

Gatos pardos existem? Análise do papel e história do livro no século XX: o caso da Editora Brasiliense no Brasil do final da II Guerra Mundial.

RESUMO

Neste artigo, procuro mostrar que a análise laboratorial das propriedades do papel pode ser útil para os historiadores do livro em épocas contemporâneas, e não apenas para estudiosos de manuscritos de épocas remotas ou para a solução de questões técnicas pertinentes à preservação e ao restauro de acervos em suporte de papel. Para tanto, exponho minha experiência de pesquisa, envolvendo a colaboração de especialistas das ciências naturais, bem como alguns exemplos de meu estudo sobre um pequeno conjunto de livros publicados no final da II Guerra Mundial no Brasil. Argumento que os procedimentos laboratoriais podem ser sobretudo *complementares* a uma pesquisa que tenha como foco a história do livro no século XX (ou mesmo no XIX), de forma geral. Há motivos, porém, para acreditar que em países periféricos ou semi-periféricos, como o Brasil, eles sejam particularmente pertinentes.

Palavras-chave:

Análise microscópica do papel (fibras); Materialidade do livro; Metodologia de análise histórica do livro; pesquisa interdisciplinar

O estudo das propriedades físico-químicas do papel tem sido empregado em diversos trabalhos que lhe investigam a história e, particularmente, a de sua fabricação a partir de sua invenção na China. A sofisticação das discussões e pesquisas em torno da própria invenção do papel, que combinam procedimentos arqueológicos, fontes manuscritas e formas de análise experimental, é característica de trabalhos da área, que tem seus círculos de debates e publicações estabelecidos em âmbito internacional.¹ Em meio a esse universo, o estudo descritivo da composição das fibras é um procedimento básico, tanto para a

¹ Ver, por exemplo, as publicações da International Association of Paper Historians. Ver também Karl Pichol. "Further Remarks on the Invention of Paper – or has paper invention its own Roots?". *Paper History*, v. XVII, 1, p. 11-18, 2013. In: www.paperhistory.org/Archive/iph1-2013.pdf. Acesso: 9/6/2014.

“simples” datação como para a história da fabricação, tendo implicações na formulação de hipóteses e na sustentação de argumentos, com desdobramentos em várias áreas.

Tal estudo aparece também ligado tanto à memória da indústria como à necessidade de conservação e restauro de acervos bibliográficos e arquivísticos e de coleções de arte em diversas instituições de guarda pelo mundo afora. Nestas, uma parte significativa dos trabalhos se caracteriza pela concentração em aspectos técnicos que envolvem o binômio “conservar e restaurar”, mas que têm grande potencial para serem apropriados e reinterpretados por pesquisas com motivações substancialmente distintas. Pode-se dizer, porém, que tais aspectos são praticamente ignorados por áreas que nos parecem, após um exame mais detido, correlatas, para além da história econômica, da cultura escrita e da arte: penso, por exemplo, e particularmente, em lacunas na história dos livros e das edições no século XX – e isso mesmo quando consideramos, ao menos em um centro importante como a França, trabalhos que procuram uma abordagem a partir do estudo da *materialidade*.²

Vou me deter nesse exemplo. Correndo o risco de fazer uma generalização excessiva, parece-nos que, se pudéssemos fazer um levantamento de todos os trabalhos que utilizam análises experimentais das propriedades materiais do papel, chegaríamos a uma estatística diretamente proporcional à distância no tempo: quanto mais recuado o período estudado, maior a probabilidade da utilização desse tipo de procedimento. O que é compreensível: como já foi observado em trabalhos antigos e recentes de metodologia da pesquisa em História, quanto mais nos aproximamos da contemporaneidade, maior a quantidade e a qualidade das fontes primárias e secundárias (inclusive, em alguns casos, orais) para o estudo de quase qualquer aspecto da produção cultural e da vida social.³

Assim, podemos imaginar que uma grande parte dos historiadores que estudam o livro e o impresso⁴ no século XX – ou mesmo, no XIX – fique aliviada por não ter de entrar em contato com o universo de laboratórios e linguagens técnicas com os quais está, por formação, muito pouco familiarizada. E, de fato, para uma enorme quantidade de tópicos da história editorial, da leitura, da dimensão gráfica e de diferentes aspectos do universo de editores, livreiros, impressores, artistas, leitores etc., a natureza dos objetos estudados – embora também construída, é verdade, pelas próprias opções metodológicas – não comporta, à primeira vista, o estudo das propriedades físicas ou químicas do papel. Mesmo porque, aqueles que se debruçam sobre a materialidade das edições se valem em geral de informações disponíveis nas próprias obras, ou em catálogos e outros documentos, e que dizem respeito a especificações técnicas (que podem, porém, corresponder ou não à “realidade”, o que, por sua vez, ocasiona toda uma série de nuances), obtidas, assim, de formas as mais diversas, e outras características que muitas vezes podem ser apreendidas pela simples observação – livro de capa dura; presença de orelhas; páginas mais grossas ou de evidente melhor qualidade etc.

2 Destaco aqui a sofisticada leitura de Évanghélia Stead do livro francês *fin-de-siècle*, que integra dimensões as mais diversas (imaginário, poética, materialidade etc.), em meio à qual os diferentes tipos de papel utilizados nas edições são considerados em suas características específicas. É. Stead. *La chair du livre – matérialité, imaginaire et poétique du livre fin-de-siècle*. Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2012. O acesso aos dados técnicos relativos às características do papel e a própria riqueza da indústria editorial e da erudição francesas aparentemente não tornaram necessário o tipo de análise do papel que sugeriremos neste trabalho. Por outro lado, ignoro se trabalhos de uma outra grande tradição de estudos sobre o livro – a “bibliografia analítica” anglo-saxã –, para a qual a descrição física do papel é um procedimento básico, utilizam métodos de análise laboratorial no estudo histórico do livro em épocas contemporâneas. Com efeito, nossa impressão geral é de que tais métodos são empregados mais comumente no estudo do livro em períodos mais recuados.

3 A multiplicação (e criação) de objetos e “documentos” na sociedade capitalista colocará a História e a Arquivística diante de sucessivas crises e reformulações das quais a ocasionada pelo desafio de arquivamento dos registros digitais são apenas o último exemplo. Sobre o assunto ver Jacques Le Goff; Pierre Nora. *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976 (lembra-se que dentre os “novos objetos” comentados na obra estava o próprio livro); Armando Malheiro da Silva; Fátima. R. Ramos; Manuel Luís Real. *Arquivística: teoria e prática de uma ciência da informação*. Porto: Afrontamento, 1999. p. 114 e ss.

4 Propositamente, deixo de lado, aqui, a discussão relativa aos que trabalham, prioritariamente, com fontes manuscritas.

Ora, estou longe de querer duvidar de que se possam obter alguns resultados confiáveis dessa forma. Todavia, acredito que os estudiosos têm se fiado demasiado em uma análise alicerçada no olho, no tato, no olfato. Ignorando ou tendendo a negligenciar o fato de que, para uma grande quantidade de edições, e com variações dependendo da época em que foram publicadas, há nuances e formalizações que, por motivos a serem investigados – e aí está, sem dúvida, uma "caixa de pandora" relativa à especificidade das instituições e da produção do livro em um país "dependente" ou semi-periférico⁵, de industrialização precária e, de certo modo, marginal –, *deixaram de ser registradas* e que *não podem ser hoje detectadas a olho nu* ou, de forma geral, pelo nosso sistema sensorial. E isto sem contar o problema não pequeno das possíveis discrepâncias entre os dados fornecidos pelas próprias empresas (e outras fontes ainda mais imprecisas...) e a sua prática efetiva, que todos certamente reconhecem.

Assim, acredito que a exclusão metodológica *a priori*, e mesmo que inconsciente, desse viés deixa de lado procedimentos que poderiam ser em certos casos úteis, se combinados com outras técnicas e métodos de escrutínio e interpretação. A naturalização da ciência e da tecnologia como algo que "vem de fora" – e insisto aqui na especificidade da experiência cotidiana e inconsciente dos países de fora do(s) eixo(s) hegemônico(s) do capitalismo mundial, ainda hoje grandes importadores de teorias e modelos de pesquisa em vários ramos das Humanidades – e a visão das questões técnicas como pertencendo a uma espécie de bolha acrítica da sociedade, isolada das grandes teorias nas Humanidades, devem ter, possivelmente, algum papel nessa exclusão que, em muitos casos, não contribui para a construção de respostas qualificadas a questões históricas pertinentes, fazendo com que, além disso, uma grande parte do esforço social cristalizado nos corpos de erudição desenvolvidos em laboratórios, museus e instituições de guarda de acervos permaneça, em determinado plano, separado do pensamento crítico geral. E, o que é mais grave, tal exclusão parece teimar em persistir justamente em um momento em que a humanidade precisa, com urgência, repensar a separação entre "natureza" e "cultura", em que o pensamento crítico desnuda, justamente, os vários nexos entre setores há muito tidos como antípodas, tais como, por exemplo, o das pesquisas em "ciências naturais" e o da política⁶. Felizmente, o campo da história do livro abrange vertentes como, por exemplo, a dos livros didáticos, em que a reflexão sobre tais ciências se coloca e abre perspectivas interdisciplinares. Todavia, parece-nos que o tipo de estudo que nos poderia levar a imaginar esta reflexão sobre a separação entre natureza e cultura e sobre as propriedades físico-químicas dos materiais seria substancialmente diverso daqueles que vêm sendo desenvolvidos atualmente no âmbito restrito da história do livro, das edições e da educação.

De toda forma, meu objetivo, neste artigo, é bem mais restrito. Trata-se, em suma, de fazer uma defesa do emprego de métodos de análise experimental em algumas situações contemporâneas, a partir do exemplo de meu estudo sobre a produção do livro e os trabalhadores gráficos em São Paulo na primeira metade do século XX.

Devo, nesse momento, falar da minha própria formação de historiador, marcada pela busca dos meios para a realização de um estudo de história intelectual que ao mesmo tempo olhasse para a sua inserção em contextos mais amplos – fossem eles sociais, culturais ou econômicos. Ao me debruçar sobre a trajetória intelectual de Caio Prado Jr. (1907-1990), objeto tanto de minha iniciação científica como de

⁵ Laurence Wallerstein. *World-system analysis: an introduction*. Duke University Press, 2004

⁶ Ver Bruno Latour. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. Tradução de Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Ed. 34, 2011. Embora sem mencionar essa minha pesquisa específica, devo às conversas com o colega Stelio Marras, bem como às leituras por ele indicadas, no âmbito do Laboratório Interdisciplinar do IEB, a atenção a esses aspectos – os quais necessitariam, sem dúvida, futuramente, de maior desenvolvimento.

meu doutorado, a atuação dele como editor na Brasiliense, que se desdobrava de 1944 a meados dos anos 1970, pareceu-me um caminho interessante e factível para alcançar esse estudo do “texto no contexto”. Para tanto, mergulhei também, na ocasião, na bibliografia tida como mais importante sobre o assunto – em particular, os estudos de Robert Darnton e Roger Chartier.

Ao mesmo tempo, meu interesse pela história da arte desaguou na atenção à dimensão gráfica das edições (dimensão esta que aquela mesma bibliografia também mencionava). O que me levou a estudar, por outro lado, a história dos trabalhadores gráficos e, mais tarde, também seu papel na definição das características materiais dos livros, em um momento – os anos 1940 – em que o mercado editorial se “nacionalizava”, e em que os livros adquiriam, simultaneamente, uma feição mais padronizada.⁷

Nesse estudo, procurei investigar algumas propriedades físicas do papel motivado por basicamente dois fatores. Em primeiro lugar, a impossibilidade de localização dos catálogos da Editora. Com efeito, embora eu tivesse conseguido entrevistar alguns antigos funcionários e pessoas próximas a Caio Prado, a principal fonte a que tive acesso, além de sua correspondência pessoal e editorial, de alguma publicidade que consegui localizar, bem como dos livros de contas correntes da empresa, foram os próprios livros publicados. Destes a Editora mantinha, em seu depósito, exemplares encadernados. Em 1993, tive acesso a esse acervo, por aproximadamente uma semana.

Embora curto, tal acesso possibilitou um importante primeiro contato com os livros – no que fui auxiliado por um antigo funcionário da Editora, o simpático e gentil Lázaro Borges. Pude assim, ao menos, partir de uma descrição inicial dos mesmos. Contudo, depois, para voltar a eles, fui obrigado a recorrer às bibliotecas públicas – infelizmente incompletas. Como último recurso, comecei a percorrer sebos, visando a compra das edições. O que, convenhamos, com o tempo, foi muito facilitado pela existência dos sebos virtuais.⁸

Mesmo tendo chegado, no final de todo esse percurso, a possuir parte significativa dos livros, e tendo logrado dispor, portanto, de uma massa de dados que podia cruzar com análises bibliográficas e outras fontes que fui consultando ao longo do tempo – beneficiando-me, por exemplo, de pesquisas na Biblioteca Infantil Monteiro Lobato e no próprio Acervo Caio Prado, adquirido pela USP em 2002 –, percebi que *nada disso era suficiente* para estabelecer com clareza algumas escolhas editoriais (algo a que não estou seguro de que teria tido acesso mesmo no caso de ter tido em mãos outros documentos como os catálogos da Editora). Tal insuficiência foi sem dúvida determinante para que eu me lançasse em minha empreitada de tipo “laboratorial”.

O outro fator que me levou a ela foi minha vivência do IEB. Com efeito, meu trabalho no instituto, a partir de 2002, colocou-me em contato quase cotidiano com esse universo das análises laboratoriais. Destaco aqui minha proximidade em relação ao Laboratório de Conservação e Restauro de Papel da instituição. Foi enquanto eu colaborava para diversos projetos no laboratório, algo que se dava paralelamente ao meu estudo dos livros do ponto de vista gráfico e editorial, que me ocorreu a ideia de

7 Mencionarei aqui apenas alguns dos autores que deram contribuições para o conhecimento desses processos: Laurence Hallewell. *O livro no Brasil*. 2ª. Edição, São Paulo: Edusp, 2005; Sergio Miceli. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Cia das Letras, 2001; Gustavo Sorá. *Brasilianas: José Olympio e a gênese do mercado editorial brasileiro*. São Paulo: Edusp/Com-Arte, 2010; Rafael Cardoso. “O início do *design* de livros no Brasil”. In: Rafael Cardoso (Org.). *O design brasileiro antes do design*. São Paulo: Cosacnaify, 2005. pp. 160-196.

8 Lembro-me muito bem, a propósito, de um livreiro ambulante que conheci em São Paulo, na região da Paulista, no começo de minha pesquisa. Ao saber de meu interesse pela II Guerra – ele por acaso estava vendendo um livro de 1944, editado pela Brasiliense, o qual adquiri imediatamente –, ele sugeriu, com olhar persecutório, que poderia obter livros anti-semitas, começando por um célebre título de Gustavo Barroso. Ante meu completo desinteresse e repulsa, combinamos que ele passaria a me trazer tão somente o que eu solicitava: mais títulos publicados pela Brasiliense. Algo que, todavia, não seguiu adiante, já que seus preços se tornaram, já na segunda compra, proibitivos. Fiquei aliviado, e fingi não o ver numa ocasião em que o percebi – magro, cabelos negros e olhos muito azuis –, na saída de um cinema.

saber se as informações advindas de uma análise microscópica poderiam ou não auxiliar tal estudo.

Devo confessar que a simples ideia de conjugar um trabalho de história intelectual e do livro com uma análise desse tipo apresentou-se-me, na ocasião, como algo um tanto lúdico, na medida em que o papel que eu queria submeter a sofisticado escrutínio era famoso por ser lembrado como um dos de pior qualidade que jamais teriam existido: algo como o "pior papel do mundo". Motivado, e mesmo sem saber se aquela era uma boa ou má ideia, fui apresentado, pela especialista em restauro de papel do IEB, Lúcia Thomé, à equipe do Laboratório de Papel e Celulose do Instituto de Pesquisas Tecnológicas de São Paulo – em particular, à pesquisadora Mariza Eiko Koga, que foi quem de fato realizou toda a análise microscópica da composição das fibras do papel. No IPT, fui orientado quanto aos procedimentos necessários para uma tal análise, que integraria a minha tese de livre docência, defendida em 2010⁹. Posteriormente, a pesquisa me levou a entrar em contato com outros pesquisadores dos museus da USP – mais habituados a esse tipo de trabalho –, e, particularmente, com a professora do Instituto de Física da Universidade, Profa. Marcia Rizzutto. Passei, então, a integrar o seu Núcleo de Apoio à Pesquisa de Física Aplicada ao Estudo do Patrimônio Artístico e Histórico (NAP-FAEPAH).

Esta foi, sem muitos detalhes, a "crônica social" de minha aventura. Ela envolveu, porém, outros enredos, muito mais silenciosos, relacionados aos diálogos que eu tecia com a bibliografia pertinente à história do livro no Brasil na primeira metade do século XX.

A história da produção do papel tem sido incorporada de diversas formas pelos estudiosos da história do livro brasileiro. Tal incorporação não surpreende, uma vez que o problema do papel está presente, de forma bastante evidente, nas próprias fontes, tendo marcado o próprio cotidiano de todos aqueles que se ocuparam do livro até pelo menos recentemente. Encontramos então páginas importantes que contextualizam a produção do papel e seus dilemas em autores como Laurence Hallewell, Ana Luisa Martins, Alice Koshiyama, Gustavo Sorá, dentre outros. Estudiosos da nossa história econômica, como Nelson Hideki Nozôé e Wilson Suzigan, têm fornecido, também, importantes subsídios aos que se ocupam do assunto¹⁰.

No entanto, minha tarefa, além de analisar a produção do papel e sua relação com a história do livro e, particularmente, da indústria gráfica na primeira metade do século XX, era a de colocar uma lupa em um período em que tal produção teria se dado, aparentemente, em condições excepcionalmente precárias. Assim, em um documento conhecido – um "rápido inquérito" feito junto a editores, tipógrafos, litógrafos e fotogравadores paulistas em 1940 – Arthur Neves obteve a informação de que, dentre os inúmeros problemas que assolavam a edição e a impressão de livros, avultava o da "escassez e da alta dos preços do papel"¹¹. Ora, tal problema perpassa quase todas as discussões sobre a indústria do livro ao longo da II Guerra, marcado também, por outro lado, por um notável crescimento do mercado editorial. São Paulo possuía então dezesseis fábricas de papel, cerca de metade das fábricas brasileiras¹².

9 Paulo T. Lumatti. *Gráficos, editores e intelectuais - elementos para o estudo da produção do livro em São Paulo (1914-1945) (2010)*. Tese de Livre-Docência, São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros-USP, 2010.

10 Assim, por exemplo, uma síntese da história da indústria do papel e pasta (ou celulose), particularmente de 1870 a 1940, pode ser encontrada em Wilson Suzigan *Indústria Brasileira: origem e desenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense, 1986. pp. 284-298. Ver também L. Hallewell, *op. cit.*, pp. 351-354, dentre outros. Seguindo as pistas de Lobato, Alice Mitika Koshiyama é uma autora que deu especial atenção à questão do papel. Alice Mitika Koshiyama. *Monteiro Lobato*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982. Para o período de 1880 a 1920, ver Ana Luiza Martins. *Revistas em revista*. Imprensa e práticas culturais em tempos de República (1890-1922). São Paulo: Edusp/Fapesp, 2008. pp. 209-222.

11 Arthur Neves. "Indústria do livro". *O observador econômico e financeiro*. Rio de Janeiro, v. 81, out. 1942, p. 44.

12 Um pouco antes da guerra, em 1937, mais da metade da capacidade de produção estava no Estado de São Paulo, onde se localizavam as três maiores fábricas: a Klabin, a Melhoramentos e uma fábrica pertencente à Cia. Santista de Papel. Todavia, ainda em 1937, "as importações de papel de imprensa e de pasta de madeira eram maiores que nunca; a produção interna de papel e a indústria editorial e gráfica ainda dependiam grandemente dessas importações". Wilson Suzigan, *op. cit.*, pp. 296-297.

A dificuldade de importar celulose, proveniente dos Estados Unidos e do Canadá e não mais dos mercados do Báltico¹³, levava os fabricantes de papel a utilizar a chamada “pasta mecânica”, um sucedâneo de qualidade muito inferior que possibilitava o trabalho de impressão, mas que também podia chegar a danificar suas máquinas¹⁴.

Tais fatos foram apontados por jornalistas e escritores, que se concentraram em seus efeitos sobre o preço e a qualidade das edições¹⁵. A propósito, é possível que as dificuldades impostas à importação de papel para livros, em oposição às facilidades à importação de papel para a imprensa, possam ter feito parte dos mecanismos de controle da produção intelectual utilizados pelo Estado Novo¹⁶.

Em meio a esse contexto – repleto de incertezas e lacunas, posto que marcado por grandes conflitos de interesses econômicos e posições políticas e ideológicas –, e do qual traço, neste texto, apenas um pálido esboço, eu procurava compreender o papel – ao lado da não reposição do maquinário, da dificuldade de importação de outros insumos etc. – como um elemento fundamental a prejudicar e, ao mesmo tempo, *desafiar* a qualidade do trabalho nas oficinas gráficas¹⁷. Este aspecto sempre me interessou e passou a ocupar, com o tempo, enquanto possibilidade de contar a história da participação ativa dos operários e artesãos gráficos na história do livro, um lugar importante em meu estudo. A partir de leituras bibliográficas e de pesquisas em arquivos como o Edgard Leuenroth, da Unicamp, comecei a procurar compreender o trabalho dos operários gráficos como realidade vivida e horizonte de possibilidades individuais e coletivas, algo essencial na escala de valores que moldavam a sua auto-imagem, em um momento em que ainda repercutiam transformações tecnológicas e abalos nas hierarquias em que se estruturava o trabalho, intensificadas a partir dos anos 1910 e 1920. Era justamente essa dimensão – que dizia respeito, também, de certa forma, a desenhistas, ilustradores e capistas – que se via atacada e desafiada nas circunstâncias da II Guerra. Ao mesmo tempo, o papel aparecia como um dos elementos em torno dos quais se dava o processo mais amplo de negociação da forma do livro.

Diante disso, o que uma análise mais aprofundada das características do papel poderia trazer? Para quais níveis de discussão ela poderia contribuir? Evidentemente, dados concretos poderiam, inicialmente, talvez nuançar as avaliações que o papel havia recebido de jornalistas e escritores e que pareciam ter sido repetidas, ao longo dos anos, pelos estudiosos. Afinal, aquele papel de tão má reputação havia sido em todos os casos igualmente mau? Não teria havido nuances em sua suposta “ruindade”? Exceções, porventura? Essas questões mais óbvias levavam a outras, que diziam respeito aos problemas mais complexos relativos aos “nós interpretativos” que eu procurava elaborar: tais nuances e exceções poderiam dizer algo sobre as prioridades e o próprio pensamento dos editores ou ainda sobre o trabalho realizado nas oficinas gráficas?

Quando a pesquisa ficou pronta, o conjunto de conhecimentos que eu já vinha acumulando sobre aquele *corpus* documental passou a se rearticular, em maior ou menor grau, em função do acesso aos dados precisos – que possibilitaram uma avaliação *qualitativa* circunstanciada das propriedades do papel,

13 “Em curso importantes discussões relativas à qualidade do Papel Nacional”. *Folha da Manhã*, 21 de set. de 1944, p. 10.

14 Ver Nelson Palma Travassos. *Nos bastidores da literatura*. São Paulo: Brasiliense, 1944. pp. 187-189.

15 “Em curso importantes discussões relativas à qualidade do Papel Nacional”, *op. cit.*, 21 de set. de 1944, p.10.; Arthur Neves. “Indústria do Livro”, *op. cit.*; “A Questão do Papel”. *O observador econômico e financeiro*, v. 82, nov. de 42, pp. 37-40; “Mercado de Livros”. *O observador econômico e financeiro*, nov. de 1944, p. 41; “Indústria do livro”. *Revista da Academia Paulista de Letras*, n. 20, 20/12/1942, p. 177.

16 Ver Gustavo Sorá, *op. cit.*

17 Ver Barbara Weinstein. *For social peace in Brazil: industrialists and the remaking of the working class in São Paulo, 1920-1964*. Chapel Hill e Londres: The University of North Carolina Press, 1996; Artur José Renda Vitorino. *Máquinas e operários. Mudança técnica e sindicalismo gráfico (São Paulo e Rio de Janeiro, 1858-1912)*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2000.

a partir da qual percebi possibilidades e limites, procurando responder, conforme cada livro ou conjunto de livros analisados, àquelas questões.

Um exemplo bastante significativo do quanto essa análise me foi valiosa pode ser visto no caso do livro de Nelson Palma Travassos, *Nos bastidores da literatura*, o qual, por vários motivos, tornou-se estratégico em minha leitura a partir dos resultados da análise microscópica. Com efeito, antes de tal análise, eu não lhe havia dado muita atenção. Todavia, nos resultados da pesquisa laboratorial revelou-se que ele era não apenas um livro bem editado, mas "o" livro cuidadosamente produzido pela Brasiliense no período da II Guerra. Além disso, ele havia sido impresso, como a esmagadora maioria dos outros livros da Editora, pela maior gráfica brasileira de então – a Revista dos Tribunais, de *propriedade do mesmo Travassos*.

É importante salientar que a excepcional qualidade do papel utilizado naquela edição estava parcialmente escondida – ao menos, nos exemplares a que tive acesso – sob uma espessa camada de manchas de sujidade e fungos (o que, sem exageros, quase me custou a vida¹⁸). No entanto, olhando com mais atenção para aquele pequeno volume, várias outras qualidades saltavam aos olhos. Com efeito, os tipos de corpo maior e melhor impressos, o rigor e a generosidade nas proporções da mancha e as ilustrações do prestigiado pintor Clóvis Graciano no frontispício e no pequeno retângulo da capa faziam de *Nos Bastidores da Literatura* uma edição de resolução e acabamento nada menos que primorosos.

Além disso, o fato daquele ser o primeiro livro de autoria do dono da maior gráfica do Brasil, impresso, ainda por cima, em sua própria gráfica e editado por um de seus antigos funcionários (Arthur Neves, que se tornara especialista justamente na área de *produção*), em uma Editora da qual Travassos era sem dúvida um dos "padrinhos" (oferecendo-lhe, por exemplo, créditos), me levou a pensar se tal livro não poderia talvez refletir, além de um extremo cuidado em relação aos materiais e máquinas empregados, o grau máximo de habilidade e conhecimento dos mais experientes e hábeis operários e artesãos gráficos, revelando também, por outro lado, os limites técnicos de toda uma época. Era possível mesmo imaginar que, se o livro tivesse sido executado por um único mestre – que seria, evidentemente, Bruno Di Tolla¹⁹ –, nem por isso deixaria de refletir uma dimensão profundamente coletiva.

O acesso às propriedades materiais do papel foi minha porta de entrada para essas reflexões. Isto porque, na análise microscópica, *Nos Bastidores da Literatura* foi o único livro de minha amostragem em que as proporções de pasta mecânica e pasta química das páginas internas se inverteram, o que inequivocamente apontava o extremo esmero com que fora preparada a edição. E, com efeito, sem que destoasse das demais publicações da Brasiliense, ou mesmo das suas congêneres, publicadas em outras editoras, percebe-se nesse livro uma maior regularidade e precisão na impressão, facilitada talvez pela

18 Não tendo me protegido ao longo da pesquisa com esse e outros livros adquiridos em sebos de todo o Brasil, contraí uma pneumonite fúngica que se manifestou sorrateiramente até me levar a uma internação hospitalar de uma semana. Desconhecida, durante dois meses, a causa de constantes febres, fui objeto de novas "pesquisas laboratoriais" sem o sucesso das quais o trabalho jamais teria sido concluído... Por coincidência, a médica que me atendeu era neta de um dos mestres gráficos que estudei – Savério D'Agostino. De certa forma, então, fui salvo por um de meus próprios personagens! Quando saí do hospital, a restauradora Lúcia Thomé sugeriu que os livros fossem bombardeados por radiação por cobalto 60 – o que foi feito na sede do Instituto de Pesquisas Energéticas Nucleares (IPEN), situada também na USP. Assim, de certa forma, o final da minha história de pesquisa sobre os livros brasileiros do final da II Guerra mimetizava o ocorrido no próprio final da guerra... Minha digressão pode ir mais longe – e talvez deva. Eu diria então ser interessante que os sebos possam ser vistos como um tipo de prisão ou cemitério aberto aos agentes de decomposição do papel. Nesse caso, minha asfixia poderia ser lida como uma espécie de prolongamento de uma "doença" maior – afinal, materialmente os livros podem ser vistos como pequenas porções de natureza fatiada e industrialmente processada, ao mesmo tempo em que simbolizam o saber humano e agem (ou agiram, durante muito tempo), com humanos, enquanto elementos de pensamento e ação do sonho iluminista (e destrutivo) de domínio sobre a própria natureza (vide nota 5, *supra*). O que era, diga-se de passagem, especialmente o caso dos livros da editora de Caio Prado, Monteiro Lobato e Arthur Neves: qualquer um que leia os seus "paratextos editoriais" ou mesmo alguns de seus nomes de coleção ("A Conquista da Terra", "A Marcha do Tempo"), repletos de senso comum iluminista e positivismo, haverá de concordar.

19 Ver Nelson Palma Travassos. *Minhas memórias dos Monteiros Lobatos*. São Paulo: Edart, 1964, p. 124-126; e Conceição A. Cabrini; Maria do Carmo Guedes. *Flávio Aderaldo*. São Paulo: Com-Arte/Edusp, 1992 (Editando o editor), p. 42.

qualidade do papel, e ainda uma grande atenção às proporções entre tamanho da fonte, entrelinha, margens, formato etc. O que resultou, por exemplo, em páginas não apenas mais leves, mas, de uma forma geral, mais cuidadas.

Observe-se que as proporções presentes na obra evocavam, em parte, tradições que deitavam raízes em épocas longínquas²⁰. Sem serem seguidas de forma ortodoxa, elas eram parte, nesse período, ao lado dos ideais de popularização e de venda para o mercado, dos modelos disponíveis para o trabalho. Todavia, naquele livro havia uma *aproximação maior* em relação a tais modelos. Assim, a proporção entre o tamanho da altura da mancha (embora descontando-se o cabeçalho) e a largura da página atingia, em *Nos Bastidores da Literatura*, o ideal de igualdade (no caso medindo 12,5cm); a progressão das margens era, aproximadamente, a tradicional, sendo que a diferença entre a margem interna e a margem inferior era de um centímetro, estando dentre as maiores verificadas em nossa amostragem (deve-se considerar, porém, que em *Nos bastidores da literatura* essa distância produzia maior impacto, já que o livro possuía formato menor, aproximando-se daqueles cujo tamanho era pensado em termos de sua utilidade prática no mundo "moderno" – tal era o caso dos livros das coleções "Ontem e Hoje" e "Problemas Brasileiros").

No livro, Travassos afirmava: "Nós entendemos que a crítica deve ser uma obra de arte, um trabalho que, baseado numa idéia, num assunto, num estilo de outrem, crie qualquer coisa de belo e harmônico."²¹ Essa concepção de "arte", que conjugava o "belo" e o "harmônico" (ao que se poderia somar, sem dúvida, o "útil"), parece essencial para compreendermos certos princípios que podem ter presidido à construção da materialidade dos livros no período. E, com efeito, o livro trazia uma série de artigos em que Travassos expunha seus pontos de vista – *patronais* – sobre o universo da produção de livros e a própria indústria gráfica – algo que procurei explorar também ao máximo, investigando seus embates e interseções com os pontos de vista de trabalhadores de situações extremamente diversificadas. Mas, sobretudo, o estudo da apresentação gráfica de *Nos Bastidores da Literatura* fornecia uma preciosa chave para a compreensão daquilo que se entendia por "belo" e "harmônico" na principal gráfica brasileira dos anos 1930 aos anos 1950.

Assim, a análise laboratorial foi para mim decisiva para que eu percebesse a importância e a singularidade dessa edição, levando-me a explorar aspectos aos quais foram integrados os dados relativos às propriedades do papel. Acredito que, com isso, estabeleci uma argumentação que poderá ser aproveitada/discutida/retificada por outras pesquisas no futuro.

No caso da maioria dos livros que compuseram meu *corpus*, porém, a observação microscópica do papel foi menos decisiva – embora tenha sido igualmente importante para ajudar a qualificar as minhas análises, lançando a atenção para aspectos antes ignorados, colaborando para enriquecê-las (e, por vezes, corrigi-las). Este foi o caso dos livros da Sra. Leandro Dupré – bastante estratégicos para a Brasiliense em seus primeiros anos, na medida em que, tal como os de Monteiro Lobato, tinham grande sucesso comercial. A análise microscópica revelou que, em 1944, três obras da autora trouxeram qualidade do papel que sugeria um grande investimento pelos editores: *Luz e Sombra*, *Gina* e *O Romance de Teresa Bernard*. Todos traziam, também, em sua apresentação gráfica, a exploração de linguagem comercial, mas com especificidades em cada caso. Além disso, possuíam o formato de 22X14,5cm, adotado

20 Jan Tschichold. *A forma do livro* – ensaio sobre tipografia e estética do livro. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007; Emanuel Araújo. *A construção do livro: princípios da técnica da editoração*. 2a. Edição revista e atualizada. Rio de Janeiro/São Paulo: Lexicon/Editora Unesp, 2008.

21 Nelson Palma Travassos. *Nos bastidores da literatura*, op. cit., pp. 168-169.

para os livros de maior projeção de vendas da Editora, tal como as *Obras Completas* de Monteiro Lobato. A propósito, em sua correspondência com Monteiro Lobato, Arthur Neves revelava que esse formato contava, naquele momento, com a "maior simpatia do público"²².

Luz e Sombra trazia uma capa feita por Clóvis Graciano – pintor que, além de ilustrar livros para a Brasiliense, parece ter sido uma figura bastante presente em sua livraria²³, tendo participado intensamente da vida intelectual paulistana nesses anos e militado no Partido Comunista²⁴. Significativamente, Graciano foi o autor das capas ou das ilustrações de alguns dos livros de maior prestígio publicados ou distribuídos pela Editora nestes anos – além de *Luz e Sombra*, o próprio *Nos bastidores da literatura*, como observamos, dentre outros.

A capa de Clóvis Graciano para *Luz e Sombra* contrastava com os desenhos mais comerciais das capas de *O Romance de Teresa Bernard e Gina*, ambas feitas por Dorca, e que representavam o estereótipo da beleza feminina (embora não só), estando possivelmente próximas dos anúncios de propaganda ou cartazes cinematográficos. Em *Luz e Sombra*, na ilustração de cores chapadas e fundo bege, três mulheres simetricamente dispostas formavam uma única massa que dominava o centro, com uma figura humana menor, em segundo plano, em cada lado. No desenho altamente estilizado constata-se uma presença diluída do cubismo. As figuras das mulheres se interpenetravam e passavam a compor formas geométricas triangulares. As cores participavam do jogo das formas, no limite entre o figurativo e o abstrato.

Como asseverou Mário de Andrade, em palavras que se aplicam em parte à composição:

"Cabe aqui denunciar ainda a simplificação rítmica preferida por Clóvis Graciano. As suas composições são ritmicamente muito simplificadas. É constante o emprego da binaridade e sobretudo a ternaridade das figuras, esta ternaridade quase um sistema, como nas 'Três Cabeças', nos 'Três Homens', nos quadros de três 'Mulheres Implorantes' e em numerosos dos quadros com bailarinos. [...] E toda essa rítmica da composição pictórica ainda é sublinhada pela perfilação dos torsos e membros muito rijamente marcados, numerosamente retilíneos, ríspidos até, quando necessário à expressão do salto coreográfico que sobe, ou à brutalidade da dor." ²⁵

A simetria que dominava a concepção da ilustração da capa de *Luz e Sombra*, bem como suas super-simplificações, era significativa da atmosfera cultural dos anos 1940. Observando-se o conjunto da ilustração, que se espria da capa à 4ª capa, percebe-se também a intenção de realçar o contraste na hierarquia social, na temática talvez marcada pelo chamado "realismo social", o que explica o modo de representação dos elementos figurativos. Evidentemente, a ilustração dialogava com o conteúdo do romance, que se passava no Brasil escravista do século XIX. Era uma interpretação desse conteúdo, a

22 Neves a Lobato. SP, 7/6/45, Acervo da Biblioteca Infantil Monteiro Lobato. P23A 2795

23 Ver as memórias de Zélia Gattai. *Um chapéu para viagem*. Rio de Janeiro: Record, 1982 e Jorge Amado. *Navegação de cabotagem*. Rio de Janeiro: Record, 1992.

24 " [...] Ainda durante o Estado Novo, em meados de 1945, a polícia política de São Paulo montou uma armadilha na sede do Comitê de Ajuda às Nações Unidas, leia-se União Soviética, sala que pouco a pouco se transformara em sede de todos os organismos, alguns fantasmas, ligados ao Partido Comunista. Todas as tardes eu lá aparecia para encontros políticos, pequenas reuniões, receber e transmitir tarefas. Ao chegar naquele dia encontrei a polícia [...] Na sede do Comitê ou em suas residências foram presas cerca de quinhentas pessoas, intelectuais, sindicalistas, ativistas. Caio Prado Jr. e eu, após breve passagem na Central, fomos mandados para a Casa de Detenção, ocupamos a cela onde Monteiro Lobato cumprira pena por ter afirmado que existia petróleo no Brasil. \ Numa sala enorme, o assoalho coberto de colchões, encontramos preso único o pintor Clóvis Graciano [...]. " Jorge Amado, *op. cit.*, pp. 155-157.

25 Mário de Andrade. "Ensaio sobre Clóvis Graciano". Apud Flávio L. MOTTA. "A família artística paulista". *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 10, 1971, p. 173.

qual, do ponto de vista dos Editores, talvez ajudasse a sugerir ao leitor um livro à esquerda no espectro político e ideológico.

É difícil avaliar a qualidade do trabalho de impressão da obra, levando em consideração fatores como o seu acabamento. Sublinhe-se, porém, a ausência de vinhetas e outros detalhes, caracterizando-se a publicação por sua sobriedade e simplicidade, parecendo seguir o princípio do “mínimo necessário”. Ademais, diferentemente dos livros da escritora direcionados ao público infantil, este, tal como *Gina* e *O Romance de Teresa Bernard*, não possuía ilustrações internas. As duas orelhas e a contracapa destinavam-se à propaganda, cujo *leit-motiv* era: “Um grande romance para a estréia de uma nova casa editora”.

Assim, à primeira vista uma análise das características gráficas de *Luz e Sombra* o colocaria em patamar muito diferente em relação aos outros dois livros publicados pela Sra. Leandro Dupré na Brasiliense em 1944. Todavia, os dados relativos à análise do papel das três edições nos trazem informações nada desprezíveis, *que ajudam a corrigir uma primeira tendência a negligenciar Gina e O Romance de Teresa Bernard*: a análise microscópica revela que a qualidade das capas de *Gina* e *Luz e Sombra* era aproximadamente a mesma. Ambas eram feitas de papel constituído pelos materiais mais nobres da época – pasta química e algodão – *Gina* talvez levando, inclusive, vantagem sobre *Luz e Sombra* no quesito. Dadas as difícilimas circunstâncias da guerra, tal escolha é muito digna de nota, posto que reveladora de um *grande investimento editorial*. O miolo seguia o padrão geral da época, combinando as pastas química e mecânica.

Assim, pode-se dizer que *mesmo no período da II Guerra*, capas ilustradas e de papel de melhor qualidade marcaram uma atenção especial à apresentação gráfica de livros vistos como tendo potencial comercial ou cujo alcance cultural era, por algum motivo, especialmente valorizado (o que nos ajuda a *relativizar* a dramaticidade com que os representantes de editores e impressores pintavam a situação da indústria do livro, no calor do momento). Mas não todos da mesma forma. Enquanto *Luz e Sombra* tinha uma capa que talvez possa ser vista pela ótica do esquema de “rotinização das inovações modernistas” e dos rumos da “arte engajada”, *Gina* e *O Romance de Teresa Bernard* tinham outros apelos, visando, possivelmente, a outros públicos, e cumprindo funções diferentes do ponto de vista das justificativas e estratégias editoriais/ideológicas.

Tudo isso pode parecer, em parte, bastante óbvio, mas, o que interessa realçar, nesse caso, são as nuances e, por vezes, “lembretes” que a concretude dos dados fornecidos pela análise laboratorial franqueou – ainda que, para “fazê-los falar”, tenha sido imprescindível cruzá-los com toda uma outra massa de dados, hipóteses e interpretações.

Conclusão

Espero ter conseguido mostrar, neste texto, que a análise laboratorial das propriedades do papel pode ser útil para os historiadores do livro em épocas contemporâneas. Com efeito, meu exemplo de estudo de um pequeno conjunto de livros publicados na II Guerra no Brasil evidencia que, de forma geral, a fecundidade desse tipo de pesquisa não está restrita a estudos de manuscritos de épocas remotas ou a questões técnicas de preservação e restauro de acervos em instituições de guarda. Quis deixar claro, também, que vejo esses procedimentos como sobretudo *complementares* ou antes *auxiliares* em uma pesquisa que tenha como foco a história do livro no século XX (ou mesmo no XIX) – no Brasil, na América

Latina e, talvez, na Europa ou em qualquer lugar. Há motivos, porém, para acreditar que em países como o Brasil eles sejam, como sugerimos, particularmente pertinentes. A especificidade da experiência histórica – e, no caso, da produção industrial – em países periféricos ou semi-periféricos traz também necessidades particulares no que se refere aos procedimentos metodológicos.

Minha experiência de pesquisa me leva também a crer que, dependendo do caso, os resultados de uma pesquisa mais sistemática das propriedades materiais do papel podem render surpresas, colaborando para a renovação dos conhecimentos na área e para o acesso a camadas de informação certamente ocultas ao nosso sistema sensorial, tendo em vista a documentação hoje disponível.

Enfim, espero que esse tipo de procedimento possa fazer parte de uma colaboração cada vez maior entre pesquisas nos vários ramos das Ciências, ajudando no desenvolvimento e avanço da reflexão crítica sobre os princípios de separação disciplinar e hierarquias que regem nossa vida hoje ameaçada.