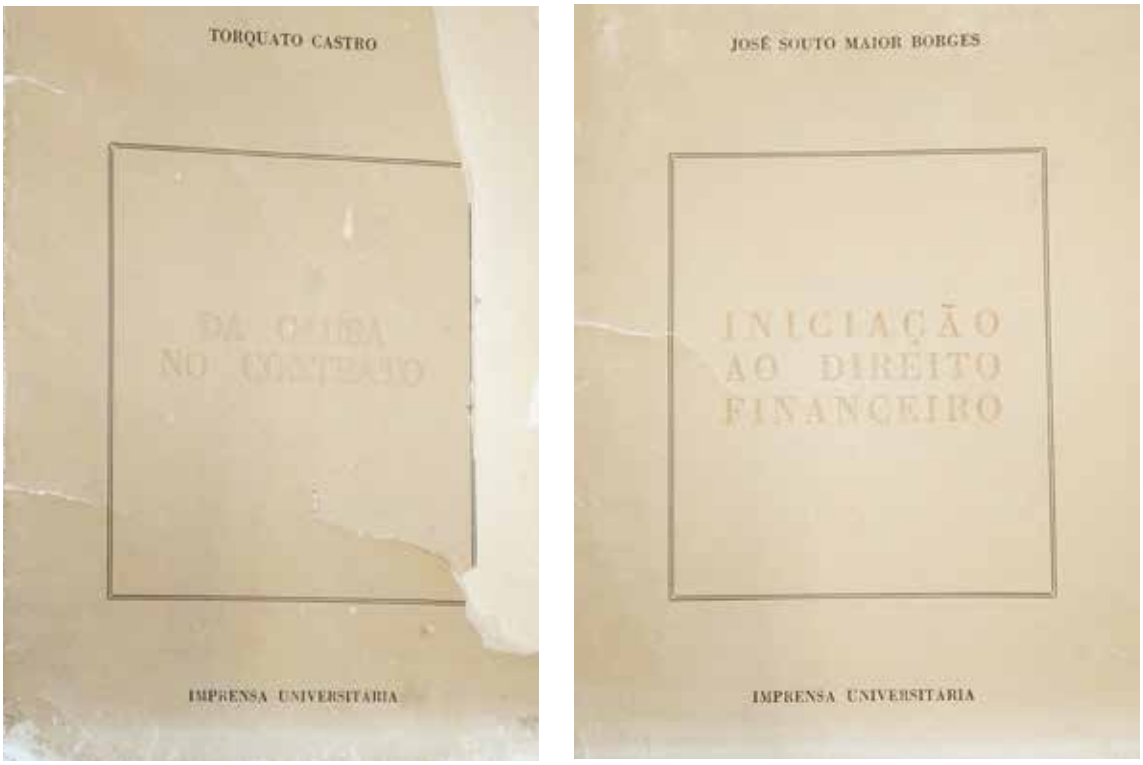
Entre os livros desse período aparecem algumas publicações com projeto editorial padronizado, como as teses publicadas pelo Instituto de Ciências do Homem, da Divisão de História da Universidade Federal de Pernambuco e duas publicações da Faculdade de Direito. Estas últimas não trazem em si qualquer semelhança além dos projetos gráficos idênticos. As capas das teses são assinadas por Wilton (FIGURA 31), e nas publicações de Direito (FIGURA 32) não há indicação de autoria da capa, mas cita os responsáveis técnicos Dilermando Pontual e Vicente Machado, este segundo tendo sido chefe de oficina (SOUZA, 2018).

Figura 31 – Capas das teses do Instituto de Ciência do Homem, da Universidade do Recife com projeto gráfico padronizado. Capas de Wilton de Souza.



Fonte: Acervo da Editora UFPE

Figura 32 – Sem indicação do capista dessas obras, elas também apresentam projeto gráfico coincidentes e para um mesmo público de alunos da Faculdade de Direito do Recife.



Fonte: Acervo da Editora UFPE

Essa padronização nem sempre era seguida pela Imprensa. Para ilustrar como os livros podiam ser trabalhados de formas diferentes e de acordo com cada autor, dois livros publicados em agosto de 1966 apresentam capas completamente diferentes, porém aproximadas por áreas afins, de certa forma, e assinadas pelo capista Wilton de Souza. *Dom Vital e a questão religiosa no Brasil* e *Alemanha: aspectos universitários (*FIGURA 33*)* diferem não só graficamente, mas também na relação que os autores mantinham, por exemplo, com seus livros. Enquanto Nilo Pereira, autor de *Dom Vital,* queria sempre algo que viesse a saltar dos olhos dos leitores; João Alfredo, de *Alemanha*, gostava e preferia a sobriedade de capas mais diretas e compostas, em sua maioria apenas com informações textuais. (SOUZA, 2018).

Figura 33 – Capas de dois livros publicados em 1966 que demonstram repertório variado, a depender de cada autor e do projeto especificamente. Na capa da esquerda, pode-se perceber uso de mais recursos gráficos como duas cores de fundo e ilustração, com variações nos tamanhos dos tipos. no livro da direita, as informações blocadas, alinhadas ao eixo vertical da capa,

Fonte: Acervo da Editora UFPE

A proximidade da gestão da Imprensa com os meios culturais trouxe uma série de benefícios para o órgão, principalmente às suas publicações. Além dos artistas que passaram a figurar corriqueiramente nas publicações (veremos mais adiante), as possibilidades foram sendo cada vez maiores e situações que podiam ser empecilho na produção eram executadas à contento na oficina da Imprensa.

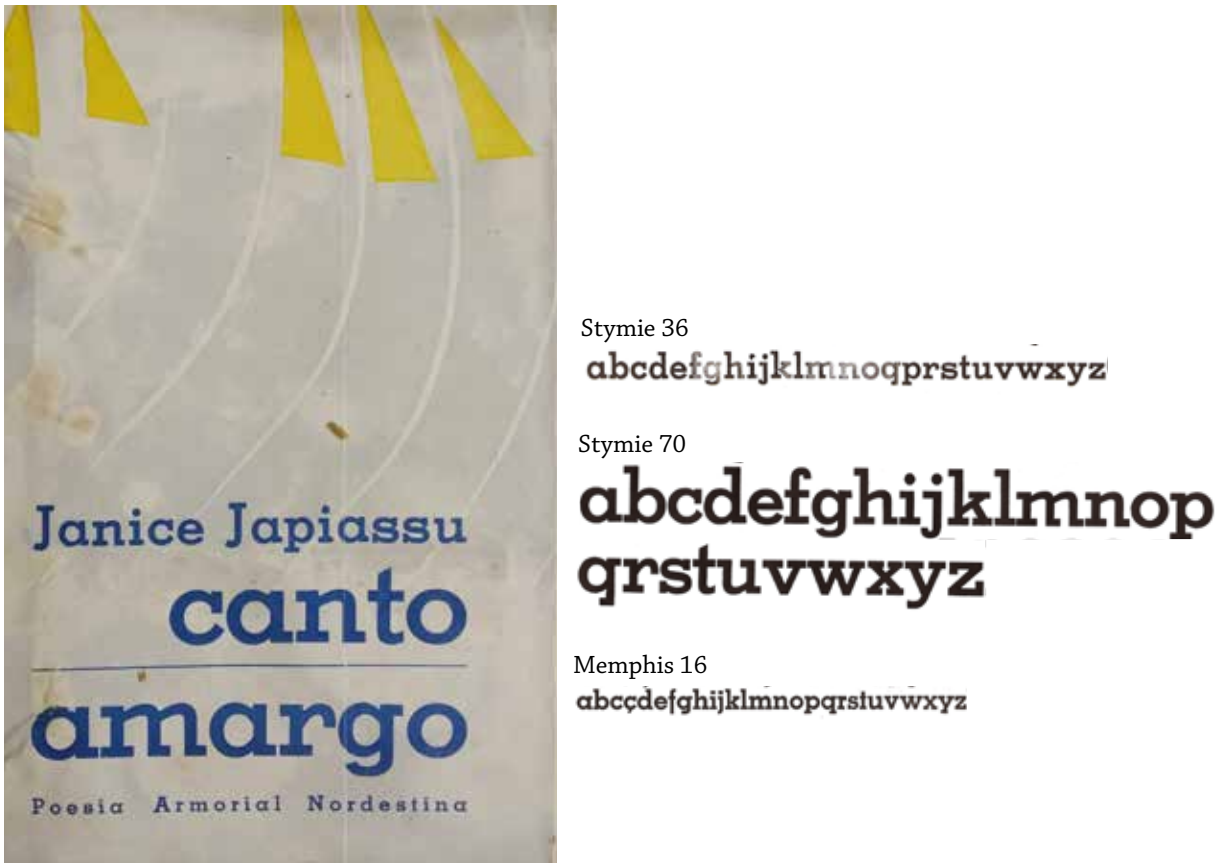
O período final da Imprensa, início dos anos 1970, começou a apresentar uma gama diversificada no design de suas capas, muito devido a presença dos artistas gráficos e das tecnologias

disponíveis na oficina. No entanto, as publicações seguiram, em sua maioria, sendo compostas para impressão tipográfica no miolo, e algumas capas e partes específicas dos livros eram gravadas com fotolito para matrizes offset. Muitos livros desse período apresentam capas com visuais bem elaborados, sobreposições e transparências que podiam ser obtidas mediante confecção de clichês. A presença, porém, desse novo setor, o laboratório de fotolito, deixa em dúvida se houve prontamente a instalação e efetividade desses aparelhos.

No intuito de sanar tais questões, principalmente em três obras de 1970, com capas assinadas por Ladjane Bandeira, recorreu-se a um documento PDF que fez parte da pesquisa de catalogação dos tipos da Editora UFPE (ARAGÃO, 2010) e estava disponível no órgão estudado. Constam neste arquivo, registros fotográficos e digitalizações das fontes encontradas na oficina, à época da pesquisa (ANEXO 2).

Os livros *Canto Amargo (*FIGURA 34*)* e *O Espelho e a Rosa (*FIGURA 36*)*, ambos de 1970, tiveram seus miolos impressos em tipografia, já as capas, contudo, podem ter sido compostas mecanicamente. A partir dessas composições, pôde-se imprimir e fotografar, para gerar os fotolitos e a conse matriz de impressão offset. Essa conclusão só foi possível pela comparação feita a partir do registro já citado acima, e expoto nas imagens a seguir.

Figura 34 – Capa do livro *Canto Amargo* (1970) composta com Styme 36 e 70 para autor e título, respectivamente, e Memphis 16 para texto adicional na parte inferior da capa. Todos estes tipos pertencem ao acervo de tipos móveis da oficina gráfica da Imprensa.



Fonte: Acervo da Pesquisa

Interessante perceber que a capa de *Canto Amargo* tem segunda fonte (a Memphis) pois era a mais parecida com a fonte que compôs o título e o nome do autor. Talvez pela proximidade entre seus desenhos, como é possível perceber no desenho das letras *a*, *c* e *f*, por exemplo (FIGURA 35). O fato é que a Imprensa só possuia a fonte Memphis em corpos menores (de 6 a 24 pt), já a Stymie só foi encontrada em corpos maiores (36pt e 70pt).

Figura 35 – Semelhança entre as fontes Stymie e Memphis, escolhidas para o projeto

Fonte: Acervo da pesquisa

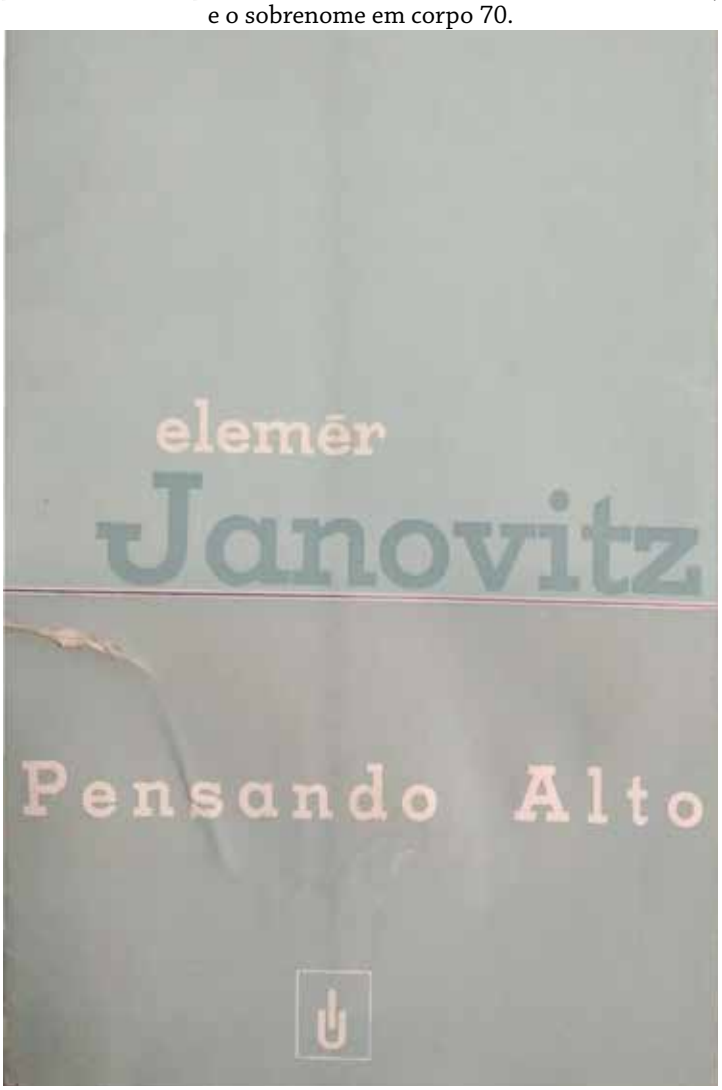
Figura 36 – Capa do livro *O Espelho e a Rosa* composto com Stymie 70 para o título e Garamond 16 para o nome da autora. Tais tipos perntecem ao acervo da oficina gráfica da Imprensa.

Fonte: Acervo da Editora UFPE

Diferente do caso anterior, a capa de *O Espelho e a Rosa* (FIGURA 36) foi composta com duas fontes de desenhos mais distintos um do outro. O uso da Stymye 70 se repete, mas a autoria do livro agora é composta com a Garamond 16. Desta segunda fonte, foram identificados e catalogados vários corpos diferentes (de 12 a 48pt). Uma terceira capa, também assinada por Ladjane Bandeira, do livro *Pensando Alto* (FIGURA 37) foi composta com a Stymie. Desta vez, foi a única fonte usada, mas em dois corpos diferentes (36 e 70 pt).

O interessante de se perceber nesta capa é o fato de o primeiro nome do autor e o título, na parte inferior da capa, estão em negativo, deixando muito mais coerente o fato de ter-se usado a composição tipográfica para a geração de fotolito e impressão offset. Não era operação incomum, de fato, tal prática. Evidentemente que as tecnologias que coexistiam à época, deviam se complementar afim de se aproveitar melhor os equipamentos e máquinas à disposição da oficina.

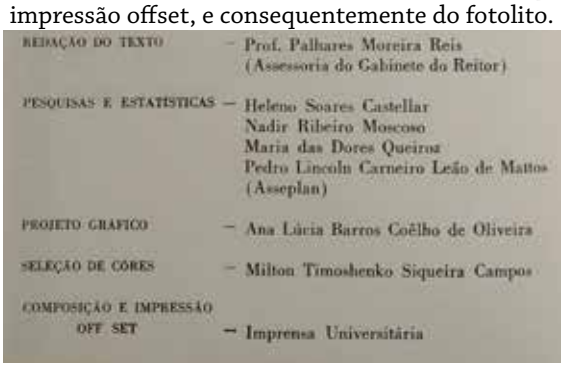
Figura 37 – Capa do livro *Pensando Alto* (1970) composta com a fonte Stymie em dois corpos diferentes. O primeiro nome do autor e o título da obra em Stymie 36, e o sobrenome em corpo 70.



Fonte: Acervo da Editora UFPE

Em 1971, a impressão do *Relatório de Gestão* do reitorado do Professor Murilo Guimarães (1964-1971) deixa textualmente claro, na página de créditos, que aquele material foi composto e montado (fotolitos) na Imprensa Universitária (FIGURA 38). Como a parte mais densa do miolo ainda apresenta as marcas da impressão tipográfica, é possível afirmar que o texto foi composto mecanicamente. No entanto, algumas páginas apresentam imagens fotográficas impressas em papéis diferentes, como (FIGURA 39). Nesse caso é possível presumir que houve impressão offset também no miolo. A capa, com certeza, foi impressa completamente em offset, com um chapado preto, textos e uma foto, em 4 cores.

Figura 38 – Relatório de Gestão (1964-1971) deixa claro e explícito o uso da impressão offset, e consequentemente do fotolito.


REDAÇÃO DO TEXTO — Prof. Palhares Moreira Reis (Assessoria do Gabinete do Reitor)

PESQUISAS E ESTATÍSTICAS — Heleno Soares Castellar, Nadir Ribeiro Moscoso, Maria das Dores Queiroz, Pedro Lincoln Carneiro Leão de Mattos (Asseplan)

PROJETO GRÁFICO — Ana Lúcia Barros Coêlho de Oliveira

SELEÇÃO DE CORES — Milton Timoshenko Siqueira Campos

COMPOSIÇÃO E IMPRESSÃO OFF SET — Imprensa Universitária

Fonte: Acervo da Editora UFPE

Figura 39 – Na sequência de imagens, é possível perceber, assim como na figura 38, o uso de papéis diferentes para as imagens. Neste caso, imagens impressas em policromia.

Fonte: Acervo da Editora UFPE

As publicações sinalizadas como editadas pela Imprensa finalizam em 1972. Na pesquisa, as publicações referentes a esse ano não foram localizadas, pelos motivos já expostos na metodologia. A fim de compreensão e exposição dos livros, são eles: Universidade e a reforma do ensino de 1º e 2º graus, de Newton Sucupira e Pesquisa de mercado profissionais de nível

superior, este sendo folheto da Assessoria de Planejamento e Acompanhamento da Universidade Federal de Pernambuco. Ambos estão catalogados na Biblioteca Central da Universidade, estando o segundo, sinalizado como parte da Coleção Especial desta biblioteca.

Em relação às tecnologias de impressão, os livros coletados e observados são, em grande parte, oriundos do processo de composição e impressão tipográfico, mas não de maneira exclusiva. O fato das publicações contemplarem mais de um tipo de matriz de impressão não foi algo raro, tendo em vista o uso de, por exemplo, a composição mecânica para textos e o uso de matrizes offset para fotografias, dentro do mesmo trabalho.

Algumas publicações tiveram tanto a interferência de outro tipo de impressão bem como de uma outra gráfica envolvida no desenvolvimento do material. Outras particularidades se referem ao uso de clichês de página inteira (ou quase) e também uso de encartes dobráveis para contemplar tabelas ou figuras maiores do que o formato do livro.

6.5 EXPERIMENTAÇÕES DE ARTES GRÁFICAS NA IMPRENSA

A segunda metade da década de 1960 e o início da década de 1970 marca também a presença de alguns artistas e/ou colaboradores que emprestaram seu traço e sua arte à Imprensa. O que mais chama atenção é o fato de que os diversos artistas que contribuíram para as capas e artes da Imprensa foram pertencentes ao Atelier Coletivo (1952-1957), justamente o grupo do qual fazia parte Wilton de Souza.

O primeiro a figurar enquanto artista gráfico é Adão Pinheiro, assinando a capa do livro de Hermilo Borba Filho, *Diálogo do Encenador,* de 1964. Após tantos projetos do já funcionário Wilton (será mais detalhado no tópico 5.4.1), Ladjane Bandeira aparece com um pouco mais de frequência – com três capas e mais dois projetos completos. Na década de 1970*,* ela passou a ser mais recorrente, quando da publicação de três livros sob sua assinatura de capa, sendo um deles *O Espelho e a Rosa*, obra de Celina de Holanda Cavalcanti, um expressivo trabalho de arte que não só trabalha bem as cores, mas se aproveita do formato do livro para reproduzir a capa na quarta-capa e trazer a noção do espelho que o título pede.

Entre os agentes externos, Ladjane é a que mais vezes aparece e até cogita-se relação mais estreita, profissionalmente, com o catedrático Nelson Chaves, do Departamento de Nutrição, que tem dois de seus livros assinado pela artista (FIGURA 40). Os livros em si são bem similares graficamente, inferindo-se uma preferência do autor e da artista, pelo estilo apresentado.

Figura 40 – Capas das obras de Nelson Chaves, com projetos de Ladjane Bandeira. Os projetos são semelhantes no tipo de traço e concepção, mas diferem na organização da informação.

Fonte: Acervo da Editora UFPE

Outro dois nomes do Atelier Coletivo a contribuir com a Imprensa são Guita Charifker e Aderbal Brandão. Ambos assinam a capa de *A Fábula de Guerra,* de Paulo Fernando Craveiros. (FIGURA 41). Guita Charfifker, assim como Adão Pinheiro, foi membro tanto do Atelier Coletivo quanto do Atelier Ribeira, em Olinda, e contribui, diante dos dados, apenas nesta capa. Aderbal Brandão já expôs pelo Atelier Coletivo, mas como artista convidado, juntamente com outros membros do grupo. Assim como a capa de Ladjane Bandeira, citada anteriormente, este projeto também tem uma arte íntegra e completa na capa e contracapa.

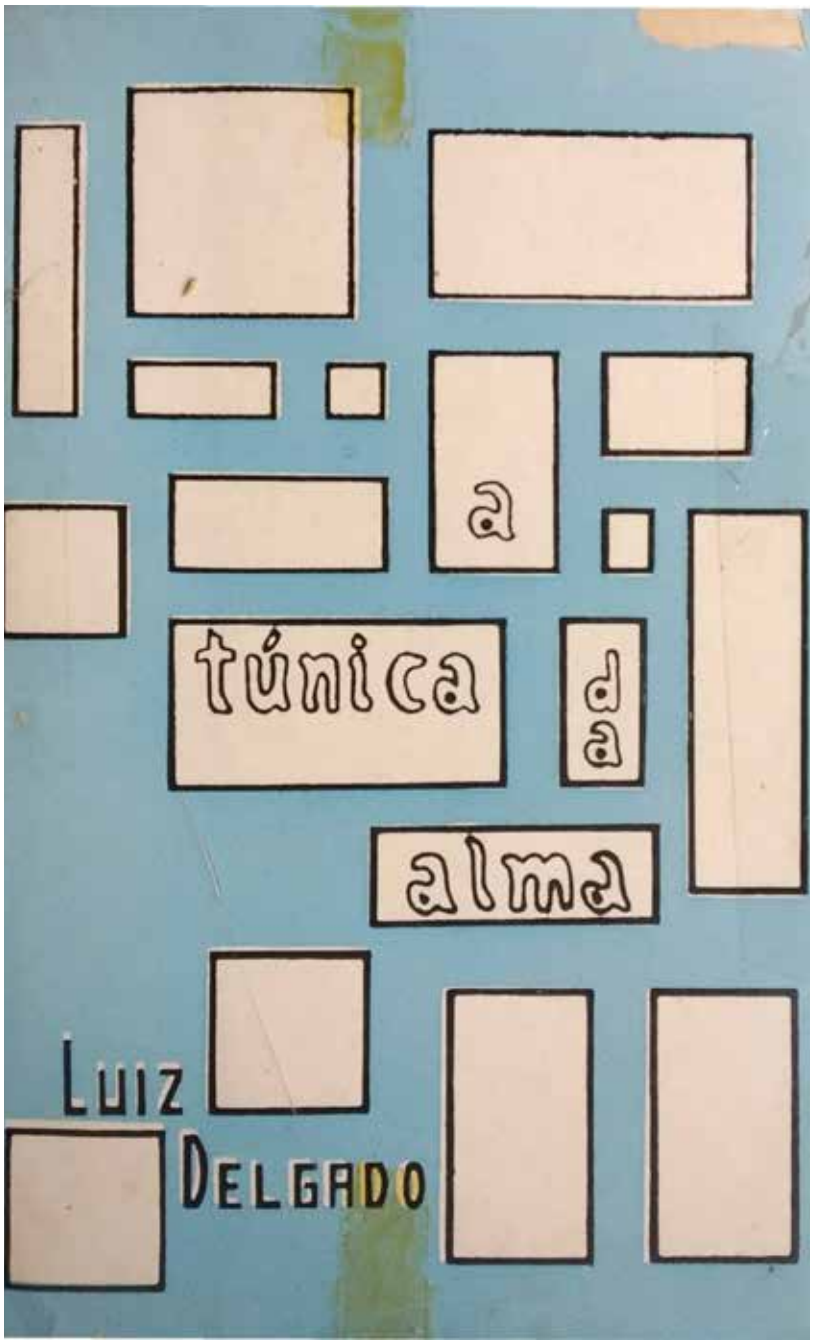
Figura 41 – *Espelho e a Rosa* e *Fábula de Guerra*, 1970, que contempla esse tipo de design integral das capas. Guita Charifker e Aderbal Brandão assinam o projeto d'*A Fábula*.

Fonte: Acervo da Editora UFPE

Dos artistas listados, uma grade parte demonstra a atuação na área das artes plásticas ou gráficas, como Emanuel Bernanrdo. O artista é citado em obra do Atelier Coletivo uma única vez como expositor de arte em cerâmica e em desenho (CLÁUDIO, 2016), ficando como única informação que pudesse ser usada para referendar a sua atuação.

Sobre José Francisco Delgado, que assina a capa do livro *A Túnica da Alma,* (FIGURA 42) de Luiz Delgado, a única relação que pôde ser estabelecida é a de parentesco com o autor. Nenhuma referência sobre atuação artística pode ser localizada e entrelaçada com José Francisco, restando apenar citá-lo como capista, mas sem exprimir sua atuação no campo das artes gráficas.

Figura 42 – Capa do livro *A Túnica da Alma*, assinada por José Francisco Delgado, filho do escritor.



Fonte: Acervo da Editora UFPE

De muitos agentes que sucederam a fase de Wilton na Imprensa não foi possível dizer muito mais do que apenas a autoria. No que consiste em termos de publicações, tendo em vista a profícua produção de livros no período, um estudo futuro que contemple especificamente todas as publicações do período, seja possível encontrar uma quantidade maior de agentes e responsáveis. A presente pesquisa não tinha o intuito de observar unicamente os livros de todo o acervo, por isso que diversos outros agentes podem estar envolvidos na confecção

desses livros já que nessa amostragem colhida inicialmente foi possível encontrar tantos artistas (e não artistas).

6.5.1 As capas de Wilton de Souza

Tal tópico não busca exaltar de forma diferenciada o trabalho ou a estética de Wilton, em detrimento dos outros capistas identificados. O acesso ao artista durante a pesquisa deu a possibilidade de explorar melhor seu trabalho, bem como as suas práticas que, muito provavelmente, podem vir a coincidir com as práticas de outros colaboradores. Boa parte deles, como já citado, tiveram alguma espécie de ligação com o Atelier Coletivo, como membro, aluno, admirador ou expositor, o que pode concernir num entendimento parecido em aspectos técnicos, ao menos.

A maioria dos detalhes alcançados na descrição dessas obras só foi possível a partir da análise dos livros, bem como da possibilidade da entrevista realizada em sua residência, num espaço físico muito favorável, rodeado de suas capas mais emblemáticas.

Wilton foi para a Imprensa Universitária por intermédio de Edmir Régis, seu amigo pessoal e que era, na ocasião, o Diretor da Imprensa (SOUZA, 2018). Na IUR ele trabalhava meio expediente, dividindo-se com a loja de decoração Bela Aurora do Recife, à tarde. Artista de traços rápidos, Wilton levou às capas muito de seus desenhos, e características de suas telas.

Em seu início, na IUR, Wilton foi tímido. Primeiramente, por ter vindo da fábrica Rozenblit, onde ele pensava e concebia artes para impressões offset (VALADARES, 2007), e teve que passar a projetar layouts para impressoras tipográficas que apresentavam uma limitação maior em relação ao uso das cores e fotografias, por exemplo. Ele observara que as capas realizadas na Imprensa eram essencialmente compostas com tipos, sem tanto espaço para imagens e/ou ilustrações. Por estar em meio a outros servidores e por ter sido convidado pessoalmente pelo diretor, Wilton também precisou se ambientar com os demais funcionários até que se acostumassem com sua presença e seu trabalho.

Aos poucos o artista foi deixando o funcionário de lado para começar as experimentações nas composições e colocar sua assinatura visual nas obras publicadas pela Imprensa. Mesmo com esse cuidado em se colocar de forma mais contida, ele percebeu que poderia aplicar mais sua criatividade a depender da liberdade dada pelos autores e/ou propósito do livro, como é possível perceber nesses três títulos abordados a seguir (FIGURA 43).

Figura 43 – Capas assinadas por Wilton de Souza, em 1966, que demonstram as diversas facetas alcançadas pelo artista em cada projeto que lhe fora confiado. As capas estão circunscritas às possibilidades que cada projeto, e também cada autor dava ao artista em seu trabalho de concepção (vide figuras 32 e 34 para detalhes desses trabalhos).

Fonte: Acervo da Editora UFPE

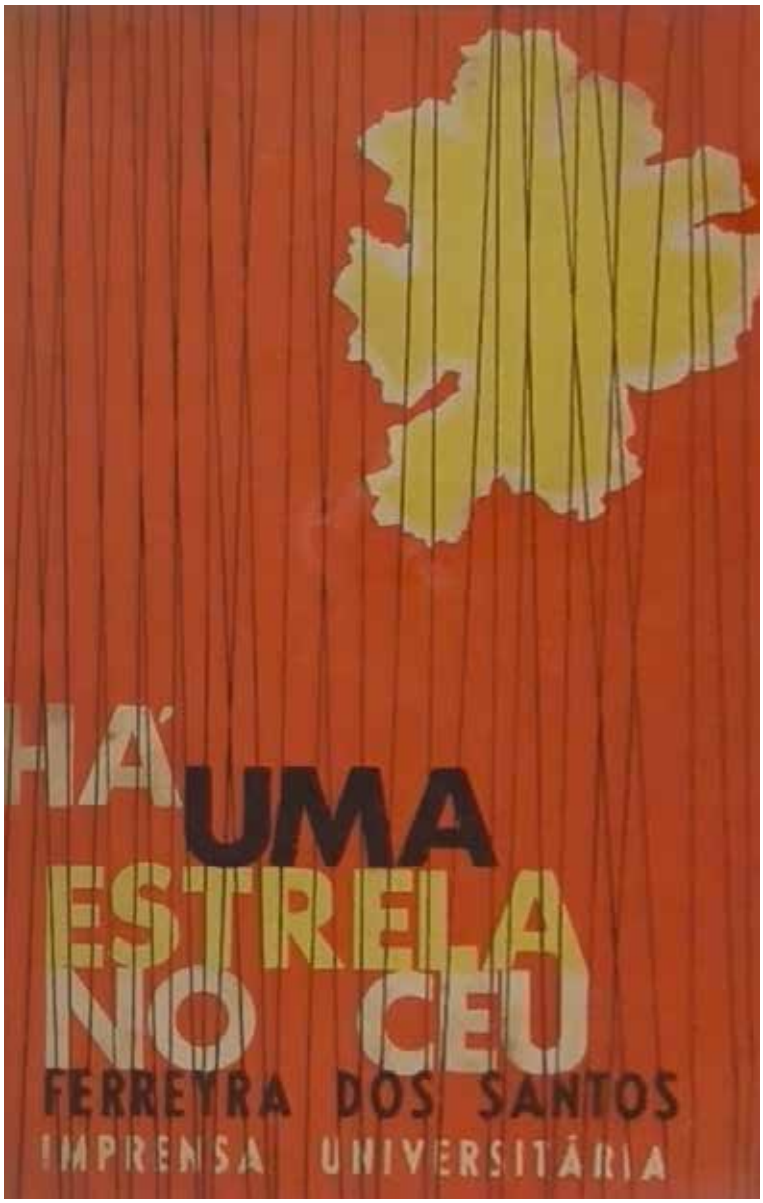
A Monografia *A "Mauritshuis" ao tempo de Nassau* é um trabalho inicial de Wilton na IUR, mas demonstra sua preocupação com o intuito e com o público que irá ler a obra. É o caso da capa do livro *Alemanha: aspectos universitários*, de João Alfredo[21*]. Segundo o próprio Wilton, o autor não aprovava as experimentações do artista, sempre buscando algo mais sóbrio (SOUZA, 2018). No livro *Dom Vital e a questão religiosa no Brasil*, de Nilo Pereira, o autor buscava impacto e um tanto de inovação em seus livros, dando ao artista à liberdade de se criar novas propostas com uma linguagem diversa e criativa. Nilo Pereira publicou diversos títulos pela IUR e atribui seu sucesso como escritor aos trabalhos desenvolvidos por Wilton nas capas de seus livros (SOUZA, 2018).

Em se tratando de experimentações, não demorou tanto assim para que capas mais complexas surgissem e começassem a despontar com certo destaque no cenário editorial pernambucano. Forte entusiasta das técnicas de impressão, Wilton passou a aproveitar o que a técnica tinha para oferecer em termos de possibilidades ao invés de focar nas limitações.

Usando diversos outros materiais como tecido, embrulhos, além de papel e a caneta, Wilton conseguia conceber suas capas de diversas formas, sempre buscando caminhos não tradicionais, quando tinha essa liberdade. Além de materiais como lápis, tinta, canera, as ilustrações e arranjos tipográficos compostos e pensados por Wilton, davam às capas características marcantes que se associavam cada vez mais às publicações da IUR. As marcas de seus traços e arranjos vão ditando e desenhando o percurso do artista gráfico nas obras à ele confiadas e ficam claras em algum de seus trabalhos, como em *Há uma estrela no céu*, de Ferreyra dos Santos (FIGURA 44).

21 João Alfredo foi um dos fundadores da Escola de Belas Artes da Universidade do Recife, instituição que Wilton nunca se identificou enquanto artista. Foi motivo de diversas desavenças em sua carreira, por preferir seguir os caminhos dos modernistas.

Figura 44 – Capa do livro de Ferreyra dos Santos *Há uma Estrela no Céu* (1965), composta basicamente por clichês positivos e negativos e respeitando uma ordem específica para se chegar a ideia de profundidade pratendida pelo artista Wilton de Souza.



Fonte: Acervo da Editora UFPE

Segundo Wilton (2018), para elaborar uma capa, ele folheava ou lia parte do livro para entender o assunto tratado e como o autor escrevia. Para a capa de *Há uma estrela no céu*, ele percebeu que precisava fazer a estrela como um sol num céu vermelho, como diz um trecho do livro: "agonizava o sol num pedaço de céu vermelho" (SANTOS, 1965). Essa frase deu ao artista a ideia central para a arte da capa que viria a ser um chapado vermelho de fundo, com as letras em tons diferentes de branco (vazado), amarelo e preto. À frente de tudo, linhas pretas impressas sobrepostas às outras cores davam a sensação de profundidade para ilustrar a ideia inicial do céu vermelho. O elemento central da capa é a "estrela amarela" feita a partir de papel-cartão Guache amarelo e que fora rasgado a mão para que ficassem as bordas brancas do

papel como o efeito de luminosidade, de halo, ao redor do sol. Para esse tipo de layout, a composição somente poderia ser realizada por meio de clichês, portanto foram produzidos três clichês: com a arte impressa chapada em vermelho (vazado onde ficaria o "estrela" e nos textos "HÁ", "NO CÉU" e "imprensa universitária"), a estrela e o texto "ESTRELA" do título impressos em amarelo; e um clichê que contemplaria as linhas e o texto "UMA" impresso em preto. Neste caso, o preto está sobreposto ao chapado vermelho.

Um outro exemplo dessas capas mais complexas de Wilton, que demonstram habilidade e conhecimento técnico, a capa do livro *O sexo poupado*[22] (FIGURA 45) segue ideia semelhante à anterior em relação ao efeito de profundidade dado aos elementos em diferentes planos de sobreposição.

Figura 45 – Capa do livro *O Sexo poupado* (1974) onde o artista trabalha, a partir de recortes de tecido fotografados e gravados num clichê de meio-tom

Fonte: Acervo da Editora UFPE

Na criação, a textura rósea da capa foi criada a partir de um papel de embrulho ou de tecido, Wilton não lembra ao certo. Nesta capa, foram usados um clichê para o rosa, fundindo

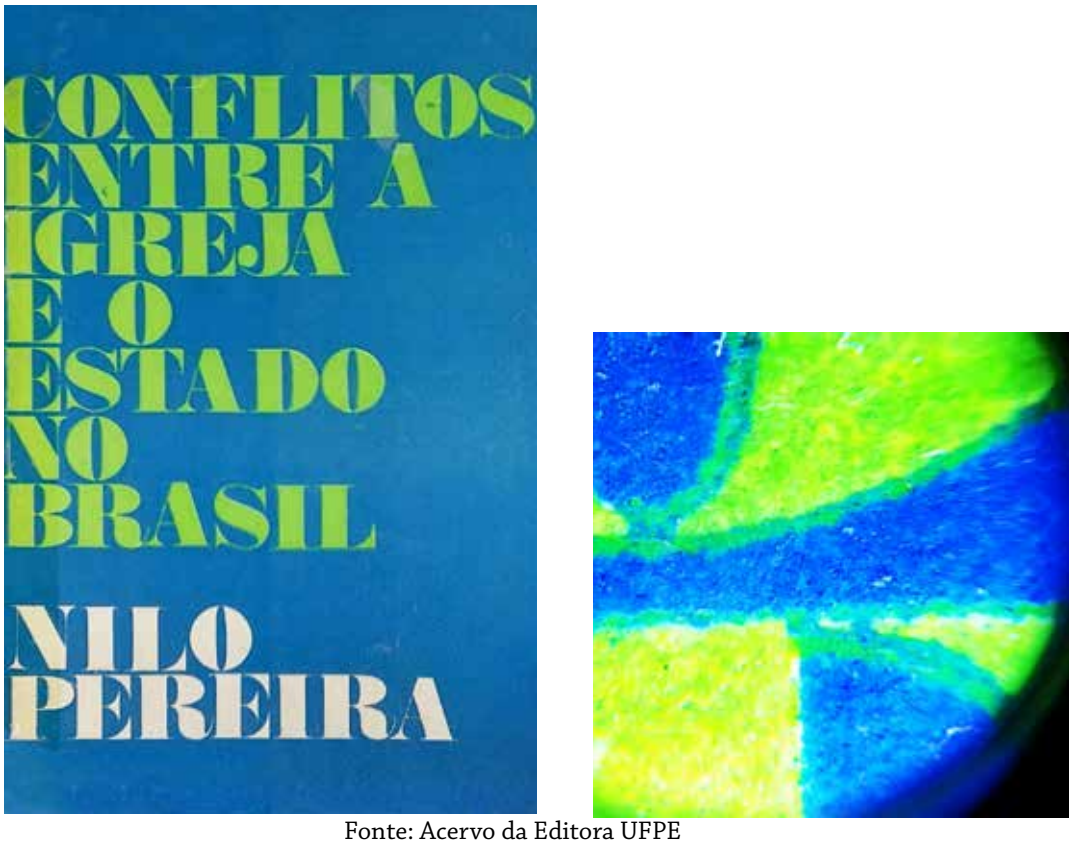
22 Mesmo estando fora do recorte temporal da pesquisa, já que foi publicado em 1974, tal livro ajuda a ilustrar a capacidade criativa e adaptativa que o artista demonstra na concepção de suas capas

o título e a textura, e um outro clichê para o preto, compondo a ilustração e os demais caracteres que formam o nome do autor e da instituição (SOUZA, 2018).

As composições tipográficas de Wilton também não seguiam uma linha onde pode-se demarcar seu trabalho por uma ou outra forma de trabalhar os tipos, mas é fato que, mesmo usando apenas tipos, era possível causar certo impacto em uma capa, e ao que parece, Wilton sabia como protagoniza-los, mesmo em meio às ilustrações.

Em *Conflitos entre a Igreja e o Estado*, de 1970 (FIGURA 46), mesmo uma capa toda tipográfica, o artista fazia uso dos clichês, tendo em vista o fundo azul vazado tanto no título quanto no autor, conforme mostra as imagens abaixo. É possível notar que ao redor das letras verdes uma sombra de impressão sobreposta, fruto de alguma distorção do papel ou simples movimentação do papel na impressora, causando essa falha no registro.

Figura 46 – Detalhe do registro que não ficou bem definido, onde a cor verde ainda cai impressa sobre o azul, mesmo tendo o fundo, vazado.



Fonte: Acervo da Editora UFPE

A opção por vazar os títulos também foi usada em outras capas, como em *Espírito de Província* (1970), também de Nilo Pereira (FIGURA 47)

Figura 47 – Capa do livro *Espírito de Província* (1970), de Nilo Pereira, à direta. Na imagem da esquerda, por meio de um conta-fio, também é possível perceber a sombra ao redor das letras (o amarelo sobre o azul). Mais abaixo, ainda na imagem do conta-fio, é possível ver o registro impreciso na impressão do texto em preto, sobre o vazado do fundo azul.

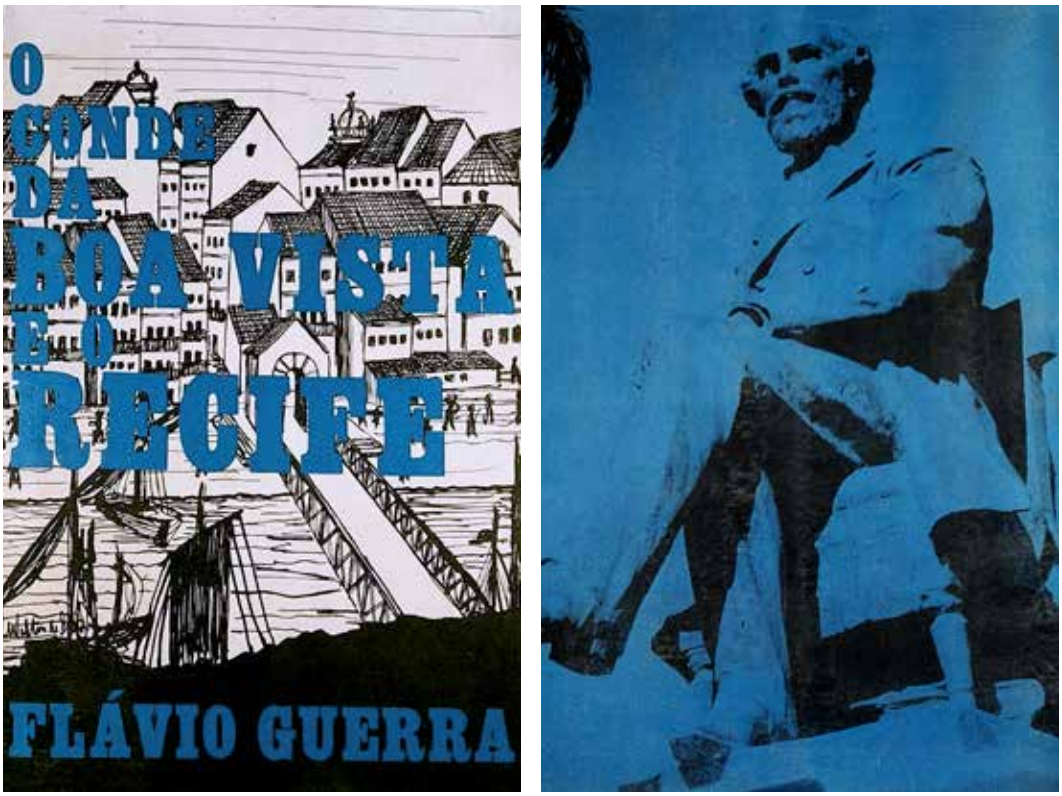
Fonte: Acervo da Pesquisa

Ressalta-se que vazar um chapado não implica, necessariamente, que o espaço deixado será branco, sem impressão. O uso desse vazado faz-se necessário todas as vezes que não for possível chegar no resultado esperado com uma sobreposição de tintas. No caso acima, a cor do texto é mais clara que o fundo, correndo o risco de se ter baixo contraste de elementos, caso fossem sobrepostos. Nestes dois exemplos, Wilton volta a emprestar seu traço rápido às capas para ajudar a compor com os tipos a arte que ele desejava. Na primeira, com traços mais largos e peso nos tipos – tanto no corpo usado, quando na diferenciação dos elementos pelas cores –, e a segunda com uma ilustração mais complexa, de uma cena da Cidade do Recife, agora com traços mais leves, mas com peso nas tipografias usadas, a fim de conseguir o equilíbrio necessário entre os elementos textuais e ilustrativos.

Durante a entrevista, Wilton de Souza (2018) afirmou que só havia produzido capas para serem impressas em tipografia. Uma delas se mostrou um tanto incosistente em relação a tal afirmação. O livro *O Conde da Boa Vista e o Recife* (1973), de Flávio Guerra não possui características de uma impressão tipográfica, muito devido à regularidade do traço dos tipos e do registro de uma cor sobre a outra (FIGURA 48). No caso desse livro, a quarta-capa possui uma

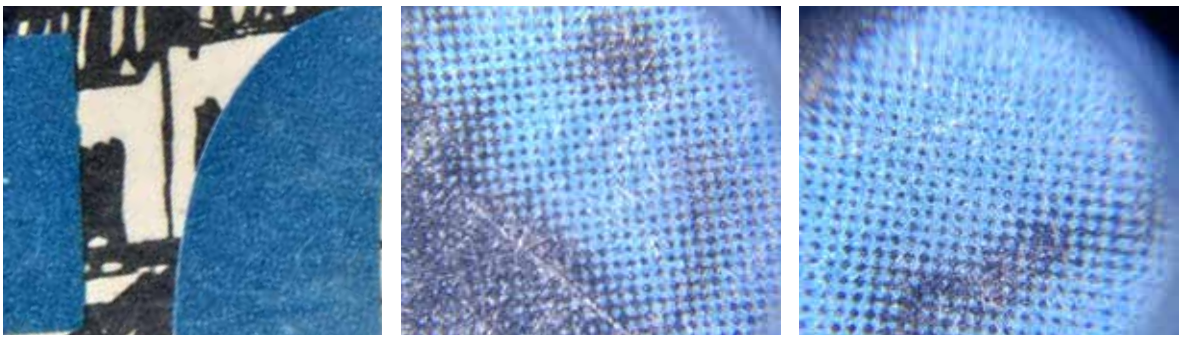
fotografia do Conde da Boa Vista, em preto, sobreposta num fundo azul (sem vazar o azul para a entrada do preto). A regularidade e detalhes da retícula desse original pressupõe a geração de matriz offset (FIGURA 49).

Figura 48 – Capa e quarta-capa do livro *O Conde da Boa Vista e o Recife* (1973), de Flávio Guerra.



Fonte: Acervo da Editora UFPE

Figura 49 – Detalhe do registro e da regularidade das bordas nos tipos da capa. Em seguida, retícula da quarta-capa, em impressão preta sobreposta num chapado azul.



Fonte: Acervo da Editora UFPE

No caso da capa d*"O Conde da Boa Vista"*, segundo Wilton (2018), o autor inicialmente queria a foto da personagem central do livro na capa, mas o fez desistir no intuito de valorizar a foto, por si só. A fim de aproveitar o máximo da foto, colocou-a na contracapa, em fundo azul,

e uma impressão preta em sobreposição ao fundo azul para evitar que haja falhas no registro e prejudicasse a qualidade da imagem.

Na Imprensa, Wilton se consolidou pelos diferentes trabalhos que desenvolveu. O cuidado que apresentou no desenvolvimento de cada capa demonstra a preocupação em se fazer, antes de artista, funcionário de artes gráficas, sujeito às aprovações e/ou regras que lhes era passado, bem como das características que cada autor demandava para sua obra.

6.6 NOVO PATAMAR DAS PUBLICAÇÕES

Não pode-se negar que Wilton conseguiu elevar a qualidade visual das publicações com primor e sensibilidade de designer para perceber onde quando ousar (ou não). O fato é que Wilton era inquieto em sua vida artística e profissional e não demoraria até que algo o tomasse de repente e o impelisse a seguir novos rumos. Quando de sua saída da Imprensa, é possível observar que o órgão passou a procurar outros artistas, na tentativa de manter aquilo que Wilton ajudou a construir enquanto qualidade. Não só em relação ao apreço estético, mas a sua diversidade, diante também dos diferentes tipos de publicação que faziam o portfolio da Imprensa.

Com as informações obtidas para essa pesquisa, torna-se difícil inferir o porquê que cada pessoa dessa foi contactada para produzir esta ou àquela capa; ainda se isso partia do autor ou da direção. O fato é que a rotatividade foi alta após a saída gradativa de Wilton. No Apêndice 2 é possível notar a intermitência nas aparições de Wilton como capista após 1968.

Apesar disso tudo, não é com maus olhos que isso deve ser enxergado. O livro passou a ser um produto muito caro às gestões posteriores e tal preocupação passou a fazer parte do cotidiano da oficina. Difícil dizer que o novo legado dessas capas tenham cessado na saída de um ou outro artista. O mais importante disso é o fato de que, com um ou com qualquer outro, a Imprensa passava a se preocupar com os aspectos visuais de seus livros – não que antes não acontecia, mas ficou latente após 1964. Primeiro, é necessário se fazer um exame muito maior do que essa pesquisa pôde alcançar (o objetivo não era simplesmente as publicações) e, com um panorama muito mais abrangente em relação ao livro em si.

O livro enquanto objeto da pesquisa em design, neste caso, trouxe as informações que, classificadas, puderam elucidar uma série de questões que outras fontes ocultaram. Como objeto do design da informação, o livro foi contemplado de forma muito mais textual e produtiva (física) que esteticamente, nesse intuito de extrair informações. No mais, as características que fazem do livro um objeto possível de ser analisado além da estética, podem trazer contribuições que extrapolem, e muito, o visual e a organização gráfica da capa. No caso dos livros da Imprensa, é possível identificar e perceber que, alguns anos de atraso, por exemplo, em relação à impressão offset, não tiveram impacto significativo na produção do órgão. A Cepe, por exemplo, também adiquiriu sua primeira impressora offset no fim da década de 1960 (GUSMÃO, McCARTHY, 1996). Ao que pode ser percebido, as nuances e características

de cada tecnologia pôde ser absolvida e aproveitada da melhor forma possível, diante de artistas que tinham à disposição, funcionários e equipamentos capazes de produzir impressos de boa qualidade técnica e culturalmente relevantes.

7 CONCLUSÃO

A partir do levantamento de dados através das entrevistas, documentos e da observação dos livros, foi possível entender um pouco do funcionamento da Imprensa Universitária e como cada fase pelas quais o órgão passou tinha algo de particular, ou em relação à produção ou às publicações. O fato é que o objeto de pesquisa se mostrou muito mais frutuoso em relação às possibilidades do que o esperado. Mesmo com muitas lacunas em relação aos documentos oficiais, o órgão careceia de uma pesquisa que o direcionasse enquanto produtor de uma cultura rica e abundante nas décadas estudadas. Por ter sido um órgão muito grande, forte e atuante, com muitos funcionários, a Imprensa mostra-se um baú de memórias que, de forma mais detida e direcionada, pode ser ainda objeto de pesquisa em várias áreas, como história, design, ciência da informação, gestão pública, produção gráfica, entre outros.

Em relação os objetivos específicos, foi possível detalhar e apurar cada um deles. No caso dos livros, por exemplo, a necessidade de buscar outros locais surgiu da ausência, no acervo da Editora, de volumes em determinados anos. Mesmo assim, o acervo atual da Editora UFPE foi sem dúvida o mais importante, tendo em vista o número de títulos encontrados no local. Porém, a sua conservação foi um problema que, de início, atrapalhou bastante o manuseio e a visualização de algumas informações. A visitação em outros acervos serviu tanto para sinalizar a existência desses outros lugares, quanto para investigar que tipos de materiais estão sendo armazenados em cada um – o acervo Denis Bernardes, localizado na Biblioteca Central da UFPE, por exemplo, que tem em sua especialidade a conservação de obras raras da Universidade em geral. Outras coleções especiais se mostraram no Centro de Artes e Comunicação e no prédio da Faculdade de Direito, no Centro do Recife.

Algo que chamou a atenção nos acervos foi como esses livros foram armazenados e catalogados, porém sem a preocupação com a estrutura visual das capas. Em sua maioria, os livros estavam com etiquetas coladas com fita adesiva, em cima de elementos gráficos que, para um estudo de design, prejudicou a análise desses volumes encontrados. A internet e alguns exemplares sendo vendidos em sebos online se mostraram as ferramentas úteis para driblar tal interferência. Conservação e dificuldade no manuseio – ou por essa catalogação ou por desgaste e mau condicionamento dos livros – foram os pontos mais críticos dessas análises dos acervos, mas que, no geral, não prejudicaram tanto assim a pesquisa como um todo. O desenvolvimento da história da instituição só foi possível com o cruzamento de vários dados fornecidos por fontes diferentes. Nem os livros, nem os documentos ou os jornais bastavam para construir essa história, muito menos a bibliografia encontrada referente à Imprensa/Editora. O desenho de uma linha do tempo (Apêndice 3) com os diretores responsáveis e seus respectivos reitores, bem como as ações de cada um foram permeando e subsidiando a pesquisa para

que fosse possível, antes de se partir para a parte mais específica da oficina, a Imprensa tivesse seu lugar enquanto instituição oficial.

Os destaques dos jornais e a presença de jornalistas de carreira na direção do órgão ajudaram a estabelecer esse caráter cultural da Imprensa e como ela gozava de certa estabilidade e prestígio institucional. Tudo isso levou a um crescimento, que se refletiu internamente e, em especial, nas publicações. A aquisição de máquinas e a qualificação alcançada pelo parque gráfico são sinais claros de que a sociedade via a Imprensa como um órgão importante para a manutenção de uma cultura em torno do livro.

Estabelecer mais especificamente a oficina da imprensa como um setor efetivo foi tarefa um pouco mais simples, após perceber a força que o órgão possuía dentro e fora dos muros da Universidade. As entrevistas feitas (apesar de não ter conseguido acesso a outros funcionários mais antigos) serviram como parâmetro para nos guiar em relação às práticas gráficas da época, por semelhança. Tendo em vista que a Editora operou com praticamente o mesmo maquinário e pelos mesmos meios de composição e impressão por cerca de três décadas – de 1960 a meados de 1980, quando da chegada de uma compositora digital –, as entrevistas se fizeram viáveis e compatíveis com práticas da época.

Outra coisa que chamou a atenção nessa etapa foi perceber que muitas dessas práticas eram, depois de estabelecidas, muito difíceis de serem modificadas, tanto na parte produtiva quanto da organização da oficina como setor. A quantidade de funcionários tornava a organização mais complexa e o controle, muitas vezes, só foi possível com o uso de um pulso mais firme, no intuito de coibir, por exemplo, o trabalho particular que alguns funcionários faziam com uso das maquinarias da Imprensa.

Citando dessa forma, percebe-se a capacidade técnica da Imprensa e sua importância para a sociedade, tendo em vista que eram realizados outros trabalhos para fora universidade, como forma de auto-sustento financeiro. Esses trabalhos eram requisitados das mais diversas formas, e em sua maioria eram serviços realizados nos turnos noturnos e em fins de semana. Quando ficou claro esse processo, esse uso ostensivo da oficina, melhorou ainda mais a compreensão da capacidade dos gestores em contornar as dificuldades políticas e econômicas que circundavam as universidades naqueles anos de 1960. Habilidade e capacidade técnica se aliaram para realizar e tornar o órgão não só importante para a universidade quanto para a sociedade em si, executando e servindo aos que a procuravam.

No tocante aos livros, a produção se mostrou diversa e heterogênea em vários sentidos. Sobre os assuntos, fica claro que as humanidades carregam consigo uma proximidade maior dos livros, diferentemente das áreas da saúde e das exatas. Mesmo assim, a ocorrência dessas duas áreas se mostra timidamente e de forma bem pontual. Isso também se reflete nas características estéticas dos livros colhidos. Por exemplo, o *Relatório de 1971* e a *publicação Sedimentologia* se apresentam com um pouco mais de apreço estético em relação a publicações de outras áreas. Os destaques ficam por conta da literatura e da história, áreas com maior número de publicações, com dezoito e onze, respectivamente.

A presença dos artistas na confecção dos livros também reflete essa proximidade de áreas. A inserção de Wilton de Souza nos quadros funcionais da Imprensa inicia uma áurea de inovação e diversidade que, mesmo após sua saída se matém, pois, a presença de outros artistas demonstra uma tentativa de manter a qualidade gráfica e artística da produção da Imprensa. Isso muito devido ao nível que alcançara o órgão com Wilton. É discutível ainda como se deu o vínculo institucional de Aluízio Braga com a Imprensa, além dos fatos noticiados, tendo em vista que outros artistas se fizeram presentes em um maior número de livros, como é o caso de Ladjane Bandeira. Porém, o fato de ter sido noticiado que ele passara a assinar, e o de ter sido movido de um lugar para outro, já é indício suficiente de um vínculo diferente dos outros, que também contribuíram e assinaram outras capas.

Além dos artistas, capistas em sua maioria, os agentes internos são de igual relevância na produção da oficina. Dos relatórios pouco profundos, foi possivel desvendar nomes e cargos da maioria dos funcionários que integraram a Imprensa no período estudado. Graças a alguns relatos e outros documentos, foi possível identificar alguns destaques dessas equipes que fundamentaram toda a história e a trajetória da Imprensa. É inegável que o protagonismo dado aos artistas, capistas, responsáveis e chefes, muitas vezes não consideram personagens que são agentes diretos no trabalho mais duro e diário de uma oficina gráfica. O fato é que a quantidade de pessoas que já passaram pela Imprensa e a dificuldade em acessar mais documentos não tornou possível esclarecer melhor a situação dos 67 funcionários encontrados. No geral, a dissertação se transformou num estudo inicial que não teve e nem tem o interesse de contar uma história definitiva da Imprensa, nem tampouco de se esgotar os dados para que se conte tal história. O intuito de, ao invés de analisar puramente os livros, percorrer os bastidores e a estrutura do órgão se fez necessária devido à abordagem feita. A análise dos livros e a sua consequente adequação a um quadro ou movimento artístico, sem a sua conxtetualização social, cultural e institucional, reduziria o contexto pretendido. O objetivo maior é o contexto da Imprensa e suas produções, através das fontes. A pretensão é de extrapolar o papel, o desenho. Visualizar a instituição por detrás da arte, do objeto, suas especificidades e sua complexidade, que dá ainda mais substância ao contexto visual, gráfico e artístico do livro. No que consiste ainda em relação à instituição, a compreensão e sua efetiva atividade enquanto Imprensa é, de fato, muito próxima a de uma editora.

Os parâmetros estabelecidos que a tornam editora não a diminuem enquanto Imprensa universitária. Ao contrário, elevam seu potencial de que, mesmo ainda sem ser de direito, percorre os caminhos calosos de um órgão que luta por editar aquilo que outros não editariam. A operação dela enquanto editora é tão clara, que o meio editorial e gráfico privado percebeu o risco e entrou em ação contra a desleal competição que se criara. E muito disso devido à qualidade dos trabalhos realizados pela Imprensa. Após tantos dados, ao final do estudo, dizer que a Imprensa foi "elevada" à editora é menosprezar todo esse trabalho intelectual e técnico desenvolvido anteriormente. E encarar a análise dos livros como uma peça gráfica, apenas, é ignorar todos os fatores que interferem, causam e são consequência da arte criada.

As possibilidades que se desenham e se mostram a partir desta dissertação são inúmeras. Tanto os dados, os nomes, as capas, já fazem matéria para futuros estudos, assim como as lacunas não devem ser ignoradas. Do ponto de vista dos estudos em Design, a dissertação abre um campo até próximo fisicamente, mas que ainda não foi tão bem e amplamente explorado. A riqueza que se encontra nos detalhes dessas produções, o percurso de tecnologias gráficas que operaram tão próximas dos artistas e do meio cultural recifense merecem um olhar mais cuidadoso de nossa academia, bem como um esforço em se preservar esse tipo de material. Espero que esta dissertação aponte aos designers e demais pesquisadores, aos bibliófilos e estudiosos da história do livro, que a Imprensa – agora Editora – produz mais que livros; história, memória e cultura são a principal matéria que sai dessa oficina. Por meio da abordagem histórica escolhida, espero ter conseguido demonstrar que acima do conteúdo ou da pertinência das publicações de uma instituição, existe um objeto rico em informações pronto para ser investigado, esgotado e desvendado.

REFERÊNCIAS

ADÃO Pinheiro. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/ pessoa22154/adao-pinheiro>. Acesso em: 10 de Jul. 2019. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

ARAGÃO, Isabella ; FARIAS, Priscila L. ; ALMEIDA, Evandro José de; FARIAS, Ana Maria. **Um estudo comparativo entre a catalogação dos tipos móveis da Editora UFPE e da oficina tipográfica da FAU USP**. In: Anais do X Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design. São Luis: EDUFMA, 2012.

ARAGÃO, Isabella. **Os tipos móveis de metal da Editora UFPE: apontamentos e descobertas**. In: 9 Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design 2010, 2010, São Paulo. Anais do 9 Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design 2010. São Paulo: PPG em Design | Universidade Anhembi Morumbi, AEND-Brasil, 2010.

ARAÚJO, Emanuel. **A construção do livro**: princípios da técnica de editoração. 2ª Ed. Rio de Janeiro : LEXIKON Editora Digital; São Paulo: Fundação Editora UNESP, 2008.

ARNS, Paulo Evaristo. **A técninca do livro segundo São Jerônimo**. 2ª Ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ASSMANN, Aleida. **Espaços de recordação**: formas e transformações da memória cultural. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

ATELIÊ Coletivo. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo 525465/atelie-coletivo>. Acesso em: 10 de Jul. 2019. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

BAER, Lorenzo. **Produção gráfica**. 6. ed. São Paulo: Senac. 2009.

BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória**. 2ª edição. São Paulo: Atelie, 2004.

BUFREM, Leilah Santiago. **Editoras universitárias no Brasil**: uma crítica para a reformulação da prática. São Paulo: Edusp : Com-Arte; Curitiba: Editora da Universidade/UFPR, 2001.

CAMARGO, Mário de. (Org.). **Gráfica**: arte e indústria no Brasil, 180 anos de História. São Paulo. Bandeirantes Gráfica: EDUSC, 2003.

CARDOSO, Rafael. **O design brasileiro antes do design**: aspectos da história gráfica, 1879-1960. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

CAVALCANTE. Sebastião. CENTRO CULTURAL DOS CORREIOS (Brasil). **Bela aurora do Recife**: exposição Wilton de Souza. Recife. Ministério da Cultura, 2013. Catálogo de exposição.

CERTEAU, Michel de. **A Escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CHARTIER, Roger. **A aventura do livro**: do leitor ao navegador-conversações com Jean Lebrun. São Paulo. Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Editora UNESP, 1998.

CLAIR, Kate; BUSIC-SNYDER, Cynthia. **Manual de tipografia**: a história, a técnica e a arte. Bookman Editora, 2009.

CRAIG, James. **Produção gráfica**. São Paulo, Mosaico. 1987.

FARGE, Arlette. **O sabor do arquivo**. São Paulo. Editora da Universidade de São Paulo. 2009.

FONSECA, Letícia Pedruzzi; CAMPOS, Adriana Pereira; GOMES, Daniel Dutra. **Conjunto Metodológico para Pesquisa em História do Design a partir de Materiais Impressos**. Methodological Procedures for Design History Research from the analysis of printed materials. InfoDesign-Revista Brasileira de Design da Informação, v. 13, n. 2, p. 143-161, 2016.

FREITAS, Sônia Maria de. **História oral**: possibilidades e procedimentos. 2. ed. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.

GUEDES, MARIA; CARMO, D. O.; PEREIRA, MARIA ELIZA. **Editoras universitárias**: uma contribuição à indústria ou à artesania cultural?. São Paulo em Perspectiva, v. 14, n. 1, p. 78-84, 2000.

GUITA Charifker. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa23493/ guita-charifker>. Acesso em: 10 de Jul. 2019. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

HALLEWELL, Lawrence. **O livro no Brasil**: sua história. 3.ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

JOSÉ, Cláudio. **Memória do atelier coletivo**: artistas de Pernambuco; tratos da arte de Pernambuco. Recife. 2ª Edição. Cepe, 2016.

LAKATOS, Eva M. MARCONI; EVA, MARCONI. Marina de A. **Metodologia científica**. 2ª Ed. São Paulo: Atlas, 1991.

LEITE, Serafim. **Artes e ofícios dos jesuítas no Brasil** (1549-1760). Natal: Sebo Vermelho, 2008. Edição fac-símile [Lisboa: Brotéira, 1953].

LIMA, Guilherme Cunha; LIMA, Edna Cunha; MARTINS, Fernanda. **Notes for a Graphic Design History in Brazil** - the case of Para State-Survey of printing companies in Pará-1820 and 1850. Blucher Design Proceedings, v. 1, n. 2, p. 1418-1427, 2014.

LIMA, Guilherme Cunha. **O gráfico amador**: as origens da moderna tipografia brasileira. 2. ed. Rio de Janeiro: Verso Brasil Editora, 2014.

MARTINS FILHO, Plínio; ROLLEMBERG, Marcello. **Edusp**: um projeto editorial. 1. ed. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2001.

MELO, Chico Homem de. **O design gráfico brasileiro**: anos 60. 2.ed. São Paulo: Cosac Naify, 2008. MESQUITA, João Vianney Campos de. Sobre livros: aspectos da editoração acadêmica. Fortaleza: UFC, 1984.

PINSKY, Carla Bassanezi (org.). Fontes históricas. São Paulo: Contexto, 2006. PORTA, Frederico. Dicionário de artes gráficas. Porto Alegre: Globo, 1958.

REIMÃO, Sandra. **Estudos sobre produção editorial e história dos livros no Brasil**: algumas observações. Comunicação & Sociedade. São Bernardo do Campo: Póscom-Umesp, a. 26, n. 42, p. 83-93, 2o. sem. 2004.

REZENDE, Antonio Paulo; BERNARDES, Denis Antonio de Mendonça; ARAUJO, Gilda Maria Lins de. **EDUFPE 50 anos**: histórias e perspectivas. Recife : Ed. Universitária da UFPE. 2006.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart; BARBOSA, Marialva. Memória, relatos autobiográficos e identidade institucional. **Comunicação & Sociedade**, v. 28, n. 47, p. 99-114, 2007.

ROSA, Flávia et al. A presença das editoras universitárias nos acervos dos repositórios institucionais. **InCID: Revista de Ciência da Informação e Documentação**, v. 4, n. 2, p. 152-164, 2013.

UFPE. Universidade Federal de Pernambuco. **Inventário/1974**. Editora Universitária da UFPE. Recife, 1974.

UFPE. Universidade Federal de Pernambuco. **Relatório anual da editora universitária da UFPE**. Recife, 1973.

UR. Universidade do Recife. **Relatório anual da imprensa universitária**. Recife, 1959.

VALADARES, Paula Vivana de Rezende e. **O frevo nos discos da Rozenblit: uma olhar de designer sobre a representação da indústria cultural**. 2007. 167p. Dissertação (Mestrado em Design)- Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2007.

VERAS, Dimas Brasileiro. **Sociabilidades letradas no Recife**: a Revista Estudos Universitários (1962-1964). Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2012.

VEYNE, Paul Marie. **Como se escreve a história**: Foucault revoluciona a história. 4ª ed. - Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1998.

VIEIRA, Toais Leticia Pinto. **Imprinta**: uma gráfica para designers. 2008. Dissertação (Mestrado). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Escola Superior de Desenho Industrial, Rio de Janeiro, 2008.

VIVA Olinda Viva (1989 : Olinda, PE). In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia .itaucultural.org.br/evento244011/viva-olinda-viva-1989-olinda-pe>. Acesso em: 10 de Jul. 2019. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

ENTREVISTAS

MELO, Marcos André Matias de; **Marcos André Matias de Melo**. silva, Rosenildo Sousa da. Rosenildo Sousa da Silva. Funcionários da Editora UFPE : depoimento [01 out. 2018]. Entrevistador: Diogo Fernandes. Recife, 2018. (42 min.).

PESSOA, Gilvan Santos; **Gilvan Santos Pessoa**. Funcionário da Editora UFPE desde 1981: presença de Rosenildo Sousa da Silva: depoimento [01 out. 2018]. Entrevistador: Diogo Fernandes. Recife, 2018. (50 min.).

SANTOS, Gilberto José dos. **Gilberto José dos Santos**. Funcionário da Editora UFPE desde 1976: depoimento [28 set. 2018]. Entrevistador: Diogo Fernandes. Recife, 2018. 3 arquivos .mp3. (47 min.).

SOUZA, Wilton de. **Wilton de Souza**. Artista gráfico e ex-funcionário da Imprensa da Universidade do Recife (1964-1973): depoimento [04 de dezembro de 2018]. Entrevistador: Diogo Fernandes. Recife, 2018. 2 arquivos .mp3 (115 min.).

TEIXEIRA, Edmar da Silva. **Edmar da Silva Teixeira**. Funcionário da Editora UFPE desde 1982: depoimento [28 set. 2018]. Entrevistador: Diogo Fernandes. Recife, 2018. 2 arquivos .mp3 (30 min.).

JORNAIS

DESENHISTA na Universidade. **Diário de Pernambuco**. Recife. n. 00181. 2 de agosto de 1970. Pequenos Anúncios, Flagrantes, p. 8.

DIÁRIO DE PERNAMBUCO. Recife. n. 00219. 26 de setmebro de 1959. **Diário Literário**, Roteiros do Recife, p. 2.

DIÁRIO DE PERNAMBUCO. Recife. n. 00144. 21 de junho de 1968. **Capa**, Periscópio.

DIRETOR fala sobre planos da Imprensa Universitária. **Diário de Pernambuco**. Recife. n.00157. 12 de julho de 1964. Primeiro Caderno, p. 11.

FREYRE, Gilberto. Em trono de uma pesquisa. **Diário de Pernambuco**, Recife, n. 150, 11 de junho de 1954, p. 4.

IMPRENSA Universitária. **Diário de Pernambuco**. Recife, n. 00101, 05 de maio de 1960. Primeiro Caderno, p. 4.

MODERNIZAÇÂO da Imprensa Universitária. **Diário de Pernambuco**. Recife, n. 00110. 12 de maio de 1968. Capa, s/n.

NETO, Manoel. Imprensa Universitária da UFPE estimula atividades intelectuais da nossa região e foi iniciativa do reitor Joaquim Amazonas. **Diário de Pernambuco**. Recife. n. 00093. 21 de abril de 1968. Terceiro Caderno, p. 8.

PONTES, Joel. Diário Artístico. **Diário de Pernambuco**. Recife, n. 00117. 26 de maio de 1962. Segundo Caderno, p. 3.

TRÊS livros de escritores pernambucanos sairão hoje da Imprensa Universitária. **Diário de Pernambuco**. Recife, n. 00197, 17 de setembro de 1963. Primeiro Caderno, p. 3.

UM NOME em foco. **Diário de Pernambuco**, Recife, n.00253, 29 de outubro de 1967. Segundo Caderno, p. 7.

APÊNDICE A - TABELA DOS DADOS DE LIVROS OBSERVADOS

	TITULO	AUTOR	DATA		ÓRGÃO		PÁGS	TIPO DE PUBLICAÇÃO	ÁREA	RESPONSÁVEIS TÉCNICOS	CAPISTA	IMPRESSÃO		DIRETOR	REITOR	ENDEREÇO	USO DA LOGO	ACERVO	OBSERVAÇÕES
			MÊS	ANO	IMPR	EDI						CAPA	MIOLO						
1	**ORAÇÃO DE PARANINFO**	Abgar Soriano		**1957**	IU	UR		DISCURSO				-	TP		Joaquim Amazonas	Rua do Hospício, 619	UR	MDB	A capa parece ser reprodução da folha de rosto, mas sem marcas de impressão
2	**DOIS DISCURSOS SOBRE ANDRADE BEZERRA**	Luiz Delgado		**1958**	IU	UR		DISCURSO				TP	TP		Joaquim Amazonas	Rua do Hospício, 619	UR	EDUFPE	sem maiores informações | encadernado a cavalo com logo de comemoração da Universidade do Recife
3	**II EXPOSIÇÃO DE ARTES SACRAS**		ago	**1960**	IU	EBAR		CATÁLOGO	ARTE			TP	TP/OF		João Alfredo Costa Lima	Rua do Hospício, 619		CAC	Textos em tipografia e imagens impressas em offset, num papel diferente. Fotos de Teodoro da Silva Carvalho
4	**NOTÍCIA HISTORICA E SENTIMENTAL DA IGREJINHA DE NOSSA SENHORA DA BOA VIAGEM**	Fernando Pio		**1961**	IU			LIVRO	HISTÓRIA			TP	TP		João Alfredo Costa Lima	Rua do Hospício, 619		CAC	Clichê na capa e no miolo
5	**LINGUAGEM E ESTILO DE UM MENINO DE ENGENHO**	José Brasileiro Tenório Vilanova		**1962**	IU	UR	96	LIVRO	LINGUAGEM			TP	TP	Dilermando Pontual	João Alfredo Costa Lima	Rua do Hospício, 619		EDUFPE	
6	**UMA INICIAÇÃO A SOCIOLOGIOA DO DIREITO**	Nelson N. Saldanha		**1963**	IU	UR	55	LIVRO	DIREITO			TP	TP	Dilermando Pontual	João Alfredo Costa Lima	Rua do Hospício, 619		EDUFPE	
7	**PROTEINAS VEGETAIS E TRÓPICOS**	Nelson Chaves		**1963**	IU	UR	152	LIVRO	SAÚDE	Vilma Braga Mota (rev) e Thereza de Moura Bello (datil)		TP	TP	Dilermando Pontual	João Alfredo Costa Lima	Rua do Hospício, 619		EDUFPE	
8	**PEQUENA HISTÓRIA DAS VITAMINAS**	Orlando Parahym		**1963**	IU	UR	62	LIVRO	SAÚDE			TP	TP	Dilermando Pontual	João Alfredo Costa Lima	Rua do Hospício, 619		EDUFPE	Uso de imagens no miolo (clichê)
9	**BIBLIOGRAFIA DE OBRAS DE REFERENCIA PERNAMBUCANAS**	Edson Nery da Fonseca	mar	**1964**	IU	UR	88	LIVRO	LITERATURA			TP	TP	Edmir Régis	João Alfredo Costa Lima	Rua do Hospício, 619		EDUFPE	"Reproduz-se na capa e folhe de rosto, em amapliação, vinheta usada pela tipografia de Manuel Figueirôa de Faria na SYNOPSIS de Abreu e Lima (v. Nº 70)"
10	**DIÁLOGO DO ENCENADOR**	Hermilo Borba Filho	out	**1964**	IU	UR		LIVRO	LITERATURA	Dilermando Pontual	Adão Pinheiro	TP	TP	Edmir Régis	Murilo Guimarães	Rua do Hospício, 619		CAC	
11	**UMA MULHER VESTIDA DE SOL**	Ariano Suassuna	jun	**1964**	IU	UR	141	LIVRO	LITERATURA		Wilton de Souza	TP	TP	Edmir Régis	João Alfredo Gonçalves da Costa Lima	Rua do Hospício, 619		CAC	
12	**TEMPESTADE EM AGUA BENTA**	José Carlos Cavalcanti Borges		**1964**	IU	UR	104	LIVRO	LITERATURA		Wilton de Souza	TP	TP	Edmir Régis		Rua do Hospício, 619		MDB	Registro de outras obras à sair da Imprensa
13	**SINFONIA DE ALBERTO NEPOMUCENO**	Jaime C. Diniz	jul	**1964**	IU	UR		LIVRO	MÚSICA			TP	TP	Edmir Régis	Newton da Silva Maia (reitor em exercício)	Rua do Hospício, 619		MDB	Verificar as marcas e composições das partituras
14	**TRÊS ENSAIOS MEDICO-SOCIAIS**	Bertoldo Kruse		**1964**	IU	UR		LIVRO	SAÚDE	Dilermando Pontual	Wilton de Souza	TP	TP	Edmir Régis	Newton da Silva Maia (reitor em exercício)	Rua do Hospício, 619		EDUFPE	Capa com bastante desgaste com cores bem deterioradas. A capa contempla tanto de forma abrir-se como uma arte só de ponta-a-ponta.
15	**HÁ UMA ESTRELA NO CÉU**	Ferreyra dos Santos	dez	**1965**	IU	UFPE	98	LIVRO	LITERATURA	Dilermando Pontual	Wilton de Souza	TP	TP	Edmir Régis	Murilo Guimarães	Rua do Hospício, 619		EDUFPE	
16	**DA EXCEÇÃO DA EXCOMUNHÃO**	José de Moura Rocha	dez	**1965**	IU	UFPE	46	LIVRO	DIREITO	Dilermando Pontual		TP	TP	Edmir Régis	Murilo Guimarães	Rua do Hospício, 619		EDUFPE	
17	**ALAGADOS, MOCAMBOS E MOCAMBEIROS**	Daniel Uchoa Cavalcanti Bezerra		**1965**	IU	IJNPS-MEC		LIVRO	ANTROPOLOGIA		Wilton de Souza (PG e CP)	TP	TP/OF	Edmir Régis	Murilo Guimarães	Rua do Hospício, 619		EDUFPE	Livro composto em tipografia e impressão offset para as imagens, observando a coloração e texturas diferentes nos papeis da brochura
18	**CAMINHOS DE PROVÍNCIA**	Sylvio Rabello	mai	**1965**	IU	UR	216	LIVRO	HISTÓRIA	Dilermando Pontual		TP	TP	Edmir Régis	Murilo Guimarães	Rua do Hospício, 619	UR	EDUFPE	
19	**CURSO DE DIREITO DO TRABALHO**	Prof. Gentil Mendonça	mar	**1965**	IU	UR	-	APOSTILA	DIREITO	Dilermando Pontual		TP	TP	Edmir Régis	Murilo Guimarães	Rua do Hospício, 619		EDUFPE	
20	**EXERCITO E NAÇÃO**	Gen A. De Lyra Tavares	out	**1965**	IU	UFPE	105	LIVRO	HISTÓRIA	Dilermando Pontual	Wilton de Souza	TP	TP	Edmir Régis	Murilo Guimarães	Rua do Hospício, 619	UFPE	EDUFPE	
21	**PROPÓSITOS DE UNIVERSIDADE**	Gilberto Osório de Andrade		**1965**	IU	UR	343	LIVRO	UNIVERSIDADE					Edmir Régis	Murilo Guimarães	Rua do Hospício, 619	UFPE	EDUFPE	Nota sobre a gestão em página de créditos do livro*
22	**TELEVISÃO EDUCATIVA**	Franklin Dunham (trad. Jarbas Maciel)	dez	**1965**	IU	UFPE	134	LIVRO	EDUCAÇÃO	Dilermando Pontual	Wilton de Souza	TP	TP	Edmir Régis	Murilo Guimarães	Rua do Hospício, 619		EDUFPE	a autoria da capa só foi possível atribuir após entrevista com Wilton de Souza, em 04/12/2018

* *"Impresso nas oficinas da Imprensa Universitária, êste livro assinala um dos marcos iniciais do esclarecifo propósito com que a gestão do Magnífico Reitor Murilo Humberto de Barros Guimarães se empenha por uma tomada de consciência, pela Universidade do Recife, dos seus potenciais de renovação e dinamização a serviço do Ensino Superior brasileiro e das responsabilidades regionais naqueles implicadas."*

	TITULO	AUTOR	DATA		ÓRGÃO		PÁGS	TIPO DE PUBLICAÇÃO	ÁREA	RESPONSÁVEIS TÉCNICOS	CAPISTA	IMPRESSÃO		DIRETOR	REITOR	ENDEREÇO	USO DA LOGO	ACERVO	OBSERVAÇÕES
			MÊS	ANO	IMPR	EDI						CAPA	MIOLO						
23	**TRÊS INSTRUMENTOS DE TRABALHO**	Jordão Emerenciano	mai	**1965**	IU	UR		LIVRO	LITERATURA	Dilermando Pontual		TP	TP	Edmir Régis	Murilo Guimarães	Rua do Hospício, 619	UFPE	EDUFPE	sem ficha catalográfica
24	**TROPICO NUTRIÇÃO E DESENVOLVIMENTO**	Nelson Chaves	out	**1965**	IU	UFPE	Ñ	LIVRO	SAÚDE		Wilton de Souza	TP	TP	Edmir Régis	Murilo Guimarães	Rua do Hospício, 619	UFPE	EDUFPE	última folha rasgada com, perdendo-se a ficha catalográfica. Outras páginas faltando
25	**A "MAURITHUIS" DO TEMPO DE NASSAU**	J. de Souza Leão	mai	**1966**	IU	UFPE	24	TESE	HISTÓRIA	Dilermando Pontual e Vicente Machado	Wilton de Souza	TP	TP	Edmir Régis	Murilo Guimarães	Rua do Hospício, 619		EDUFPE	imagens internas em clichê
26	**DOM VITAL E A QUESTÃO RELIGIOSA NO BRASIL**	Nilo Pereira	ago	**1966**	IU	UFPE	148	LIVRO	HISTÓRIA	Dilermando Pontual e Vicente Machado	Wilton de Souza	TP	TP	Edmir Régis	Murilo Guimarães	Rua do Hospício, 619		EDUFPE	
27	**ALEMANHA: ASPECTOS UNIVERSITÁRIOS**	João Alfredo	ago	**1966**	IU	UFPE	111	LIVRO	UNIVERSIDADE	Dilermando Pontual e Vicente Machado	Wilton de Souza	TP	TP	Edmir Régis	Murilo Guimarães	Rua do Hospício, 619		EDUFPE	
28	**CAJUÍ**	Lygia Estévão de Oliveira	set	**1966**	IU	UFPE	205	LIVRO	ANTROPOLOGIA	Dilermando Pontual e Vicente Machado	Wilton de Souza	TP	TP	Edmir Régis	Murilo Guimarães	Rua do Hospício, 619		EDUFPE	Livro bastante deteriorado sendo impossível distiguir o que era ação do tempo e marcas da produção
29	**DA CAUSA DO CONTRATO**	Torquato Castro	mai	**1966**	IU	UFPE	57	LIVRO	DIREITO	Dilermando Pontual e Vicente Machado		TP	TP	Edmir Régis	Murilo Guimarães	Rua do Hospício, 619	UFPE	EDUFPE	projeto similar a outro livro
30	**GOETHE E A QUÍMICA**	Oswaldo Gonçalves de Lima	abr	**1966**	IU	UFPE	61	DISCURSO	AULA MAGNA	Dilermando Pontual e Vicente Machado		TP	TP	Edmir Régis	Murilo Guimarães	Rua do Hospício, 619	UFPE	EDUFPE	
31	**HISTÓRIA PARA MÉDICOS E SEUS CLIENTES**	Mtheos de Lima	set	**1966**	IU	UFPE	61	LIVRO	GERAIS	Dilermando Pontual e Vicente Machado	Wilton de Souza	TP	TP	Edmir Régis	Murilo Guimarães	Rua do Hospício, 619		EDUFPE	Assinatura de autoria de capa na contracapa do livro
32	**INICIAÇÃO AO DIREITO FINANCEIRO**	José Souto Maior Borges	jul	**1966**	IU	UFPE	104	LIVRO	DIREITO	Dilermando Pontual e Vicente Machado		TP	TP	Edmir Régis	Murilo Guimarães	Rua do Hospício, 619	UFPE	EDUFPE	projeto similar a outro livro
33	**MOTIVOS UNIVERSITÁRIOS**	Luiz Delgado	ago	**1966**	IU	UFPE	206	LIVRO	UNIVERSIDADE	Dilermando Pontual e Vicente Machado	Wilton de Souza	TP	TP	Edmir Régis	Murilo Guimarães	Rua do Hospício, 619	UFPE + XX Aniv	EDUFPE	
34	**OS HABITANTES DO BRASIL NO FIM DO SÉCULO XVI**	Tarcizio do Rêgo Quirino	mai	**1966**	IU	UFPE	93	TESE	HISTÓRIA	Dilermando Pontual e Vicente Machado	Wilton de Souza	TP	TP	Edmir Régis	Murilo Guimarães	Rua do Hospício, 619	UFPE	EDUFPE	projeto similar a outro livro
35	**HORAS DE PRISÃO**	J. Gonçalves Maia	fev	**1967**	IU	UFPE		LIVRO	LITERATURA		Wilton de Souza			Esmaragno Marroquim	Murilo Guimarães	Rua do Hospício, 619		EDUFPE	
36	**OS VELHOS MESTRES**	Lucilo Varejão Filho	set	**1967**	IU		51	SEPARATA			Wilton de Souza	TP	TP	Esmaragno Marroquim	Murilo Guimarães	Rua do Hospício, 619		EDUFPE	Capa ilustrada com fundo em 2 cores + tipografia tb em 2 cores | a autoria da capa só foi possível atribuir após entrevista com Wilton de Souza, em 04/12/2018
37	**ANAIS DE UM CENTENÁRIO**	Associação comercial de Maceió	set	**1967**				ANAIS			Wilton de Souza	TP	TP	Esmaragno Marroquim	Murilo Guimarães	Rua do Hospício, 619		EDUFPE	uso de clichês para as imagens internas
38	**BARREIROS HISTÓRIA DE UMA CIDADE**	Ruy de Ayres Bello		**1967**	IU	UFPE		LIVRO	HISTÓRIA		Wilton de Souza	-	TP	Esmaragno Marroquim	Murilo Guimarães	Rua do Hospício, 619		EDUFPE	
39	**CARTAS DE DUARTE COELHO A EL REI**	José Antonio Gonsalves de Mello e Cleonir Xavier de Albuquerque	jul	**1967**	IU	UFPE		LIVRO	HISTÓRIA		Wilton de Souza (PG e CP)	TP	TP	Esmaragno Marroquim	Murilo Guimarães	Rua do Hospício, 619		EDUFPE	
40	**DOIS POETAS PERNAMBUCANOS**	Nertan Macedo	set	**1967**	IU	UFPE		LIVRO	LITERATURA		Wilton de Souza (PG e CP)	TP	TP	Esmaragno Marroquim	Murilo Guimarães	Rua do Hospício, 619		EDUFPE	Presença de ilustrações impressas a partir de clichês à traço
41	**LESÃO CORPORAL**	Paulo Galhardo Bandeira da Cruz	out	**1967**	IU	UFPE		LIVRO	DIREITO					Esmaragno Marroquim	Murilo Guimarães	Rua do Hospício, 619			
42	**ROMANCES**	Jacy Bezerra		**1968**	IU	UFPE	40	SEPARATA			Wilton de Souza	TP	TP	Esmaragno Marroquim	Murilo Guimarães	Rua Gervásio Pires, 674*		EDUFPE	capa em duas cores + clichê de ilustração/ Orelhas com foto e texto/Miolo impresso em duas cores | a autoria da capa só foi possível atribuir após entrevista com Wilton de Souza, em 04/12/2018
43	**A VOZ ESCRITA**	Paulo Fernando Craveiro	out	**1968**	IU	UFPE		LIVRO	LITERATURA		Emanuel Bernando	TP	TP	Esmaragno Marroquim	Murilo Guimarães	Rua Academico Helio Ramos, 20		EDUFPE	
44	**O EXERCITO BRASILEIRO VISTO PELO SEU MINISTRO**	Gen. A de Lyra Tavares	mar	**1968**	IU	UFPE		LIVRO	EXÉRCITO			TP	TP	Esmaragno Marroquim	Murilo Guimarães	Rua do Hospício, 619		EDUFPE	

* *O endereço mencionado é do mesmo prédio situado à rua do Hospício, 619, porém sinaliza a frente oposta, já que o prédio da reitoria da Universidade atravessava um quarteirão inteiro.*

	TITULO	AUTOR	DATA		ÓRGÃO		PÁGS	TIPO DE PUBLICAÇÃO	ÁREA	RESPONSÁVEIS TÉCNICOS	CAPISTA	IMPRESSÃO		DIRETOR	REITOR	ENDEREÇO	USO DA LOGO	ACERVO	OBSERVAÇÕES
			MÊS	ANO	IMPR	EDI						CAPA	MIOLO						
45	**O TRIUNFO DAS ÁGUAS**	César Leal		**1968**	IU	UFPE		LIVRO	LITERATURA		Wilton de Souza	TP	TP	Esmaragno Marroquim	Murilo Guimarães		-	EDUFPE	"Capa: montagem de Wilton de Souza sobre foto de Wulf Mahl - Humboldt 14"
46	**RECORDAÇÕES DA HOLANDA E DE OUTRAS TERRAS**	Odilon Nestor	jan	**1968**	IU	UFPE		LIVRO	HISTÓRIA		Wilton de Souza	TP	TP	Esmaragno Marroquim	Murilo Guimarães	Rua do Hospício, 619	-	EDUFPE	
47	**SEDIMENTOLOGIA**	Jannes Markus Mabessone	nov	**1968**	IU	UFPE		LIVRO	GEOGRAFIA			TP	TP	Esmaragno Marroquim	Murilo Guimarães	Rua Academico Helio Ramos, 20	-	EDUFPE	presença de um cliche de meio tom na capa / acabamento com folha encadernada separadamenente e dobrada dentro do miolo
48	**GÊNEROS DE MIXOMICETOS DE OCORRÊNCIA EM PERNAMBUCO**	Geraldo Mariz	mai	**1968**	IU	UFPE		LIVRO	CIÊNCIAS BIOLÓGICAS	Dilermando Pontual e Vicente Machado				Esmaragno Marroquim	Murilo Guimarães	Rua do Hospício, 619	-		
49	**O AÇUCAR NA NUTRIÇÃO**	Nelson Chaves		**1969**	IU	UFPE	49	LIVRO	SAÚDE		Ladjane Bandeira	TP	TP	Esmaragno Marroquim	Murilo Guimarães	Rua Academico Helio Ramos, 20	-	EDUFPE	
50	**TRÓPICOS E NUTRIÇÃO**	Nelson Chaves		**1969**				LIVRO	SAÚDE		Ladjane Bandeira	TP	TP			Rua Academico Helio Ramos, 20	-	EDUFPE	
51	**CURSO DE VECTORCARDIOGRAFIA**	Prof. Henrique Cabrera		**1969**	IU	UFPE		APOSTILA	SAÚDE		Wilton de Souza	TP	TP	Esmaragno Marroquim	Murilo Guimarães	Rua Academico Helio Ramos, 20	-	EDUFPE	
52	**OS CAVALEIROS DE JÚPITER**	César Leal		**1969**	IU	UFPE		LIVRO	LITERATURA		do Autor	TP	TP	Esmaragno Marroquim	Murilo Guimarães	Rua Academico Helio Ramos, 20	-	EDUFPE	
53	**ESPÍRITO DE PROVÍNCIA**	Nilo Pereira		**1970**	EU	UFPE	349	LIVRO	HISTÓRIA		Wilton de Souza	TP	TP	Esmaragno Marroquim	Murilo Guimarães	Rua Academico Helio Ramos, 20	-	EDUFPE	Fundo chapado + ilustração em clichê
54	**CONFLITOS ENTRE A IGREJA E O ESTADO NO BRASIL**	Nilo Pereira		**1970**	IU	UFPE	232	LIVRO	HISTÓRIA			TP	TP	Esmaragno Marroquim	Murilo Guimarães	Rua Academico Helio Ramos, 20	iU	EDUFPE	
55	**O FIO DO TEMPO**	Raul Lima		**1970**	IU	UFPE	166	LIVRO	LITERATURA	Waldemar Lopes*	Aluízio Braga	TP	TP	Esmaragno Marroquim	Murilo Guimarães	Rua Academico Helio Ramos, 20	iU	EDUFPE	Arte que contempla toda a externsão da capa/2 cores no miolo
56	**A FABULA DA GUERRA**	Paulo Fernando Craveiro		**1970**	IU	UFPE		LIVRO	LITERATURA		Guita Charifker e Aderbal Brandão		TP	Esmaragno Marroquim	Murilo Guimarães	Rua Academico Helio Ramos, 20	iU	EDUFPE	
57	**A TUNICA DA ALMA**	Luiz Delgado		**1970**	IU	UFPE		LIVRO	LITERATURA		José Francisco Delgado	TP	TP	Esmaragno Marroquim	Murilo Guimarães	Rua Academico Helio Ramos, 20	-	EDUFPE	
58	**A TV NOS TORNA MAIS HUMANOS?**	Theresa Catharina de Góes Campos		**1970**	IU	UFPE		LIVRO	COMUNICAÇÃO		Maty Rose Tom	TP	TP	Esmaragno Marroquim	Murilo Guimarães	Rua Academico Helio Ramos, 20	-	EDUFPE	
59	**ANAIS FACULDADE DE MEDICINA**			**1970**	EU	UFPE		ANAIS	SAÚIDE					Esmaragno Marroquim	Murilo Guimarães	Rua Academico Helio Ramos, 20	-	EDUFPE	Ainda em 1971 aoarecem publicações como Imprena Universitária. Pode ter ocorrido um erro
60	**CANTO AMARGO**	Janice Japiassu		**1970**	IU	UFPE	109	LIVRO	LITERATURA		Ladjane Bandeira (CP e PG)	-	TP	Esmaragno Marroquim	Murilo Guimarães	Rua Academico Helio Ramos, 20	-	EDUFPE	
61	**O ESPELHO E A ROSA**	Celina de Holanda Cavalcanti		**1970**	IU	UFPE		LIVRO	LITERATURA		Ladjane Bandeira	-	TP	Esmaragno Marroquim	Murilo Guimarães	Rua Academico Helio Ramos, 20	iU	EDUFPE	A capa de repete na contracapa como num espelho.
62	**PENSANDO ALTO**	Elemér Janovitz		**1970**	IU	UFPE	123	LIVRO	LITERATURA		Ladjane Bandeira (CP e PG)	TP	TP	Esmaragno Marroquim	Murilo Guimarães	Rua Academico Helio Ramos, 20	iU	EDUFPE	
63	**VENTO NORDESTE**	Walter Medeiros		**1970**	IU	UFPE	196	LIVRO	LINGUAGEM		Aluízio Braga	TP	TP	Esmaragno Marroquim	Murilo Guimarães	Rua Academico Helio Ramos, 20	iU	EDUFPE	
64	**INTRODUÇÃO À BIOFÍSICA**	Moacir de A. Carneiro Leão		**1970**	IU	UFPE		LIVRO					TP	Esmaragno Marroquim	Murilo Guimarães	Rua Academico Helio Ramos, 20	iU	EDUFPE	
65	**DE REPENTE**	Sônia Gonçalves de Lima		**1970**				LIVRO	LITERATURA		Aluízio Braga					Rua Academico Helio Ramos, 20	-	EDUFPE	
66	**RELATÓRIO DE GESTÃO 1964/1071**			**1971**	IU	UFPE		RELATÓRIO		Milton Timoshenko Siqueira Campos	Ana Lúcia Barros Coêlho de Oliveira	OF	TP	Merval Jurema	Murilo Guimarães	Rua Academico Helio Ramos, 20	iU	EDUFPE	
67	**A FLOR E O FRUTO**	José Carlos Cavalcanti Borges		**1971**	IU	UFPE	101	LIVRO	LITERATURA		Aluízio Braga	-	TP	Merval Jurema	Marcionilo Lins	Rua Academico Helio Ramos, 20	iU	MDB	

	TITULO	AUTOR	DATA		ÓRGÃO		PÁGS	TIPO DE PUBLICAÇÃO	ÁREA	RESPONSÁVEIS TÉCNICOS	CAPISTA	IMPRESSÃO		DIRETOR	REITOR	ENDEREÇO	USO DA LOGO	ACERVO	OBSERVAÇÕES
			MÊS	ANO	IMPR	EDI						CAPA	MIOLO						
68	**O CONDE DA BOA VISTA E O RECIFE**	Flávio Guerra		**1973**	EU	Fund. Guararapes	160	LIVRO	HISTÓRIA		Wilton de Souza	TP	TP	Merval Jurema	Marcionilo Lins	Rua Academico Helio Ramos, 20	-	EDUFPE	Capa com ilustração + lettering e foto em sobreposição na contra capa. A iluistração da capa está assinada.
69	**O SEXO POUPADO**	Amilcar Dória Matos		**1974**	EU	UFPE	119	LIVRO	LITERATURA	-	Wilton de Souza	TP	TP	Merval Jurema	Marcionilo Lins	Rua Academico Helio Ramos, 20	tipos móveis	EDUFPE	capa em duas cores + clichê de ilustração/ Orelhas com foto e texto/Miolo impresso em duas cores
70	**O DEFUNTO AVENTUREIRO**	Gilvan Lemos		**1974**	EU	UFPE	167	LIVRO	LITERATURA		Inaldo Medeiros	-	TP	Merval Jurema	Marcionilo Lins	Rua Academico Helio Ramos, 20	tipos móveis	EDUFPE	Capa com ilustração + tipos sobrepostos - LIVRO CITADO NO RELATÓRIO DE GESTÃO 1964/1971
71	**VIAGEM**	Maurício Motta		**1975**	EU	UFPE	47	LIVRO	LITERATURA		W. Virgolino	-	TP	Merval Jurema	Marcionilo Lins	Rua Academico Helio Ramos, 20	eU	EDUFPE	W. Virgolino coincide com o nome do irmão mais velho de Wilton de Souza, Wellington Virgolino.

APÊNDICE B - TABELA DOS FUNCIONÁRIOS

Funcionários identificados de acordo com seu ingresso no órgão, bem como de seus cargos e funções. Está listada também a fonte consultada que informou sobre cada funcionário localizado.

DOC RELATÓRIO	NOME	ADM	CARGO	FUNÇÃO	NOME ADOTADO	GRAU DE INSTRUÇÃO	CURSO	OBS	FONTE DA INFORMAÇÃO
1986	ANDRÉ CONCEIÇÃO FERREIRA			revisor					
1959/1986	ANTONIO JOSÉ DO MONTE	1958	Compositor		professor			Prestou serviço ao Gráfico Amador, fora do Expediente da Imprensa Universitária	Diário de Pernambuco
1983	ARMANDO FERREIRA	02/05/82	encadernador	cortador	Ferreira	2º grau			
1983	ARMANDO MONTEIRO DE ARAÚJO	01/06/82	Mestre/Ofício	Impressor Offset	Armando Monteiro	2º grau			
1959	ARNALDO JOSÉ DA SILVA	1958	Encadernador						Diário de Pernambuco
1959	AURECÍLIO FERREIRA DA SILVA	1959	Linotipista						
1983	CARLOS PEREIRA DA SILVA	17/11/67	Fotogravador	-	Carlos	1º grau menor			
1983	CÍCERO JOSÉ DA SILVA	01/06/82	Tipógrafo	Linotipista	Cícero	2º grau incomp			
1983	CLOVIS ROBERTO SIMÕES DE OLIVEIRA	01/02/73	encadernador	acabamento	Clóvis	1º grau menor			
1959	DILERMANDO LIMA PONTUAL	1959	chefe de seção						Diário de Pernambuco
1983	DJALMA CARVALHO DA SILVA FILHO	16/11/71	Fotogravador	Montagem de filme	Djalma (Dái)	1º grau menor			
1959	EDGAR RIOS	1959	Mecânico						
1983	EDMAR DA SILVA TEIXEIRA	01/06/82	Impressor	Impressor Offset	Edmar (mão de ouro)	1º grau maior			
1986	EDMILSON ACIOLY FERREIRA								
1959	EDMILSON FERREIRA DA SILVA	1959	Impressor						
1983	EDSON MAIA ROCHA	01/11/71	Linotipista	Impressor tipográfico	Edson	1º grau maior			
1959	ELIAS RODRIGUES ALVES	1958	Impressor						Diário de Pernambuco
1983	ELVIRA MARIA DE PAULA REBOUÇAS	05/12/85	Programação Visual	Comun Visual	Elvira	3º grau	Com Visual		
1983	FABIANA CARVALHO DE SÁ LEITÃO	11/12/84	Assist Admin	Comun Visual	Fabiana	3º grau	Com Visual		
1959/1986	FERNANDO SANTOS GONÇALVES BURITY	1958	Linotipista		Burity				Diário de Pernambuco
1959	FRANCISCO JACINTO DA SILVA	1959	Impressor					Edmar cita-o na entrevista como sendo um impressor rápido. Na década de 1970, já não compunha, só imprimia.	
1983	GILBERTO JOSÉ DOS SANTOS	01/11/76	Linotipista	Digitador	Gilberto (Giba)	2º grau			
1983	GILVAN DOS SANTOS PESSOA	01/06/82	Tipógrafo	plastif e acabamento	Gilvan	1º grau maior			
1959	HEITOR SALES DA SILVA	1958	Cortador						Diário de Pernambuco
1959	HORÁCIO CORREIRA DE BRITO	1959	Distribuidor						
1983	HUDA DE MELO SILVA	02/01/81	Aux Artes Gráf.	acabamento	Huda	1º grau maior			
1959	HUMBERTO FILGUEIRA DE MENEZES	1958	Encadernador						Diário de Pernambuco
1983	INÁCIO SEVERINO DA SILVA	01/11/76	Assist Admin	adm/revisor	Inácio Silva	3º grau	Geografia		
1959/1986	IRINEU ROZENDO FERREIRA	1959	Mecânico						Diário de Pernambuco
1959	IRIO BENEVIDES DOS SANTOS	1959	Encadernador						
1959	IZAAC BARBOSA	1959	Linotipista						
1959	JOÃO DE SANTANA	1958	Compositor						Diário de Pernambuco
1983	JORGE LOPES DE OLIVEIRA	28/02/72	Des Tec Especial	Montagem e desenho	Jorge	2º grau			
1959	JOSÉ BARTOLOMEU DE SOUZA	1958	Encadernador						Diário de Pernambuco
1983	JOSÉ BELIZÁRIO DOS SANTOS	18/06/82	Tipógrafo	Tipógrafo	Belizário	3º grau incomp			
1959	JOSÉ CANDIDO VALENÇA	1959	Encadernador						
1986	JOSÉ DA PAZ DE SOUZA								
1983	JOSÉ DA SILVA	08/09/83	Tipógrafo	Impressor Offset e multilith	José da Silva	2º grau			
1986	JOSÉ DUARTE DE MORAES FILHO								
1959	JOSÉ FIDELIS DA SILVA	1958	Impressor						Diário de Pernambuco
1959/1986	JOSÉ NEVES FEITOSA	1959	Emendador						
1959/1986	JOSÉ OUREN DOS SANTOS	1958	Linotipista						Diário de Pernambuco
1983	JOSÉ SEVERINO DA SILVA III	01/02/74	Tipógrafo	gravação e revelação	Biu	1º grau menor			
1959	LEÃO WALDEMAR SANTOS	1959	Encadernador						
1959	LUIZ GONZAGA GOMES PEREIRA	1959	Encadernador						
1959	LUÍZ JOSÉ DE SOUZA	1959	Encadernador						
1983	MANUEL DA SOUZA CUNHA	01/04/66	Mestre/Ofício	Chefe da oficina graf	Cunha	1º grau menor			
1959	MANUEL DE NASCIMENTO GALDINO DA SILVA	1959	Compositor						Diário de Pernambuco
1959	MANUEL PEREIRA DE SOUZA	1959	Impressor						
1959	MANUEL VICENTE FERREIRA	1959	Impressor						
1959	OSWALDO PESSOA DE MELO	1959	Encadernador						
1959	PAULO NEVES SILVEIRA	1958	Revisor	diretor da oficina					Diário de Pernambuco
1986	ROMULO CANDIDO PESSOA								
1983	ROSENILDO SOUZA DA SILVA	11/05/83	Tipógrafo	Fotografo	Mero	2º grau			
1983	RUBSON ILDES DA SILVA	11/05/83	Tipógrafo	Impressor	Senai	2º grau		Pediu aposentadoria compulsória. Era impressor offset e após sua saída, Armando Monteiro assumiu sua máquina offset, Edmar passou a operar a Nebiolo e uma das minervas	
1959	SEBASTIÃO FEITOSA DE FREITAS	1959	Emendador						
1983	SEVERINA RAMOS DO NASCIMENTO	02/01/81	Aux Artes Gráf.	acabamento	Severina (Dona Biu)	1º grau			
1959	SEVERINO CANDIDO DIAS	1958	Impressor						Diário de Pernambuco
1959	SEVERINO DE FRANÇA	1959	Linotipista						
1959	SEVERINO RAMOS DA SILVA	1959	Encadernador						
1986	SEVERINO RAMOS DA SILVA								
1959	TEODORICO VERAS LIMA	1958	Compositor						Diário de Pernambuco
1959	VICENTE CARRAZZONE	1958	Revisor						Diário de Pernambuco
colofão	VICENTE MACHADO	1964	chefe de seção						
1959	WALDEMAR PEREIRA DE SOUZA	1959	Encadernador						
1959	WALMIR MACHADO SIQUEIRA	1959	Linotipista						
1959	WILSON PINHO PIRES	1958	Pautador						Diário de Pernambuco

APÊNDICE C - MAPA VISUAL DAS CAPAS DAS PUBLICAÇÕES

Livros coletados, e sinalização dos responsáveis por algumas capas (quando possíveis de identificar).

1957

1958

1960

1961

1962

1963

1964

AP

WS

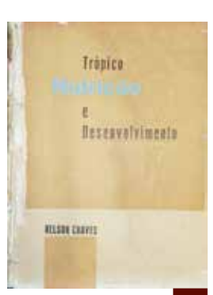
WS

WS

1965

WS

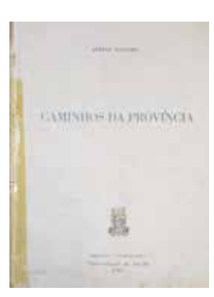
WS



WS

WS

WS



1966

WS

WS

WS

WS

WS

WS

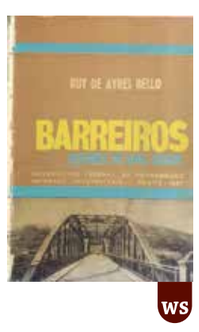
WS

1967

WS

WS

WS



WS

WS

WS

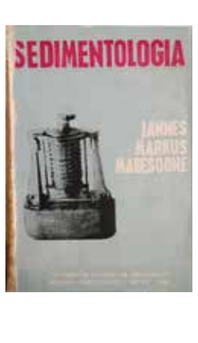
1968

WS

WS

WS

EB



1969

LB

LB

WS

1970

WS

WS

AB

AB

AB

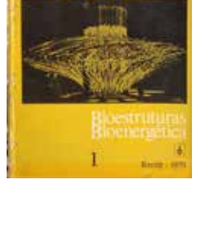
LB

LB

LB

GA

MR



1971

AB

1974

WS

WS

CAPISTAS

Wilton de Souza	WS	funcionários
Aluízio Braga	AB	
Ladjane Bandeira	LB	recorrente
Adão Pinheiro	AP	atelier coletivo
Guita Charifker e Aderbal Brandão	GA	
Emanuel Bernado	EB	
Mary Rose Tom	MR	sem mais referências
Inaldo Medeiros	IM	

APÊNDICE D - TRANSCRIÇÃO DAS ENTREVISTAS

Entrevistados | Marcos André Matias de Melo e Rosenildo Sousa da Silva

Função: Fotogravador *Função: Tipógrafo*

Data do vínculo: 1994 - dias atuais *Data do vínculo: 1983 - dias atuais*

Entrevista realizada em 01 de outubro de 2018, no prédio da Editora UFPE. Av. Acadêmico Hélio Ramos, 20, Várzea, Recife,PE.

DIOGO: *Marcos, você entrou aqui quando?*

MARCOS: Em 1994.

DC: *E você, Rosenildo?*

ROSENILDO: Contando como bolsista, em 1983.

DC: *Marcos, você entrou aqui como o quê?*

M: Fotogravador.

DC: *Eu queria entender esse processo de como vocês receberam esse material como ele era gravado chapado a montagem, a montagem que o pessoal fazia lá na tipografia para botar na rama, E aí como é que vocês faziam?*

R: A gente começou a trabalhar com fotolito no método de receber o original, a prova em papel, e fotografar em 1996, não era?

M: Eu acho que mais, porque até em 1996 era com Washington, era papel, mas mesmo depois de Washington ainda continuou.

R: Quando a gente foi para a laser filme, foi com Maria José, o primeiro mandato de Maria José. Ela confrontou a gente com a Reitoria...

M: Mas ainda teve Ana Maria oito anos, né?

R: Você tá perguntando a mudança de laser filme para fotolito?

DC: *Não, é dessa mudança de laser filme para fotolito, se mudou algum processo de vocês. Mas vamos pelo começo.*

R: Eu entrei aqui em 1986 como tipógrafo, mas vim aqui para a sala, eu acredito que foi em meados de 1990 para 1992, aqui para o laboratório. Com a mudança do pessoal, né, teve a saída de alguns funcionários. Como eu era tipógrafo, fiz o curso de fotomecânico e fui introduzido para cá mais ou menos na época que Marcos chegou aqui, então a gente pode falar a mesma coisa em relação a esse assunto, da formatação

M: Na verdade, o seu era chamado de arte final, né, que fazia esse *layout*, que era a ideia, e depois fazia arte final e fotografava todas elas.

R: Você viu o livro. O livro era como se fosse um arquivo, você fechava lá o arquivo, tirava a prova daquele arquivo todinho e mandava a prova para a gente. Então a gente fotografava esse material que você entregava impresso, as páginas do livro. E a capa é como ele estava dizendo, era arte final, feito através de letraset, e mandava para fotografar.

M: E eu acredito que entrava também a foto composer (?), que eu não alcancei aqui, mas eu alcancei lá fora e acredito que se usava isso aqui. Mas era arte final e onde tinha texto era feito a foto composer para colocar lá no espaço.

R: Imagem de material era em papel e a gente fotografava.

DC: *E já era nessa máquina?*

R: Sim, sim. Nessa fotomecânica. Tinha duas, chegaram com essa aí, que era a mais antiga e, na época de Washington, chegou uma outra nova, mas a gente tinha problema nela. Quando a gente for gravar nela para poder fotografar, quando tinha questão de redução, que é quando a arte vinha no papel ofício e a gente tinha que trazer para o formato de livro, então a gente tinha que reduzir. Nessa redução dessa outra máquina a gente tinha que reduzir e focar ao mesmo tempo, e nessa máquina mais antiga, a fotomecânica, quando reduzia, não alterava, aí era muito melhor de se trabalhar nela, uma máquina muito boa. Então era isso, nessa sala aqui a gente colocava os originais na bandeja da máquina, levantava e ia lá para dentro da máquina escura. A gente já tem uma medida, né, e ia fotografando lá dentro com duas pessoas, mas uma pessoa só fazia isso.

DC: *E a montagem do caderno era feita onde?*

R: Era manual. Marcos pode falar porque foi ele que assumiu essa parte, é mais fácil de ele falar da parte de montagem.

M: Era feito um traçado obedecendo as margens internas e externas, cabeça e pé do miolo do livro, era feito um traçado. E aí, um operário fazia a boneca para saber se ela ia obedecer a numeração, já pensando na dobra da máquina para, quando fechasse o caderno, ficasse com a numeração em ordem. Esse traçado era feito por Djalma, aí a gente fotografava, transformava de papel para fotolito o trabalho que ia ser impresso, entregava o fotolito a Djalma e ele fazia

a montagem do fotolito em cima de uma cartolina.

DC: *Essa fotografia que vocês tiravam, era página a página, né?*

M: É, como a página do livro é de 11x22cm, aí a gente tinha um filme que a gente comprava no formato 30x40cm e dava quatro páginas. Então, a gente fazia uma montagem de quatro páginas de arte aqui e com uma folha de filme só a gente fazia quatro páginas.

DC: *Essa montagem das quatro páginas, ela funcionava para a montagem do caderno de oito?*

R: Ele recebia essa sequência de uma por uma, página por página. Eu recebia essa aqui com quatro, cortava, botava uma por uma, pegava as bonecas que tinham feito de caderno por caderno, juntava ela ali e dali ele pegava para fazer a montagem.

M: Essa ideia de montar quatro páginas para fotografar era para economizar o filme, e até pela agilidade também. A gente podia cortar e fotografar de uma por uma, mas aí ia demorar quatro vezes mais o tempo que a gente fazia. Aí, juntando as quatro, a gente ganhava tempo e economizava material. Aí, claro, tinha que cortar, e na montagem tinha que obedecer o que o caderno estava indicando.

R: E a montagem era feita numa mesa de luz. Ele tinha os modelos do traçado do livro e dependendo se ia ser formato 8, formato 16, que é formato de revista, então ele já tinha vários traçados montados. Ele colocava na mesa de luz, ficava transparente, e ele fazia a montagem com essas páginas que vinham. Aí depois, para economizar, tentaram fazer laser filme para economizar preço, né, porque o filme era caro, só que esse foi um dos piores problemas que nós tivemos aqui, né, Marcos? Porque o laser filme já vinha da impressora, é um papel tipo manteiga, né, então a dificuldade que tinha é que ele não era proscrito, ele saía uma camada para a gente fazer a montagem e era camada por camada em cima, tá entendendo? Então não havia uma aderência quando recebia a luz ali, quando eu recebia na gravação, ficava alto.

DC: *A camada de tinta ficava sobre o laser e aí interferia, né?*

M: Isso, e eles queriam qualidade, né, então foi o processo que mais pesou aqui. Teve volta de livro, teve cliente reclamando... Mas mudaram por mudar, só para economizar, e a qualidade caiu e queriam que a gente desse solução a uma coisa que não era nossa. Inclusive, na época, teve pessoas aqui que eram de chapas e foi necessário a gente dizer assim "toma aqui o material e gravar tu a chapa aí, já que você é o bom, para ver se você consegue", e não conseguiam.

DC: *Quando foi essa mudança do papel?*

R: Nesse processo aí você teve também a entrada do DOCUTECH[1], que teve uma parada aqui no linotipo. Eu até cheguei a dizer ao diretor na época, eu tinha ido para uma palestra onde o cabra disse "olhe, vai ter essa mudança para digital, mas não vai chegar aos pés da qualidade da *offset*, e foi o que aconteceu, acabou voltando de novo a *offset* e eu cheguei a dizer a ele "não substitua". Foi quando eu passei esse tempo parado, fazendo capa e pouquíssimos livros, aí depois voltou. Nessa volta foi que tentaram introduzir o laser filme, por questão de economia também, então foi um dos piores problemas que a gente teve aqui. Estava tão sem condições de trabalho, que até veio aqui um professor do Senai e, quando começaram a analisar aqui, viram que a gente estava correto, mas isso aí foi entre 1997 e 1998. Quer dizer, 1997 e 1998 não, foi no tempo de Ana Maria. Você tem lá, né? Foi com ela que a doctech saiu e voltou a bombardear aqui o laboratório para a gente produzir os livros. E nessa volta da *offset*, foi com a volta de laser. O laser sem condições de trabalho, né, Marcos é testemunha que até para trazer algumas melhorias tinha que dar duas disposições ou três na mesma chapa, cobrindo com papel onde não podia pegar muita exposição, tá entendendo? Aí o negócio foi sério mesmo. Voltou muito trabalho, teve muita reclamação.

M: Foi em 1996 e 1997 o mandato de Ana Maria, foi nessa época.

R: Ela pagou doctech por dois anos ainda.Eela voltou depois, acho que pagou até 2006. Eu acho que foi em 2004 ou 2002 essa mudança para laser, do fotolito para a laser. Aí veio melhorar mesmo quando chegou a solução do fotolito, do laser, foi quando chegou aqui esses profissionais para verificar se a gente realmente estava trabalhando correto, foi no início do mandato de Maria José, o cara identificou que o laser não era invertido. A gente já sabia disso, mas passava a informação e não adiantava, então quando ele chegou aqui e tentaram jogar a culpa para nós, chegaram até a dizer que a gente não trabalhava mais, que antes trabalhava, mas agora ninguém queria mais, aí foi quando eu falei "olha, a gente trabalha. Se quiser que a gente continue, a gente continua do jeito que está, mas o trabalho tá bom aí". Foi quando o cara chegou e foi dada a solução com uma máquina impressora e solucionou 80%, para os trabalhos de traço melhorou bastante, não teve mais problema de letras saindo falhando, essas coisas.

DC: *Essa impressora veio para cá, foi?*

R: Ela ficava com os designers, na parte de programação. Aí ao invés da gente fotografar, receber o

1 Máquina de impressão sob demanda adquirida na década de 1990 com o diretor Washington Luíz Martins da Silva (1992-1995). Foi tirada de operação na gestão posterior, de Ana Maria de França Bezerra (1996-2004).

material e fotografar, a gente recebia o laser filme direto para montagem. Aí passou a tirar o filme. Aí você pergunta "e a parte de capa?" Aí foi quando entrou processamento de capa, que foi contratado a partir de um serviço terceirizado, a parte de policromia. A confecção do filme processado, do filme policromia, foi terceirizado, a gente não fazia, deixou de fazer. A gente deixou de fazer a parte de fotomecânica nesse período aí.

M: Na verdade, a gente nunca fez separação de cores. A gente, quando fazia, era quando a capa era muito chapada, aí tinha uma parte vermelha ou azul, aí a gente separava assim, mas a gente não tinha recurso para máquina, para material...

R: Até porque o filme é um filme especial e é totalmente escuro, a gente não tinha condições de produzir o filme de policromia. Mas nessa fase foi onde entrou o processamento de fotolito. Eu não cheguei a ver, não sei se Marcos chegou a ver.

M: No curso eu fiz, mas aqui não.

R: Quando teve aquela mudança de fotografar para poder sair na processadora, tu lembra?

M: Ah, sim, ali já era mais avançado.

R: Então, esse serviço era terceirizado e eu não lembro da pessoa que veio aqui e indicou a grafite que fazia isso. Aí depois a gente descobriu que Clodoaldo, que foi um professor meu, também fazia isso e passou a fazer alguns serviços com ele. Ficou tudo terceirizado. Aí foi quando parou a fotomecânica, praticamente. A gente deixou de fotografar para não comprar filme, reveladores, ácido acético, tudo isso a gente comprava para trabalhar com a parte de foto.

DC: *E a revelação continuava sendo manual, né?*

R: Sim, eu trabalhei com a bandeja aqui, trabalhou-se muito com a revelação na bandeja. Marcos assumiu a montagem, eu ficava no retoque e revelando. A gente trabalhava com uma bandeja de revelação manual, balançando para lá e para cá. Depois, compraram uma cubeta, que era uma máquina que mergulhava e depois tirava. Depois da cubeta que chegou a CTP. A cubeta era tipo um depósito do tamanho da chapa, você descia com dois ganchos e depois levantava e pronto, revelava.

A gravadora é a que está lá fora. A gente tinha a carvão, ela recebia a chapa a vácuo, era fechamento com vácuo aqui e exposição a carvão. Depois, a gente trabalhou com aquela que está lá fora. Quando Marco chegou aqui, já tinha ela, ela chegou no período de Edson Lima. Ela é de mercúrio, se eu não me engano. Ela recebia uma exposição bem longa também, de três minutos e meio para revelar. Mas não era esse contato, né, como a CTP, que você vê que já é direto na chapa. Essa gravadora era da marca Elenco. Tinha outra gravadora aqui dentro, antes dessas duas, que a gente usava mais para clichê.

M: E *nylon print*.

R: Que veio antes, né? Ela era a *laser*?

M: Ela tinha umas lâmpadas fluorescentes, eu acho...

R: Ela era diferenciada.

DC: *Como era esse processo da clicheria na de nylon? Era para tipografia também, né?*

M: É porque tipografia trabalha com tipos, com letras, aí, se você queria uma imagem, você tinha que ir no clichê, aí você fazia o clichê de zinco ou de alumínio. O processo de fazer o clichê em zinco, eu acho que não comprou porque era muito caro, aí apareceu esse *nylon print* que é um clichezinho. E nylon, que é uma coisa mais simples, parecia um carimbo. Por que o clichê em zinco, ele era pelo menos umas três máquinas, era um processo mais caro, com mais qualidade, mas tinha um investimento bem maior. Eu acho que optaram por fazer de *nylon* porque é uma coisa mais simples e era um serviço mais pontual. Desde quando eu cheguei aqui. eu acho que trabalhamos pouquíssimas vezes com ela. E trabalhava com fotolito também. Fotografava, tirava a imagem do livro, aí passava para o *nylon print* e a revelação era no álcool. Imergia lá no clichê e ficava até dar o relevo, o clichê que dava o relevo, não era feito a chapa de *offset*, que é plana. Então a imagem ficava sobressaindo, aí imprimia.

DC: *A imagem era negativa ou positiva?*

M: Era positiva, com fotolito que era negativa. Era a mesma coisa do tipo e o álcool tirava justamente os resíduos. Aí tirava e ficava o relevozinho, que é a mesma coisa, só que o zinco não trabalha com álcool, é com ácido.

DC: *R: O álcool era um fixador, era o álcool que fixava.*

M: E o zinco trabalha com ácido e óleo. A máquina misturava, fica misturando ácido e óleo. Ela vai corroendo o que não levou luz e aí dava aquele relevo. Mas é feito também só com ácido. Por exemplo, essas fotos fúnebres que se usava muito aí, cartão com fotos ovais, aquela impressão era feita manualmente. Era uma coisa muito rápida, aí podia botar na máquina, também mas como era uma coisa mais rápida, ele botava na bandeja também.

R: Outra coisa do clichê é que ele tinha que passar pelo fotolito, porque era através do fotolito que se fazia a imagem no "coisa".

DC: *D: Só começou a fazer esse clichê aqui a partir do computador, né?*

M: Não, porque podia ser uma imagem desenhada. Aqui também se trabalhava muito com coisa de

traço, né, aí era mais coisas coloridas, mas eram desenhadas.

R: Você vê que as empresas lá atrás, para fazer a logomarca, o desenhista desenhava e se fazia através do desenho.

M: Com desenho a gente tinha um recurso para separar as cores. Por exemplo, um negócio era verde que encaixava com vermelho, aí a gente deixava uma linha, aí naquela linha a gente acrescentava o verde entrando no vermelho e o vermelho entrando no verde, fazia a separação de cores. Também a gente fotografava negativo, mas tinha uma maquinazinha que invertia ele para positivo, que a gente chamava de Contato, aí trabalhava muito com isso, a gente imprimiu até livro assim. *Lampião*, que foi o livro de Elvira, foi feito assim. A capa do *Lampião* tem uma imagem, mas essa imagem é um traço e ela é verde claro e laranja, se eu não me engano. E eu me lembro que foi Elvira que fez essa capa. E tinha um detalhe na capa que ela me chamou atenção para que eu observasse, aí como eu tinha feito o curso no Senai recentemente, eu tive mais habilidade com isso aí e não tive dificuldade, e trabalhei também numa empresa que fazia muito isso, aí eu só fazia isso.

R: Na verdade, nessa separação de cores que Marcos tá falando, tinha vários jeitos de fazer essa separação, né, além de pegar o fotolito para fazer negativo e retocar aquela parte que você não quer que apareça. Você podia também pegar o positivo, "batia o contato" nele para ficar negativo e fazia o enchimento.

M: Os desenhistas nem sempre preenchiam todo o canto, normalmente eles deixavam só o traço e quem fazia isso era o fotolito, a gente preenchia.

R: Esse enchimento que era feito antes, através do positivo ou através do clichê, o próprio ou impressor às vezes fazia uma bandeira. Edmar, por exemplo, quando ele ia colocar o clichê todo ali, tinha duas cores para separar, aí ele vinha com uma bandeira, imprimia, aí colocava um papel, aí aquela impressão, que não era para ficar ali, pegava no papel. Aí ele trocava, botava a bandeira para o lado de cá e colocava outra cor e imprimia aquela outra cor. É uma artimanha da tipografia, né. Quando esse *nylon* era pronto e impresso, a gente colocava ele numa madeira para deixar ele na altura do tipo. Tudo a gente tinha que deixar na altura do tipo para poder imprimir.

M: Pronto, aí depois da fotolito veio o vegetal e o *laser*. Aí nessa época, com o fotolito a gente trabalhava com o negativo, porque era um risco menor, porque quando a gente transfere do papel para o fotolito, ele vem em negativo, aí a gente usava essa negativa para não ter que inverter, porque seria o custo dobrado, aí a gente usava a chapa negativa. E aí Djalma tinha que fazer um processo na placa que ele fazia a montagem numa cartolina para fotolito negativo, porque a chapa tinha que ficar toda coberta, porque era negativa, né, aí depois, quando a gente começou a trabalhar com *laser*, a gente inverteu a chapa, já era positiva. Porque para a gente, o papel já era como se fosse um filme positivo, o *laser* e o vegetal.

A gente fazia a montagem num acetato, cortava mais ou menos no formato da chapa e fazia as montagens já naquele acetato. Aí invertia o *laser*, porque depois a gente emborcava e botava em cima da chapa. Aí entra o que ele tava falando da impressão, que não era a *postscript* que dava problema, porque na verdade não era um problema da impressão em relevo, o problema era do material que tinha diferença. Aí nessa diferença, a luz penetrava na letra ao invés da letra permitir que a lâmpada batesse a luminosidade, ela entrava de lado, aí afinava a letra e dava problema

DC: *Então, se fosse uma letra com contraste muito grande, sumia.*

M: Exatamente. E aí o que a gente tinha que fazer era imprimir na *postscript*, porque a impressão vinha embaixo do papel, só que tinha que inverter o texto, ou a imagem que fosse, tinha que inverter para a gente poder colocar em cima da chapa e ela ter essa gravação da impressão, ela tinha que ficar em contato com a emulsão da chapa. E a diferença dessa máquina, na verdade, não era uma impressora diferente, era o problema que ela tinha. Aí, por causa da dificuldade, foi criado um programa que invertesse a impressão, aí tem até hoje a impressora normal, só que dentro tem um programa que inverte na hora da gente imprimir. Hoje em dia não, entendesse? Aí fazia a montagem, gravava e não tinha problema nenhum de penetrar a luz e perder a qualidade. Aí depois disso veio o CTP, que aí é direto, ela grava direto do computador para a chapa.

R: A CTP chegou com Ana Maria.

M: Não, ela chegou com Maria José. A gente passou um tempo trabalhando, aí chegou e depois dois anos dela encaixotada para poder usar.

R: A CTP foi uma mudança muito boa para montagem, para a qualidade, para tudo.

M: Ela ganha tempo, ganhar material, qualidade de impressão. Ele disse que consegue trazer até 2% da qualidade do que é enviado, só que para a gente alcançar essa qualidade a gente tem que ter também a continuidade. Ganha aqui, mas perde lá na máquina de impressão, até porque essa informação que tá aqui deveria passar para lá, porque não passa, né, daqui do CTP.

R: Ele recebe tudo na chapa bonitinho.

M: A gente pode mandar qualquer informação se tiver uma máquina de impressão interligada. Aí a gente

manda qualidade de cor, de tudo. Aí quando chegar lá que ele abre o programa, ele já diz tudo. Então a gente ganhou na qualidade de chapa, mas aí não acompanhou a impressão.

DC: *Ou seja, a qualidade que você tinha no fotolito da geração da chapa com fotolito e a geração da chapa com essa, acaba que, por conta da impressora, a qualidade...*

M: Não fica igual, né, a gente ganhou, mas...

R: Você consegue, sim, na parte de retículas, né. Os pontos trazidos eram mesmo de uma máquina dessas, ela consegue trazer pontos e lá no fotolito ele não vinha, você pode ver. Aqui, se colocar, ela consegue trazer 5%.

M: Não consegue trazer 2%, né?

R: Agora, com a mono... Aí,meu amigo, no final ele perde.

M: E a gente tinha perdido mais ainda porque esse sistema de revelação aí não acompanhou, né.

R: Na verdade, gravação também, né. A gravação com esses riscos que ela tá trazendo por causa do *laser*...

M: E outra também, ele não colocou essa gravação 100%, que ele poderia ter colocado. Sendo que já perde, né. A gente observou com o tempo, a gente cobrou dele, mas aí ele disse que tentou e não conseguiu. Eu não sei se é porque aqui é repartição pública, né, numa gráfica particular exige-se mais, mas aí ele não conseguiu e ao invés de ele dar 2%, ele deu 5% e a gente tinha 10, e menos de 10 já comprometia. Aqui, 5% ele consegue, mas não colocou 2%, entendesse?

R: Agora o que a CTP, para mim, trouxe de vantagem que foi uma evolução muito grande para o montador, é tempo. Porque você veio aqui, Marcos, vai montar um livro todo de policromia e você sabe que, como era acetato, você tem que fazer praticamente quatro vezes o trabalho. Se você pegou um livro de policromia, você vai montar quatro vezes aquele livro. É pegar de manhã e pode nem terminar no mesmo dia.

M: Sem falar que tem que ser um trabalho preciso. A gente solicitava e a empresa trazia os fotolitos, mas se o livro tivesse 50 páginas, aí vinha 50 jogos e a gente tinha que botar, tinha que fazer isso manualmente.

R: E para um de 50 páginas vinha 200 páginas, né, porque era preto, amarelo, magenta e azul. Então você vê, o cara fazer quatro vezes aquele mesmo livro, pegava de manhã e podia terminar só no outro dia. Com a CTP você pega o arquivo, joga o arquivo e ele faz a separação todinha, é perfeito. É um negócio muito bom.

DC: *Eu ia só de 1955 a 1975, mas esses 20 anos é praticamente a mesma coisa, não teve mudança nenhuma, aí eu ia ficar com pouca substância para falar, por isso que eu fui entrando para 1980 e 1990, que é quando começam a acontecer as mudanças. A doctech eu fico com um pouco de receio de falar, porque eu estou falando de composição e impressão. E ela não tem essa separação, é um processo só. Eu vou falar nela, mas não tem um processo de produção gráfica, o processo é todo digital.*

M: Aí agora você tem uma evolução na impressão, né. Porque preparar o material para ser impresso praticamente fica aqui, não tem muito processo, mas lá na impressão tem, né. Entra verniz, cores, pantone, o material de ser impresso também.

DC: *A impressora da pessoa que me deu esse livro que eu te mostrei, você nem revela a chapa, você tira a chapa, bota direto na impressora e a água da impressora é que revela.*

R: A gente pode comprar, o problema é o sistema de rolo da máquina. Mudou o sistema de rolo, dá para fazer, agora é uma adaptação que vai ter que ter, né. Pegar uma máquina que já trabalha assim, que já vem trabalhando, é uma coisa, agora a gente começar a trabalhar do zero... É o tipo de chapa e adaptação de máquina.

M: Rolo de chapa e produto.

R: Tem que ser rolo de borracha, não pode fazer isso com rolo de pano, né, não consegue.

M: Tem esse rolo que fica molhando a chapa, aquele rolo é de borracha.

R: Olha, uma informação lá de trás que tu não sabe é que tentaram botar rolo de papel na *offset*.

M: Tentaram não, colocaram. Era chapa de papel e ela tinha camada de emulsão dos dois lados. Você trabalhava de um lado e virava.

R: Era uma dupla face, você já tirava o caderno pronto. Ele rodava um lado, girava a chapa e rodava o outro. Se a máquina tivesse o auto-reverse, aí já tava pronto. Já pensasse? Em chapa de papel eu comecei a rodar um trabalho aí, mas perdia mais do que tudo. Era o mesmo processo de gravação, revelava com álcool, dava uma dor de cabeça terrível. Essa chapa foi da Multilith. Rodava, mas a qualidade não era lá essas coisas.

DC: *A Multilith rodava página por página, né?*

M: Na verdade, a Multilit era utilizada para outros serviços. Papel timbrado, serviço do HC, um folder... Ela não tinha registro, mas se rodava policromia como rodava na *offset*. E ela não tem registro e não era tão ruim, não. Por não ter registro não era tão ruim.

R: Rodava policromia com uma variação ali ou outra, mas rodava. Só tu vendo, era só botar com uma velocidade menor. Como ela não tinha registro, não podia fazer aquelas impressões, mas rodando pouco ela segurava. Policromia em formato 8, formato ofício, era o máximo que ela pegava.

DC: *Era também chapa a chapa, né?*

R: Isso, era mono.

Entrevistado | Gilvan Santos Pessoa

(intervenções pontuais de Rosenildo Sousa da Silva)

Função: Emendador

Data do vínculo: 1981 - dias atuais

Entrevista realizada em 01 de outubro de 2018, no prédio da Editora UFPE. Av. Acadêmico Hélio Ramos, 20, Várzea, Recife,PE.

DIOGO CESAR: *Quando foi que você começou a trabalhar aqui?*

GILVAN PESSOA: Comecei aqui em 1981 na plastificação. E já começou aqui como funcionário? Não, eu vim aqui pra ser ajudante de papai na máquina de plastificação, né. Aí fui ficando, ficando... Saí, voltei de novo, doutor Merval mandou chamar e pediu os documentos da gente pra gente "empurrar". Foi já na segunda gestão de Merval Jurema, ele teve duas gestões, foram oito anos que ele passou aqui. Em 1981 já era ele. Aí pronto, fiquei como plastificador, depois fui pra parte do acabamento como emendador e paginador na paginação. Emendador é na máquina de offset, né, tipográfica. E depois foi paginador, né? Foi. Eu, Professor, Mané Menino e Robson.

DC: *Como era esse teu trabalho de emendador?*

G: Os meninos batiam na linotipo, né, saía, eu formava a chapa, tirava a prova, levava para a revisão. Os revisores eram André e Inácio. E tinha uma mulher também eu não me lembro o nome dela, faz muitos anos isso. Aí pronto, tirava a prova e, quando ele avisava, via os erros, porque sempre tinha letra junta de chumbo, aí o linotipista batia e eu fazia a emenda. Pegava aquela linha nova, tirava a velha que não servia, que tava errada, e botava a nova. Aí amarrava de novo pra tirar a outra prova para eles corrigirem para poder ir para a máquina de *offset*.

DC: *Então essa emenda tu fazia já na...*

G: Já na galé.

DC: *Mas na máquina que ia ser impressa, na matriz, ou a de prova?*

G: Tirava na de prova e ia para as máquinas de *offset* pra rodar o "coisa". Fazia tanto na máquina como fazia fora, mas quem fazia na máquina eram os próprios impressores, feito finado Edmilson e finado Chico. Eram os dois impressores.

DC: *Então emendador era o serviço de fazer as correções e tudo mais, e a paginação já era a diagramação?*

G: É, a numeração ia pra máquina para imprimir os cadernos.

DC: *Aí você só separava, amarrava...*

G: É, amarrava a coluna de texto já na máquina, na galé, em formato 16. Aí já não era mais comigo...

ROSENILDO: Na verdade, essa paginação era o seguinte, o paginador recebia lá a lauda, a galé completa, uma sequência de texto. Então na paginação ele já deixava a página no tamanho, em centímetros, 12x22. O texto todo ia nesse tamanho de página, que era o tamanho final. Então, quando chegava da rama através de uma boneca e já ia colocando as páginas no lugar e já existia uma montagem fixa, já que era só livro que montava nessa máquina. Então, quando eu tirava a primeira prova, já tinha feito a emenda na lauda. Era quando levava para o revisor e quando colocava a prova final do impresso. Ela ia de novo para a revisão, e aí quem fazia essas emendas era o próprio impressor, já na máquina tipográfica plana. Existe, como eu te falei, três Nebiolos planas e duas Heidelberg nesse estilo das de hoje. Então a gente já tinha a rama pronta com o espaçamento certo pra página. A gente não mudava, até porque não precisava tirar a medida era só colocar.

DC: *Não mudava tanto de livro pra livro essa questão da margem, né?*

R: Não, ficava em 12x20cm. Na verdade, era feito na medida cícero, que ele trabalhava mais. Era 40 cíceros de altura e dá em torno de 16 cícero de largura. Isso em cícero, né, que é uma medida abaixo do centímetro, a gente trabalhava muito com cicero. E em centímetros era 12x22, que é o nosso padrão de hoje também, porque a gente trabalha na mancha, né, que é 12 ou 11,5 e 22, e às vezes 18, mas já deixava ela numa altura de página final. Mas era 12x18,-5cm, 19 e até 22, que era revista, que a gente tirava também, mas não ia além disso. Porque a gente não tirava livro no formato 8, que era um tamanho de coluna. Ele chegava mais ou menos a 14 centímetros de texto. Eu sei disso porque passei pela paginação também e pela tipografia. Essa parte da paginação da diagramação existe alguém antes de vocês para definir a coluna de texto, a numeração de página, a fonte... Isso tudo era definido na oficina entre linotipista, tipógrafo... Já era pronto. Chegava o serviço na mão de Humberto e Inácio eles batiam todinho na linotipo, já caía lá eu pegava, armava na mesa para eu fazer o tamanho certo, aprovava, tirava a prova e levava para a revisão. Depois a gente vinha, fazia as emendas e levava para numeração de página, aí já ia para o paginador.

DC: *Dava quantas linhas de texto mais ou menos por página do livro?*

G: Era... Só se você pegar aqui um livro pra gente contar, mas era a mesma coisa, era tudo do mesmo tamanho, porque a largura da linotipo era a mesma.

DC: *Não tinha essa coisa de "nesse livro, o espaçamento vai ser maior entre as linhas..."*

R: Poderia, mas não acontecia muito mesmo. Era assim corrido mesmo, mas assim, acontecia de, pra não deixar uma página entrar e ficar uma linha só, a tal de "fdp", a turma chama de "fdp", então quando ficava uma linha pendurada depois que terminava um artigo e para passar para o outro capítulo fica uma linha só fora da página, aí saía apertando entre as linhas. Você raspava, tipo, tinha umas manhas para poder ajeitar e aquela linha não ficar pendurada sozinha.

DC: *A gente faz isso na prática hoje, só que digitalmente.*

R: Isso, no digital. Pronto, uma página tem em torno de 30, 36 linhas, dependendo do alinhamento. Porque como a gente já tinha a montagem em altura, era só ir enchendo. Quando chegava naquela altura ali, a gente via se passou ou não o texto, se cortou ou não. E aí já passava para outra e ia seguindo para depois ir só ajustando. Nunca deixava cortar texto, parágrafo... A gente ia sempre fazendo aquele alinhamento como é feito hoje no digital e fazia isso tudo manual, botava um papel, tirava a costela da chapa, colocava um papelzinho de cartolina, tinha umas manhas. Ela, por ser plana, não dava tanto trabalho. Por ela ser plana, ficava sentado em cima da chapa para fazer isso. Mas quando não era, aí quebrava máquina, quebrava tudo, então ela tinha que estar toda ajustada, bonitinha, melhor do que tipo de trabalhar. Mas essa ação ela tinha umas artimanhas, ela sempre dava uma inclinação pra esquerda, aí você dava um ajuste com papel cartolina para ela chegar, por causa da coluna. Às vezes a linotipo vinha oca, aí quando apertava ela "ahhh", porque era a linha de chumbo mesmo.

Essas definições que você tinha perguntado já eram dadas à linotipo, já vinha de fora, da direção, "a foto é essa, o tamanho é esse, tal, tal", já vinha definido. Então ele só dava a sequência, é como se já tivesse pegado o arquivo fechado. Só montava, já vinha emendado.

Quando tinha uma publicação de uma página com coluna de texto mais estreita, já vinha da linotipo a coluna de texto mais estreita, com menos caracteres por linha. Mas lá você já tinha um padrão, aí tinha que se adequar ao padrão que ele já pedia, né, já tinha tudo armado, era só jogar. Dificilmente saía livro pequeno, mas, quando saía, se ajustava na altura que tinha que ser a paginação. É como se fosse o digital hoje, joga o texto ali e vai ajustando, só que tudo manual, né, colocando linha. Era um trabalho bonito, eu sempre achei o trabalho de tipografia bonito. Se a pessoa pudesse ver o trabalho feito lá no final, o livro feito, era recompensador demais. Você vê na digital hoje, não tem aquele relevo que tem atrás da linotipo, mas, em compensação, o trabalho, esse era um trabalho bem feito, manual, era tudo do zero ali, deixar o livro pronto.

R: Deixar o livro pronto era prazeroso. Quando terminava você dizia "pô, passou por essa, por essa etapa todinha".

G: Era uma etapa danada mesmo, passava de uma para outra, cada um tem a sua tarefa. Existia a prova de prelo, aí ia para a revisão, tirava outra prova, fazia as emendas todinhas, depois botava as máquinas já montadas, tirava uma prova de novo já para rodar, revisava... Tinha três revisores aqui.

DC: *Pela quantidade de etapas, acaba que tem pouca possibilidade de erro, porque você tem muitas etapas para se passar, né, diferente de hoje, que só tem uma. Fechou e acabou-se.*

G: Depois rodava as capas, fazia os títulos das capas, todos bonitos. Imprimia e terminava comigo e papai lá na máquina.

R: Interessante que esses livros feitos na linotipo não descartava o tipo para o título maior, né. Uma abertura de capítulo sempre ele ia ali no meio, ia junto com a linotipo.

DC: *A composição, né?*

R: Isso, a composição tipográfica manual. E muitos clichês se usavam no meio das páginas e vinhetas, aqueles desenhos. A gente fazia um clichê aqui, eu fiz muito aqui, era tudo produzido aqui.

G: Era um processo danado, viu, começava por aqui depois pra lá, pra lá... Era danado.

DC: *Quem fazia isso de abertura no meio do capítulo ou um tipo diferente de título e tudo mais? Ia para um tipógrafo para ele fazer isso?*

R: Isso, esse tipo de montagem o paginador paginava, agora ele recebia esse tipo e colocava lá. O tipógrafo, ele deixava no tamanho como se tivesse entregando a ele uma linha de linotipo, só que tudo solto, ele só fazia encaixar lá e deixar ela firme. Ele recebia aquela linha no tamanho da página para facilitar. E o paginador lá correndo, mas ele sabia que ia entrar um texto lá, ele fazia o título e dava continuidade. Fazia toda essa parte como se fosse de design, a programação visual quem fazia era ele. Ele tava recebendo o texto e colocava lá. Ele sabia que ia até ali e parava, colocava o cotaço no tamanho daquela linha ali, que existia materiais para isso, né. No tipo 48, ele botava um cotaço 48, deixava naquele lugar ali e continuava até... Cotaço são linhas de chumbo de vários tamanhos, são espaços em branco, chamávamos de espaço em

branco. Espaço em branco tem vários nomes, né, chamava de entrelinha, existe a própria espaço da fonte, que separa os textos, uma palavra de outra, existe entre a linha que separa textos, frases... Existe cotaço de ferro, cotaço de chumbo e os quadrados. Pronto, esses espaços eram os que a gente usava para fazer.

DC: *Esse quadrado se usava para dar os parágrafos, né?*

R: tanto os parágrafos como entrelinhamento também, depende de como viesse a programação para a gente. Mas era mais para dar parágrafo. Os cortaços também, tanto de chumbo como de ferro, serviam para dar parágrafo. Ele tinha uma finalidade também de separar, vamos supor, uma abertura de capítulo.

DC: *Esse recuozinho aqui, seria qual?*

R: Esse aí já é quadrado.

DC: *Mas isso já vinha definido da linotipo?*

R: Podia vir da linotipo também. Se ele não fizesse, não tinha nem como a gente bulir, porque ia ter que dar uma recuada, e quando a linha já tava completa a gente tinha que cortar texto, então ele já vinha recuado da linotipo. Mas o que eu tô falando... Já tô misturando, tô misturando tipo com quadrado, tipo manual com linotipo. Esse recuo já vinha da linotipo. Mas essa abertura aqui, olha, terminou o texto lá embaixo, isso aqui poderia vir numa linotipo, mas ia ficar pesada. Aí, na chapa, você metia toda a linha aqui, eu poderia colocar cortaço, que ele era de chumbo, e ele era todo oco, só tinha uma parte fechadinha embaixo, aí ele tornava a chapa leve.

DC: *Cotaço é aquela pecinha oca no meio, né?*

R: É, esse é o de chumbo. O de ferro é diferente, tem de vários tamanhos. Olhe, se você for olhar a tipografia, nome por nome, se você ver aquela bandeja que tá ali, tudo tem nome e tudo tem medida. Tudo é identificado para você não errar quando for fazer a disposição de chapa.

DC: *Eu queria saber até onde a Editora conseguiu ir com essa parte de tipografia, de linotipo. A composição tipográfica e a impressão tipográfica também, até quando foi quando começou acabar ou por que começou a acabar...*

G: Foi no tempo de Edson Lima, com Dauri ainda trabalhava com linotipo.

R: Foi no segundo mandato de Edson Lima. Ele foi entrando assim e foi introduzindo o computador. A gente já trabalhava com *offset,* só que a *offset* era mais para capa, não se fazia quase nada de livro, a gente só fazia as capas. Mas o resto eram as máquinas trabalhando com linotipo na parte do miolo. Aí você pergunta "e a policromia no miolo?" A gente não fazia. Se você pegar os livros anteriores, não tem policromia dentro, era só as capas. E saiu muita capa assim no final dele, muito chapada, não existia muito a separação de cores, não saía muito colorido como sai hoje. Mas no final de Edson Lima, mais ou menos em 1988, foi quando a linotipo e a tipografia já começaram a cair, e com a entrada de Washington entrou a doctech, pronto, aí foi que acabou mesmo. Acabou literalmente. Se você me perguntar o destino das nove máquinas daqui, eu não tenho. Saiu tudo na gestão de Washington?

G: Sim, e na de Ana Maria.

R: Sim, porque Washington entrou aqui, a gente já estava fazendo alguns livros em *offset*, eu me lembro muito bem, foi quando Marcos chegou aqui, eu já estava fotografando sozinho e Marcos chegou em 1995. A gente já estava fotografando com Edson Lima, também no final, a gente já fazia livro com *offset*. E essas linotipos eram mais de nove.

G: Não, eram oito.

R: Oito máquinas, né.

DC: *Sete linotipos e uma tituleira, segundo Giba.*

R: Pronto, aí uma máquina ficou aqui, outra ali e as outras eu não sei se foram doadas, saíram daqui.

DC: *Tem uma dúvida que eu tive quando comecei a estudar essa parte de fotocomposição, que no começo tinha um pessoal que fazia uma chapa tipográfica como se fosse uma pré-impressão tipográfica. Tiravam uma impressão dela, só que aí pegavam essa impressão e levavam para tirar uma foto e rodar na offset. Chegou a fazer isso aqui?*

R: A gente fazia o seguinte, a gente trabalhava cedendo provas para os designers, que era a programação visual, se eles quisessem escolher algum tipo ou fazer um título maior, inverter qualquer coisa, aí a gente levantava a tipografia, tinha vários tipos aqui. Eu passei aqui mesmo com programadores, eram Solange Coutinho, Elvira, Luciene, Fabiana... Essas programadoras visuais trabalhavam muito com letra 7, já para a *offset*. Trabalhavam muito com capas, folders, então elas pediam muitas provas. Eu aprendi a trabalhar, muito exigente como Coutinho era, ela tinha uma linguagem para pedir que ela dizia assim "eu quero que você levante isso aqui" e botava lá escrito "eu quero 12 por 16", mas muita gente não sabia o que era 12 por 16 e ficava perdido. Mas era 12 de tipo e para 16 são quatro de entrealinhamento. Então ela tinha essa linguagem que o pessoal não estava familiarizado com ela. Eu pegava rápido porque eu estava trabalhando lá no Centro de Artes e lá tinham programadores visuais, então com a linguagem eu já estava bem familiarizado, então ela pedia muito a mim para levantar essas fontes. Aí elas trabalhavam, faziam o layout, o layout era só um pedacinho da foto, ela riscava a cor que queria e ali trazia para a *offset*, pra fazer o material.

DC: *Então era mais como uma forma de prova, né?*

R: Sim a gente pegava uma prova, era um impresso

final, porque tem que ir bem, né, para poder ser fotografado filé. Às vezes quando tinha uma falhinha ela dava um retoque com um corretivo lá para a gente poder fotografar e aí aquele defeito não vinha no tipo, não aparecia.

DC: *Então era a impressão e depois vinha a intervenção do pessoal?*

R: Isso mesmo. E mesmo fotografando a gente tinha os recortes dentro do fotolito, às vezes vinha... Como a gente trabalhava com chapa negativa, vinha vazadas as fontes, né, era ao contrário, então não podia vazar luz para aquilo que a gente não queria. Às vezes, quando a fotografia revelava demais, dava uma velatura também na parte branca onde a gente não queria, então tinha que dar uma raspadinha de oficina e fotografava, e quando via no final, era um trabalho de arte.

Eram mais de 130 homens trabalhando por aqui, contando com acabamento, oficina, começou com 130 e aí foi descendo, descendo... Agora só tem meia dúzia. E fazia tudo aqui, interessante que tudo era feito aqui. Gilvan fazia a parte de plastificação, mas tinha uma máquina de costura também.

G: Tinha. Papai trabalhou numa máquina de costura. Arnaldo, e papai. Também trabalhou na de pautação, eu não cheguei a trabalhar nela.

R: E tinha uma máquina de intercalação também. Tinha muita máquina aqui.

G: E muito homem trabalhando até de noite.

R: Só de impressoras, eu posso te dizer com convicção de quando eu cheguei aqui, nós tínhamos cinco planas tipográficas, só para rodar livro, duas *offsets*, tinha uma paleta, duas de corte e vinco, duas Minervas... Isso era só de impressão, já pensou? Tinha alto relevo, uma máquina de alto relevo.

G: Duas dobradeiras. Era cada pilha de papel que era maior do que isso aqui, e essas duas dobradeiras estão aí.

DC: *As duas Minervas estão aí, a minabinda, que era de colar... Aquela grande que ficava lá perto da máquina de Armando...*

G: Era uma Nebiolo

R: Essa que ele tá falando era uma largona, era corte e vinco.

DC: *Era imensa a máquina, tinha uma bandejona.*

R: Isso, já se cortou muitas capas ali. Tinha que fazer chapa para ela também, chapa de corte e vinco na tipografia. Era tremendo se você pudesse ter filmado isso aqui lá atrás, trabalhando era zoada, era muita gente, muita máquina, muito trabalho.

G: E as linotipos tudo trabalhando, e a zoada que fazia quando caía a as matrizes dentro do magazine, parecia um bocado de metralhadora.

R: Muita gente levou queimadura... Os linotipistas.

G: Devia ter filmado para guardar, parte por parte. Todo mundo de macacão, calor danado...

R: Tinha uma máquina de corte manual, se não me engano.

G: Ainda tá ali, né, é a de cortar papelão.

R: Ali na parte do auditório era a parte do acabamento, só acabamento era lá. Esse lado nosso era a linotipo, paginação, tipografia e impressão.

G: Corte e plastificação lá no fundo.

R: Só o corte final que era aqui, mas a parte do acabamento, de intercalação, dobras, costura, era tudo onde hoje é o auditório. E a colagem de livro era lá.

G: Eram muitos funcionários trabalhando. Tinha mulher e homem, tinha mulher no acabamento. Aquela baixinha que veio de Maceió na época, trabalhava muito.

R: Na verdade, eu entrei aqui tinha seis bolsistas na parte da oficina. Só aqui para dentro, fora os funcionários. Os bolsistas tinham convênio com a escola. Na verdade, tinha que ter algum parentesco aqui, aí você, como dependente de funcionário, podia ser indicado se estivesse cursando o primeiro grau, até o 3º ano, né, você poderia ficar, como hoje é aqui a Universitária. Terminando aquele curso, você era mandado para casa e aí chamava outro, mas acabou. Não sei por que acabou.

O critério profissional não tinha. Eu entrei aqui já era profissional, entrei com 14 anos na tipografia. Foi quando eu encontrei aqui Zé Brutinha, que era filho de Zé Bruta, mas o nome era Edson. Sargento Garcia, que eu não me lembro o nome dele, era outro bolsista, Gilson, que a mãe dele trabalhava no Hospital das Clínicas, [inaudível] que era irmão de Carlos, então quer dizer, sempre tinha que ter um parentesco. Então quando eu cheguei aqui, encontrei esses bolsistas todos, mas profissional mesmo que entrou nessa época, só tinha eu. Robson era profissional, mas já estava aqui quando eu cheguei, então o critério era só ter um parentesco.

DC: *Você era parente de Cunha, né?*

R: Cunha, na verdade, me assumiu como tutor, né, como pai. Mas não era meu pai, porque se fosse só como tio não entrava. Então só Robson que não tinha nenhum parentesco e era um profissional, era paginador. E era ligeiro, ele produzia mesmo, mas quando veio essa mudança dos apertos, né, aí pegou ele também, porque nem estudar ele estudava na época. Então quando eu fui mandado para casa, não só eu como todo mundo foi

mandado para casa, na volta eu fui chamado por Edson Lima para dar andamento nos trabalhos, porque como eu já era profissional na área de tipografia, eu sabia trabalhar e com sorte também outros se escoraram em mim, dois tipógrafos na época, era Biu e Djalma. Então como eu era bolsista, vinha tudo em cima de mim. Quando eu comecei a produzir, o chefe era Moacir Medeiros e quando o Moacir Medeiros viu a minha primeira chapa aqui, foi uma chapa tipo nota fiscal, então comecei a fazer e ele me aproveitou muito na tipografia. E aí Edson Lima tinha o conhecimento e, demorando algumas coisas, ele viu que quando me mandava as coisas eu fazia logo, aí ele me chamou para trabalhar como aquele que só pode receber pagamento por três meses, aí só eu voltei, os outros ficaram.

DC: *Vou perguntar agora para fechar. Tem um cidadão que o nome se repete muito nos livros aí como capista, que é Wilton de Souza.*

R: Não me lembro. O único Souza que tinha era o meu tio e ele não era Wilton, e era encadernador. Na verdade, a família Souza Cunha é muito conhecida, tem muita gente nos trabalhos gráficos, mas acho que a maioria era encadernador. Tinha Dezinho, que tinha uma gráfica e saiu depois, mas trabalhava, eu acho, no encadernamento. Ah, mas o nome dele era Manoel, tem nada a ver com o Wilton. Eu não conheço, da família, não tem nenhum Wilton. De gráfico, não tem.

G: Ele era o quê mesmo?

DC: *Era capista nas décadas de 1960 e 1970.*

R: É, nossa árvore genealógica não alcança esse não... Tinha Milton, Eudes, eu, Tito... Marcílio Pinto, linotipista... A gente devia ter montado uma grade [risos].

G: Tem nenhum, não... Não é do tempo da gente, não. Nem do de Ferreira, que é o mais antigo aqui, que lava os carros dos funcionários. Foi assim que ele entrou, o pai dele ajeitou com o diretor...

DC: *Wilton era de 1963.*

R: 1963... Na década de 1960 era ainda na Rua do Hospício a Imprensa Universitária. Souza trabalhava lá. Inclusive, na história de Souza, tem uma história que ele levou um tiro dentro da Editora. Souza, meu tio.

DC: *E Dezinho, ainda é vivo?*

R: É, ele saiu... Tem uma gráfica com Marlene, não sei se separou, mas não tem essa gráfica mais, não.

G: Tem mais nada, rapaz.

R: É muita história. Se você que não viveu, ficou assim, imagina a gente, que fica voltando no tempo enquanto conta. Parece que eu estou vendo aquela turma trabalhando para lá e para cá. Chico na impressão, Edmilson na outr,a Cunha na *offset*...

DC: *Cunha era o que tinha um pitó, né? Que eu achava que era uma mulher na foto que eu vi.*

R: Era isso mesmo. Armando, Zé bruta... Armando trabalhava tanto na Minerva quanto na nebiolo tipográfica, Armando Monteiro.

DC: *Eu vi um anúncio de uma máquina dessas justamente por isso, era uma máquina que trabalhava com as duas impressões, tanto com a chapa offset como com a outra, igualzinha à de Eudes. Eu vi um anúncio no centro gráfico de São Paulo, era igualzinha à de Eudes, só que ela tinha uma pazinha aqui do lado de cá, aí imprimia e voltava para dentro. Funcionando deve ser um negócio bonito.*

R: Você ficava maravilhado, velho. Eu mesmo... Chega dá uma saudade a gente falando assim, Eu passei pouco pela paginação, mas meu foco mesmo era tipografia, mas eu imaginei, era muito bonito. O bonito era o final. Quem pega um livro assim, o cara não dá o valor, né? Era muito mais arte.

DC: *Queria saber como era a setorizada a oficina. Os setores de impressão, pré-impressão e acabamento. Saber mais ou menos qual era, porque assim, eu tenho uma listagem de máquinas que eu peguei no inventário e são muityas máquinas, aí seria para tentar identificar como a oficina funcionava.*

G: Eu tenho um folder antigo aí do tempo de Washington, que tem a gente tudinho na frente das máquinas. Eu vou procurar para te dar.

DC: *Eu consegui umas fotos, mas as fotos são da década de 1980 e 1990 para cá.*

R: Aquelas fotos na frente da Editora são de 1995, se eu não me engano, que a gente estava com umas fardas, camisa polo que o hospital produziu, branca com umas tarjas vermelhas e a calça verde.

G: Mas a camisa polo branca era para você vir e aqui trocava e usava uma camiseta, que era por baixo do macacão.

R: Mas ninguém queria usar macacão com um calor desse [risos].

G: E a bata que vinha até aqui, parecia um vestido. Eu ainda tenho aí guardada. E Ferreira e Armando usavam bermuda.

DC: *Eu consegui uma planta daqui e aí depois a gente senta e vocês vão me dizendo onde eram as coisas tudo direitinho.*

R: Tiveram umas mudanças de disposição de máquinas, mas tá tudo aqui na minha mente, linotipo, paginação...

DC: *É interessante ver como era a linha, porque tinha uma lógica de como funcionava, né.*

R: Tinha sim. A sala do chefe, a gente já dava de cara com ele, era essa sala aqui de lado, a primeira sala sendo um pouquinho mais recuada, porque na frente

era a parte de design e a sala do chefe abrindo para oficina, ele dava de frente para a tipografia. O desenhista era Jorge e tinha um baixinho que eu encontrei com ele no Bompreço sábado...

DC: *Jorge era capista também?*

R: Era desenhista. Ele não era programador, programadora era Elvira e outra menina, Luciene e Fabiana chegaram depois... Era Elvira com as bolsistas, que Solange Coutinho foi uma das que vieram para cá fazer um período de estágio aqui.

Entrevistado | Gilberto José Santos (Giba)

Função: Linotipista

Data do vínculo: 1973 - dias atuais

Entrevista realizada em 28 de setembro de 2018, no prédio da Editora UFPE. Av. Acadêmico Hélio Ramos, 20, Várzea, Recife,PE.

DIOGO CESAR: *Depois desse estágio aqui em 1973, você já passou a ocupar algum cargo, a ser funcionário?*

GILBERTO SANTOS: É, em 1973 eu entrei como estagiário, eu vim do colégio diretamente para fazer o estágio aqui, já na função de linotipo. Passei uma média de três anos na função e de imediato a gente já foi contratado, eles chamavam aqui de "recibado", pagos pela própria editora. Era dentro de todos os direitos da lei trabalhista, que era o CLT, só não era cadastrado como funcionário, mas eu recebia igual os outros que também tinham CLT, o salário era igual aos outros também, só não era cadastrado.

DC: *Quando você chegou aqui, a editora já tinha uma certa estrutura, né?*

GS: Sim, em termos gráficos ela funcionava completa, né, da linotipo ao acabamento. Todos os setores funcionavam.

DC: *E antes da oficina, da editora em si, como era o funcionamento? Em termos administrativos, o que tinha, quais eram os setores?*

GS: Ela já era considerada Editora Universitária. Tinha a parte administrativa, tinha os agentes administrativos e tinha a parte da oficina, que era separado, administrativa e a oficina.

DC: *Lembra quantas pessoas tinham na época em que você chegou aqui?*

GS: Uma média de 150 pessoas, que eu me lembre, envolvendo administrativo e oficina. Na oficina já era muita gente, né, porque todos os setores funcionavam. Só na linotipo eram oito, eu sei que somando com administrativa dava uma faixa de 130 a 150.

DC: *A Editora, antes de vir para cá, era no centro da cidade. Quando você entrou, ela já estava aqui ou ainda estava no Centro?*

GS: Quando eu entrei já era aqui no Campus.

DC: *A estrutura da Editora na época que você entrou era mais ou menos como é hoje?*

GS: A parte do prédio era praticamente do mesmo jeito, não mudou muito a frente, a entrada é a mesma...

DC: *E a parte interna?*

GS: Era dividida em duas partes. Onde hoje é o auditório, funcionava a parte de acabamento. Do lado de cá, era justamente a parte de linotipo, tipografia, e o resto era impressão, tinha várias máquinas de impressão. Impressão, pré-impressão e corte. O almoxarifado era no mesmo lugar onde está hoje. A estrutura já era boa.

DC: *Você lembra quem era o diretor quando você entrou?*

GS: Quando eu iniciei, o diretor era Merval Jurema. O chefe imediato era Machado, Vicente Machado. Que é o nome do auditório, né.

DC: *Você consegue pontuar dos diretores que passaram aqui desde que você chegou? E se teve alguém que foi melhor ou pior, quando a editora produziu mais ou produziu menos... Não por conta do diretor, mas pelo contexto.*

GS: Na época em que eu cheguei aqui, com o diretor Merval Jurema, a Editora era bem equipada, em todos os sentidos. Dentro, o setor de artes gráficas, né, todos os setores funcionavam, de linotipo à parte de tipografia, a impressão, que tinha várias outras máquinas de impressão... Agora ficou reduzido a essas que a gente vê aí, mas tinha, né, vários tipos de impressão e todos os setores eram bem equipados. Nós fazíamos também a parte de plastificação, a parte de costura... Quer dizer, praticamente todos os serviços dentro do setor gráfico a gente fazia aqui mesmo, não era necessária a terceirização. Então era equivalente às outras editoras, era bem equipada nesse sentido.

DC: *Eu não vou dizer "diretor", mas falando de contexto, qual foi o período que marcou? Quando a editora produziu muito ou produziu pouco...*

GS: Olha, nesse período de Merval Jurema, a produção era uma boa produção em todos os sentidos. Nós tivemos uma queda de produção quando entrou Edson Lima, caiu um pouco a produção. O sistema administrativo era mais rigoroso em relação a horários, essas coisas. Então houve uma certa repressão da parte dos funcionários e, quando se trabalha assim, a produção cai, né. Então nessa época de Edson Lima sentiu-se essa queda na produção. Depois, na sequência de Edson Lima, veio também o outro diretor, que foi o que faleceu, Dauri Silveira. A produção foi razoável, melhorou um pouco porque o sistema de direção já foi diferente. Algumas coisas que o Edson Lima botava, né... O outro já foi mais maleável, então a produção já melhorou mais de Edson Lima para Dauri da Silveira.

DC: *Então era muito mais ligado a como eram geridos os funcionários, né?*

GS: É porque a gente sente a diferença de um diretor para o outro, assim, em questões de administração.

Edson Lima era a exigência de pontualidade, que se contava até os minutos para se transformar em horas pra poder dar folga, né, aí houve uma certa repressão sobre isso, né. Aí veio outro que foi Dauri da Silveira, que foi mais maleável sobre isso.

DC: *Dauri foi o que foi técnico e revisor?*

GS: Dauri da Silveira, não. Teve um que foi Moacir Dantas, que foi intermediário entre a saída de Edson Lima e Dauri da Silveira. Foi um período curto antes de Dauri da Silveira chegar. Moacir Dantas assumiu um período, mas foi pouco, foram meses, não foi um período longo, foi rápido. Então, quando Dauri da Silveira entrou, as coisas já melhoraram em termos administrativos, né, já não havia mais muita pressão, a produção melhorou muito.

DC: *Em relação à pressão externa do Governo Federal, e da Universidade em si, sobre a Editora, como impactava na Editora? Ou a Editora era meio que blindada em relação a isso?*

GS: Bom, porque a editora como órgão suplementar, você sabe que o órgão suplementar na Universidade... Talvez agora tenha melhorado, não sei, mas antigamente a gente sentia uma certa dificuldade. Era como se fosse uma coisa que não tinha muito significado para a própria Universidade, como se tratava de um órgão suplementar, né. Inclusive, a própria Editora praticamente se mantinha por conta própria, por isso sempre se trabalhou com serviços para terceiros, para se manter. Desde que eu cheguei aqui que funcionava assim, a Editora se mantinha praticamente por si própria. se tivesse, assim, alguma ajuda da Universidade, era a mínima possível na época.

DC: *E quais eram os serviços aqui, Giba, além dos livros, o que é que se fazia aqui, para a Universidade ou para terceiros, o que é que tinha mais?*

GS: A gente sabe que o serviço público tem as suas exigências. A Editora tinha a obrigação, claro, de trabalhar exclusivamente para a Universidade, mas tinha o serviço de terceiros, porque senão não tinha condições de se manter. Mas uma das prioridades era o serviço da própria Universidade, como nós fazemos aqui. Naquela época, jornal universitário saía, tínhamos os Diários Oficiais, que eram prioridade, e algumas demandas do reitor, de alguns professores, que eram prioridade.

DC: *Essa questão de a Editora receber recurso de terceiros, desde 1971, a partir de uma resolução lá do conselho universitário, se esclareceu que a Editora podia funcionar de forma diferente em relação a ter recursos públicos e privados, já dava esse direito. Eu não sei se na época já tinha isso, porque criou-se um bicho em relação a isso, e nunca foi legal – sempre foi legal...*

GS: Desde que eu cheguei aqui, a Editora sempre fez serviços desse tipo, mas com conhecimento da própria Reitoria. E na época em que eu cheguei aqui, que foi em 1973, que eu peguei a diretoria do Jurema, eu me lembro muito bem que chegava momentos no final do ano, depois que era feito o balanço, a Editora ainda devia dinheiro à própria Reitoria, recurso da Editora mandando para a própria Reitoria.

DC: *E o que vinha mais em termos de serviço? Jornais, Diários Oficiais...*

GS: Os serviços de terceiros são vários, né. Podia ser livro, revista, jornal... Serviços de terceiros abrange tudo isso, né. Só que a maioria das publicações da Editora eram mais para edição de livros.

DC: *Vamos para a parte da oficina, que é o mais próximo de você. Você já falou que tinha a parte de pré-impressão e impressão deste lado do prédio e do outro lado onde é o auditório era o acabamento...*

GS: Isso, eram dois salões, este salão aqui era a parte praticamente da produção mais pesada, como se chama, que era a linotipo, tipografia, impressão.

DC: *E, desses setores, tu consegue dizer mais ou menos a quantidade de pessoas que tinha em cada setor?*

GS: Olha, na linotipo nós tínhamos oito pessoas ao mesmo tempo, que era considerado o setor de produção. É que eram oito linotipos, oito máquinas funcionando totalmente. Tipografia nós tínhamos uma média de cinco tipógrafos. Impressão nós tínhamos também na média de cinco, quatro. Porque impressora tipográfica nós tínhamos umas três, impressora planas, de cilindro, que trabalhava realmente com a parte de linotipo, que eram feitas as chapas, né. Minerva, nós tínhamos na média de umas duas, essas duas que ainda estão aí. Então impressoras mesmo a gente tinha na faixa de umas cinco máquinas.

DC: *Nessa época não tinha offset ainda?*

GS: Tinha, tinha a *offset* que era a única Heidelberg, eu trabalhei nela. Quem trabalhava com ela era Cunha. Com as outras impressoras, tinha mais nas planas, que eu me lembre, trabalhava Zé Bruta, Edmilson e o pai de Edmilson. E tinha as Minervas. Nas Minervas nós tínhamos uns dois impressores. Então era na faixa de uns cinco impressores, na média.

DC: *Desses, você sabe dizer se tem alguém vivo ainda?*

GS: Sei dizer não...

DC: *Cunha faleceu recentemente, né?*

GS: Sim, mas Cunha foi um dos mais recentes de conhecimento da gente, né. E os outros, como se aposentaram primeiro, aí eu não sei dizer, mas eu acho meio difícil.

DC: *E em relação a máquinas... A gente já tem aqui oito linotipos, cinco tipográficas, né? Três planas e duas*

Minervas. Uma offset... Além dessas máquinas, que são praticamente para impressão e pré-impressão, o que tinha ainda de acabamento?

GS: Bem, de acabamento nós temos a máquina de plastificação nós plastificávamos aqui mesmo, nós tínhamos as dobraduras... Praticamente são as mesmas ainda. Nós tínhamos máquina de serrilhar, as Minervas também, porque faziam corte e vinco, faziam impressão de cartão de visita, cartões menores da Universidade, fazia serviços menores, de pequeno porte, as Minervas faziam. Nós tínhamos também uma máquina de pautar, a máquina de costurar, é mais ou menos isso, quer dizer, tipograficamente era uma gráfica completa, dentro das condições. Tinha máquina de colar também, ainda é essa das antigas, é uma Minabinda, até hoje ainda funciona. Ali o pessoal de uma bobeira, porque podia deixar essa máquina ali funcionando, porque, inclusive, essa máquina que tá aí era a que eu trabalhava com ela, né, é a que a gente chama de linotipo "cometa", porque os magazines dela eram assim em pé, as outras eram deitadas. Cometa, só tinha duas. E, no final, um dos cidadãos aposentou-se e ficou ela para mim, fiquei com ela até as últimas, funcionou. E quando eu saí da linotipo, ela ficou funcionando. Isso foi na década de 1980, certo? Mas tinha condições de ela ter ficado funcionando, era só questão de manter, né. Lubrificação, entendeu? Mas ela parou de funcionar completa, de caldeira, agora.

DC: *Essa cometa só pegava um magazine por vez?*

GS: Dois magazines por vez. Porque eu usava o magazine com fontes normais, 11 ou 12, que era a maioria dos textos, e usava uma fonte menor para fazer tipos de rodapé.

DC: *Podia então ser quatro tipos com ela, né?*

GS: Não, cada magazine é um tipo, é uma fonte. Como os livros a gente trabalhava 11 e 12, dois tipos, então dava certinho. Geralmente, se trabalhava assim. Frase de rodapé, que a gente chama, era um tipo menor, então a gente trabalhava com 7 ou 8. Aí eu ficava com ele, com o texto bruto, o texto normal, e botar uma menor para caso precisasse. Ficava os dois magazines funcionando na máquina, aí optava lá, tinha uma alavanca, tava lá no primeiro, né, aí se eu quisesse o segundo, ia botar ela pra cima, aí ela passava a funcionar como outro magazine, ela funcionava assim.

DC: *E as variações de negrito, itálico, como funcionava?*

GS: Olha, toda ela vem normal, só que o itálico e negrito você fazia na própria matriz. Ela vinha duas fontes, a normal e a negrito, dentro da própria matriz, porque ela pegava cento e tantas matrizes dentro de um magazine, das fontes, né.

DC: *Essa figura do diagramador, como ele vai entrar na produção depois da linotipo?*

GS: Essa digitação na linotipo se chama digitação mecânica. Depois da linotipo, vinha a parte da diagramação, só que, antes de diagramar, passava pelos emendadores, que era quem faziam as cópias do texto para poder mandar para os autores em formato de galé, eles faziam as correções que tivessem. Depois das correções, e aí tinha que trocar de linha, tinha que fazer a correção completa, se trocasse uma letra tinha que mudar tudo. E tinha que casar com o resto do texto, tinha que ter cuidado para o texto não correr, porque se corresse, tinha que mudar aquela parte toda. A gente fazia de tudo para não acontecer, mas quando acontecia, quando eu tinha que tirar uma palavra ou inserir um texto... Porque uma letra só é mais fácil, mas quando era a palavra era mais difícil, aí tudo isso quem fazia era o emendador. Depois que era feita as correções de galé, passaria para o diagramador, certo? Aí o diagramador fazia o processo da diagramação, deixava em formato de página, que o formato até hoje é o mesmo, colocar numeração, tudo isso quem fazia era ele, porque a numeração dele fazia na linotipo, direita e esquerda já vinha no lingote. Se viesse 200 páginas, aí eu fazia ímpar e par, certo? Aí fazia só a montagem.

DC: *E a parte do tipógrafo?*

GS: O tipógrafo servia para auxiliar o diagramador e ao mesmo tempo o texto em si. É porque tinha alguns títulos que a linotipo não fazia, dependendo do tipo ela não conseguia fazer. Apesar de ter a tituleira, que a gente chama, era uma máquina de linotipo especial só para isso, ela só fazia isso.

DC: *Sabe até que tamanho, mais ou menos, essa máquina fazia?*

GS: Vinte e quatro, 36 ou 48. A tituleira ia até 48, o máximo era isso. Até na tipografia você vê isso, tem umas maiores, que vai até 60, 72... Se eu não me engano, a tituleira a gente conseguia fazer até 48, mas ela tinha espessura de 72, o máximo era 72, mas de acordo com as fontes que a gente tinha, a gente fazia no máximo 48, já para não usar a tipografia, e quando era maior um título, aí usava a tipografia. A tipografia auxiliava também nesse lado, apesar de fazer uns textos pequenos, né, algumas besteiras. A parte de cartão de visita, coisa de casamento, tipografia trabalhava muito com isso e auxiliava nesse sentido. Como a tipografia auxiliava também a fazer tipos para a programação, que era as capas. Alguma coisa diferente no texto ou no título, entendeu? Ainda se usava muito a letrasset na época, na época a maioria dos textos de capa eram feitos com letrasset. Às vezes acontecia da letrasset faltar, aí apelavam para a gente ou fazia na linotipo, tirava lá a prova bem tirada, né,

bem preta, bem chapada, que era para eles aproveitarem quando fosse construir a letrasset. E às vezes usava também a tipografia.

DC: *E a figura do capista, ele só fazia capa?*

GS: Era só capa.

DC: *E as capas eram rodadas onde? Qual era a máquina?*

GS: Bem, depende, né. Tinha capas que praticamente depende do serviço, né. Tinha capas tipográficas, você fazia com o próprio tipo, e as outras capas fazia também na *offset*, mas para isso a gente tinha um laboratório. O laboratório funcionava completo, né, batia foto, às vezes a gente tirava aquela cópia aí levava para dentro, ou a turma batia a foto e aquela cópia era já tirada na impressão aqui, né, e a composição era feita aqui fora, a letrasset, né. Só não usava a letrasset quando eles queriam usar alguma letra que não tivesse, aí a gente esperava comprar e utilizava.

DC: *E esses capistas eram daqui da Editora ou geralmente vinham de fora?*

GS: Todos eles eram daqui da Universidade, eram funcionários da Universidade, na época, pelo menos. Porque na época, nessa área, não tinha muito bolsista, não existia muito tipo de bolsa específica para essa área. Bolsista mesmo, nessa parte de digitação, veio surgir depois do computador, mas nessa época praticamente não tinha. Podia surgir, assim, um estagiário, mas na época não existia bolsa.

DC: *Voltando para a linotipo, as máquinas acabaram de vez ou foi gradativo?*

GS: Olha, aqui ela foi acabando aos poucos, não foi de vez. Mas praticamente das oito só ficaram funcionando três, que ficou com os linotipistas restantes, porque a maioria se aposentou, aí ficou eu, Betinho e Cícero, ficou três linotipistas ainda. E não é que as máquinas deixaram de funcionar, mas, com o passar dos anos, só ficaram três. E cada um tinha a sua máquina, as outras ficaram aqui paradas, foi quando finalizou, parou com três na década de 1980, mas elas ficaram aqui, entendeu? Todas elas no local, não tinha era linotipista para trabalhar com elas, porque aos poucos foram parando, se aposentando, e não foram trazendo linotipistas, porque aí já foi surgindo a ideia do computador.

Mas não foi uma coisa do dia para noite. Mas veja, dos três linotipistas que ficaram, o primeiro computador que chegou aqui foi, não sei se tu se lembra dessa máquina, era da Forma, o representante era Forma, que ele vendia um pacote, era o computador e a impressora. O primeiro que comprou foi assim. Ele tinha um monitor assim, menor, e a tela era verde. Então, quando comprou, já comprou o pacote, a impressora e o computador junto e o representante do produto era Forma. Aí pronto, foi o primeiro computador, mas também só foi um, já foi com Edson Lima.

Edson Lima comprou esse computador e ele passou dois anos na caixa, porque ele exigiu que a reitoria mandasse pelo menos um datilógrafo para trabalhar com ele, e a gente continuou trabalhando com a linotipo. Alguns serviços já vinham terceirizando, de fotolito, capa, algumas coisas assim. Textos sem ser na linotipo, através do laser, a parte do texto a gente já fazia fora da linotipo. Aí comprou o computador, mas não abriu porque acho que a gente que mexia com linotipo não tinha condições de trabalhar com computador. Só que ele começou a terceirizar serviço, né, lá fora. Só que, você sabe, naquela época era caro porque era cobrado por centímetro, então uma página, quando vinha de lá para cá, já saía cara.

Ele passou um bom tempo fazendo composições fora para fotolito, né. E a gente vinha fazendo algumas coisas, alguns serviços mais... E foi quando ele viu que o prejuízo já tava ficando muito alto, aí foi quando ele trouxe um dos representantes do computador, que ele pediu muitas vezes à reitoria para mandar as pessoas para verem, mas era muito complicado. Apesar de que tinham algumas pessoas que nem para cá queriam vir, a pessoa era datilógrafa lá na reitoria, aí para vir pra cá não queria, né. Aí ele viu que não tava conseguindo e chamou um representante dessa própria Forma. O cara veio dar um estágio aqui, mas só deu estágio de uma semana, aí foi quando botou para funcionar o computador. Arrumou lá tudinho, ele passou uma semana aqui, mas depois de uma semana ele já teve um chamado para ir pra São Paulo, que estavam querendo formar lá e ele disse que não podia ficar aqui. Aí, em uma semana, ele deu as dicas principais e deixou o manual e a gente ficou revezando para ver quem era que se adaptava. Aí, dos três, quem se adaptou fui eu. Os outros dois disseram que não tinha mais cabeça para aprender aquilo, aí eu fiquei.

O cara passou mais de um mês sem aparecer aqui, sendo que, quando o Edson Lima saiu, já deixou esse computador aqui, foi o primeiro. A impressora, ela trabalhava com as margaridas, era uma margarida assim, redonda, aí você tirava e saía trocando as fontes e ela fazia a impressão. E esse tipo de computador, naquela época o *Word* praticamente não existia, o tipo de texto você fazia tudo através de comandos. Se eu quisesse usar uma palavra em negrito, botava um comando, abria o comando e fechava o comando para ela poder entender que era negrito, e assim por diante, tudo que eu quisesse fazer tinha que usar comando. Recuar para texto, essas coisas, para dar um parágrafo usava um comando... Mas mesmo assim eu me adaptei.

Aí, na saída de Edson Lima, foi Washington. Aí Washington chegou e já veio com outra mentalidade,

começou a ampliar. Essa área de informática aqui, praticamente, começou a se ampliar através de Washington, que foi quando ele arrastou para cá a *Doctech*. Você conhece o processo da *doctech*, né? Que é por demanda. Aí a gente preparava e o computador já começava a ter a parte de rede, até para passar o texto da máquina para o computador, né, a gente já usava. E a parte de como diagramar as páginas, quem fazia eram os meninos, como CTP, que você manda e o CTP faz. Aí começou a surgir os novos, o PC, né, que já tinha os programas, o *page maker* surgiu, *Word*... era o computador XT aí como eu já sabia do manual que o rapaz deixou aí quando ele voltou eu já tinha digitado mais de não sei quantos livros e qualquer dúvida eu ia no manual e comecei a decorar. O cara ficou até abismado, ele disse que eu já tava preparado, aí praticamente só quem ficou nesse computador fui eu.

DC: *E também só veio esse computador desse tipo?*

GS: Foi, desse tipo só foi um e daí para frente foi quando Washington começou aqui e começou a ampliar.

DC: *Me explica melhor o funcionamento desse computador, porque, até onde eu sabia, a questão da fotocomposição era no laboratório com os meninos lá dentro, mas isso que você tá me dizendo aí, esse computador Forma, é um tipo de fotocomposição que não é foto exatamente, mas ficou como fotocomposição porque foi antes da composição digital, né. Aí eu queria saber como era esse funcionamento, porque você tinha essas linhas de comando no computador, aí eu queria saber o que é que você conseguia controlar, se com essa composição já saía a página diagramada para ser tirada a prova e para ser tirada no fotolito ou se precisava ser montada.*

GS: No processo não saía a página diagramada já como hoje, não. A gente digitava e tirava a prova dela do texto corrido e lá eles tinham a medida da página. Pegavam o texto, colocavam aqui e cortavam.

DC: *Mas essa impressora tirava o texto como em papel normal A4 ou laser?*

GS: Não, ela tirava no papel A4.

DC: *Aí você já dizia o tamanho da linha, os caracteres?*

GS: O tamanho, largura, a gente já tinha a altura de página, como a gente faz hoje essas já prontas. Ele levava pra lá, daí a gente rodava, já ia o papel preparado para lá e ele, acompanhando o texto quando chegava naquela altura da página, cortava e ia montando assim. Não é como hoje, né, que a gente já coloca altura, largura, numeração, tudo.

DC: *Ele montava a chapa a partir do corte das páginas?*

GS: Isso, ele fazia a montagem assim, até a numeração a gente fazia por fora. Ele cortava o número e colava, tá entendendo? Não era como a gente faz hoje, que já sai toda completa a página. Dali levava para a fotolito, um dos meninos batia a foto, fazia o processo de diagramação. Não era a página por página, era já dentro do formato da impressora, que é o formato 16.

DC: *Então ele formava primeiro em papel a chapa inteira e a matriz inteira, né?*

GS: Isso, depois que fotografava aí fazia os filmes, né. Aliás, era o seguinte, ele fazia as páginas uma por uma, agora que eu me lembrei, ele fazia uma por uma e depois que os meninos batiam o filme que revelava. Aí saía cortando as páginas, aí fazia montagem já no filme. Dali é que era para a parte de gravação, depois dessa segunda montagem.

DC: *Isso é uma fotocomposição já do finalzinho da fotocomposição, né, antes da digital. Eu não sabia que tinha acontecido isso aqui não. Porque a composição é um negócio muito complexo, passou por várias etapas aqui. Por exemplo, a primeira geração de fotocomposição a gente não pegou aqui, não passou, que era de digitação em disco magnético. Não teve aqui, né?*

GS: A gente pegou já em filme, né. Usava o filme negativo, aquele negócio todo. Aí quando a gente digitava que ele pegava, aí ele cortava já as páginas e levava para a montagem. Aí leva para bater o filme, quando batia o filme, ele conferia e saía já fazendo a montagem, já com os filmes, certo? Formava o caderno frente e verso, formava a primeira frente e aí mandava para eles fazerem a parte de gravação.

Isso aí você pode confirmar também, porque pode ser que eu esteja enganado de alguma coisa, com os meninos lá dentro, porque, quando eles chegaram aqui, pegaram ainda a partezinha final disso aí, a parte dessa máquina de filmar e bater filme, revelar lá dentro com carvão... Eles ainda pegaram o finalzinho disso, antes de chegar a CTP era assim. Mas eles pegaram a montagem manualmente. Quem fazia a montagem era Marcos na mesa de vidro, né, mas quando eles chegaram já acharam melhor porque a gente já tava trabalhando com laser filme.

Fazia todo o processo de digitação e revisão, aí já tirava no laser. Quando eu tirava no laser era porque já tava pronto para seguir, depois de passar por correção e revisão dos autores e revisões daqui. Aí a gente rodava já no laser filme. A gente passou um bom tempo usando laser filme aqui. Saía até um pouquinho caro, porque o laser filme é nas caixas, e aí, querendo ou não, como era serviço de terceiros, não entrava no orçamento. Tudo isso era encaixado no orçamento, então não saía como prejuízo, mas a impressão era bem melhor e a qualidade era bem melhor. Depois que a gente viu que poderia conseguir através do papel vegetal, para economizar, no lugar do papel laser filme, começamos a usar o papel vegetal, o texto corrido no papel vegetal. Era o mesmo processo, só que em vez de ser com o laser filme, que é qualidade era bem melhor, mas o papel vegetal também não ficava tão... Aí já começaram a fazer a montagem com papel vegetal.

Entrevistado | Edmar da Silva Teixeira (Mão-de-Ouro)

Função: Impressor

Data do vínculo: 1981 - dias atuais

Entrevista realizada em 28 de setembro de 2018, no prédio da Editora UFPE. Av. Acadêmico Hélio Ramos, 20, Várzea, Recife,PE.

DIOGO CESAR: *Edmar, quando você chegou na Editora?*

EDMAR TEIXEIRA: Eu entrei aqui na editora no ano de 1982. Quer dizer, em 1981 eu cheguei aqui, né, e em 1982 eu fui cadastrado. Eu entrei aqui como estagiário pelo Senai, o Senai de Areias. O curso que eu fazia era de tipografia e depois *offset*. Em 1978 ou 1980, por aí. Quando eu terminei o estágio mesmo eu vim para cá, porque ninguém queria vir para cá. Mas eu vim porque estava desempregado e queria aprender. Aí daqui mesmo surgiu a oportunidade da gente se tornar tabelas especiais. Depois da tabela especial a gente ficou aguardando para fazer um concurso interno, aí aguardamos, demorou muito, passou mais de 5 anos para ser efetivado. Aí passamos todos a ser funcionários públicos regido pela lei e até hoje somos. A gente no início ficou por tabela, né, mas aí depois passamos a ser funcionários públicos, foi aprovado pelo governo de Sarney, aí a gente deixou de ser CLT para ser estatutário, até hoje. Aí eu estou aqui com 37 anos de serviço pela Universidade e fora eu tenho mais uns oito, somando tudo já passou do tempo de aposentadoria.

DC: *Edmar, me diz uma coisa, a atividade que você realizava aqui era como tipógrafo, certo? Como era essa atividade?*

ET: Era imprimindo vários cartões de visita, envelopes, muitos envelopes do Hospital das Clínicas e dos departamentos, vários departamentos, física, química, todos os serviços internos daqui da Universidade era conosco. A gente era abarrotado de serviço, não faltava serviço, era muito muito mesmo. Mas depois os departamentos foram procurar gráficas lá fora e foram deixando de fazer seus serviços internos aqui na Editora. Mas se esses serviços voltassem todos aqui para a Editora, seria uma boa, porque agora tudo é gráfica rápida, né, aí os departamentos estão todos com gráfica rápida, eles pararam de fazer esse serviço com a gente. O Hospital das Clínicas principalmente, eu não sei onde é que eles fazem o serviço deles. Porque aqui era muito serviço do Hospital das Clínicas, de vez em quando ainda faz aqui algumas coisas, né.

DC: *E nessa atividade que você tinha sua função definida de tipógrafo, você lembra ou pode tentar detalhar como era a organização da oficina? Em termos de setores, como se dividia...*

ET: Era tudo dividido, tinha outras impressoras, aí ficava eu na parte da Minerva grande e o Armando Monteiro trabalhava na parte pequena da máquina. Aí tinha Rubson, que pediu demissão voluntária e era um impressor daqui também, foi embora na época e ficou só eu e o Armando (Monteiro), depois eu assumi a outra máquina, que foi o tempo que eu fiquei no lugar de um menino que se aposentou e chamava Zé, que era muito antigo aqui, aí Armando assumiu a máquina - ele já tinha aprendido *offset* com ele - , aí foi trabalhar na *offset* e eu assumi as duas, assumi a Nebiolo, que era maior, e a pequenininha, duas máquinas. Nessas pequenas é que fazia os serviços de cartão, fazia cartão colorido do Hospital das Clínicas, era muito bom, a gente fazia cartão, a gente fazia timbre também, trabalhava com clichê, vários clichês, grande e médio. E tinha uma parte também, uma máquina que se chamava Paleta e eu trabalhava com ela também, a gente aprendeu no Senai também. Quando os envelopes eram enormes, muito grandes, não cabia aqui no tipo da máquina Nebiolo maior, botava lá na Paleta. A Paleta é uma impressora que tem duas pinças, ela sugava aí quando a pinça de lá pegava, aí girava e ficava aqui em cima e essa aqui já ficava imprimindo embaixo. Quando ela vinha, ela rodava. Aí já largava aqui nessa mesa e na outra já tava pegando outra parte. Era interessante, tu não chegasse a ver não, né? Mas ainda tem gráfica por aí que tem, se tu for na gráfica... Porque a paleta daqui, se eu não me engano, foi para o quartel, o 4° Quartel General, parece que foi doada para lá. Era tipográfica, trabalhava com tipo e eu trabalhei muito nela.

DC: *Aí tu fazia só parte de impressão ou fazia a parte de composição também?*

ET: Não, composição lá no Senai a gente não chegou a fazer esse não, porque isso era mais quem trabalhava na parte de composição, eram os tipógrafos, chamava tipógrafos, são as pessoas que trabalham com tipos. A gente era só a impressão da máquina, a gente já pegava a chapa pronta que o tipógrafo fazia. Mas em algumas gráficas por aí, o impressor aprende um pouquinho, eu mesmo aprendi um pouquinho, mas foi por mim mesmo, não teve ninguém que chegou para me ensinar, eu mesmo fiquei na curiosidade e vim aqui e aprendi a montar as chapas direitinho, saber os espaços, tal... E dava certo. Os espaços que iam precisando, eu ia colocando o material branco direitinho e ficava bem legalzinho também, eu aprendi assim. E as famílias dos "coisas" eu aprendi também, porque tinha escrito ali, ainda tem escrito ali "grotesca", tal,

tal... Aí eu também aprendi. Tinha um livrinho que eu tinha aqui e eu aprendi muita letra através desse livro, que eu dei para Isabela, ficou com ela lá e ela também aprendeu muita coisa com esse livro.

DC: *Você lembra como era dividida a questão do trabalho? Tinha a impressão e depois qual era a...*

ET: A divisão quem fazia era a chefia. Algum chefe chegava para mim ou para algum outro impressor e dizia "olha, Edmar", era Moacir o chefe quando eu cheguei aqui na época, e o diretor era Moacir Dantas, ele era funcionário também, mas na época que foi embora Jurema e outros diretores aí ele, como era antigo demais, assumiu como diretor. Aí quando chegava algum serviço aqui era Moacir que vinha e dizia "olha, Edmar, tem um serviço aqui para vocês", aí ele me dava. Quando eu não tava trabalhando aqui, tinha umas máquinas grandes ali que já foram tombadas, eu trabalhava nelas também, que era da parte tipográfica também, tinham várias máquinas aqui. Era automática, tudo com tipo, e eu trabalhava com elas também. Botava a chapa deitada, Gilvan era o tipógrafo das chapas, que eram todas de chumbo, aí fazia umas chapas grandes assim, aí dali eles faziam as chapas de acordo com a página do livro e botava, era uma máquina de fazer livros e eu trabalhava também fazendo livros, ia lá e imprimia, fazia os cadernos...

DC: *Mas tu já recebia ela montada, né?*

ET: Recebia a matriz já toda amarradinha, acertadinha, aí eu pegava a numeração que ia entrar. Por exemplo, eu pegava o caderno que se chamava de "boneca", aí abria assim e já sabia quais as páginas que iam para máquina, entendeu? Igualzinho a essas aqui, já sabia a numeração, tudo certinho, quando eu pegava lá na máquina aí eu botava a boneca aqui e já sabia onde a chapa ia entrar. Depois tirava uma prova, levava para o menino revisar, André e Inácio, aí eles revisavam os erros ortográficos da página e daí condenavam uma letra entupida, às vezes era resíduo de chumbo que tava por cima, aí quando saía na impressão ficava defeituoso, quando a gente ia olhar, era resíduo de chumbo. Aí com um arame pequeno, com o maior cuidado, a gente tirava a pelezinha do chumbo que tava sobre o tipo e melhorava. Às vezes estava machucado mesmo, aí a gente tirava aquela chapa, colocava uma marca lá para ninguém tocar nem bater e levava o caderno junto com a emenda para um linotipista, aí lá ele olhava a página que ia fazer a emenda e fazia de novo no tipo. Aí quando saía a chapa, a gente levava de volta ou a gente mesmo mudava, o impressor, ou o paginador mudava para ficar tudo na regra, para cada um fazer o seu, mas a gente podia fazer isso também. Depois de impressa, levava para o menino olhar de novo e ele conferia o livro todinho de novo, dava o *ok*, a gente levava para a chefia, o chefe abria a página, olhava para ver se tinha alguma letra falhando, se tava tudo pretinho e padronizado e dizia "tá ótimo, pode rodar", aí assinava. Eu guardava aquela prova para não dar nada de errado, aí rodava. Rodava cartaz também, às vezes chegava cartaz para rodar para amanhã, aí era uma coisa urgente, a gente fazia também. Entregava bonitinho, cortadinho, tal, e já ia para o Hospital das Clínicas. Às vezes o reitor queria um cartão urgente; a gente corria, ia na máquina, fazia esses serviços menores nas máquinas menores, era mais rápido, ou então botava numa chapa de *offset,* que também entregava rápido.

Cheguei a trabalhar na *offset* também, na *Heidelberg*. Passei pouco tempo na de cá, mas na de lá eu passei mais tempo. Cunha não se entendia muito comigo, não sei se ele tinha raiva de mim. Às vezes ele não dava bom dia. Uma vez eu dei bom dia a ele e ele não me respondeu. Aí eu fiquei ali atrás só para escutar ele comentar, e ele comentou "que bom dia que nada, e eu gosto de nego". Aí passou por mim o finado Josinaldo e disse "poxa, negão, tá vendo aí como são as coisas..." Eu digo "que nada, besteira". Ele ficou assim porque na máquina que ele trabalhava tinha umas bugigangas, umas coisas amarradas com fitas, aí eu tirei porque quem estava assumindo a máquina era eu lá, aí eu tirei tudo, botei numa caixa e deixei ali fora. Mas acho que ele não gostou, porque aquelas bugigangas eu acho que eram dele, ele gostava dessas coisas, né, mas eu não sabia, aí ficou essa "desentendência" comigo.

DC: *Mas antes de você pegar esse material quem é que define a isso de onde é a página, qual a largura da coluna de texto... Tinha uma pessoa antes que definia ou era você?*

ET: Quem definia a largura do livro era a chefia. Por exemplo, um livro de 24 ele dizia "olha, esse livro aqui você vai diminuir a bitola da rama da chapa, esse livro tá com um espaço menor, as colunas vão ser menores, mais estreitas, aí a gente tinha que abrir o espaço da máquina e dividir tudinho pra ficar certo, depois o papel também ia diminuir, aí quando a gente tirava a prova, fazia o mesmo processo, dividia o "X" no meio, e ia dobrando, do mesmo jeito que o menino faz ali, aí quando a gente abria aqui, olha, a gente ia ver logo a diferença, número com número para ver se casava. Se não casasse, a gente já via a diferença e fazia isso aqui, abria mais aqui, aí ela cai tudo na coluna certinha, um em cima do outro, tá entendendo? A chapa que caísse fora você ia lá e acertava ela para, quando fechar, ela sair igual no padrão.

DC: *Mas aí também essa coluna você já recebia o lingote na largura certa?*

ET: Era, já vinha tudo certinho de lá. O espaçamento que era conosco, pra deixar ela no padrão, tanto assim como na cabeça, pra quando abrir já estar tudo certinho.

DC: *E a parte de título? Quando tinha título muito grande que não dava no linotipo, aí entrava o tipógrafo pra fazer esse título?*

ET: Era, a chapa já entrava lá também, vinha o linotipista para fazer a placa, o encadernador, né, ele vinha, fazia o texto da "coisa" e entrava lá como letra tipográfica, misturado com o chumbo, entendeu? Ele pegava a chapa e montava dentro do linotipo. Aí se o espaçamento era 22, ele tinha que encaixar tudo em 22 para ficar os espaços todos certinhos. Ficava bonito também.

Gilvan era o paginador, ele preparava as páginas, amarrava bem o cordão, aí cortava lá, deixava tudo bem arrumadinho e o livro ficava ali. Aí quando você recebia a ordem de serviço, que era explicando tamanho do livro, paginação do livro, o tipo... A gente vinha e pegava o livro, abria a boneca e pegava só as páginas que iam entrar. Pegava o primeiro caderno, depois o segundo caderno e assim sucessivamente. A gente rodava 12 cadernos, 13, até 30 ou mais de 30 a gente rodava.

DC: *Em média, quantos cadernos eram feitos por dia?*

ET: Por dia dava para rodar uns seis cadernos, mais ou menos. Quando eu cheguei aqui, Chico era o mais antigo, era um velhinho já de cabeça branca. Chico era o mais veloz, ele rodava rápido porque a máquina dele, além de boa, ele era mais experiente, aí num instante ele rodava. Ele era muito rápido na máquina, trabalhava rápido. Aí dele levava para os meninos para dobrar. Dobrava tudinho e de lá ia para o acabamento. Era tudo cheio de serviço, muito serviço. E no final de semana aqui tinha um tal de PL que eu alcancei ainda, a panelinha, aí todo mundo ficava satisfeito. Mas na época a gente ganhava mesmo só o dinheiro da passagem, não ganhava nada, não, mas tinha um incentivo da direção que dizia que daria o dinheiro da passagem e mais um trocado, aí eles davam, todo mundo aqui ganhava dinheiro. Tinha dia que gente dormia aqui, virava a noite. Eu não cheguei a alcançar, não. Mas me disseram que, numa época aqui, a turma guardava e não ia nem receber o dinheiro do salário, porque tinha já pacote de dinheiro, era muito dinheiro que a turma ganhava aqui.

DC: *Você lembra quando começou a cair o seu serviço da parte de tipografia? quando começou a ter menos serviço? Foi de vez?*

ET: Não, foi lentamente. Porque os departamentos, como eu disse a você, foram surgindo essas gráficas rápidas e os computadores, aí foi diminuindo mais e foi caindo a produção em termos de serviço interno. O hospital optou por fazer as impressões dele em outro lugar, a direção resolveu ficar com outra gráfica lá... Aí a gente foi trabalhando menos. Depois ainda corremos atrás, pedimos para fazer reclamação para falar com o hospital, pra trazer serviço para cá, aí eles voltaram a mandar serviço, a gente voltou a trabalhar muito, mas depois parou de novo. Aí dessa vez que caiu, a Editora começou a ficar pegando serviço terceirizado, porque antes era mais serviço interno da Universidade, e os serviços terceirizados ficavam para depois. Fazia primeira o da casa pra depois entrar no particular, aí foi caindo, caindo, e foi assumido a terceirizada.

DC: *Você lembra mais ou menos o ano que isso começou acontecer?*

ET: Mais ou menos no ano de 2002, 2006... Foi caindo, caindo, até hoje. Tanto que o pessoal vai se aposentando e não chega ninguém para assumir.

DC: *Nessa parte de impressão e tipografia, você trabalhou até quando?*

ET: Dependia do tipo de serviço que a gente tinha. Na tipografia, quando a gente fazia envelope, que era muito envelope com emblema da Universidade, aí eram caixas e mais caixas, era esse espaço aqui cheio de caixa, só as máquinas no meio e você ali no meio (risos). Aí à medida que ia levando as caixas, ia aparecendo as máquinas, mas era bom. A parte de corte e vinco fazia aqui também e eu trabalhava às vezes lá.

DC: *Se lembra qual era a marca ou especificação dessa corte e vinco?*

ET: Era uma máquina grande, do tamanho dessa aqui. Parecida com a Minerva, só que maior. Ela tinha uma força danada, tinha um motor desse tamanho e ficava lá no canto. Um dia a gente voltou de férias e não encontrou mais essa máquina. Não sei para onde foi.

DC: *Uma última pergunta: tem um cidadão que eu já vi como capista, é um tal de Wilton de Souza. Tu chegou a pegar esse funcionário aqui? Conhece ou lembra do nome?*

ET: Eu conheci um Souza aqui, deve ser esse. Ele já era bem antigo e era capista, era da família de Cunha, o impressor. Eu cheguei a alcançar ele, ele era bem velhinho e magrinho, conversava com todo mundo e depois saía.

Entrevistado | Wilton de Souza

Função: Capista (Artista Gráfico)

Data do vínculo: 1964 - 1973

Entrevista realizada em 04 de dezembro de 2018, na residência pessoal do artista, no Bairro da Boa Vista, Recife, PE.

DIOGO CESAR: *O senhor pode dizer seu nome completo e falar um pouco sobre como se tornou um artista gráfico?*

WS: WILTON: Wilton de Souza é nome artístico, o normal é Wilton Andrade de Souza. Nasci em 1933, no dia 27 de junho. Nasci no bairro de Casa Forte e quando tinha três anos meu pai se mudou para o bairro da Boa Vista, na Rua Velha, prédio 201. Foi lá onde tive toda a minha formação. Saí desse prédio em 1954. Nesse bairro eu tive a oportunidade de conhecer colegas, como Ionaldo Cavalcante, já falecido, Daniel Valeça, um dos maiores artistas gráficos... Nascido em Timbaúba, hoje está com 96 anos e mora no Rio de Janeiro.

Então, eu e meu irmão, que é mais velho que eu quase um ano, tivemos essa mesma formação na Rua Velha. E lá, com essas amizades, eu tive o Ateliê Coletivo na cidade do Recife. Era eu, Gilvan Samico, meu irmão Wellington, Abelardo da Hora, Hélio Feijó e outros poetas da época.

DC: *Você tinha que idade nessa época?*

WS: Estava na adolescência, mas os outros, Abelardo da Hora, eram um pouco mais velhos. Hélio Feijó tinha idade de ser meu pai. até. Formávamos uma grande família e uma nova geração de artistas, e na época havia um grande tumulto, uma grande briga entre os modernistas e os acadêmicos Eu era do lado dos modernistas. Toda essa minha geração se repartiu e hoje a gente conta essa história.

Eu tive aquela vontade de ser artista, e pra ser artista naquela época, por sobrevivência, tinha que aprender a fazer de tudo. Eu fui autodidata, não fui para a escola de arte, não concordava com esse ensino acadêmico. Naquela época me considerava desenhista, pintor, artista gráfico, assim fui registrado, era considerado artista gráfico o artista de publicidade e propaganda, não existia o design. O design foi criado na minha época, juntamente com Aloísio Magalhães. O ateliê de Arte Moderna tinha sempre contato com o gráfico amador e vice-versa. Foi quando Aloísio teve a ideia de fazer a profissão do designer. Mas eu continuei sendo autônomo e "feito por mim mesmo", um autodidata.

Procurando por experiências, tanto que comecei, em 1954, a fazer capas de livros já, capas impressas. Em 1954 foi inaugurada no Recife a fábrica [de discos] de Rozenblit e eu era vizinho dele. Eu morava na Rua Velha e ele morava na rua atrás da nossa. E criou-se uma convivência entre eu, ele e os irmãos dele, todos na mesma faixa de idade. Aí foi a inauguração da fábrica e vi que ali era meu lugar, porque além de todo o aparato para gravação dos discos, estúdio de gravação, tinha o parque gráfico onde eles estavam implantando a primeira oficina do Recife. Então vinha acompanhado de um grande laboratório químico, onde eram selecionadas as cores que eram criadas para as capas dos discos e era um trabalho muito interessante. Então eu escrevi uma carta para ele me propondo a fazer uma prova para trabalhar lá. E fui aprovado, meu desenho foi aprovado e a capa foi impressa.

DC: *Aquela que o senhor me mostrou, do frevo?*

WS: Isso, a do frevo. Eu passei dez anos trabalhando na Rozenblit e fiz, acho, um pouca mais de mil capas de discos nesse tempo. E eu não entendia nada de gráfica, mas, como curioso, comecei a entrar calado e fazer as minhas críticas lá, né. [risos] E todo parque gráfico oferecia toda uma concepção moderna na época, que hoje é superada, eu digo que é do período da pré-história. Outros trabalhos dessa época foram as capas de revistas, periódicos e livros feitas com litografia, através das peças litográficas. Aí Rozenblit modernizou e implantou a *offset*. Eu fazia duas, três, quatro ideias de capa de disco e tinha que fazer a pintura, finalizar, pregar todas as folhas, criar um tema e no fim levava para aprovação de Rozenblit três, quatro ideias. Ele escolhia uma para ser impressa e a capa era enviada para o laboratório para fotografar.

Aí tinha um técnico chamado Baunilha, era conhecido como Baunilha porque era uma pessoa doce, ele pegava a capa e botava na máquina para selecionar as cores. São quatro cores básicas, você seleciona o amarelo, o azul, o magenta e o preto, nessas chapas de fotolito. Aí levava para outro departamento, onde tinham as chapas de cobre para entrar na máquina de *offset* e era impressa cor por cor. Aí vamos dizer, o lançamento do disco ia ser mil capas, aí eram impressas mil capas só o amarelo, esperava-se uma semana para secar, e era um trabalho para secar... Depois imprimia o azul, e da impressão do amarelo com o azul criava-se uma terceira cor, o verde. E criava nuances, manchas. Depois vinha o magenta, que é o vermelho, e a partir dele se provocava o lilás, o marrom, o sépia. Depois vinha o preto. Era um trabalho muito bom. Eu acho muito melhor do que o que se ensinava na escola de artes, que nessa época já existia o curso, mas eu fiquei como funcionário e dirigia o departamento de arte.

Eu fazia trabalhos com fotografia com a Ektachrome, trabalhava no laboratório gráfico, abria o letreiro para colocar nos eixos, na marca. Fazia as capas dos discos, contracapas, como já falei, e posso dizer que padronizei um modelo. E ao mesmo tempo fazia propaganda, porque valia à pena fazer por causa do parque gráfico, pela concorrência que tinha do Nordeste com Sul e Sudeste.

Já cheguei a ganhar vários prêmios com capas de discos, porque não estava dentro de nenhum padrão. Observando esses trabalhos, passei a desenvolver criações mais diversas.

Na fábrica, eu era muito amigo de Régis, escritor e poeta. Em 1964... Régis falou da necessidade de um capista, alguém que fizesse capas, aí me convidou. Eu já tinha experiência com isso, já tinha sido diretor de arte da fábrica de discos e na loja da família, que ficava ali na Rua da Aurora. A vaga era para trabalhar com decoradores e ambientadores, ele me convidou para ser decorador. Naquele tempo decorador tinha fama de ser homossexual, chamavam de "bicha" e eu dizia "que nada, supera esse negócio!". Estava naquela fase, né, que tinha preconceito. Depois eu comecei a gostar de uma moça que era professora de balé. Aí diziam "é decorador e se interessou por uma bailarina? É 'viado' na certa!"

Na mesma época em que atuava como decorador, escrevi para o jornal, fazia exposições, participava de coletivos, como o de Arte Moderna, juntamente com Abelardo, Samico... Eu já tinha certo nome, passei a ser personificado, né? E divulgado pela imprensa, por isso tenho um certo nome até hoje.

Aí saí da Rozenblit para ser sócio do meu irmão Wellington, passei poucos meses sendo sócio dele e resolvi sair, aí fiquei desempregado. Aí tinha uma outra loja que não era de Rozenblit, a Nova Aurora do Recife, que ficava na Rua da Imperatriz. Aí fui na loja e procurei a agência de publicidade. Aí o publicitário, Carol Fernandes, que tem nome de mulher mas era homem, um rapaz muito inteligente, ele gostou da ideia, porque já me conhecia da Rozenblit. Aí falou com o dono, era uma das lojas de móveis mais antigas do Recife, e fui contratado. Na Rozenblit eu tinha feito uma galeria de arte, tinha dois ambientes e dava pra fazer até showroom, com música, tinha piano, tinha tudo. Nessa nova loja eles me pediram para decorar todo o espaço e queriam também na Bela Aurora uma galeria de arte para receber obras de grandes nomes, como Monteiro, Francisco Brennand... então fiquei trabalhando na Bela Aurora e na Imprensa Universitária. Fui presidente da Associação (de Arte Moderna) e ao mesmo tempo eu comecei a fazer [...], morreu o desenhista chamado Manoel Bandeira, que fazia os diplomas das Universidades do Recife, e eu fui convidado para fazer esses diplomas. Fiz uma grande carreira de diplomas. O primeiro que eu fiz foi para o Governador de Pernambuco, que foi diplomado pela Assembleia... Mas o que lhe interessa são as capas, não é?

DC: *Sim, as capas e a sua relação com o Edmir...*

WS: O Edmir tornou-se um amigo porque ele tinha uns irmãos que eram também jornalistas. Hernane, Clésio, Ézio e Edmir, os três eram jornalistas. Hernane e Edmir eram gêmeos, mas dava pra diferenciar.

Aí comecei a fazer capa de disco e enfrentei outras formas de técnicas. Não tinha *offset* e todas as capas eram feitas tipograficamente. Então para fazer esse trabalho de composição, colocava a caixa alta, caixa baixa... Eu não gostava disso. E aí comecei a criar. Tinha outra técnica de concepção gráfica que era chamada de clichê. O clichê para desenho tem duas formas, que era bater a fotografia do desenho, fazia em zinco, era como se fosse um carimbo de borracha. Aí comecei a fazer os desenhos para o pessoal e enveredei por isso de fazer desenho. E tinha também como desenhar no papel e fotografava também, fazia as capas de disco com fotografias nas capas.

DC: *[Mostra material] Essa era da Conde da Boa Vista, né? Tem uma traço...*

WS: É, Essa foi uma fotografia muito boa, aí eu não quis estragar a fotografia para botar o texto. Aí fiz a capa com a foto da conde da Boa Vista, a ponte.

DC: *São poucas que você assina na própria capa*

WS: É, Quando era desenho assim... É no canto?

DC: *Não, era logo na frente, eu reparei que você assina logo no começo.*

WS: Aí comecei a usar fotografia, clichê... Nessa aqui tinha duas impressões, o preto sem o branco e o branco na cor.

DC: *E a letra que o senhor usava para fazer essas composições?*

WS: Fazia a composição simples com tipos maiores. Tinha as composições a dedo, que eram com todas as famílias. Tinha um gráfico que chamava ele de Professor (Antônio do Monte), porque sabia de tudo, todo mundo chamava ele de professor. Ele trabalhou tanto com Gastão de Holanda e começou a trabalhar comigo e trabalhava depois do expediente, com O Gráfic0 (Amador). E ele fazia a composição. Eu desenhava e ia para junto dele e ia ver ele fazer a composição. Ele fazia a chapa e era impresso. Quando ele sentia que tinha necessidade de fazer essa letrinha azul, eu fazia o desenho para, quando botar no clichê, essa imagem ficar branca para poder entrar o azul. Tanto que o chefe da gráfica, Machado, adorava quando eu chegava, parava tudo quando encontrava ele.

DC: *quando você trabalhava na gráfica ela era na Rua do Hospício ainda, né?*

WS: Tanto que eu morava no prédio vizinho. Tanto que, quando conheci Roberto Benjamin e o Martins, que fazia a Rádio Universitária, e passei a trabalhar na rádio como jornalista. Eu passei a entrevistar na Rádio Universitária, entrevistava os artistas. Entrevistei Bibi Ferreira...

DC: *O senhor consegue se lembrar de como era a estrutura da gráfica lá? Como eram os espaços...*

WS: Tinha um espaço da linotipo, tinha espaço para composição de chapa, tinha as impressoras, tinha várias pessoas trabalhando.

DC: *Era em um andar só que funcionava?*

WS: Era uma praça só da gráfica, que dava para aquele espaço de fazer o caderno do livro e atrás era o espaço da Rádio Universitária, a Imprensa Universitária também era no térreo. No primeiro andar tinha o Deca, que era onde trabalhava o Hermilo Borba Filho, era o departamento de cultura. Leda Alves, conheci Leda Alves lá. E tinha a diretoria da imprensa, ficava no primeiro andar e a gráfica no térreo. E o meu atelier, a minha oficina, era no primeiro andar, perto da sala da diretoria. Tanto que eu ficava na sala da diretoria e no atelier.

DC: *E nessa época que você trabalhou tinha mais alguém que fazia esse trabalho de capista na Editora?*

WS: Não, às vezes aparecia um de fora, teve uma feita por Inaldo Medeiros...

DC: *[entra esposa de Wilton] Vocês são casados há quanto tempo?*

WS: Fizemos 58. Mas contando com namoro e noivado, são mais de 60 anos de convivência. 60 anos bem vividos. Eu fazia parte da Associação dos Cronistas Teatrais de Pernambuco, escrevia para o Jornal Folha da Manhã e a Folha do Povo, que era um jornal comunista. E era presidente da Associação dos Cronistas Teatrais de Pernambuco. E a gente promovia na Associação festivais de teatro, fizemos o segundo festival nortista de teatro amador. Reuni vários cronistas, era eu, Rosa Magalhães, Alfredo Oliveira, Zé Maria Marques, Odete Leite... Na véspera do festival, teve encontro no teatro de Santa Isabel onde ia ser feito o ensaio da peça que ia abrir o espetáculo.

Ela [esposa] era professora de balé e também se apresentava no teatro de Santa Isabel, e passando ali pela Rua da Aurora, eu estava com discos na mão que eu sempre andava levando discos, e a vi passando. O pai dela era diretor de jornal da Folha da Manhã. Ela era filha de jornalista e tinha dois irmãos jornalistas. Aí de noite eu fui para o Teatro e depois do espetáculo a gente se encontrou. Tinha muita bailarina, era cada uma mais bonita que a outra, aí conversei muito com ela e a gente começou a namorar, isso foi em outubro de 1956. Em 1960 nos casamos, no dia 3 de dezembro, e agora fizemos 58 anos de casados e mais de 60 anos de convivência entre namoro noivado e casamento.

Eu fazia desenho de figurino para o grupo dela e fiquei fazendo cenário para teatro, balé, fazia desenho das roupas. E hoje ela ainda dança, tem uma agilidade tremenda e fôlego que só de olhar eu fico assim, ó [risos].

DC: *Eu vou mostrando aqui alguns livros e você vai tirando algumas dúvidas minhas...*

WS: Tem um Denis que fez uma pesquisa, né?

DC: *Sim, foi Denis Bernardes. Eu li a pesquisa dele. Bom, eu trabalho na editora, ano que vem eu completo 10 anos lá, sou designer de formação e sou encantado pelo mundo dos livros, mas aí quando cheguei já peguei computador, né. Mas já vi clichê, já vi galés montadas... Eu gosto muito dessa parte de produção gráfica e fiquei com uma dúvida em relação a essa capa aqui, diferente dessa, ela é puramente tipográfica. Essa tipografia aqui, ela foi clichê?*

WS: Foi. Eu fiz um esquema, mandei fazer as mesas, compus com o linotipista e fiz uma chapa. Agora, fiz uma chapa para azul, ela toda vazada, porque depois entrava uma chapa toda branca. Uma segunda chapa igualzinha, com retícula para entrar o amarelo. O camarada lá se aperreava comigo, Zuza, era o dono da clicheria. Aí vinha as três chapas, uma toda branca, uma para o azul com as letras todas brancas, a segunda chapa era somente para a positivo, para o amarelo. Depois da impressão, aí fizemos as provas. Primeiro imprimimos somente as letras brancas, as letras amarelas caíam em cima. Tinha uma pequena película que era para dar um contraste diferente ao amarelo. Essa foi uma das minhas primeiras capas. Porque na concepção gráfica, a letra era chapada depois do desenho.

DC: *Uma pergunta que eu quero fazer ao senhor, você tem essa capa aqui de Há uma estrela no céu, que é de 1965, e tem uma como essa aqui, que é mais simples, essa é de 1966.*

WS: Dessa eu fiz uma série de iguais, que era de monografias, eu fiz várias capas para eles. Eu tinha sempre um chapado permanente que às vezes eu aproveitava para fazer somente a impressão, porque era a parte mais chata, eu não gostava de fazer.

Essa aqui eu fiz com uma folha de cartão guache. Rasguei, fiz um cartão guache vermelho, um cartão guache para amarelo e branco. Esse foi para *Há uma estrela no céu*, aí colei o papel. Eu fazia o desenho pensando na noção de espaço, profundidade...

DC: *Já fazia o desenho pensando na capa e na contracapa, né?*

WS: Isso, eu sempre pedia o texto para ver se tinha alguma coisa que me inspirasse e com esses trabalhos

foi que eu consegui pertencer à Academia de Artes de Pernambuco.

DC: *Eu acho muito bonita essa capa.*

WS: Eu fiz eles separados.

DC: *Esses clichês não eram feitos lá não, né?*

WS: Não, esses já eram de Zuza, esse aqui também. Ferreyra dos Santos dizia que devia o sucesso dele como escritor por causa das minhas capas. [risos] Eu dizia que procurava sempre coisas bonitas para utilizar. Eu parava numa vitrine e via uma série de camisas e aquela que fosse mais bonita eu entrava para comprar. Tudo dependia de como se fazia a apresentação.

DC: *Essa laminação aqui que ela recebe depois, era feita lá também?*

WS: Essa aqui eu fiz com um papel de embrulho que eu achei, ou foi tecido. Botava o tecido e mandava fazer o clichê para ser impresso. Então aqui tem para cor, aqui é um clichê só, e o segundo clichê era o preto, que encaixava com essa composição.

DC: *Essa composição já era feita na rama?*

WS: Na mesa onde eu montava as capas, eu colava aqui, recortava, mandava fazer a composição, imprimia e recortava ou pegava o próprio papel impresso e fazia o desenho.

DC: *Esse aqui também era composto com próprio tipo, né?*

WS: Era. Esse aqui, esse desenho eu fiz foi com pincel... E essa aqui eu acho que é minha.

DC: *É? Essas duas eu peguei porque achei muito parecidas. Elas são da revista Estudos Universitários, são separadas que eles chamam, eu trouxe porque elas não estão assinadas e nessa época quem fazia a capa das revistas era o senhor.*

WS: Isso é minha.

DC: *Porque tem algumas separadas da revista que não estão assinadas e elas são bem parecidas, eu achei interessante. Eu trouxe para ver o processo, realmente.*

WS: Fui aluno de Lucilo Varejão velho, fui colega de Lucilo Varejão Filho e sou colega de Lucilo Varejão Neto.

DC: *Essa eu acho muito bonita, parece capa de quadrinho.*

WS: É, essa letra é minha.

DC: *A letra, o senhor desenhava e mandava fazer o clichê?*

WS: Exato.

DC: *Os textos menores, então, é que eram compostos lá na hora?*

WS: É, a gente já fazia a capa pronta para (Vicente) Machado enviar.

DC: *Foram grandes nomes que passaram pela imprensa.*

WS: E outra concepção, né. Antes a gente fazia o seguinte, a forma de criatividade de uma capa ser muito parecida com a outra, você vê mesmo esse conjunto aqui.

DC: *Essa daqui eu acho que foi quando você estava no educativo...*

WS: Essa foi quando foi inaugurada a televisão.

DC: *Porque ela foi impressa numa tinta prateada, né. Muito bonita. Por quem você passou lá, em termos de diretor? Entrou com Edmir e saiu com ele também?*

WS: Não, eu saí com Merval (Jurema), depois tinha o diretor da gráfica que era Dilermando (Pontual), e o chefe da gráfica era (Vicente) Machado. Às vezes a gente saía para beber, só que nem eu nem Machado bebiam [informações pessoais].

DC: *Qual foi a motivação que fez o senhor deixar a Editora?*

WS: Quando a gente mudou daqui da Rua do Hospício para o campus universitário, tinha uma Kombi que me apanhava aqui, eu morava aqui mesmo nesse predinho. Ia eu, a secretária do reitor, iam quatro pessoas. E aí tava ficando muito longe, meu expediente era de meio-dia, aí saía de casa, ia para a Rua Imperatriz e pegava de 12h às 20h. Aí eu disse "não, vou ficar desempregado". Aí fiquei só com a (Galeria) Bela Aurora.

DC: *Você disse que tinha feito um levantamento da sua documentação quando se aposentou. Você consegue ter esse registro de trabalho lá da universidade?*

WS: Tenho, eu consegui pegar numa época lá naquele prédio CFCH, posso procurar.

DC: *Mas não precisa ser agora. Tem alguns livros que a imprensa dá como endereço a Gervásio Pires.*

WS: É porque o prédio era daqui da Gervásio Pires. O terreno ia da Rua do Hospício até a Gervásio Pires. O livro de Jaci Bezerra, você tem aí?

DC: *Jaci Bezerra está aqui. No tempo que o senhor trabalhou na imprensa, a offset não estava lá ainda não, né?*

WS: Não.

DC: *O senhor entrou em 1964, saiu em 1974 ou 1975, mais ou menos, né.*

WS: Tanto que eu deixei lá um livro que foi impresso em 1968, eram uns álbuns de desenho, era uma série *Artistas Pernambucanos*, tinha um álbum meu de desenho. Tinha Eliezer Xavier, Corbiniano, eu acho que tinha mais dois, e aí tinha um segundo álbum meu que eu deixei o original lá e nunca foi rodado. Quando eu saí foi na época de Merval Jurema.

DC: *O senhor saiu de lá imediatamente depois da mudança ou chegou a ir para a Cidade Universitária?*

WS: Eu passei um tempo ainda lá, mais de um ano.

DC: *O senhor já falou que tinha pessoas que ajudavam a compor. Você fazia a capa e ia alguém para fazer arte gráfica. Em relação ao miolo, você chegou a trabalhar lá na imprensa com layout de miolo?*

WS: Eu pedia sempre ajuda a um funcionário lá, na época de Machado, e eu inovei, mas continua sendo mancha gráfica, era padronizado. Mas eu comecei a fazer a diagramação, porque geralmente quando chegava um livro assim, impresso, eram as peças.

DC: *Ainda hoje é. Aí era tudo linotipo, né?*

WS: Era, e o professor fazia a concepção gráfica.

DC: *Isso aqui quem definia era a direção da editora?*

WS: Era o diretor com Machado. Esse desenho aí tava sendo impresso e saiu com algum negócio errado.

DC: *Essa composição aqui já foi uma...*

WS: Foi uma comemoração.

DC: *Em relação a logomarca da imprensa ela tem eu acho que... Uma é essa que parece um tipo, né, essa é outra ela é um "I" e um "U".*

WS: No meu tempo não tinha marca, não. Tinha só a da TVU.

DC: *Achei. Olha, tenha essa de 1970, aí depois apareceu essa outra e tem essa aqui de 1975. O senhor se lembra de alguém que fez?*

WS: Não me lembro de marca na minha época.

DC: *Provavelmente tinha um clichê dela, né.*

WS: É. No meu tempo só tinha a da TVU, quando a gente botava no canal aparecia no canto.

DC: *O senhor lembra de quando é essa marca?*

WS: Não lembro exato, mas foi no ano da inauguração, não me lembro o ano, não.

DC: *Ela fez 50 anos agora, a gente publicou um livro deles lá, dos 50 anos da TV.*

WS: Eu tive alguns programas, eu tive dois programas. Minha esposa tinha um de balé, que ensinava balé e eu tinha um sobre ambientação, e o segundo era sobre o mundo artístico. Passei mais de um ano.

DC: *Será que a gente consegue esses vídeos ainda? Eu acho que não, né?*

WS: Não sei, mas se guardaram, tem. Trabalhou comigo uma pianista chamada Teresa e tinha Luiz, que declamava poemas no meu programa, e hoje somos velhos amigos.

DC: *Na concepção todo o material era dos Estados Unidos. Toda a família de tipos, uma régua moderna, coleção de letras em chumbo...*

WS: Tem o papel frente e verso, aí você compunha na forma inversa. Aí quando você compunha a letra, passava para a parte de cima, era como você colocar negativo e saía impresso positivo. E eu gostei da coisa e comecei a enveredar e terminei trabalhando com isso, e o camarada lá se atrapalhava.

DC: *Teria como o senhor me explicar o processo dessa capa como é que começou você fez o trabalho de linha tinha alguma outra pessoa que trabalhava junto também?*

WS: Não tinha auxiliar nenhum.

WS: Essa capa desse livro foi feita da seguinte maneira: pensei no nome "Dom Quixote" e naquela história religiosa, das irmãzinhas, e como se tratava de uma coisa de cunho religioso, eu pensei em dar um caráter religioso, ou pelo menos tentando lembrar um caráter religioso, retratar as irmãzinhas da Igreja Católica e a maçonaria. Ela vinha em duas partes, em duas chapadas. Era um chapado para preto, nesse chapado preto eu coloquei o nome "Willians Pereira" e "Dom Quixote", todas em letra vazada, que elas seriam brancas. Agora, "Willians Pereira" e a palavra "Dom" eu arrumei os tipos para vermelho na composição, ao mesmo tempo esse chapado, que era para preto, eu juntei ao desenho de um candelabro e inverti o candelabro. Eu tive a preocupação de fazer a coisa bonitinha, fiz a coisa espontânea, livre. E no pé da capa eu botei o nome "Imprensa Universitária Recife, 1966".

A impressão da capa ficou em preto e vermelho, e o azul e a do branco vazado, que o branco não é cor. O azul tá queimado de sol e o vermelho era muito mais vivo.

DC: *O senhor tinha noção de que poderia trabalhar uma capa melhor, de ter mais liberdade, digamos assim?*

WS: Isso aí era uma forma de arte finalizar naquela época, mas antes eu fazia o layout, esboçava com lápis e tudo. Eu conseguia fazer muitos efeitos gráficos, eu sempre fui de fazer um trabalho mais tênue, sem querer agressividade.

DC: *Essa outra capa tem aquela coisa do papel que você falou porque quando a gente pensa em arte final a gente pensa só no lápis.*

WS: Essa capa *Há uma estrela no céu*, de Ferreyra dos Santos, era um livro de poemas e o título era muito interessante. Eu comecei a pensar em fazer alguma coisa mais livre, mais moderna, então pensei em como enquadrar, em como compor a estrela no céu, no céu vermelho, no céu azul, no pôr do sol... Então a composição eu fiz um chapado com espaço para dar a tonalidade vermelha, para dar agressividade na composição e, ao mesmo tempo, a luz do sol que era amarela, mas eu queria o amarelo em cima do vermelho e ficaria muito pesado. Então depois eu pensei em utilizar o cartão guache e rasguei em forma de espaço, dando ideia da luminosidade, porque a gente nunca vê a forma do Sol, então eu fiz como se fosse

um céu aberto e a luminosidade através do espaço branco. Então o papel guache rasgado deu essa composição. Quando eu fiz o quadro pela primeira vez, eu tinha feito com as letras todas em branco, somente as pretas que viriam com traçado de linha preta, então eu fiz três chapas, uma para o vermelho, uma para o amarelo e a outra para o preto. Agora essa criação, não é uma criação por acaso, foi fruto principalmente de trabalho inicial, a lápis, e depois fiz em cores, em guache, pintando vermelho, e depois foi que comprei o cartão guache, já bem definido, e utilizei como forma de criatividade. Fazendo a arte finalizada, eu conseguia ver que ficou muito bom na arte criada.