

Key words: Design - Environmental quality - Wood furniture - Methodology - Ecodesign.

Resumo: O artigo apresenta uma metodologia que quantifica a qualidade ambiental de móveis. Tal quantificação é essencial para verificar a eficácia da inserção dos parâmetros ambientais no desenvolvimento de produtos, que tem como objetivo reduzir os impactos ambientais advindos de seu ciclo de vida. A metodologia foi elaborada e aplicada no âmbito de um projeto de pesquisa no Polo Moveleiro de Ubá, no qual designers utilizaram uma ferramenta de Ecodesign durante o redesign de móveis. Dentre os resultados, destacam-se a maximização da qualidade ambiental dos móveis redesenhados e a

comprovação, frente aos empresários, da viabilidade econômica e fabril de sua aplicação.

Palavras chave: Design - Qualidade ambiental - Móveis de madeira - Metodologia - Ecodesign.

(*) **Kátia Andréa Carvalhaes Pêgo**. Doctorado en Diseño Sistemico (Politecnico di Torino), Master en Ambiente Construido y Patrimonio Sostenible (UFMG), especialista en Planificación y Gestión Ambiental (UniBH), Diseñadora Industrial (UEMG). Docente e investigadora en la Universidad do Estado de Minas Gerais.

Rompendo paradigmas: a Coleção dos Cem Bibliófilos do Brasil

Gisela Costa Pinheiro Monteiro e Edna Lucia Cunha Lima (*)

Actas de Diseño (2017, Julio)
Vol. 23, pp. 194-200. ISSN 1850-2032
Fecha de recepción: mayo 2013
Fecha de aceptación: julio 2014
Versión final: diciembre 2016

Resumen: El presente artículo trata sobre la colección de los *Cien Bibliófilos del Brasil*, compuesta por veintitrés obras editadas en Brasil, a partir de la segunda mitad del siglo XX, caracterizadas por un proyecto gráfico editorial unificado sin el uso de un patrón de repetición proyectual. Solo un título era producido por año con el pequeño tiraje de 120 ejemplares. Cien eran destinados a cada uno de los cien bibliófilos asociados, conforme verso en su título, y veinte eran donados para las principales bibliotecas nacionales y extranjeras, pero también eran para personalidades influyentes como el presidente de Brasil. La colección reunió textos de grandes autores de la literatura nacional y las copias originales producidos por importantes nombres de las artes plásticas y gráficas del país. Este artículo tiene por objeto comprender cómo se dio este proceso y mostrar la importancia del estudio de la colección para el campo del diseño

Palabras clave: Historia - Diseño editorial - Paradigma - Colección - Diseño.

[Resúmenes en inglés y portugués y currículum en p. 200]

O projeto da coleção dos *Cem Bibliófilos do Brasil* durou vinte e sete anos, sendo iniciado em 1943 e terminado em 1969, após a morte do seu idealizador, o empresário Raymundo Ottoni de Castro Maya (1894-1968). Ele ampliou sua fortuna com a indústria alimentícia *Gordura de Coco Carioca*, ícone da culinária do Rio de Janeiro nos anos 1940 a 1960. Seu falecimento é citado no colofão do 23º e último título, *O compadre do Ogun* – escrito por Jorge Amado e ilustrado por Mario Cravo (em água forte e água tinta), publicado no ano seguinte a sua morte. Embora sua intenção fosse publicar um título por ano, o total foi de vinte e três, quatro anos a menos que a duração da Sociedade. Houve alguns atrasos, ora por conta das complicações causadas pela II Guerra Mundial, ora por conta da complexidade de algumas publicações. Castro Maya era filho da herdeira da tradicional família Ottoni de Minas Gerais, Theodozia Ottoni de Castro Maya e do engenheiro ferroviário Raymundo de Castro Maya. Em artigo, o pesquisador Carlos Martins capta a essência da figura de Castro Maya e seu papel na sociedade: “Castro Maya fundia as tendências européias e ameri-

canas que influenciavam a elite brasileira. De um lado, preservava o refinamento e certo dandismo, característica das elegantes figuras do *fin-de-siècle* francês; de outro, aderira ao ideal americano de empresário e desportista”. (Martins, 1995, p. 61)

O bibliófilo brasileiro José Mindlin, que o conheceu, corrobora a opinião de Martins: “Meus contatos com Castro Maya sempre me permitiram ver nele um personagem que tranquilamente se enquadraria nas boas figuras de Éça de Queiroz!”. (Mindlin in Siqueira, 1997, p. 66)

A paixão de Castro Maya por livros, despertada por seus pais, se revela pelas aquisições ao longo da vida, tendo um notável acervo de *Brasiliana*, ou seja, livros sobre o Brasil editados no exterior. (Baraçal, 2002, p. 74)

Castro Maya tinha o desejo de proporcionar edições de luxo de textos brasileiros para uma plateia seleta, com a finalidade de enaltecer a cultura nacional. O modelo que o inspirou foi o da *Société des Cent Bibliophiles*, da França. Por ser colecionador de livros raros e estar ligado à alta sociedade brasileira, ele utilizou seu prestígio para promover uma ação cultural memorável, fundando, nos

moldes da francesa, a *Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil*.

O artigo 1 do manuscrito dos *Estatutos da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil* confirma a importância de Castro Maya para a Sociedade:

A Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil foi constituída em 1943 por iniciativa de Raymundo Ottoni de Castro Maya, sob cuja edição e responsabilidade foram editados os livros até hoje distribuídos aos sócios. (Pasta 100 - doc. 1, s.d., p. 4)

O mesmo documento afirma que a *Sociedade* tinha “como finalidade publicar obras-primas de autores brasileiros, ou livros sobre o Brasil, em tiragens limitadas, impressas em papel de luxo e ilustradas”. O papel usado para imprimir o livro só poderia ser de luxo, afinal, uniria duas formas de expressar o mesmo conteúdo: um texto de um autor consagrado e a representação gráfica deste texto por um ilustrador que estivesse despontando no cenário nacional. Como não havia no Brasil produção de papéis desta qualidade, foram todos importados. Este foi um dos motivos do atraso das publicações na época da II Guerra Mundial quando a importação se tornou inviável. A palavra bibliófilo deriva do latim e significa amante dos livros que tem por hábito colecionar livros. Diferentemente de um livreiro, um colecionador autêntico não pretende o lucro. Em geral, são pessoas cultas, como um dos mais renomados bibliófilos brasileiros, Rubens Borba de Moraes (1899/1986). Ele afirma que “quanto mais erudito for o colecionador, mais probabilidades terá de formar uma biblioteca de valor”. (Moraes, 2005, p. 21)

Certas propriedades sensoriais, como o tato e a visão, são muito valorizadas pelos bibliófilos. Através do tato é possível apreciar a textura de veludo ou do couro das encadernações, como também a pega do papel do miolo. Já com a visão pode-se admirar a diagramação e as ilustrações. Outro fator que também transcende o corpo do livro é a valorização das informações contidas nas partes pré e pós-textuais. Estes valores são agregados ao corpo do texto. Como exemplifica Rouveyre (bibliófilo e livreiro-editor) em Paris, 1879: “Os bibliófilos que estabeleceram regras de julgamento dos livros nos aconselhavam a verificar o título, o nome do autor, o editor, o número de edições, os anos e os locais da edição” (2000, p. 59). O resultado é que o livro deixa de ser um simples objeto que contém um texto e se torna um produto. Como tal, é desejado, cobiçado e valorizado. E, quanto mais difícil de encontrar, mais raro, maior a satisfação. É por este motivo que os bibliófilos apreciam as tiragens limitadas. A intenção de Castro Maya era a de ter dois tipos de sociedades: uma somente para publicar livros de autores mortos, que seria a *Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil*, e outra, “vasada mais ou menos nos mesmos moldes, mas a que fosse permitido publicar obras de autores vivos: *Os Amigos do Livro*” (Pasta 100 - doc. 16, s.d., p. 1). Este plano não se realizou conforme ele havia imaginado. A segunda sociedade não chegou a ser fundada, o que o levou a publicar autores vivos na coleção dos *Cem Bibliófilos*. No entanto, só publicou o primeiro livro com autor brasileiro vivo dezessete anos depois de iniciada a sociedade. Fato este que aconteceu em 1960, quando a *Sociedade* publica *Pasárgada*, de Manuel Bandeira (1886-1968), o 14º volume da coleção. Dos seis livros

de autores então vivos que fazem parte deste conjunto, dois foram do escritor baiano Jorge Amado (1912-2001). Ele foi escolhido para o 17º volume, *A morte e a morte de Quincas Berro D'Água*, e para o último (23º), *O com-padre de Ogun*.

Os dois primeiros livros apresentam características que os distinguem dos demais: possuem ilustrações impressas junto com o texto do miolo (em clichê no primeiro caso e em offset, no segundo) e as gravuras originais são feitas em um papel especial, encartadas fora da numeração ao longo do livro. O terceiro livro marca a transição para a fase seguinte: “Capitulares, vinhetas de meio e fim de capítulo e a gravura da antecapa foram talhadas sobre linóleo e os fundos executados em madeira escavada a jato de areia”, conforme podemos ler no colofão de *Pelo sertão* (1948). Na verdade, esse livro não possui gravuras originais encartadas. Elas formam um conjunto que está acondicionado em uma pasta, em anexo ao livro. São gravuras de página inteira e foram impressas em papel Japão. Nesse caso, gravura e livro não se misturam.

Do quarto ao último livro, as gravuras originais são inseridas na diagramação dos exemplares, com o mesmo papel, usado tanto no texto como na imagem. Todas as ilustrações entram na numeração corrente, exceto o décimo livro, *A morte e a morte de Quincas Berro D'Água*. Desta forma, a técnica de impressão passa a ser a tipografia com composição manual. A maioria dos livros foi ilustrada com gravuras em metal (ponta seca, água-forte e água-tinta), mas alguns em litografia, linóleo e xilogravura. As imagens foram encomendadas a artistas plásticos renomados e traduziram o desejo de Castro Maya, na medida em que complementaram os textos com imagens significativas. Por exemplo, o gravador Marcello Grassmann (1925-) capta a essência fantástica das descrições da fauna brasileira de Gabriel Soares de Sousa (1540-1591) nos trechos do tratado descritivo do Brasil escrito em 1587 que constituem o *Bestiário*, o 12º livro de 1958. A museóloga e dicionarista Stella Rodrigo Octávio Moutinho confirma esta observação: “um bicho fantástico como outros tantos, plasticamente belos, criados pela imaginação do artista”. (2001, p. 114) Stella ainda propõe uma reflexão acerca da interpretação do artista:

Gabriel, homem do século XVI, aventurando-se nestas terras, teria a aparência, o capacete, as armas dos sublimes cavaleiros de Grassmann? Ou suas armas seriam mesmo a observação, a pena, a curiosidade do homem “moderno” que surgia? (Moutinho, 2001, p. 115)

Pode-se dizer que a partir desse momento o projeto conquistou a identidade que o particulariza. Na época também, 1949, com o fim da II Guerra Mundial, pôde-se retomar a importação dos papéis europeus, sendo os franceses os preferidos.

Dois discursos

O nascimento de uma iniciativa deste porte nos anos 1940 favoreceu a solidez de um corpo de ilustradores que estavam elevando a qualidade da produção brasileira.

Como descreve Paixão em *Momentos do livro no Brasil*: “o casamento entre literatura e artes plásticas deu tão certo que até hoje este é considerado o período áureo [anos 1940] da ilustração de livros no Brasil”. (Paixão, 1996, p. 122)

Emmanuel Araújo explica a que categoria pertence os livros que Castro Maya editava: “*livre d’art* ou *livre d’artiste*, em que a imagem ou se bastava a si própria ou concorria em pé de igualdade com o texto” (1986, p. 526). Existem outras edições brasileiras limitadas como *O Gráfico Amador*, *Philobiblion*, a *Hipocampo* e a *Alumbramento*, no Rio de Janeiro; a *Noa Noa*, em Florianópolis; as edições de *Julio Pacello* em São Paulo; a *Macunaíma* e a *Dinamente*, em Salvador e outras, mas nenhuma delas tem o caráter luxuoso que a coleção dos *Cem Bibliófilos* apresenta.

Portanto, os livros da coleção dos *Cem Bibliófilos* podem ser classificados como *livres d’artiste* ou “livros de artista”. Para eles, foram escolhidos ilustradores de “primeiro time”, ao mesmo nível dos autores dos textos que ilustram. Dessa forma, podemos dizer que a Coleção possui dois discursos, autônomos e paralelos, ambos da mesma envergadura. Em outras palavras, cada um dos livros ultrapassa em muito a condição de objeto que tem a função a ser lido, ganhando um *status* de verdadeira obra de arte.

É interessante ressaltar que, ainda hoje, existem produções semelhantes, como, por exemplo, os livros editados pela Confraria dos Bibliófilos do Brasil, dirigida pelo engenheiro José Salles Neto, desde 1995, com sede em Brasília. Assim como a *Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil*, estas publicações utilizam artistas notáveis, incluindo até mesmo alguns que ilustraram para a Sociedade, como Cândido Portinari (1903-1962), Di Cavalcanti (1897-1976), Darel Valença Lins (1924-), Lívio Abramo (1903-1992), Aldemir Martins (1922- 2006), Poty Lazzarotto (1924-1998), Maciej Babinsky (1931-), Djanira (1914-1979), Marcello Grassmann (1925-), entre outros.

Bibliofilia

Rubens Borba de Moraes (1899-1986) foi um dos nomes do movimento que culminou na Semana de Arte Moderna de 1922, essencial para o estabelecimento do Modernismo no Brasil. Além disso, era bibliotecário, bibliógrafo, bibliófilo, intelectual de São Paulo, diretor da Biblioteca da Organização das Nações Unidas (ONU), autor de inúmeros títulos sobre livros e o associado número 85 da *Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil*. Em seu livro *O bibliófilo aprendiz* ele critica a produção como as realizadas pela *Sociedade*, embora tivessem o propósito de criar livros com as mesmas características que agradavam a um bibliófilo de fato. São elas: o tema (no caso, livros sobre o Brasil), a raridade (tiragem limitada), as gravuras como ilustração, os papéis caros e o apuro artesanal na sua produção. De fato, ele considerava estas iniciativas como ‘tolices’ de um amador: “Não creio, pois, que tenham razão os bibliófilos que desprezam os livros modernos, impressos mecanicamente aos milhares. Para esses amadores, só tem valor artístico o livro impresso à mão e tirado a poucos exemplares” (Moraes, 2005, p.

196). No entanto, este julgamento negativo não o afastou da *Sociedade dos Cem Bibliófilos*. A crítica de Moraes ecoa talvez o desconforto dos verdadeiros bibliófilos brasileiros com a situação dos sócios reunidos pelo seu prestígio social e financeiro em vez do amor ao livro. Não se trata de uma crítica dirigida diretamente aos objetos gráficos produzidos, mas ao tipo de grupo reunido como *Sociedade*: os sócios, em geral, não eram verdadeiros bibliófilos. Os livros são um reflexo disso.

Há controvérsias quanto aos motivos de formação de grupos de bibliofilia. Para muitos, possuir exemplares desse quilate é um bom negócio, mais do que qualquer outro afã literário. Desta forma, pode-se compreender a citação de Rubens Borba de Moraes frisando a falta de conhecimento dos novos bibliófilos:

Muitas sociedades de bibliófilos mandam imprimir livros com os velhos métodos manuais. Há editores que anunciam edições de luxo, compostos e impressos à mão. Assim fazem porque existe, incontestavelmente, da parte de muito amador de livros, um preconceito contra a máquina. (Moraes, 2005, p. 196)

Outro autêntico bibliófilo que resistiu a ideia de Castro Maya foi José Mindlin (1914-2010). Em uma entrevista ao jornal *O Globo*, Mindlin revelou que “se na hora da fundação não pensou em entrar para o grupo dos cem privilegiados de Maya, depois lutaria por uma vaga, conseguindo adquirir um título [nº 9] da família de um sócio falecido” (Costa, 2002, p. 2). Essa mudança de posição do Mindlin demonstra que os próprios livros atraíram a atenção de um colecionador experiente, embora para outros sócios talvez o mais importante fosse o contato com empresários, artistas, políticos, médicos e banqueiros. Pessoas abastadas que faziam parte da nata da elite, todos de alguma forma, relacionados a Castro Maya. De acordo com a hipótese levantada por Siqueira (1997, p. 34), talvez os feitos de Castro Maya estivessem além “uma ação da alta sociedade brasileira”, mas uma “missão civilizatória” no Brasil, no sentido de educar a alta sociedade com o que ele considerava apropriado.

Entre as pequenas editoras particulares contemporâneas que, à semelhança dos *Cem Bibliófilos*, apresentavam pequenas tiragens, impressão tipográfica e gravuras originais, havia a consciência de que não pretendiam oferecer objetos de luxo dirigidos a uma elite financeira. É isso pelo menos que podemos depreender das palavras de José Laurenio de Melo quanto às intenções da editora *O Gráfico Amador*:

Era necessário destruir a noção de que o livro, sob o aspecto material, está dispensado de ser obra de arte. Era necessário destruir a pernicioso associação da ideia de beleza gráfica com as edições de luxo, associação alimentada no Brasil pelo equívoco de alguns editores e também pela esperteza de outros. (Melo in Lima, 1997, p. 89)

Conceito da coleção

Castro Maya era um empresário bem-sucedido, culto, refinado, celibatário e sem filhos. Hoje, suas residências são dois importantes museus públicos da cidade do Rio

de Janeiro: a Chácara do Céu, no bairro de Santa Teresa, e o Museu do Açude, no Alto da Boa Vista. A coleção pode ser apreciada nas prateleiras da biblioteca, na Chácara do Céu, mantida para visitação tal qual era na época de Castro Maya. Para um observador do século 21, o primeiro contato com estes livros pode ser um misto curioso de expectativa com frustra o.

A causa da expectativa se deve ao fato de que apenas as lombadas podem ser apreciadas. D  vontade de folhear as páginas e de apreciar os livros por dentro, como se houvesse um mistério guardado a sete chaves nas suas páginas. Infelizmente, por serem livros raros, não podem ser manuseados pelo público de um museu. Sabendo que são livros ilustrados com gravuras, o visitante gostaria de v -las. Mas como as gravuras estão inseridas nas obras, isto   impossível. Entende-se desta forma quando o bibliófilo José Mindlin afirmou em entrevista (2008), que a gravura no livro possui um valor inferior, pois não pode ser emoldurada, sem naturalmente, danificar o livro que ilustrava. No conjunto das obras editadas pelos Cem Bibliófilos, o livro de Affonso Arinos, *Pelo sertão*, ilustrado por Livio Abramo e coadjuvado por Marcello Grassmann,   bastante valorizado por ter um estojo em anexo ao exemplar de luxo, com os originais gravados em papel especial.

Já a frustra o acontece porque os livros têm tamanhos e capas variados. Não dá para perceber uma unidade gráfica que faz a cole o ser identificada rapidamente. A expectativa do leitor   de reconhecê-los externamente pela alturas e encaderna es similares. Mas isto não acontece. Tudo nos leva a crer que a produ o de livros diferenciados atendia   demanda (quase um *briefing*) de Castro Maya, no af  de possuir objetos singulares. O diferencial das publica es está em serem personalizadas, únicas.   possível compreendermos que estas características eram esperadas pelos associados uma vez que seus exemplares deveriam ser especiais, únicos, bem distintos dos encontrados em livrarias. Paradoxalmente, esse tipo de diversidade   um dos fatores que une as publica es enquanto cole o. Por outro lado, o conceito de obra literária nacional, ilustrada por artistas brasileiros ou naturalizados no Brasil permanece como sendo o conceito integrador enquanto edi o. Outros elementos importantes são o processo de composi o e o de impressão dos textos, a escolha dos papéis especiais, assim como as gravuras originais, produzidas especialmente para ilustrar os títulos.

A cole o de livros da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil

O formato do livro, a escolha das cores e o tipo de encaderna o são as decisões projetuais iniciais para um designer que planeja uma cole o. No entanto, a cole o dos *Cem Bibliófilos do Brasil* não possui nenhuma destas decisões projetuais, encarando, cada livro de forma única e diferentes dos demais da própria cole o.

Os exemplares eram entregues sem encaderna o, apenas com uma capa de prote o. Cada um dos exemplares era personalizado com nome e número de associa o, de um até cem. Castro Maya ficou com os exemplares de número

2, reservando ao bisneto de D. Pedro II os de número 1. Um gesto respeitoso com a Família Real, mesmo já tendo mudado o regime para república. Os vinte livros que eram feitos como excedente para doa o, recebiam letras ao invés de números. Os da Academia Brasileira de Letras, foram identificados com a letra G e nunca foram encadernados. Todos ainda possuem somente a capa de prote o de papel tipo *canon*, de gramatura superior   usada no miolo, conforme foram distribuídos pela Sociedade. Cada capa de prote o também foi tratada de forma particular. Ora colorida sobre papel branco, ora em papel colorido com impressão em preto, ou ainda com tratamentos especiais, como no exemplar de *Pasárgada*, de Manuel Bandeira, publicado em 1960, no qual foi realizada aplica o de relevo seco. Em contrapartida, todos os títulos pertencentes   Castro Maya, os de n  2, foram encadernados. A maioria pelos encadernadores franceses Ren  Assourd e Jean Duval. Como já mencionado, não houve preocupa o em padronizar o formato dos livros. As características da capa (cor, tipo de lombada, aplica o de dourado) têm estreita rela o com o conteúdo de cada título, e não com a Cole o. (Monteiro, 2008, p. 215)

Havia sempre um profissional responsável pelo design e a produ o dos livros. Nos três primeiros livros   de se supor que a dire o do projeto gráfico e sua produ o tenham sido da responsabilidade dos artistas que assinam as gravuras, pois, só a partir do quarto título, temos uma indica o do Diretor Técnico no colofão. O primeiro deles   Loy Portinari, irmão do pintor Cândido, autor do primeiro livro editado pela Sociedade *Memórias P sthumas de Bráz Cubas* de Machado de Assis. Essa escolha deixa a imaginar que ele foi um excelente auxiliar de seu irmão por ocasião da feitura do livro o que levou Castro Maya a lhe oferecer tal posi o.

No sétimo exemplar, ele divide o serviço com artista gráfico Darel Valença Lins, que será o responsável pela maioria dos livros a seguir. O gravador Poty Lazzarotto assume com Darel a dire o de seu próprio livro *Canudos*, de Euclides da Cunha (1866-1909), de 1956. E torna a trabalhar nesta condi o com Marcello Grassmann e Cândido Portinari, em 1959 e 1960. Repete o mesmo em 1965 quando ilustra *Quatro contos* de Machado de Assis (1839-1908).

Descrevendo, em entrevista   pesquisa, suas fun es como diretor técnico, Darel Valença Lins informa que orientava os gráficos, fazia a composi o das páginas, escolhia a tipografia e abria as matrizes para os artistas que não sabiam gravar, conforme relata: "Eu servia de intermediário entre o artista, a escolha do livro que o artista que ia fazer e depois participava na... diagrama o... vamos dizer, assim que você chama [se referindo   diagrama o]? Na diagrama o dos livros". (2007)

Embora preenchendo um cargo que hoje seria designado para um designer, o artista gráfico que   Darel tem dificuldade em descrever algumas das tarefas que são essenciais para um profissional de design editorial.

Vimos até agora, que uma cole o de livros para um bibliófilo autêntico   reunida com livros distintos, a partir de um conceito, e que a cole o proposta pela *Sociedade* foi de criar livros a partir de um conceito que agrada a um bibliófilo. Os livros da *Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil* tiveram início nos anos 1940, com o objetivo

de criar novos objetos, considerando as características já citadas. A coleção em questão é formada, ano a ano, respeitando o norte de edição da *Sociedade*: livros de luxo por meio de textos consagrados e ilustrados por artistas plásticos renomados. A palavra 'coleção' está sendo usada no sentido de projetar peças a partir de uma ideia. Esta definição está de acordo com aquela contida no *Dicionário de Artes Gráficas* de Frederico Porta, datado de 1958, segundo o qual coleção é uma "série (conjunto de obras que um editor publica) de livros de estilo tipográfico uniforme e agrupados sob um título coletivo, segundo certas afinidades de assuntos ou critério editorial: Coleção Clássica, Coleção de Estudos Sociais e Jurídicos". (Porta, 1950, p. 82)

Note que Porta cita a palavra coleção no sentido de projetar peças a partir de ideias.

Porém, a palavra oriunda do latim *collectione*, significando basicamente conjunto, "reunião, conjunto de objetos da mesma natureza, compilação, ajuntamento" (Lello, 1936, p. 585); e "reunião ou conjunto de objetos" (Houaiss, 2001). Tal como era a coleção montada por um bibliófilo autêntico. Moraes compara o ato de um bibliófilo ao colecionar livros a uma coleção de selos e soldadinhos de chumbo. Para ele, na prática de colecionar livros havia "dois rumos a seguir: ou escolher o assunto ou escolher as obras de um determinado autor". (2005, p. 21)

A palavra "conjunto", presente em ambas as definições, por sua vez deriva do latim *conjunctu*, e pode ser explicada como "reunião das partes que constituem um todo, totalidade" (Lello, 1936, p. 12); assim como a "reunião de objetos, determinados e diferenciáveis, quer esses objetos pertençam à realidade exterior, quer sejam objetos do pensamento". (Houaiss, 2001)

As duas definições para a palavra conjunto concordam que, para haver um conjunto, é preciso ter uma característica em comum entre as partes. Este fator aglutinante pode ser concreto (ex.: conjunto de canetas hidrográficas pequenas) ou abstrato (ex.: um conjunto de canetas bonitas). Com base nesta primeira análise, pode-se definir coleção como um conjunto de partes reunidas com base em conceitos concretos ou abstratos.

A definição de Porta aproxima a definição de coleção à prática profissional do designer. Antes, porém, é importante, para alicerçar este argumento, definir os contornos do que está sendo considerado como design. De acordo com Löbach (2001, p. 16), "o conceito de design compreende a concretização de uma ideia em forma de projetos ou modelos, mediante a construção e configuração". Esta definição está de acordo com a origem latina da palavra, *designare*, que significa "a ideia de realizar algo, intenção, propósito, vontade" (Barbosa, 2001, p. 220). Logo, os designers projetam, isto é, transformam ideias em realidades.

Dentre os projetos que os designers realizam, podemos citar, por exemplo, que o designer que atua na área gráfica editorial projeta uma coleção de livros; enquanto o designer atua na área da moda projeta uma coleção de roupas. A palavra coleção está sendo utilizada não como o ato de juntar objetos ou coisas pré-existentes, mas no sentido de projetar peças a partir de ideias, conceitos abstratos ou concretos (como na definição de Porta). Logo, há alguma relação entre as peças projetadas que o designer traduz em

características visíveis (visualidades). Pode-se dizer que a relação visual entre as peças é sua identidade visual. Barbosa (2001, p. 376) define como identidade visual uma "coerência e peculiaridade de uma publicação, produto, linha de produtos ou organização a partir de uma determinada programação visual". No entanto, esta não é a definição mais acatada no meio profissional dos designers gráficos que tendem a considerar a identidade visual apenas em relação à criação de marcas. O designer Joaquim Redig prefere usar o termo *Design de Identidade* para atender ao sentido mais amplo, citado por Barbosa, reservando a definição *Identidade Visual* apenas para a criação de marcas (identidade corporativa):

A área da Identidade Visual tem sido fundamental para a consolidação do Design no mundo inteiro. Também chamado de Identidade Corporativa (do inglês Corporate Identity, termo usado mundialmente), com o acirramento dos mercados no final do século foi incorporado ao Branding, setor de marketing que trata da administração e venda das marcas em geral. (Redig, 2009, p. 17)

O designer Chico Homem de Melo considera que "nem tudo é logotipo no cenário atual do projeto de identidade"; afinal, para ele, "o padrão das imagens ou o diagrama das capas pode cumprir o papel de dar identidade a uma coleção de livros, prescindindo de logotipo" (Melo, 2005, p. 36). Melo cita a palavra "padrão". Este padrão de repetição (em relação à atuação de um designer na área gráfica editorial) é uma característica muito pertinente ao criar uma coleção de livros dentro dos princípios de uma editora comercial que pretende expô-los para a venda na vitrine e na prateleira das livrarias.

Emanuel Araújo, analisando a produção dos livros no anos 1950, afirma que neste caso, havia uma repetição monótona e massificada: "O produto (não me refiro aqui ao conteúdo intelectual), em consequência das limitações empresariais, quase sempre exibía uma certa uniformidade massificada, carente de imaginação, passivo e inerte na vala rasa da repetição monótona". (Araújo in Lima, 1997, p. 7)

A padronização, no ponto de vista de Araújo, pode levar a uma desvalorização projetual, em vez de proporcionar clareza, promove uma monotonia indesejada. Percebe-se que a existência ou não de um padrão de repetição é uma decisão que leva em conta as demandas do objeto projetado. No campo do design editorial comercial, a regra é construir coleções editoriais padronizadas de tal forma que sejam reconhecidas na prateleira das livrarias. Ao mesmo tempo em que cada livro deverá ter sua personalidade que o diferencie dos demais do grupo.

A coleção para os bibliófilos tem relação paradigmática da identidade sem repetição. O que se procura é realçar a individualidade sem perder de vista o conceito da coleção da qual o livro faz parte. A quebra do paradigma, neste caso, é a identidade sem repetição a exemplo da *Coleção dos Cem Bibliófilos do Brasil* que privilegia a cada volume com sua personalidade (diagramação, tipografia, ilustração) com o objetivo de obter a raridade cara aos bibliófilos. É preciso dizer que o livro dos *bibliófilos* não era projetado para exposição em livrarias, e sim, para

ser incluído na biblioteca particular do associado. Isto significa que não havia concorrência na prateleira com outros títulos. Cada obra já era, *a priori*, parte de uma coleção de livros raros.

Sabemos que Castro Maya reuniu em torno de si banqueiros, bibliófilos e altos executivos, incluindo até mesmo um representante da extinta realeza brasileira, com a finalidade de editar um livro de luxo por ano. Os lançamentos destes livros eram marcados por banquetes anuais no qual compareciam os sócios, assim como os responsáveis pela criação visual da obra. As pessoas se reuniam e pagavam caro por ter um livro com algum diferencial dos títulos que poderiam ser comprados em qualquer livraria a um preço módico. O que este público esperava era ter um exemplar diferenciado, um objeto de luxo. Sobre este fato, a historiadora Stella Rodrigo Octavio Moutinho recorda:

Meu pai, Rodrigo Octavio Filho, amigo de Raymundo desde a juventude pelo entrosamento de gostos e por relações de família, foi um dos cem bibliófilos, de número 31. Entusiasmado, voltou do primeiro jantar de lançamento trazendo o exemplar de Memórias Postumas. Ao redor da mesa, nos debruçamos, vibrando, para admirar tão bela obra - Machado e Portinari juntos, um deleite. (Moutinho, 2002, p. 109)

O papel do designer nesta engrenagem era o de criar peças únicas para um grupo específico. E foi o que aconteceu. Pode-se dizer que o projeto foi executado com sucesso, uma vez que o foco estava em atender a necessidade do público.

Desta feita, o designer deve investigar *a priori*, quem será o consumidor *alvo* de sua criação, o que ele consome, quais seriam os concorrentes/similares desta criação. E foi isto que aconteceu. Não havia concorrentes naquela época no Brasil para uma coleção de tal porte. Havia a intenção de raridade, com a promessa de que as matrizes das gravuras seriam inutilizadas, o que nem sempre aconteceu. Estavam em busca de um diferencial que tornasse os livros deles únicos. Pode-se chamar este diferencial de luxo. De acordo com Braga, um produto com “determinadas características, com determinadas funções ou de determinadas marcas passa a ser um diferencial, portanto um produto de luxo”. (2008)

Nada melhor para entender o luxo daquelas pessoas do que observar o estilo de vida que elas levavam. Castro Maya personifica o alto poder aquisitivo do grupo. Ele possuía capital excedente para investir em produtos supérfluos, como joias, relógios, malas de viagem, entre outros. As viagens por *hobby* que fazia denotam *status*, pois eram poucos na época que tinham condições econômico-financeiras para tal (Siqueira, 1997, p. 43). Para um público como o que o empresário buscava seduzir com seus livros, continuam a existir objetos cuja beleza e raridade estão ao alcance de muitos poucos, a exemplo de carros de luxo com edições limitadíssimas. Promover a cultura brasileira, sua arte e literatura por meio de objetos raros foi uma aventura muito particular deste industrial.

Agradecimentos

Agradecemos o apoio à pesquisa dado pelo CNPQ, por conta da Bolsa PQ2, pela CAPES, com o Projeto PROCAD Memória Gráfica Brasileira, assim como à Academia Brasileira de Letras que permitiu a documentação fotográfica dos volumes apresentados neste artigo.

Bibliografia

- Alencar, V. (Org.). (2002). *Castro Maya bibliófilo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Araújo, E. 1986. *A construção do livro: princípios da técnica de editoração*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Bandeira, J. (2002). Brasiliana. Em Alencar, Vera (Org.). *Castro Maya bibliófilo* (pp. 72-101). Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Baraçal, A. (2002). Dedicatória. Em Alencar, Vera (Org.). *Castro Maya bibliófilo* (pp. 20-71). Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Barbosa, G. (2001). *Dicionário de comunicação*. 2ª ed. rev. e atualizada. Rio de Janeiro: Campus.
- Baxter, M. (2000). *Projeto de Produto: Guia prático para o design de novos produtos*. São Paulo: Blucher.
- Bürdek, B. (2006). *História, teoria e práticas do design de produtos*. São Paulo: Blucher.
- Bury, R. (2004). *Philobiblon*. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial.
- Cardoso, Rl. (2004). *Introdução à história do design*. São Paulo: Edgard Blücher.
- Costa, C. (2002). *O amante dos livros: o bibliófilo José Mindlin ganha documentário e Cecília Costa participa de homenagem a Castro Maya*. O Globo, Rio de Janeiro, 11 maio. Prosa & Verso, p. 2.
- Fuentes, R. (2006). *A prática do design gráfico, uma metodologia criativa*. São Paulo: Edições Rosari.
- Hallenwell, L. (2005). *O livro no Brasil: sua história*. São Paulo: Editora Universidade São Paulo.
- Houaiss. (2001). *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. São Paulo: Objetiva.
- Kopp, R. (2004). *Design gráfico cambiante*. 2ª ed., Santa Cruz do Sul: Edunisc.
- Lello Universal. (1936). Lello & irmão Editores: Pôrto.
- Lima, E & Monteiro, Gisela Costa Pinheiro. (2009). *Uma coleção de livros diferentes, a coleção dos Cem Bibliófilos do Brasil*. pp. 1-16. Recuperado em 12 de setembro de 2012. Obtido em <http://ebook-browse.com/gisela-c-monteiro-edna-cunha-lima-pdf-d106002671>.
- Lima, G & Mariz, A. (2010). Editora Civilização Brasileira: novos parâmetros na produção editorial brasileira. In: Aníbal Bragança; Márcia Abreu. (Org.). *Impresso no Brasil: dois séculos de livros brasileiros*. 1 ed..São Paulo: Editora da UNESP, v. 1, p. 253-270.
- Lima, G & Monteiro, G. (2007). A Coleção dos Cem Bibliófilos do Brasil, da concepção à realização. In *3º Congresso Internacional de Design da Informação e 2º Congresso Brasileiro de Design da Informação* (pp. 73-90). UNICENP, Curitiba, Paraná.
- _____. (2008). A atuação de diretores técnicos em uma coleção de livros de luxo. Em Guilherme Cunha Lima (Org.). *Textos selecionados de design* (pp. 47-76). Rio de Janeiro, RJ: PPDESDI UERJ.
- Lima, G. (1997). O Gráfico Amador: as origens da moderna tipografia brasileira. 1ª ed., Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- Lins, D. (2007). Entrevista concedida à Gisela Pinheiro Monteiro. Rio de Janeiro, em 17 de novembro.
- Löbach, B. (2001). *Design industrial: bases para a configuração dos produtos industriais*. São Paulo: Edgard Blücher.
- Martins, C. (1995). Raymundo Ottoni de Castro Maya: legado de um homem de cultura. In: *The Journal of Decorative and Propagand Arts*. Número dedicado ao Brasil, 1845-1945. n. 21, Flórida.
- Melo, C. (2005). *Signofobia*. São Paulo: Edições Rosari.

- Mindlin, J. (2008). Entrevista concedida à Gisela Pinheiro Monteiro. São Paulo, em 29 de fevereiro.
- Monteiro, G. (2008). *A identidade visual da Coleção dos Cem Bibliófilos do Brasil, 1943-1969* (dissertação de mestrado). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Escola Superior de Desenho Industrial.
- Monteiro, G. (2012). Pensando sobre coleção. In Sabrá, Flávio, Noronha, Carla, Miranda, José Maria & Mendonça, Ana Lúcia Gomes (orgs). *Inovação, Estudos e Pesquisas Reflexões para o Universo Têxtil e de Confeção, Educação, formação profissional e novas fronteiras*. Rio de Janeiro: Estação das Letras e Cores.
- Moraes, R. (2005). *O bibliófilo aprendiz*. 4ª ed., Rio de Janeiro: Casa da Palavra.
- Moutinho, S. (2002). Reinvenção fina de textos brasileiros: a Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil. Em Alencar, Vera (Org.). *Castro Maya bibliófilo* (pp. 102-119). Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Paixão, F. (coord.). (1996). *Momentos do livro no Brasil*. São Paulo: Editora Ática.
- Pasta 100 - doc. 1. (s.d.). *Estatutos da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil*. Museu da Chácara do Céu, Rio de Janeiro, RJ.
- Pasta 100 - doc. 16. (1950). *Prezado Consócio*. Museu da Chácara do Céu, Rio de Janeiro, RJ.
- Porta, F. (1958). *Dicionário de artes gráficas*. Porto Alegre: Editora do Globo.
- Redig, J. (2009). *Nossa bandeira: formação, usos e funcionalidade*. Rio de Janeiro: Fraiha.
- Rouveyre, E. (2000). *Dos livros*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra.
- Siqueira, Vera Beatriz. (1997). *Castro Maya: anfitrião*. Rio de Janeiro: Museus Castro Maya.

Abstract: This article deals with the collection of the Hundred Bibliophiles of Brazil, composed of twenty - three works published in Brazil, from the second half of the twentieth century, characterized by a unified editorial graphic project without the use of a repetitive pattern of design. Only one title was produced per year with the

small print run of 120 copies. One hundred were destined to each of the hundred associated bibliophiles, according to their title, and twenty were donated to the main national and foreign libraries, but they were also for influential personalities like the president of Brazil. The collection gathered texts of great authors of the national literature and the original copies produced by important names of the plastic and graphic arts of the country. This article aims to understand how this process occurred and to show the importance of the study of the collection for the field of design.

Key words: History - Editorial design - Paradigm - Collection - Design.

Resumo: O presente artigo trata da coleção dos *Cem Bibliófilos do Brasil*, composta por vinte e três obras editadas no Brasil, a partir da segunda metade do século XX, caracterizadas por um projeto gráfico editorial unificado sem o uso de um padrão de repetição projetual. Apenas um título era produzido por ano com a pequena tiragem de 120 exemplares. Cem eram destinados a cada um dos cem bibliófilos associados, conforme versa em seu título, e vinte eram doados para as principais bibliotecas nacionais e estrangeiras, mas também para personalidades influentes como o presidente do Brasil. A coleção reuniu textos de grandes autores da literatura nacional a gravuras originais produzidas por importantes nomes das artes plásticas e gráficas do país. Este artigo objetiva compreender como se deu este processo e mostrar a importância do estudo da coleção para o campo do design.

Palavras chave: História - Design editorial - Paradigma - Coleção - Design.

(*) **Gisela Costa Pinheiro Monteiro**. Designer e Mestre ESDI-UERJ, professora de Design do SENAI-CETIQT, UNICARIOCA e SENAC-Rio. **Edna Lucia Cunha Lima**. Doutora em comunicação ECO-UFRJ, professora Adjunta PUC-Rio, pesquisadora PQ-2 CNPq, membro do grupo de pesquisa Memória Gráfica Brasileira.

Van Gogh: a explosão pacífica

Daniel de Oliveira Gomes (*)

Actas de Diseño (2017, Julio),
Vol. 23, pp. 200-204. ISSN 1850-2032
Fecha de recepción: mayo 2013
Fecha de aceptación: julio 2014
Versión final: diciembre 2016

Resumen: En el presente artículo, analizaremos la pintura y los procesos de desubjetivación de Van Gogh. Investigaremos su relación con Gauguin, a partir de una lectura biográfica, para llegar a inagotables temas teóricos que fueron trabajados por Antonin Artaud acerca de Van Gogh. Intentaremos comprender la ambivalencia necesaria a la que Artaud apunta en Van Gogh, en la situación de un sujeto en crisis, señalando la discontinuidad del arte mismo, por tanto un tema que debería seguir en crisis. La crisis en Van Gogh es un dato tan interesante, tanto para el mundo literario cuánto para el mundo pictórico, que puede ser leída como aquello mismo que posibilitó potenciar la inmediatez a la irracionalidad apasionada del siglo XX. Es la paradoja del alejamiento, juntamente con la carencia técnica de la pintura, lo que ayudó Van Gogh a incautar una estatura del pos-impresionismo que Gauguin no comprendería, con toda su habilidad.

Palabras clave: Arte - Pintura - Artista Plástico - Capacidad creativa - Creatividad.

[Resúmenes en inglés y portugués y currículum en p. 204]