JULIA CONTREIRAS

EXPERIMENTAÇÃO GRÁFICA EM PROJETOS DE LIVROS ARTESANAIS

Dissertação apresentada à
Faculdade de Arquitetura
e Urbanismo da Universidade
de São Paulo para obtenção
do título de Mestre em Design.

Área de concentração: Design
Orientação: Profa. Dra. Clice
de Toledo Sanjar Mazzilli

São Paulo
2019

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

CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO
SERVIÇO TÉCNICO DE BIBLIOTECA
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Contreiras, Julia
Experimentação gráfica em projetos de livros artesanais / Julia Contreiras; orientadora Clice de Toledo Sanjar Mazzilli. - São Paulo, 2019.
272 p.

Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Área de concentração: Design.

1. Design Editorial. 2. Experimentação Gráfica. 3. Publicação Independente. 4. Livro-objeto. I. Mazzilli, Clice de Toledo Sanjar, orient. II. Título.

Elaborada eletronicamente através do formulário disponível em: <http://www.fau.usp.br/fichacatalografica/>

Julia Contreiras
Experimentação gráfica em projetos de livros artesanais

Dissertação apresentada
à Faculdade de Arquitetura
e Urbanismo da Universidade
de São Paulo para obtenção
do título de Mestre em Design.

APROVADO EM:

BANCA EXAMINADORA

PROF. DR.:	INSTITUIÇÃO:
JULGAMENTO:	ASSINATURA:
PROF. DR.:	INSTITUIÇÃO:
JULGAMENTO:	ASSINATURA:
PROF. DR.:	INSTITUIÇÃO:
JULGAMENTO:	ASSINATURA:

Aos
amantes
do impresso.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, sempre ao meu lado, agradeço com amor infinito pelo apoio que me deram em todos os aspectos da minha vida. Obrigada, pai, por assumir o papel de técnico-auxiliar-prático, sempre disposto a encontrar soluções para os problemas mais variados. Obrigada, mãe, pelas incansáveis revisões, conselhos e conversas tão necessárias para meu crescimento. Obrigada aos dois, por se interessarem de forma genuína pelo meu trabalho, me possibilitarem o conforto e tranquilidade durante a pesquisa e por me acompanharem nas estradas e viagens durante esses dois anos.

À querida Clice que me acompanha de perto e me impulsiona na direção da minha essência, desde o trabalho de conclusão de curso em 2015.

Aos entrevistados durante a pesquisa, em especial a Flavio Vignoli e Cecília Jucá, que me abriram suas portas, abrindo meus olhos para descobertas valiosas.

Aos colegas da pós graduação, pela partilha e companhia. Em especial, à Silvia e ao Fabio, pelas infinitas discussões, cafézinhos, bombons, almoços e risadas, pela amizade preciosa.

Ao grupo de estudos do livro da FAU, pela troca, contribuições e questionamentos, tão úteis para a síntese e finalização da dissertação.

À FAU, em especial ao LPG, berço de concreto que possibilitou meu desenvolvimento profissional e pessoal e acolheu meu amor pela feitura do livro. Aos professores e professoras, aos técnicos, às secretárias, à equipe de manutenção e limpeza, por manter tudo em pé em tempos difíceis para a universidade pública.

À Capes, por possibilitar, em 2019, o apoio financeiro tão escasso e necessário para a realização da pesquisa acadêmica.

Aos meus companheiros de vida, que me alimentaram, me consolaram, me ajudaram, me protegeram, me encorajaram e me aturaram no dia a dia destes dois anos.

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo explorar e analisar o universo dos livros produzidos artesanalmente no Brasil, do ponto de vista de projetos experimentais de designers gráficos que trabalham diretamente com técnicas manuais, como tipos móveis, serigrafia, gravura e encadernação. Para tanto, este trabalho foi dividido em duas etapas: estudo teórico e conceitual e pesquisa prática experimental. Na primeira etapa foi realizada a revisão bibliográfica do campo, análise do contexto histórico e estudo das linguagens gráficas presente em livros artesanais produzidos no Brasil nas décadas de 1950 a 1970. As obras analisadas são *Improvisação Gráfica* de Aloísio Magalhães, *1ª Paca* e *Escritura* de Gastão de Holanda e Cecília Jucá. Para a pesquisa prática, foram realizadas experimentações gráficas acerca da produção artesanal de livros de pequena tiragem no Laboratório de Programação Gráfica (LPG) da FAUUSP. Tais edições foram desenvolvidas a partir de material recolhido em entrevistas com profissionais do campo de publicações artesanais em São Paulo, Belo Horizonte e Rio de Janeiro. Por fim, foi analisado como, a partir da experimentação no espaço do livro, o designer articula as técnicas gráficas tradicionais com as possibilidades formais e criativas particulares a cada projeto, do ponto de vista técnico, autoral e projetual.

Palavras chave: design editorial, experimentação gráfica, livro-objeto, técnicas artesanais de impressão, publicações independentes

ABSTRACT

This research seeks to explore and analyze the universe of handcrafted books produced in Brazil from the perspective of experimental projects of graphic designers who work directly with manual techniques such as movable types, screen printing, engraving and bookbinding. Therefore, this work has been divided into two parts: theoretical and conceptual studies; experimental practice research. In the first part, a bibliographic review of the field has been realized, such as a historical analysis and a study of the graphic languages in the handcrafted books produced in Brazil in the 1950`s and 1970`s. The books analyzed were *Improvisação Gráfica* by Aloísio Magalhães, *1ª Paca* and *Escritura* by Gastão de Holanda e Cecília Jucá. For practice research purposes, graphic experiments were carried out on the handcrafted production of limited edition books in the Laboratory of Graphic Programming (LPG) of FAUUSP. These editions has been developed with information collected through interviews with professionals from the field of handcrafted publications in São Paulo, Belo Horizonte and Rio de Janeiro. Finally, it was analyzed how, from the experimentation in the space of the book, the designer articulates the traditional graphic techniques with the formal and creative possibilities specifics to each project, from the technical, authorial and projectual point of view.

Keywords: editorial design, graphic experimentation, book object, artisanal printing thecnics, independent publications

SUMÁRIO

PARTE 1 **TEORIA**

1.0. INTRODUÇÃO 15
1.1. Objeto, objetivos e Justificativa 15
1.2. Desenvolvimento da pesquisa e recorte 21
1.3. Questões metodológicas 24
1.4. Estrutura da dissertação 27

2.0. CONCEITOS E TEORIAS 29
2.1. Sobre o livro e suas derivações 29
2.2. Sobre o fazer artesanal 32
2.3. Sobre a experimentação gráfica 36

3.0. OBRAS REFERENCIAIS 41
3.1. Contexto histórico 41
3.2. *Improvisação Gráfica* 57
3.3. *1º Paca* 66
3.4. *Escritura* 78

4.0. EXPERIMENTAÇÃO HOJE 89
4.1. Sobre publicações independentes 89
4.2. Sobre designers editores 103

5.0. REFERÊNCIAS 133

6.0. ANEXO: ENTREVISTAS 137
6.1. Flavio Vignoli 137
6.2. Gustavo Piqueira 140
6.3. Gilberto Tomé e Danilo de Paulo 143
6.4. Cecília Jucá 150

PARTE 2 **PRÁTICA**

1.0. PESQUISA PRÁTICA 05

2.0. PRÁTICA I 11
2.1. Processo de projeto 11
2.2. Resultados materiais 34
2.3. Análise crítica 38

3.0. PRÁTICA II 45
3.1. Processo de projeto 45
3.2. Resultados materiais 76
3.3. Análise crítica 84

4.0. REFLEXÕES 91
4.1. Sobre a experimentação gráfica 94
4.2. Sobre o artesanal 97
4.3. Sobre o livro de designer 103

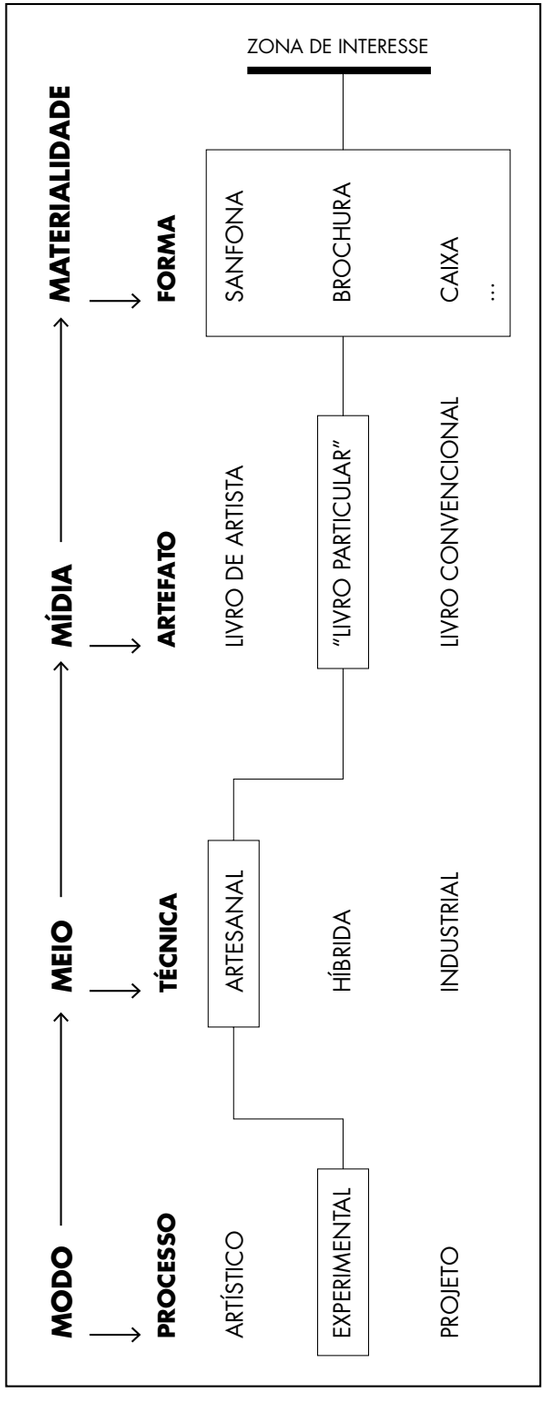
5.0. CONSIDERAÇÕES FINAIS 109

PARTE 1
TEORIA

1.0 INTRODUÇÃO

1.1. OBJETO, OBJETIVO E JUSTIFICATIVA

A prática de design está em constante mudança. Adaptando-se ao contexto histórico, social e econômico, ela também se adapta à evolução das técnicas, tecnologias e mudanças culturais da sociedade. Atualmente, tem-se observado, tanto no meio cultural como no acadêmico, uma retomada da utilização e estudos de meios de produção artesanais na feitura de livros, ressignificando o material impresso e o valor do trabalho produzido em pequena escala. Nesse sentido, essa pesquisa aborda a prática experimental do designer gráfico no âmbito do livro artesanal, com enfoque nos processos criativos. O assunto principal, nesse caso, não se resume a um objeto pontual, mas a um objeto amplo, que envolve a complexa dinâmica entre os muitos fatores existentes na prática do livro artesanal (ou feito artesanalmente): o contexto, o autor, as técnicas, o artefato. Abaixo, apresento um quadro situando o objeto desta pesquisa e o enfoque que será dado ao longo da dissertação.



[QUADRO 1]
P. 16
Quadro de detalhamento do objeto da pesquisa.
Fonte: Julia Contreiras

No quadro ao lado, proponho a fragmentação desse objeto em 4 diferentes níveis (modo, meio, mídia e materialidade), a fim de identificar qual a zona de interesse dentre os assuntos propostos. No primeiro nível, ao falar do modo que assume um processo criativo, focarei no modo experimental, situado entre o modo artístico mais livre e autoral e o modo mais tradicional de projeto de design. No segundo nível, tratarei do meio pelo qual se dá o modo experimental, falando, em especial, do meio artesanal de produção, situado no extremo oposto ao meio industrial, mas que flerta com o meio híbrido de produção. Em seguida, tratarei da mídia como o suporte onde a produção artesanal se dá, chamando-a de artefato livro, possível de inúmeras classificações. Proponho, então, investigar um tipo de livro particular que reside entre o livro de artista e o livro convencional. Por fim, no último nível da materialidade, busco analisar também o resultado material de todos esses níveis que assume uma determinada forma, sendo que todas elas interessam a esta pesquisa, desde que físicas e não digitais. A seguir, apontarei o início da discussão sobre esses temas, evidenciando as delimitações da pesquisa a partir dos principais autores utilizados como referência teórica.

No que tange a experimentação gráfica, como meio criativo, tratarei dos processos autorais de manipulação da linguagem gráfica, principalmente pelas mãos de designers. O design gráfico será entendido como processo e o designer como autor e formador do ambiente visual. E o modo de fazer experimental será entendido, também, como ponte entre o campo do design e das artes visuais. Nesse sentido, aproximando-me de uma visão bastante ampla sobre os processos criativos, tomarei como base o pensamento de OSTROWER (1979) acerca do que é entendido como "criação" dentre as atividades do ser humano:

> Compreendemos que todos os processos de criação representam, na origem, tentativas de estruturação, de experimentação e controle, processos produtivos onde o homem se descobre, onde ele próprio se articula à medida que passa a identificar-se com a matéria. São transferências simbólicas do homem à materialidade das coisas e que novamente são transferidas para si. (OSTROWER, 1979, p. 53)

Partindo deste pressuposto, considero a criatividade "experimental" como aquela que coloca o indivíduo em contato direto com a materialidade das coisas e no caminho da descoberta de procedimentos pessoais e formação do próprio repertório técnico, visual e simbólico. Além disso, "ao apropriar-se do discurso, o sujeito conduz-se pela criação de suas próprias regras e torna-se, com isso, o autor", como aponta ALCANTARA (2017, p.176). Assim, analisarei de que forma o designer se coloca no lugar da autoria e propõe, por meio da linguagem, sua narrativa gráfica. Essa que fala através do objeto livro. Para tanto, o designer-autor necessita de autonomia e liberdade que tratarei como o poder de manipulação das técnicas artesanais e da produção manual dos artefatos.

A manipulação de técnicas artesanais, como os tipos móveis, a xilogravura e a encadernação artística, exige um trabalho que também se caracteriza como artesanal na medida em que impõe um fazer mais lento[1], em que há uma relação íntima entre a cabeça e as mãos, entre as idéias e as práticas concretas. Sobre este assunto, SENNET (2009) define o modo de fazer artesanal como os esforços de realizar um bom trabalho, que depende da curiosidade pessoal pelos materiais que se dispõe. Assim, as técnicas gráficas tradicionais e artesanais que compõem um livro podem ser utilizadas não só como valor formal e estético, mas como ferramenta para a compreensão de sistemas de impressão, estruturas de papel e outros suportes e processos complexos de tradução intersemiótica[2], contribuindo, dessa forma, para a relação de "consciência material engajada", definida por SENNET (2009) como o nível mais elevado que pode assumir o trabalho artesanal. O contato manual do designer com as técnicas gráficas, que envolve o conhecimento dos materiais, dos processos de produção e reprodução de matrizes, implica um complexo processo de projeto. Assim, o livro, como suporte onde esses processos se concretizam, pode assumir um valor de aprendizado, autoconhecimento e registro do processo criativo do designer gráfico. São essas características que buscarei analisar nos artefatos selecionados e produzidos nesta pesquisa.

Os artefatos postos em questão nesta dissertação são aqueles que respondem a um conceito expandido do termo "livro". Este é compreendido não como uma obra literária, mas como um objeto pertencente aos conformadores, àqueles que dão forma física e material às coisas, como os designers, editores e artistas (SILVEIRA, 2008). Para além das questões materiais e formais desses objetos, focarei nos processos que resultaram na sua feitura, aproximando-me do pensamento da crítica genética[3]:

> O artefato que chega às prateleiras das livrarias, às exposições ou aos palcos surge como resultado de um longo percurso de dúvidas, ajustes, certezas, acertos e aproximações. (SALLES, 1998, p. 24)

Estudarei, então, os contextos histórico, social, cultural e técnico que se traduzem nos aspectos sintáticos e semânticos do livro, relacionando as decisões e modos de pensar-fazer do próprio emissor com as características da linguagem gráfica. Ainda, entenderei o objeto livro como um "ambiente" de projeto multidisciplinar, complexo e de alto potencial subjetivo. É multidisciplinar, pois pode unir a literatura, a arte, o artesanato, a comunicação e o design no projeto e concepção de um único objeto. É complexo, pois exige um planejamento detalhado de todas as etapas de seu fazer, onde a sequência das tomadas de decisão é definitiva para o desenrolar do projeto e produção. Além disso, o livro carrega aspectos simbólicos e subjetivos por meio de seu conteúdo, entendido tanto como conteúdo verbal e imagético como, também, conteúdo formal e material.

1 Em comparação com o tempo da produção industrial, acelerado e que atende a uma demanda em grande escala.

2 Tradução intersemiótica, segundo Julio Plaza (2017), é a tradução em diferentes linguagens, que envolve o trânsito entre códigos e meios diversos.

3 A crítica genética, linha de pesquisa seguida pela autora Cecília Salles, propõe a investigação da obra à partir de seu processo, com base em documentos, rascunhos, e indícios que compõem o fazer de um artefato, desde a sua gênese.

Nesse sentido, com o intuito de aprofundar a análise deste objeto amplo, também realizei análises no nível gráfico, provocadas pela manipulação dos livros e da interpretação de seus conteúdos. O objetivo desta análise mais aproximada da linguagem foi identificar como as questões formais estão conectadas às questões técnicas e quais significados essa relação pode gerar. Ou seja, as reflexões a nível gráfico no âmbito bidimensional das páginas - projeto e imagem - consideram, também, o processo de feitura dos mesmos[4].

Dessa forma, na análise gráfica mais geral, com atenção para o projeto, o objetivo é identificar as possíveis relações da imagem com o texto, no contexto tridimensional de livros, em que a imagem contextualiza o texto e vice e versa, de forma que a leitura de um está intrinsecamente ligada à leitura do outro. No que tange a imagem, propriamente dita, procurei observar os seus aspectos plásticos: cor, forma, textura e composição, a fim de possibilitar interpretações. A maneira como essas questões serão analisadas está descrita no tópico a seguir, sobre questões metodológicas.

Por fim, a problemática dessa pesquisa se resume a compreender como se dá a articulação das técnicas artesanais na feitura do livro de maneira experimental, em que o designer surge como figura central do projeto, agindo tanto como autor, quanto como projetista. Assim, como objetivos gerais, pretendo, ao longo desta dissertação, aprofundar reflexões sobre a experimentação gráfica em livros artesanais a partir da prática e dos estudos teóricos. Além disso, analisarei obras selecionadas a fim de mapear a dimensão dos assuntos tratados e contribuir para o campo do design brasileiro com o registro das histórias que circulam esses artefatos.

4
Nem todos os projetos citados nesta dissertação serão analisados neste sentido, conectando linguagem gráfica ao processo de feitura, por falta de referências bibliográficas ou fontes primárias.

1.2. DESENVOLVIMENTO DA PESQUISA E RECORTE

O projeto de pesquisa inicial foi elaborado no 1º semestre de 2016, a partir de uma revisão bibliográfica preliminar baseada em uma pesquisa pouco aprofundada sobre livros artesanais brasileiros situados no acervo de obras raras da Biblioteca Guita e José Mindlin. A motivação de estudar estas obras partiu do contato que tive com o acervo da Biblioteca de 2012 a 2014, durante o período de estágio realizado no departamento de design da instituição. Em 2015, ao longo da realização do trabalho de conclusão do curso de Design da FAUUSP, também pude me debruçar à prática artesanal na produção de livros de poesia ilustrados. Com esse repertório em mente, procurei me aprofundar nos estudos do livro, principalmente no que tange a prática. Assim, num primeiro momento, foi definido como o objeto da pesquisa o livro em si, seus aspectos materiais e físicos, bem como seus desdobramentos simbólicos e semióticos. Porém, ao longo do desenvolvimento do primeiro semestre de 2017, foi decidido deslocar o objeto da pesquisa para os projetos, os processos e a linguagem gráfica presentes nos livros selecionados.

A partir daí, foi possível estabelecer com mais clareza o objeto e os objetivos da pesquisa, bem como as ferramentas necessárias para coleta de dados e análise do conjunto. No desenrolar da pesquisa, foram definidos detalhes metodológicos acerca das ferramentas necessárias para a coleta de dados, tanto para a parte teórica da pesquisa, quanto para a parte prática e experimental. Foram observadas a necessidade de realizar entrevistas[5] com profissionais da área, para que se tivesse uma visão mais aprofundada do cenário atual.

Dessa forma, também seria possível contrapor trabalhos artesanais realizados no passado com trabalhos artesanais contemporâneos. Durante a realização das entrevistas, foi possível delimitar com clareza o recorte desta pesquisa, bem como definir os objetivos

5
Todas as entrevistas realizadas foram transcritas e constam na sessão *6.0. Anexo: entrevistas* desta dissertação.

da realização de um trabalho prático em paralelo ao trabalho teórico. A partir dos relatos dos entrevistados, de referências trazidas e de seus trabalhos, foi estabelecido como recorte para análise os livros que se destacam pelo caráter experimental, já que todos os entrevistados trabalham com experimentação, de alguma forma. Então, a partir deste material verbal e textual coletado que realizei as experimentações gráficas e editoriais com o intuito de explorar, também pelo fazer, os assuntos tratados verbal e teoricamente.

Mais especificamente, sobre o recorte das obras a serem analisadas, inicialmente, definiu-se como ponto de partida as publicações artesanais produzidas entre as décadas de 1950 e 1970 no Brasil que fossem caracterizadas como artesanais, do ponto de vista da sua feitura. Para tanto, foi necessário entrar em contato direto com os livros originais disponíveis nos acervos públicos e privados, a fim de delimitar o recorte e aprofundar os estudos acerca do contexto de produção dessas obras. Ao longo de toda a pesquisa, realizei inúmeras visitas ao acervo de obras raras da Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin em São Paulo, onde foi possível consultar e manusear originais desta época, assinados, numerados e dedicados ao bibliófilo José Mindlin. Também foi possível realizar uma consulta ao acervo pessoal do tipógrafo-designer Flávio Vignoli, em Belo Horizonte no primeiro semestre de 2017 e uma consulta aos originais da designer e autora Cecília Jucá, no Rio de Janeiro, no segundo semestre de 2017. O livro *Editores artesanais brasileiros* de Gisela Creni (2013) foi fundamental para selecionar os livros a serem estudados dentre o acervo da Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin. Além disso, foram consultados livros da coleção dos Cem Bibliófilos, do Gráfico Amador, e de outros editores independentes, como Manuel Segalá e João Cabral de Melo Neto.

Em contato com as obras, optamos por selecioná-las de acordo com o conteúdo formal, simbólico e relevância histórica, para em seguida analisar o contexto de produção nos quais se inseriam. Ao longo do desenvolvimento da pesquisa, foi incluído o caráter experimental gráfico dos projetos e a atuação dos autores de cada projeto no campo do design brasileiro como pontos principais para a seleção e posterior análise. Dentre as obras consultadas, foram identificadas aquelas que se destacavam pela inventividade e articulação de técnicas e linguagens, bem como a disponibilidade de fontes de pesquisa acerca dos autores e contexto específico da produção de cada obra. Dessa forma, foram selecionados 3 livros para uma análise mais aproximada de suas formas, imagens, acabamentos, técnicas gráficas e processos de criação e produção. A seguir estão listadas as 3 obras e detalhes de cada publicação, bem como os locais de consulta dos originais:

IMPROVISAÇÃO GRÁFICA
Aloísio Magalhães. O Gráfico Amador, Recife, 1958.
Originais consultados: Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin

1ª PACA
Gastão de Holanda e Cecília Jucá. Edição do autor,
Recife, 1970.
Originais consultados: Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin;
Biblioteca particular de Flávio Vignoli;
Biblioteca particular de Cecília Jucá

ESCRITURA
Gastão de Holanda, Cecília Jucá e Lúcia Olinto (org.).
Edição do autor, Rio de Janeiro, 1973.
Originais consultados: Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin;
Biblioteca particular de Flávio Vignoli; Biblioteca particular
de Cecília Jucá

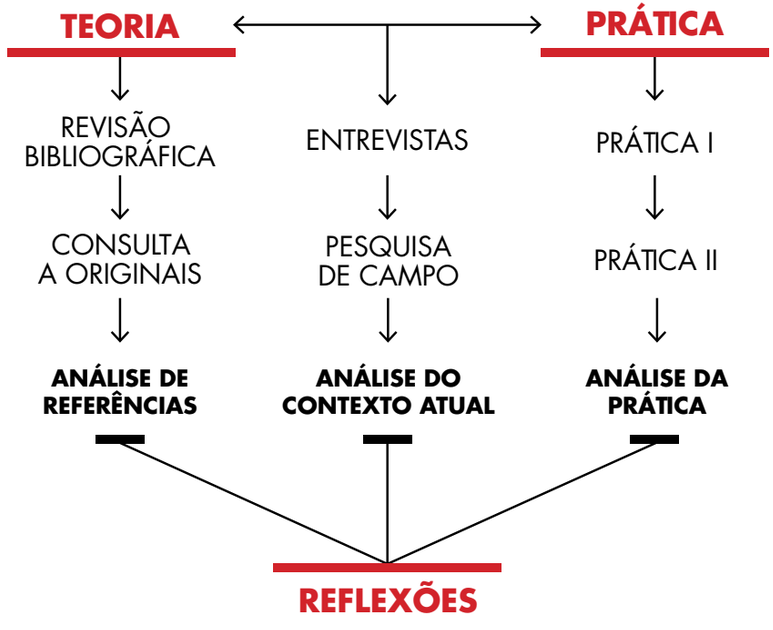
Ao longo da dissertação detalharei os recortes específicos e justificativas relativas a escolha dos entrevistados e realização da atividade prática, em paralelo à pesquisa teórica.

1.3. QUESTÕES METODOLÓGICAS

O foco dessa pesquisa, de natureza qualitativa e exploratória, foi estudar a prática do design. Para tanto, foi aplicado um método misto, em que pesquisa teórica e prática se complementavam, a fim de levantar resultados mais completos do ponto de vista da natureza de suas fontes. A prática realizada nessa pesquisa foi também uma forma de possibilitar uma interface direta entre os campos do design e das artes visuais, expandindo a atividade do designer para além do projeto e da pesquisa acadêmica tradicional.

> O artista é visto em seu ambiente de trabalho, em seu esforço de fazer visível aquilo que está por existir: um trabalho sensível e intelectual executado por um artesão. (...) Interessa-nos, portanto, compreender como se dá a construção dessas representações. O trabalho criador mostra-nos como um complexo percurso de transformações múltiplas por meio do qual algo passa a existir. (SALLES, 1998, p. 27)

Como aponta SALLES, o trabalho artesanal prático é também um trabalho intelectual em que os processos criativos e de projeto são amplamente influenciados e modificados de acordo com o trabalho manual. Sendo assim, teoria e prática, no âmbito dessa pesquisa, foram entendidas como ferramentas de um único método, em que o pesquisador se alimenta das diversas fontes (mentais, manuais, corporais, materiais, teóricas) para compreender determinado fenômeno ou objeto de forma mais completa e aprofundada. A seguir, apresento um quadro que sintetiza e organiza o método, explicitando as ferramentas utilizadas.



A fundamentação teórica pautou-se, principalmente, na revisão bibliográfica relacionada aos livros artesanais e nas inúmeras consultas aos originais selecionados, conforme apontado anteriormente. Do ponto de vista da pesquisa empírica, foram realizadas entrevistas com profissionais envolvidos na confecção e/ou autoria de livros artesanais, e pesquisa de campo nas feiras independentes, o que permitiu maior aproximação ao fazer por intermédio dos autores e dos espaços onde trabalham. Por fim, já na abordagem estritamente prática, desenvolvi duas atividades experimentais com base em todo o conteúdo levantado durante a pesquisa. Sobre cada uma dessas abordagens realizei análises que, por fim, ao serem cruzadas, possibilitaram a elaboração das reflexões finais desta dissertação.

[QUADRO 2] P. 25
Quadro metodológico. Fonte: Julia Contreiras

Partindo do processo como um todo e aproximando-me da linguagem gráfica em si, baseei a análise na observação de dois principais elementos, conforme propõe VILLAS BOAS (2009)[6]: 1) Elementos estético-formais: aquilo que se vê, como letras, imagens, cores, etc; 2) Elementos técnico-formais: aquilo que não se vê, como os procedimentos projetuais da estrutura, movimento, harmonia, etc.

Pela caracterização particular dos livros analisados nessa pesquisa, nos quais se destacam as imagens ilustrativas e artísticas (não esquemáticas, como infográficos e tabelas), em determinados casos, analisarei a composição de páginas específicas, com enfoque para as imagens, seguindo o princípio da permutação descrito por JOLY (2007) da seguinte forma:

> Este tipo de associação mental que ajuda a distinguir os diferentes elementos uns dos outros tem o mérito de permitir interpretar as cores, as formas ou os motivos por aquilo que eles são, algo que fazemos de um modo relativamente espontâneo, mas também, e sobretudo, por aquilo que eles não são. Com efeito, este método alia à análise simples dos elementos presentes a análise da escolha destes elementos entre outros, o que a vem enriquecer consideravelmente. (JOLY, 2007, p. 58)

Seguindo esse princípio, busquei encontrar na imagem e no seu processo, quais foram as justificativas técnico-estéticas para a escolha de determinados elementos, como, por exemplo: Quais significados são possíveis de interpretar numa imagem composta por manchas de cores texturizadas, no lugar de manchas de cores lisas? Esse tipo de análise, pela permutação dos elementos formais, pode gerar as seguintes perguntas: A escolha do uso de uma tinta amarela (e não azul, nem vermelha, nem etc) pode ser entendida como uma escolha técnica que contribui para a construção de um determinado significado? Na composição de uma ilustração, o uso de linhas retas (e não curvas), se deve a uma questão técnica do material? No ensaio de respostas para essas perguntas e nas decorrentes interpretações, buscarei identificar uma linguagem gráfica própria da utilização das técnicas artesanais, com o intuito de conectar o processo ao resultado final material.

6
O autor desenvolveu o método como ferramenta para análise, especificamente, em projetos de design gráfico, podendo ser utilizada tanto em projetos de autoria do próprio sujeito de análise, como da autoria de terceiros.

1.4. ESTRUTURA DA DISSERTAÇÃO

A presente dissertação está estruturada em duas partes principais: *Parte 1 – teoria* e *Parte 2 – prática e reflexões*. Na primeira parte, apresento as três principais abordagens que dão base e fundamentação para esta pesquisa. Primeiramente, trato de *Conceitos e Teorias* que circundam os principais assuntos aqui abordados, baseando-se na revisão bibliográfica. Em seguida, apresento e analiso as *Obras Referenciais*, com o intúito de investigar nelas os conceitos e teorias levantados. Por último, apresento um estudo preliminar acerca da *experimentação hoje*, com foco para o contexto atual de publicações independentes no Brasil, principalmente em São Paulo. Ao final da primeira parte também estão incluídas as referências utilizadas nesta pesquisa, a fim de facilitar a consulta.

Na segunda parte da dissertação, apresento, primeiramente, a *Pesquisa Prática*, apontando suas justificativas e objetivos. Em seguida, exponho as duas atividades experimentais realizadas, *Prática I* e *Prática II*, compostas pelos relatórios dos processos e análises críticas. Por fim, apresento as *Reflexões* geradas ao longo da pesquisa como principal resultado das análises, seguindo, então para as *Considerações Finais*, com uma avaliação geral do processo de pesquisa e possíveis desdobramentos da mesma.

2.0.
CONCEITOS E TEORIAS

2.1.
SOBRE O LIVRO E SUAS DERIVAÇÕES

Nesta pesquisa daremos atenção aos projetos de livros produzidos, ainda que parcialmente, por meio de processos e técnicas tradicionais e manuais, configurando um trabalho artesanal. Para além da questão técnica, os livros que interessam a esta pesquisa são aqueles em que a tiragem é um fator conectado à proposta do objeto e não apenas a uma condição econômica, sendo esses livros únicos, de pequena ou média tiragem. A seguir, definiremos certos conceitos do ponto de vista produtivo e simbólico sobre os objetos livros, a fim de mapear o campo de interesse deste estudo e guiar a análise simbólica destes artefatos em questão.

Do ponto de vista produtivo, podemos falar em livros industriais, livros artesanais e livros mistos. Livro industrial seria aquele produzido de maneira mais acelerada, com o uso de técnicas e processos de larga escala, em que nota-se uma valorização do uso da máquina em detrimento dos processos manuais para a produção. Já o livro artesanal seria aquele produzido de maneira mais lenta, a partir de técnicas tradicionais ou manuais de impressão e acabamento, em pequena ou média escala. Entre os dois extremos, industrial e artesanal, estariam os livros híbridos que seriam produzidos com o uso de técnicas mistas, em que técnicas gráficas mani-

puladas manualmente convivem com processos industriais, seja pela tiragem, pelo uso de processos de impressão como o offset, seja pela rapidez do acabamento.

Verifica-se, do ponto de vista simbólico, que algumas definições são passíveis de sobreposição, como, por exemplo, o livro de artista, livro experimental e livro convencional. Como apontado, essa é uma questão de campo e não uma questão técnica de produção. Ou seja, é possível produzir livros de artista industrialmente, assim como é possível produzir artesanalmente livros convencionais. Aqui, o objetivo não é definir os termos para enquadrar determinados projetos em suas supostas categorias, mas definir um repertório comum, para que seja possível explorar as relações teórico-práticas dos trabalhos a serem analisados de forma clara e objetiva.

O livro do artista *Tunga*, por exemplo, editado pela Cosac e Naify em 1997, é um livro que vive no limite entre a arte e a indústria, por apresentar uma qualidade técnica excepcional, mostrando transgressão na sua forma e nos materiais e, ao mesmo tempo, uma alta tiragem de produção totalmente industrial (SILVEIRA, p. 131). Em contrapartida, certos livros produzidos por Gastão de Holanda e Cecília Jucá, em parceria com José Mindlin, reúnem impressões originais de artistas como Adão Pinheiro e Fayga Ostrower e foram produzidos em pequena escala. Estes seguem um formato mais convencional e tradicional, não sendo classificados como livros de artista mas como livros de arte, considerando suas qualidades técnicas e exclusividade. (KIKUCHI, p.35)

Podemos considerar o livro de artista como fruto da obra de um artista propriamente dito (SILVEIRA, 2008). Logo, se o autor não se identifica como tal, sua obra não se adequa a esta categoria. Dessa forma, o livro experimental produzido por um designer poderia ser entendido como "livro de designer", ainda que o termo não seja adotado pelos teóricos do campo do livro. Considerando isso, é possível identificar diversos designers que transitaram neste campo, como Aloísio Magalhães e Lygia Pape. Assim, o que se observa na prática, é que as relações entre arte e design podem ser complexas e muito próximas quando se analisa objetos livros oriundos de uma prática expressiva, de um exercício experimental e criativo.

> (...) a solução tem sido chamar a todos os produtos mais, menos ou muito remotamente bibliográficos, artísticos ou pertencentes ao mundo da arte, como sendo livros de artista. Esse é o uso que se consolida, o que necessariamente não deveria liberar o artista, o crítico e o pesquisador do uso de palavras mais precisas, quando esse for o caso. (SILVEIRA, in DERDYK, p. 32)

Para além das definições, o que nos interessa nesta pesquisa é compreender os processos experimentais que geraram determinados livros através de um trabalho manual. Porém, com a intenção de enriquecer o campo e aprofundar as análises, seguiremos o conselho de Paulo Silveira (2013) em seu ensaio "A definição do livro-objeto", a fim de identificar termos mais exatos para definir livros-objeto que nascem no campo do design gráfico, sutil ou escancaradamente. Assim, o termo "livro de designer", utilizado acima como sugestão, será mais profundamente fundamentado e consolidado na segunda parte desta dissertação.

É importante também observar questões relacionadas à tiragem dos livros em foco nesta pesquisa. Os livros produzidos experimentalmente, de forma manual ou mista, fazem parte de um processo de criação onde os critérios de produção podem não ser definidos ou sequer existir. Logo, no processo de feitura de tais livros, pode-se chegar a uma solução única, um exercício, um livro-objeto. Ao mesmo tempo, o resultado de tal experimentação pode ser uma pequena tiragem de 10 livros, os quais foram impressos a partir das mesmas matrizes, tendo cada um deles variações de cor e textura, devido a sua feitura manual e todas as imperfeições decorrentes dela. Ainda, é possível alcançar uma tiragem de 500 exemplares produzidos a partir de matrizes tipográficas exatas, impressas com o auxílio de uma prensa mecânica, porém, em papéis variados.

Tal liberdade de suportes e variações decorrentes do trabalho artesanal faz com que a definição de uma tiragem seja

complexa. A obra única, muito pertinente ao mundo das artes, e o objeto multiplicado, característico do mundo do design, se mesclam quando o assunto são livros produzidos artesanalmente. Essa sobreposição de campos é decorrência do trabalho artesanal, do fazer-manual que confere identidade a cada objeto, ainda que produzidos a partir de matrizes multiplicáveis, como as tipográficas, serigráficas e de relevo.

2.2. SOBRE O FAZER ARTESANAL

Nesta pesquisa o termo artesanal é empregado a um processo de trabalho que difere do processo industrial e do processo puramente artístico, porém, não se opõe à tecnologia, se soma e se reinventa. Se opõe, certamente, a um trabalho acelerado, em grande escala e seguindo parâmetros pré-definidos e rígidos de produção. O que está em foco é o "artesanal" como meio de criação no processo experimental, não como meio de produção destinado à comercialização.

Para o designer e teórico italiano Bruno Munari, em *Artista e Designer* (2004), o designer não executa à mão o seu trabalho, salvo quando constrói um modelo ou um protótipo que serve a um projeto maior. De acordo com o autor, o artista seria o profissional encarregado das funções artesanais na produção de objetos[7]. Porém, atualmente, a atividade de design é entendida como algo muito mais amplo e devemos também notar a diferença entre o "design" e o "designer". Não há um espelhamento exato e uma definição clara capaz de delimitar o campo de atuação e o indivíduo profissional como um só. Ou seja, o fato da atividade "design" significar, em linhas gerais, projeto, não implica que o profissional "designer" seja apenas um projetista. Designers são, muitas vezes, multifacetados e suas formações são distintas, o que acarreta uma diversidade no que se entende como a atividade do designer. Dessa forma, a definição para o fazer artesanal pode estar mais alinhada com o que Richard Sennett nos propõe.

7
No contexto histórico da primeira publicação deste texto, em 1966, existia um esforço de consolidar a profissão do designer, separando-a das demais atividades. A retomada desse texto nos serve como referência e contraponto para a construção de uma idéia contemporânea sobre a profissão do designer.

Sennett (2009) define o fazer artesanal como aquele bem feito, executado com atenção, cuidado, em que é dado o tempo ao desenvolvimento particular de cada artefato. Desse ponto de vista, os aspectos subjetivos de cada profissional estariam impregnados naquilo que faz, bem como as características materiais e físicas. Logo, o fazer artesanal do artefato livro apresenta particularidades que estão diretamente relacionados ao autor de seu projeto, às suas intenções e referências e às técnicas de impressão utilizadas (como a gravura, os tipos móveis e a encadernação, processos ligados ao fazer manual e às pequenas e médias tiragens). Podemos entender o trabalho artesanal como um meio de acesso a todas as etapas de um projeto, desde sua concepção e primeiras idéias no experimentar com as mãos, até a produção com o uso de matrizes e máquinas.

Em consonância com a definição acima, Bonfim (1998) considera que o artesão tem controle de todo o processo de um trabalho, onde não há divisão entre o trabalho intelectual e o trabalho manual. Para o autor, do ponto de vista histórico, o trabalho caracterizado como "artesanal" origina-se num período pré-industrial, porém é definido como tal apenas quando se torna possível observar uma oposição e conflito entre a produção industrial e a manual. Na segunda metade do século XIX, o movimento Arts and Crafts inglês retoma o trabalho artesanal e estreita as relações entre a arte e a produção dos objetos, em resposta ao empobrecimento formal da produção industrial, às relações de trabalho e comerciais de exploração, típicas do capitalismo. (SNIKER, 2009).

Se no movimento inglês há uma intenção clara e bem argumentada de valorizar o trabalho artesanal, hoje em dia não é possível, ainda, estabelecer oposições tão claras e objetivas entre a indústria (máquina) e o trabalho manual (homem). Porém, a mesma valorização chama atenção para a ressignificação do termo "artesanal" e do trabalho manual num novo contexto de produção e comercialização das coisas, na era pós-industrial. Hoje, o trabalho artesanal talvez seja mais um processo de trabalho híbrido de técnicas e meios, que confere autonomia ao autor, do que uma limitação de uso de ferramentas manuais em pequena escala e negação do uso de máquinas e processos ditos "industriais".

Um exemplo atual disso são os livros da Editora Quelônio, situada na cidade de São Paulo, no bairro da Pompéia. Produzidos com a utilização de uma impressora Linotipo, e outras diversas máquinas gráficas originárias do início do século passado, são considerados livros artesanais, pois passam por processos manuais e, também, são quase que inteiramente produzidos dentro da tipografia da editora, alcançando pequenas e médias tiragens de 100 a 300 exemplares. Essa situação tem ocorrido cada vez mais no Brasil e, principalmente, na cidade de São Paulo. Máquinas que antigamente representavam o que tinha de mais moderno e avançado na indústria gráfica, como a Linotipo e impressoras offset mecânicas, hoje são consideradas tradicionais e a sua manipulação em projetos editoriais de pequena escala conferem um caráter artesanal e caseiro aos objetos e ao processo de produção.

Concluindo, nesta pesquisa, o termo "artesanal" refere-se, especificamente, a um processo de projeto de livros que se utiliza de técnicas manuais e tradicionais de impressão e acabamento, como a tipografia, a gravura e a encadernação, bem como da hibridação destas com processos e ferramentas contemporâneas, como os computadores e impressoras digitais, para a produção de experimentações e pequenas tiragens no contexto de oficina, de forma não industrial, não fragmentada e menos acelerada.

Observamos que no fazer artesanal residem tanto questões formais e estéticas, como criativas e profissionais. Através do embate direto com as técnicas, é possível despertar na prática do design uma consciência voltada para os materiais, chamada por Sennet de "consciência material engajada". Os esforços de realizar um bom trabalho por parte do designer dependem da sua curiosidade pelos recursos e delimitações que dispõe. Um fazer mais lento, em escala humana, pode auxiliar no desenvolvimento dos processos criativos, refletindo, possivelmente, na qualidade dos objetos projetados.

O processo de criação artesanal de um livro requer um contato íntimo com os materiais, ferramentas e máquinas. O uso das mãos na manipulação dos suportes de impressão e das matrizes, como os tipos móveis, revela uma conexão evidente entre o pensamento e a ação, dissolvendo os limites entre o trabalho intelectual e o trabalho manual. Em seu livro, *O Artíficie* (2009), Richard Sennett elucida como as mãos estão intimamente ligadas ao cérebro e ao pensamento. O tato estimula a mente a compreender volumes e texturas e a transpor imagens bidimensionais em tridimensionais. Sennet decompõe o fazer artesanal em três grandes momentos: *metamorfose*, *presença* e *antropomorfose*.

No contexto de livros artesanais, entende-se que o momento da *metamorfose*, é o embate com a matéria, é a transformação, por exemplo, de madeira em xilogravura a partir do uso manual de ferramentas de gravação ou a manipulação do papel alterando sua forma de um plano para um volume, onde surgem novos espaços tridimensionais. A *presença* entende-se como a habilidade criativa do designer, onde é capaz de compor letra e imagem, matéria e forma, função e significado de maneira criativa e única a si mesmo. A *presença* é também a habilidade de imprimir em cada criação algo próprio ao indivíduo, algo autoral e necessário às particularidades de cada projeto. A *antropomorfose*, por sua vez, entende-se como a habilidade de atribuir qualidades humanas a um objeto, mudando a si mesmo e à sociedade a partir do seu trabalho, conferindo uma dimensão simbólica aos artefatos. Nessa pesquisa foram analisados livros artesanais cujos projetos e produções se relacionam com estes três conceitos levantados por Sennet, tendo em vista a experimentação gráfica como processo onde o trabalho artesanal acontece.

2.3.
SOBRE A EXPERIMENTAÇÃO GRÁFICA

Trataremos agora de uma denifição preliminar sobre a questão da experimentação gráfica, a fim de possibilitar as análises que foram realizadas nessa pesquisa. Porém, com o intuito de complementar e aprofundar as definições estudadas, ao final da Parte 2 desta dissertação, foram elaboradas reflexões acerca dos temas propostos. Ao falar de "experimentação gráfica", falamos, automaticamente, da linguagem gráfica como meio, modo e ferramenta com os quais este processo criativo dialoga. Nessa pesquisa seguimos a definição de "linguagem gráfica" proposta por Michael Twyman, onde o autor define a linguagem como meio de comunicação e a linguagem gráfica, especificamente, como pertencente ao canal da linguagem visual que se concretiza em três modos possíveis: verbal, pictórica, esquemática (TWYMAN, 1985, p. 145). Dessa forma, por meio da manipulação dos signos verbais e pictóricos, entendidos como textos e imagens impressas principalmente, que ocorreram os experimentos gráficos analisados e efetuados nessa pesquisa.

Para além da dimensão visual da linguagem gráfica, desdobramos estes conceitos para a dimensão tátil que a linguagem gráfica assume quando aplicada ao livro como objeto tridimensional. Livro, no âmbito dessa pesquisa, também foi considerado como elemento da linguagem gráfica e, mais especificamente, como veículo portador da linguagem visual. Portanto, nessa pesquisa, quando falamos de experimentação por meio da linguagem gráfica no âmbito artesanal do livro, falamos de duas questões principais: 1) bidimensionais e abstratas – como a imagem, a letra, a diagramação de uma página, as cores, etc; 2) tridimensionais e concretas – como a gravura, a tipografia, os materiais, as texturas, as técnicas, etc.

O livro é um objeto composto pela linguagem gráfica e dialoga com outros códigos além daqueles prescritos nos espaços de suas páginas (PLAZA, 1982). O espaço de feitura de livros artesanais pode ser onde as técnicas de diferentes tempos se encontram e coabitam um lugar atemporal, intercalando-se entre diferentes linguagens, como o texto escrito, a ilustração, a fotografia. Impressões produzidas manualmente em tipos móveis podem ser sobrepostas a impressões em risographia, xerox, etc e conjuntamente se entrelaçarem na mesma encadernação, de forma que as técnicas gráficas são ressignificadas através da experimentação.

O estudo de livros produzidos artesanalmente, pode ser feito de forma experimental, em que o embate direto com os acervos tipográficos, máquinas e ferramentas de gravação e impressão, incentiva uma retomada desses conhecimentos e possibilita a aplicação destas técnicas, não só no âmbito artístico, mas no âmbito de projetos de design em articulação com as novas tecnologias e possibilidades digitais. Aqui, o enfoque foi a experimentação gráfica como processo que se dá ao longo de um determinado intervalo de tempo. Porém, também, foram analisados os desdobramentos e níveis da experimentação, partindo da técnica até o objeto final que é o livro.

A experimentação gráfica é muito comumente ligada ao campo das artes plásticas, apesar de ser um meio utilizado por designers para desenvolver sua criatividade e conhecimento gráfico. Aloísio Magalhães e Lygia Pape são casos de profissionais que vieram do âmbito das artes plásticas e atuaram também no campo do design, em diferentes proporções. Nota-se, durante as suas trajetórias, um momento em que ambos se debruçaram sobre o fazer experimental de livros. No final dos anos 1950, Aloísio retorna de seu período de experiência prática com Eugene Feldman na Philadelphia e, no ateliê do Gráfico Amador no Recife, produz uma pequena edição do livro *Improvisação Gráfica,* em que se volta para questões técnicas e de composição visual, experimentando as linguagens da matéria da tinta, dos tipos móveis, da gravura e compondo um objeto de leitura sem narrativa pré-estabelecida, onde se nota o afloramento

da expressividade do autor (ALCANTARA, p. 119). Alguns anos depois, no início dos anos 1960, Aloísio, já com uma bagagem técnica e expressiva desenvolvida nas linguagens gráficas, muda-se para o Rio de Janeiro onde inicia suas atividades como designer no âmbito visual e, posteriormente, no âmbito cultural.

Lygia Pape, de formação artística pautada no abstracionismo geométrico e atuante em diversas áreas, adentra o campo do livro de artista na década de 1950. Dessa produção pudemos destacar suas experimentações da trilogia *Livro da Criação*, *Livro do Tempo* e *Livro da Arquitetura*, livros-poema onde experimenta as dobraduras do papel criando narrativas plásticas e não verbais (VENEROSO, p. 90). Posteriormente, nos anos 1960, inserida no contexto da arte neoconcreta carioca, a artista desenvolve um trabalho característico do design, em que cria a identidade visual e o projeto estrutural para as embalagens da marca Piraquê. Aqui, também, nota-se uma relação próxima entre as experimentações anteriores e o pensamento de projeto.

Nestes casos, observamos que o livro experimental pode ser um espaço de desenvolvimento do interesse pelas técnicas gráficas, um reconhecimento das linguagens próprias de cada autor, assim como, um posicionamento social e político. O fazer experimental de um livro também pode se dar como um suporte para o pensamento de projeto, em que os desdobramentos da prática repercutem na atividade do designer.

> É provável que em meio à relação entre artistas, artistas gráficos e as origens do design, o livro tenha sido um dos espaços em que mais se expuseram a dubiedade entre obra de arte e a função do objeto. Diante disso, certamente o livro objeto, o livro ilustrado ou o poema-livro tenham surgido e se fortalecido mais à frente, como possibilidade do artista em explorar aquele suporte com maior liberdade, inclusive autoral (...) (ALCANTARA, p. 65)

Como nos aponta Alcantara, o designer se apropria do fazer o livro e descobre a si mesmo em meio às suas experimentações. Podemos entender o livro como um espaço de experimentação dedicado à linguagem, onde o designer pode desenvolver narrativas e discursos explorando as potencialidades poéticas, estéticas e formais da estrutura do livro e das valorações atribuídas às páginas, aos espaços que o livro oferece. Dessa forma, identifica-se neste artefato um potencial de aprendizagem através da experimentação e improvisação.

3.0.
OBRAS REFERENCIAIS

Nesta sessão, buscaremos aplicar os conceitos estudados anteriormente na análise de obras selecionadas como referência para essa pesquisa. Primeiramente será apresentado um contexto histórico, localizando o recorte das obras e em seguida serão apresentadas e analisadas cada uma das três obras selecionadas, a fim de aprofundar a teoria e criar uma base para o desenvolvimento da parte prática desta pesquisa.

3.1.
CONTEXTO HISTÓRICO

Na década de 1950, o mercado editorial brasileiro ganhava novo fôlego devido às ações políticas e econômicas do presidente Juscelino Kubitschek que afetaram diretamente o aumento da demanda por livros e a renovação do parque gráfico nacional, o que permitiu um aumento no número de editoras no país. Camargo nos aponta, neste período, a manifestação desse entusiasmo no campo dos pequenos editores artesanais:

> Os efeitos do vigor da economia e da era do otimismo representados pelo governo Kubitschek faziam-se sentir por toda parte. Havia espaço, por exemplo, para editoras especializadas em obras de pequena tiragem, às vezes para distribuição regional, apenas a assinantes. (CAMARGO, 2003, p.106)

Essas iniciativas de pequenos editores ocorreu, principalmente, fora do eixo Rio - São Paulo, onde havia um domínio estabelecido pelas grandes editoras familiares. Pequenos grupos ou até mesmo autônomos, reunidos em torno de um interesse comum, muitas vezes artistas, intelectuais, jovens estudantes acadêmicos e escritores, procuravam realizar projetos especiais e únicos. Cada livro era encarado como uma aventura artesanal, algumas vezes experimental, em busca de projetos originais, produzidos em pequena escala, onde os autores detinham controle de todo o processo de feitura das obras.

> É dentro deste contexto que, entre os anos de 1954 e 1961, um grupo de intelectuais autodenominado O Gráfico Amador produziu, no nordeste do país, mais de trinta obras que vieram a se tornar marcos da história contemporânea da literatura, da arte e do design do Brasil. (LIMA, 2014, p. 14)

Tais obras, das quais Lima nos fala, marcaram o desenvolvimento da linguagem gráfica no campo editorial brasileiro. A iniciativa se deu a uma combinação de três principais fatores: 1) O mercado editorial vigente no Brasil, onde não havia espaço e caminhos de fácil acesso para novos autores e projetos nas grandes editoras; 2) O encontro de pessoas criativas num ambiente propício à troca de ideia, como a universidade de direito do Recife e o Teatro do Estudante de Pernambuco; 3) As influências de seus predecessores, como João Cabral de Melo Neto, já atuante no meio de edições artesanais, com o qual o grupo teve um contato direto.

O grupo pernambucano O Gráfico Amador produziu cerca de 30 livros artesanais no ambiente de uma oficina caseira em que intelectuais e artistas projetavam e compunham em conjunto, a partir do uso de técnicas manuais e tradicionais variadas, de acordo com o maquinário disponível e muitas vezes improvisado. As edições de pequena tiragem eram produzidas à mão, a partir de matrizes tipográficas, gravuras, por vezes coloridas uma a uma.

[FIGURA 1]
P.43
Cecília Jucá.
Rio de Janeiro, 2017.
Fonte: Julia Contreiras

> Os livros de arte encontram então lugar no mercado. A Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil, a Philobiblion no Rio de Janeiro, a Editora Hipocampo, em Niteroi e O Gráfico Amador, em Recife, produziram cuidadosas edições, várias delas artesanais, que se transformaram em raros exemplos de nossa produção editorial. (CAMARGO, 2003, p. 106)

Como Camargo aponta, apesar destas publicações terem acontecido numa escala bastante reduzida e por uma parcela pequena de intelectuais e artistas, ela significou uma importante consolidação da cultura, arte e design brasileiros, por meio de seus participantes. Lima destaca a importância do grupo O Gráfico Amador a nível nacional, devido a posterior atuação de seus participantes em diversos campos culturais do país que representam, hoje, grandes nomes da nossa história, como Aloísio Magalhães, José Mindlin, Gastão de Holanda, Ana Mae Barbosa, Ariano Suassuna, José Laurenio de Melo, entre muitos outros.

Dentro deste contexto se insere Gastão de Holanda, um dos fundadores do grupo O Gráfico Amador que participou ativamente dos projetos e compunha e imprimia manualmente as edições artesanais. Após o encerramento das atividades d'O Gráfico Amador, Gastão lecionou em diversos cursos e foi na Escola de Belas Artes do Recife, onde lecionou artes gráficas, que conheceu Cecília Jucá. Primeiramente, como sua aluna, Cecília participou de projetos marcantes com Gastão, produzindo livros de maneira experimental e que até hoje são reconhecidos como objetos de valor gráfico e poético. Após o término do curso, Cecília se juntou a Gastão na criação da MiniGraf, um dos pioneiros estúdios de design gráfico do Brasil e pouco tempo depois se casaram, estreitando ainda mais as suas relações criativas no âmbito do livro com a editora Fontana.

Artista gráfica, designer, artista-designer, Cecília Jucá é uma profissional de múltiplas facetas e os frutos de seu trabalho no âmbito editorial completam quase 50 anos. Antes de mais nada, é preciso conhecer a autora para que possamos adentrar no ambiente experimental de seu trabalho com os livros selecionados. Em entrevista concedida à essa pesquisa em novembro de 2017, Cecília abriu as portas de sua casa no bairro carioca das Laranjeiras e contou sua trajetória e falou de seus trabalhos e suas motivações criativas.

Nascida no Recife em 15 de dezembro de 1942, Cecília demonstrou o interesse pelo projeto gráfico desde cedo. Observando as revistas estrangeiras que sua mãe comprava, imaginava consigo mesma "quero fazer uma coisa nessa área". Porém, a sua formação não foi desde o princípio voltada para as artes gráficas. Em 1964, Cecília iniciou o curso de graduação voltado para o serviço social no Recife e foi através do interesse pelo trabalho com o outro e pelos movimentos sociais, que adentrou no universo editorial. Pensava poder aliar seu interesse em artes com o objeto livro, visto como um transformador social através da educação.

Durante sua primeira formação, teve a oportunidade de frequentar um curso de desenho em Nova York, onde pôde desenvolver suas habilidades expressivas e técnicas. Anos depois, já de volta ao Recife e atravessando um período de ditadura militar, onde movimentos sociais eram tolhidos sem cerimônia, Cecília teve contato com um anúncio para um curso de arte e comunicação social. Ficou encantada com a possibilidade de mudança de área e decidiu formalizar seus estudos nas artes gráficas.

Nas aulas do professor Gastão de Holanda, descobriu sua vocação. Ao final do curso, Gastão e Cecília casaram-se e formalizaram uma relação profissional e criativa que já nascera nos exercícios didáticos.

> Mas foi uma coisa muito boa, você ter a intimidade com o tipo, a letra, o desenho, sabe, que é interessante, uns precisam ficar mais perto, outros mais distantes, tem mais brancos entre si... E a gente fez alguns livros, eu tenho alguns. Eu tenho até o primeiro cartaz que eu fiz. Foi um cartaz para o próximo curso, uma coisa assim. (Cecília Jucá. 2017)[8]

8
Trecho transcrito de entrevista concedida à Julia Contreiras. Rio de Janeiro: 7 de novembro de 2017. Ver sessão *6.0. Anexo: entrevistas.*

O contato com a composição manual em tipografia e a experimentação com as técnicas gráficas propostas por Gastão, levaram Cecília a interessar-se pelo processo e pela investigação das linguagens, além de travar contato com as vertentes artísticas do *pop* e *optical art,* trazidas em aula pelo professor que, com frequência, apresentava trabalhos originais de artistas renomados. O curso ministrado por Gastão de Holanda na Faculdade de Filosofia do Recife era o embrião do que veio a ser o curso de comunicação visual da Universidade Federal do Recife.

Cecília relata que, mesmo num contexto político e ideológico de muita repressão, Gastão era um professor de qualidade, sempre incentivando a experimentação e a transgressão dos padrões gráficos e visuais convencionais. Ao mesmo tempo em que ensinava de maneira informal, com uma metodologia calcada na prática, Gastão era um professor muito exigente, o que levava Cecília ao aprimoramento do uso das técnicas e linguagens gráficas, como a gravura, a tipografia e a composição visual.

MINIGRAF, FONTANA E PROFISSÃO DESIGNER

Ainda no final do curso em artes gráficas, em 1968, Cecília foi convidada por Gastão na formação da primeira firma de programação visual, a Minigraf. Além de projetos na área de identidade visual, realizaram seus primeiros projetos editoriais em conjunto. Gastão de Holanda comenta, em depoimento concedido a Gisela Creni, sobre alguns dos títulos editados pelo casal:

> (...) A arte gráfica comercial e brasileira perdia para os livros mais antigos, também compostos à mão e devendo sua editoração à técnica portuguesa. Por esses dias editamos *A inelutável modalidade do visível*, título tomado de uma frase do *Ulisses*, de James Joyce, e destacado por José Laurenio de Melo: a data era 1969. O miolo se compunha de fragmentos de outdoors, cujo grão de *off-set*, de perto, revela uma riqueza gráfica inesperada. (HOLANDA, 2013, p.106. In: CRENI, 2013)

Em entrevista, Cecília confirma o caso em que experimentaram o uso da colagem de restos de impressões em offset para *outdoors*. Segundo a autora, o estúdio da Minigraf se situava na rua Aurora, ao lado de um gráfica voltada para este setor de comunicação. Foi assim que encontraram restos de folhas impressas em offset para um *outdoor* e se apropriaram deste material, tirando partido de suas qualidades visuais. Aloísio Magalhães, grande amigo do casal, trava contato com um exemplar desta edição em um almoço informal. Alguns anos depois vem a trazer esta referência para sua investigação experimental com o livro *A informação esquartejada,* datado de 1971. Aloísio pensava o livro como objeto e reduziu a escala de um *outdoor* para a escala das mãos, dobrando as folhas do *outdoor* em cadernos em que o detalhe da impressão reticulado em offset ganha protagonismo (MELO, COIMBRA (org), 2011, p.483). Dessa forma, é interessante notar como a influência do trabalho do casal no campo editorial teve certo alcance no campo do design nacional.

Em nova empreitada profissional, Cecília e Gastão se mudam para o Rio de Janeiro e inauguram a Editora Fontana na rua Visconde de Pirajá. O objetivo era produzir livros de arte em média escala. Publicaram 22 livros e 10 números da *Revista José*, porém, uma sucessão de insucessos financeiros e administrativos levou ao fechamento da Editora quase dez anos depois (CRENI, 2013, p. 120).

> O trabalho que desenvolve à frente da editora Fontana, no Rio de Janeiro, não raro coadjuvado ou em parceria com Cecília, fala por si só. Se mais não fosse, os 10 números de *José*, um dos melhores exemplos de revista de cultura feita no país, já seriam suficientes para marcar a passagem desse casal pela história da comunicação visual brasileira (LIMA, 2014, p. 84).

Sua primeira publicação foi um projeto dedicado às 21 aquarelas sobre Dom Quixote de Portinari, pertencentes ao acervo da Chácara do Céu. Convidaram Carlos Drummond de Andrade, amigo próximo do casal, para escrever um glosa sobre cada aquarela. Foi um livro produzido com excelência gráfica em offset que reproduzia, em tamanho original, as obras do artista. A qualidade gráfica foi mérito da exigência dos designers em conjunto com a ajuda de um funcionário suíço especialista no uso de maquinário importado da Alemanha para *scanner* de fotolito. Em entrevista, Cecília relata em pormenores os processos gráficos utilizados na medição de cada cor das aquarelas, para a obtenção precisa de suas nuances e contrastes.

Em meio ao funcionamento da Editora Fontana, Cecília se viu obrigada a encarar uma atividade profissional que gerasse mais condições financeiras para o casal, já que toda a renda de Gastão era destinada ao pagamento de pensão para seus sete filhos do primeiro casamento. Trabalhou em órgãos públicos por 14 anos como coordenadora gráfica e se deparou com uma série de desapontamentos profissionais. O trabalho era exaustivo e poucos projetos eram, efetivamente, levados a cabo, por falta de continuidade entre projetos de governos.

Após anos de frustração criativa, Cecília decide abandonar a carreira pública e, com Gastão já doente, voltou ao seu trabalho como autônoma, com a vontade de inventar novos projetos. Como relata, foi sua "volta ao livro". Por conhecerem muitos intelectuais e artistas, pôde desenvolver uma série de projetos editoriais, como a obra pictórica de Burle Marx e o projeto sobre casa da Torre de Garcia d'Ávila. Realizou projetos não apenas gráficos, mas de pesquisa iconográfica, histórica e arqueológica, aumentando seu leque de conhecimentos para além do design.

EXPERIMENTAÇÃO GRÁFICA DE CECÍLIA JUCÁ

É importante, neste momento, procurar situar as experimentações de Cecília no âmbito da técnica e nos campos do design e da arte. Este esforço nos levará a compreender, de maneira mais aprofundada, os anseios criativos e autorais da designer, bem como contextualizar a sua produção editorial no momento histórico em que foram produzidas. O trabalho experimental de Cecília Jucá era calcado, principalmente, no uso de letraset e tipos móveis de chumbo e alguns de seus livros se situam na região fronteiriça entre o artesanal e o industrial.

Do ponto de vista técnico, na década de 1970, havia uma convivência entre as técnicas gráficas dos tipos móveis, da linotipo e, de forma ainda tímida, da impressão com fotocomposição. Em *Brochura Brasileira: Objeto sem projeto,* Ana Luísa Escorel nos elucida uma série de condições do ambiente editorial e gráfico do país, suas limitações e características:

> Considerando que em nossa indústria editorial de obras de texto o sistema de composição mais usado é o quente, através em particular da linotipia, e dada nossa pequena tiragem média por título - três mil exemplares - o processo de impressão mais econômico e adequado vem a ser o tipográfico. (ESCOREL, 1974, p. 56)[9]

Superados industrialmente, os tipos móveis já adquiriam um caráter pedagógico, usado muitas vezes por Gastão de Holanda em seu curso de artes gráficas, para ensinar aos alunos conceitos básicos da tipografia, através da materialidade das peças de chumbo. Já a linotipo, sistema principal de impressão na década de 1970 no Brasil, oferecia uma rapidez muito maior na composição mecânica, porém, ao mesmo tempo, oferecia pouca, ou quase nenhuma, possibilidade de experimentação visual, se limitando, na maior parte dos casos, à uma diagramação linear do texto.

9
A autora, ao utilizar a palavra "quente", se refere ao sistema de derretimento e fundição do chumbo na composição de linhas tipográficas do sistema de Linotipia.

O sistema de fotocomposição, representando ainda menos de 6% do parque gráfico nacional, possibilitava uma liberdade muito maior na composição do texto com ampliações e reduções do corpo da letra, utilização de fontes distintas e posicionamentos que quebrassem a lógica linear (ESCOREL, 1974, p. 57). Ainda anteriores ao advento da computação gráfica, as matrizes para a fotocomposição podiam ser produzidas manualmente com o uso da *letraset*. A junção entre o procedimento artesanal da *letraset* e a impressão em larga escala industrial do offset aponta para uma curiosa relação entre os campos da arte e da indústria.

O uso da *letraset*, transferência a seco de caracteres, era, na época, a principal maneira de se produzir a arte-final no cotidiano profissional de designers e artistas gráficos (MELO, COIMBRA, 2011, p. 468). Apesar de sua finalidade industrial, pode ser caracterizada como uma técnica de composição com tipos móveis, em que se manipula as letras, uma a uma e, para além das peças da tipografia em chumbo, requer um rigor diagramático que pode ser facilmente transgredido no plano da matriz.

Rafael Cardoso, historiador e crítico do design, nos aponta a seguinte tendência:

> Design, arte e artesanato têm muito em comum e hoje, quando o design já atingiu uma certa maturidade institucional, muitos designers começam a perceber o valor de resgatar as antigas relações com o fazer manual. (CARDOSO, 2008, in STOLARSKI, 2012, p. 117)

Se hoje há este resgate às práticas manuais, na década de 1970, em que Cecília e Gastão produziam seus livros, talvez a relação com as técnicas não fosse pelo caráter artesanal ou histórico, mas sim por uma necessidade de liberdade compositiva que a *letraset* e a tipografia móvel apresentavam. Se hoje os livros experimentais do casal são classificados, por bibliófilos e especialistas, como artesanais, talvez seja por conta dos avanços tecnológicos na área da produção gráfica.

Porém, neste contexto, entenderemos o caráter artesanal de seu trabalho a partir da definição de Richard Sennet, como mencionado anteriormente, em que o projeto, no caso editorial, extrapola os moldes e padrões industriais, na medida em que é trabalhado um a um, não respondendo a padrões pré estabelecidos. Se revela, dessa forma, em um projeto no qual o designer esteve em contato direto com todas as etapas da elaboração e produção de um artefato.

> Se a relação entre arte e design tende a ser vista cada vez mais na chave da dissolução de limites, a figura do artesão entra em cena para contribuir com a ampliação, não apenas de seus campos de atuação, mas de seus protagonistas. (STOLARSKI, 2012, p. 120)

Cecília Jucá seria aquele tipo de profissional que caminharia livremente entre os campos da arte, design e artesanato. O protagonismo de sua atuação se daria de acordo com o projeto em que se debruçava. É possível observarmos um momento em que o protagonismo artístico estaria aflorado em Cecília, no projeto do livro *Adália Branca*, em que se utiliza de um poema de seu marido para criar, de maneira expressiva e autoral, um livro único.

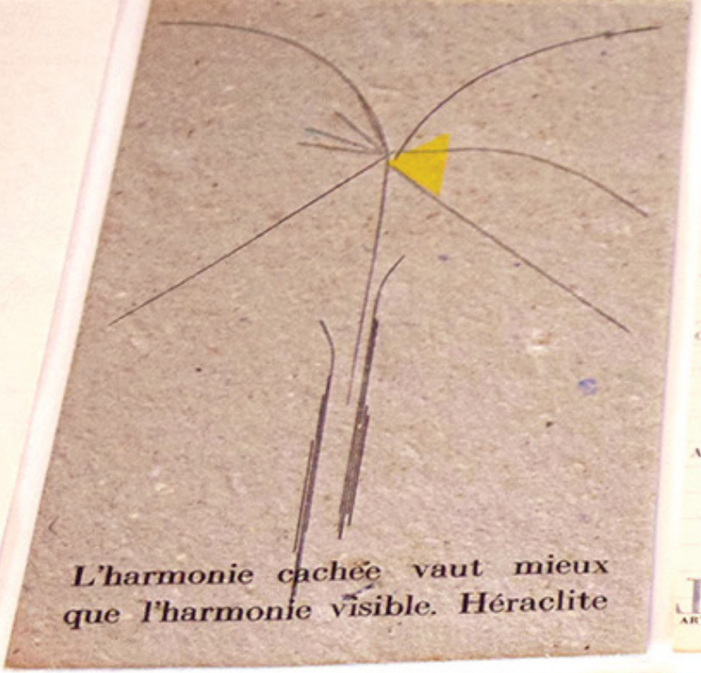
> Fiz um livrinho para Gastão mas já está todo desmanchadinho, coitadinho. Acho que eu vou refazer agora no computador porque eu fiz tudo com *letraset*, um poema grande. Eu era cobra em *letraset* (risos). Tinha montanhas, porque a gente fazia programação visual, também, na Minigraf e sempre era uma coisa bem gráfica. Eu trabalhei tanto com *letraset* que eu tive uma alergia. Fiquei com os olhos vermelhos. Aí eu fiz esse livrinho. (Cecília Jucá, 2017)[10]

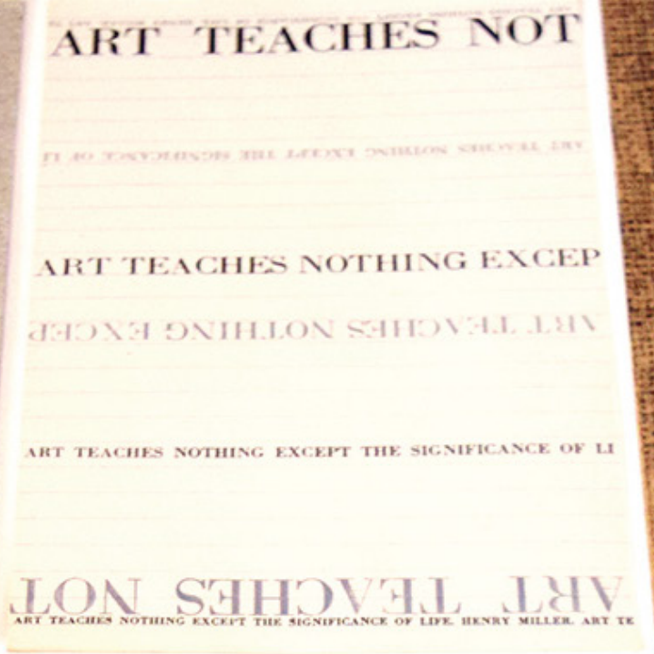
10 Trecho transcrito de entrevista concedida à Julia Contreiras. Rio de Janeiro: 7 de novembro de 2017. Ver sessão *6.0. Anexo: entrevistas.*

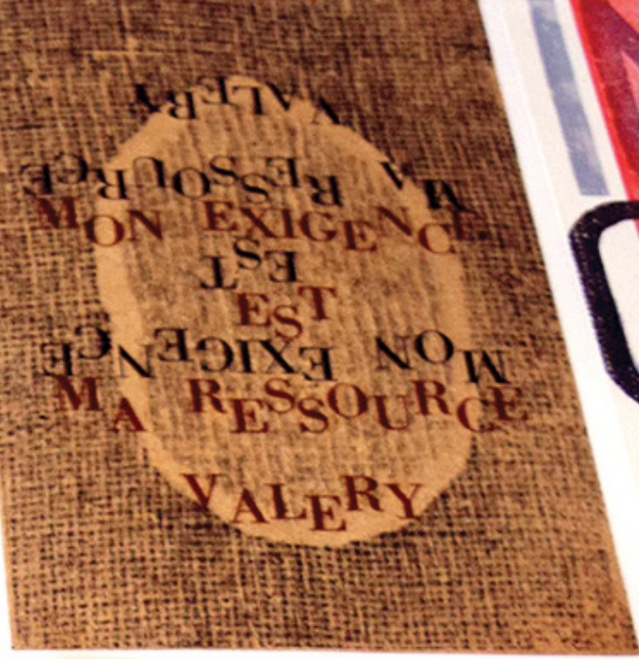
[FIGURA 2]
P. 52-53
Folha de rosto, Improvisação gráfica. Acervo da Biblioteca Guita e José Mindlin. Fonte: Julia Contreiras

[FIGURA 3]
P. 54-55
Folhas soltas, Improvisação gráfica.
Acervo da Biblioteca Guita e José Mindlin, São Paulo.
Fonte: Julia Contreiras

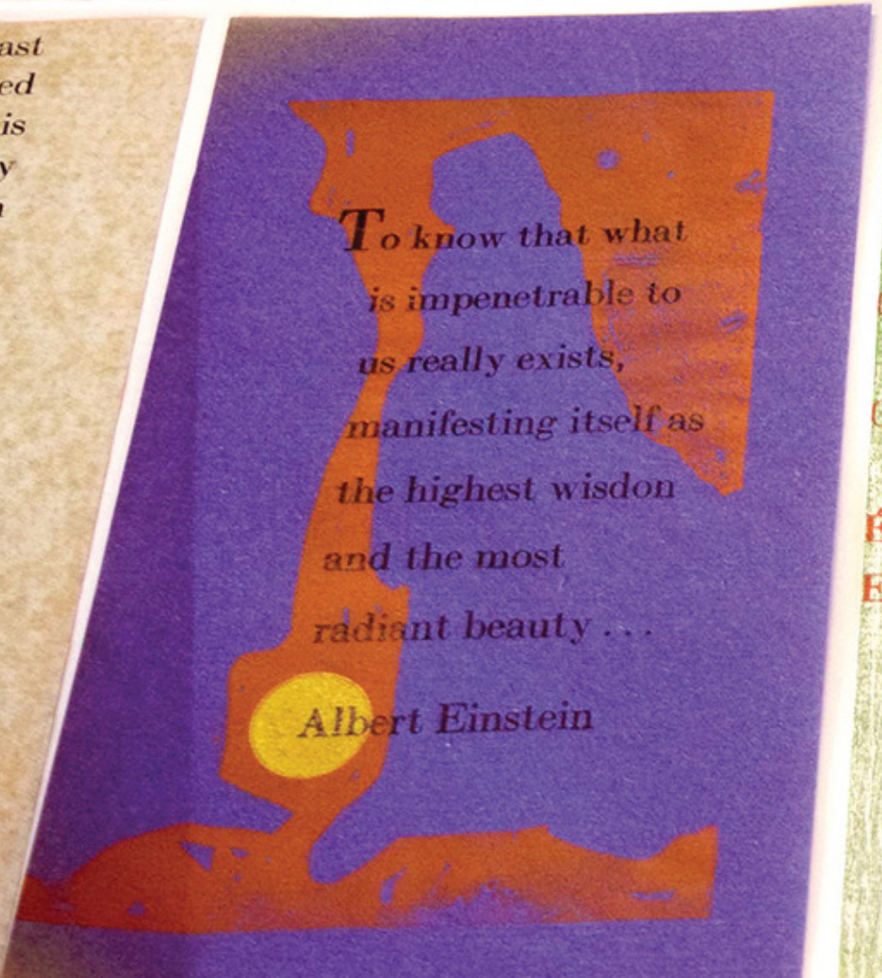
génie
l'arbre
naissance,
oit plus
l'arbre
an - Paul
Richter

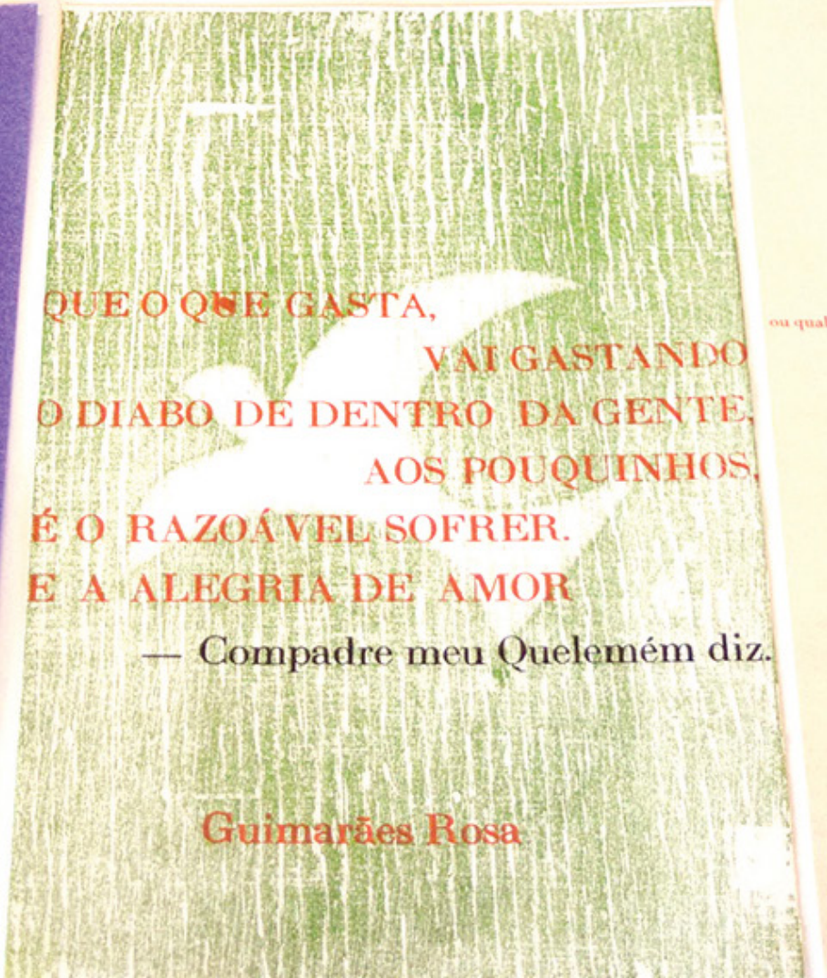

L'harmonie cachée vaut mieux
que l'harmonie visible. Héraclite

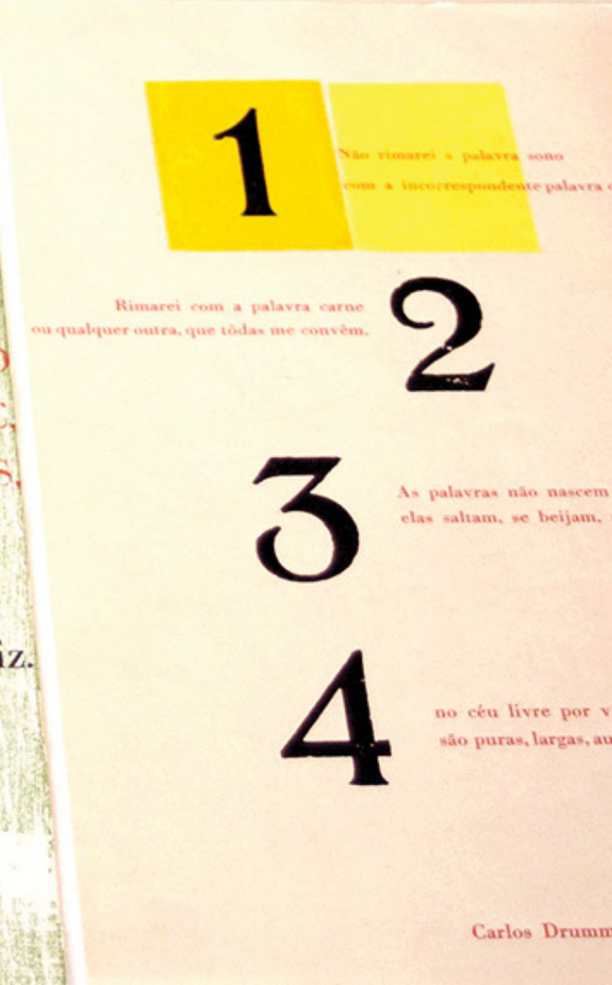

ART TEACHES NOT
ART TEACHES NOTHING EXCEP
ART TEACHES NOTHING EXCEPT THE SIGNIFICANCE OF LI
ART TEACHES NOT
ART TEACHES NOTHING EXCEPT THE SIGNIFICANCE OF LIFE. HENRY MILLER. ART TE


MON EXIGENCE
EST
MA RESSOURCE
VALERY

past
ved
e is
ly
n
s


To know that what
is impenetrable to
us really exists,
manifesting itself as
the highest wisdon
and the most
radiant beauty . . .
Albert Einstein


QUE O QUE GASTA,
VAI GASTANDO
O DIABO DE DENTRO DA GENTE,
AOS POUQUINHOS,
É O RAZOÁVEL SOFRER.
E A ALEGRIA DE AMOR
— Compadre meu Quelemém diz.
Guimarães Rosa


1
Não rimarei a palavra sono
com a incorrespondente palavra
Rimarei com a palavra carne
ou qualquer outra, que tôdas me convêm.
2
3
As palavras não nascem
elas saltam, se beijam,
4
no céu livre por
são puras, largas, au
Carlos Drumm

Por ser um objeto único, poderia ser classificado como livro de artista, porém, como a autora nos relata, há a intenção de reproduzi-lo digitalmente para impressão em escala, o que nos levaria a classificá-lo, neste caso, como um protótipo, um boneco (ou "boneca", como dizem os designers cariocas). Ainda, observando as ilustrações produzidas com colagem manual e o rigor na composição de todo o texto com o manuseio das letras móveis, podemos, também, classificá-lo como um experimento projetual. De qualquer maneira, a autora é uma só, Cecília, designer-artista-artesã. A seguir veremos em detalhes dois projetos experimentais que merecem especial atenção e onde os diversos protagonismos da autora ficam evidentes.

Como podemos ver, o trabalho profissional de Cecília Jucá percorre diversos campos e se aprofunda tanto no âmbito técnico como no poético. Hoje, aos 75 anos de idade, ativa no campo editorial, Cecília realiza projetos de livros, pesquisa de imagem e representa as primeiras gerações de designer gráficos oriundos da arte concreta do Brasil.

É possível observar, ao longo de sua carreira, o seu envolvimento com as diversas técnicas de impressão, começando pelos processos manuais, passando pelo advento da fotocomposição e chegando nos dias atuais, na computação gráfica e nos diversos recursos digitais. O fato de Cecília ter se debruçado no universo editorial, fez com que ela entrasse em contato com diferentes aspectos na composição de um livro. Não apenas no âmbito gráfico e material, mas poético e semiótico.

Cecília não desvaloriza os meios digitais em detrimento dos artesanais ou manuais. Insiste que "se a pessoa não for criativa, não tiver imaginação, não faz" (2017). Sua postura se deve, em suma, à sua formação baseada na experimentação, em contato direto com as técnicas e artefatos desta profissão. A importância de suas experiências nos anos 1970 resulta, hoje, na consolidação de sua carreira e no seu inesgotável interesse pelo design gráfico e pelo universo do livro.

3.2. *IMPROVISAÇÃO GRÁFICA*

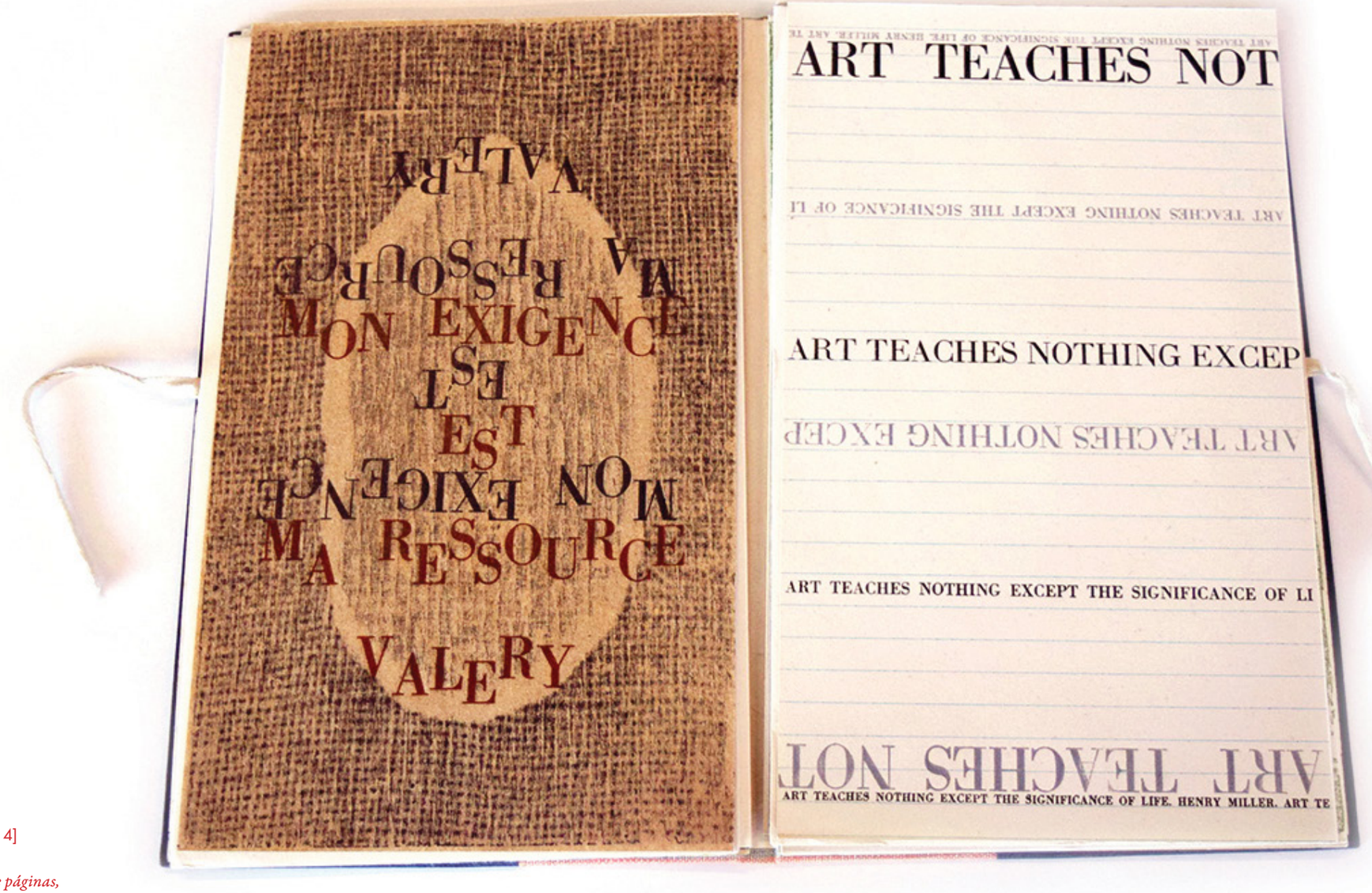
A trajetória de Aloísio Magalhães não seguiu os padrões comuns da formação do designer gráfico. Formado em direito, se envolveu com o teatro, a cenografia, a arte, para depois, enfim, adentrar no design com uma bagagem particular. E do design, onde se estabeleceu profissionalmente e desenvolveu um trabalho de peso no âmbito da identidade coorporativa brasileira, ele extrapolou. Da prática do design, Aloísio foi capaz de continuar sua trajetória para além do papel, atuando, inclusive, no campo da cultura nacional. Por isso nos resta a curiosidade de olhar com atenção para o início de suas atividades como designer, a fim de nos aproximarmos de sua linguagem e pensamento a respeito do campo.

No Recife, nas décadas de 1950 e 1960, Aloísio fez parte d'O Gráfico Amador, grupo de intelectuais e artistas que se reuniram com o objetivo de produzir e publicar, de forma artesanal e independente, textos de literatura brasileira. Dentro deste contexto, Aloísio entrou em contato com as técnicas manuais de impressão e encontrou ali um espaço para desenvolver suas experimentações gráficas.

As influências do atelier d'O Gráfico Amador somadas à experiência prática vivida com Eugene Feldman na Filadélfia[11], nos últimos anos da década de 1950, contribuíram para alterar a lógica em sua criação. Foi no contato direto com as técnicas de impressão, com as máquinas e materiais que o pensamento criativo de Aloísio passou a se voltar cada vez mais para o design, para o projeto.

> No *Improvisação Gráfica*, além da assimilação antropófaga da experimentação feldmaniana, está em jogo a apresentação da prática do design e sua representação como disciplina: talvez seja seu livro o que mais destaca na apresentação do projeto uma totalidade técnica / conceitual. (LESSA, 2003, p. 118)

11 Eugene Feldman foi o fundador da oficina gráfica privada chamada The Falcon Press (MELLO, 2012, p.52).



[FIGURA 4]
P. 58-59
Dupla de páginas, Improvisação gráfica. Acervo da Biblioteca Guita e José Mindlin.
Fonte: Julia Contreiras

No improviso do uso das técnicas e materiais disponíveis no atelier d'O Gráfico Amador é que Aloísio desenvolve seu livro *Improvisação Gráfica* em 1958. Esse simples objeto, composto por páginas soltas, carrega a representação do que significa o pensar através do fazer.

> Uma era um livro que se chama *Improvisação Gráfica*... que ainda hoje eu acho um livrozinho para mim muito importante. São dez folhas, cada uma diferente da outra, cada uma com papel diferente, cada uma com um rendimento gráfico que o papel e o material podia dar. (MAGALHÃES, 1980, apud LIMA, 2000, p. 22-24)

Esta obra de Aloísio Magalhães é artesanal, do ponto de vista da sua produção e ao mesmo tempo experimental, do ponto de vista do seu processo criativo e de seus resultados formais. Segundo Richard Sennet, entende-se que todo o trabalho artesanal passa pelos três conceitos que compõem o que ele denomina de consciência material: *Metamorfose*, *Presença* e *Antropomorfose*. Porém, observou-se, ao longo dos estudos de cada obra selecionada, que em cada livro seria possível observar um desses três aspectos mais evidenciado que os outros dois. Dessa forma, identificamos no *Improvisação Gráfica* que o aspecto da *metamorfose* seria o mais evidente.

O objeto livro, aqui, é compreendido não como uma obra literária, mas como um objeto pertencente aos conformadores (Silveira, 2008). Ou seja, o livro de Aloísio não pode ser visto apenas como uma compilação ilustrada de frases de pensadores a respeito da arte, mas sim como uma estrutura baseada na linguagem gráfica, um elemento semântico de autoria. Este livro posto em análise pode ser classificado como um livro-álbum[12] composto por 10 páginas soltas e envoltas por uma pasta encapada em tecido que não segue um sequência pré determinada, nem uma narrativa linear.

Para Julio Plaza, cada página de um livro se configura como um espaço-tempo. Dessa forma, cada uma dessas páginas carrega um texto verbal e uma imagem compostos de formas distintas, impressas em técnicas variadas e que propõem tempos e experiências diferentes de leitura, tanto do texto como da imagem. Aloísio encontrou o seu espaço de improviso dentro de cada uma dessas páginas.

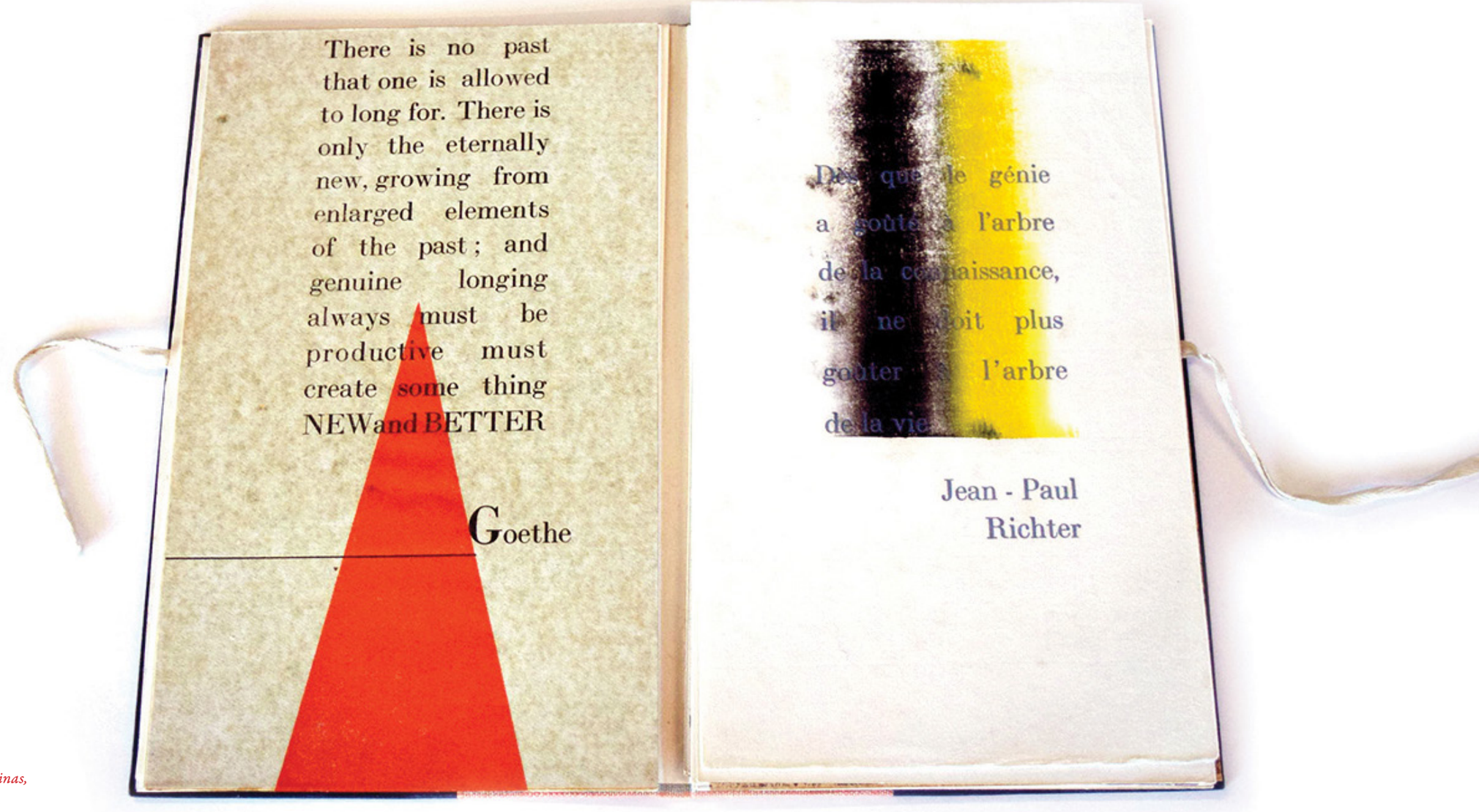
A compreensão de nossos limites físicos e dos materiais a serem trabalhados é o que nos proporciona a real liberdade de criar (OSTROWER, 1978). Tendo esse pensamento em vista, podemos ver como Aloísio se utiliza de técnicas manuais de impressão que apresentam claras delimitações e com isso explora as possibilidades criativas de acordo com os limites físicos da tiragem, da resistência do papel e da mistura de cores. Os tipos móveis utilizados não podem ser ampliados e reduzidos instantaneamente. Eles existem como matéria e oferecem possibilidades específicas de impressão. Assim como a xilogravura (técnica de gravação na madeira e impressão por pressão), que está fisicamente ligada à textura de sua matéria, apresenta uma dificuldade no seu talhar e ao modo como se entinta a matriz. Desta forma, estas técnicas estão intrinsicamente ligadas ao indivíduo que as manipula.

Essas delimitações impostas pela matéria ficam evidentes ao olhar com atenção para as composições de Aloísio Magalhães. Na imagem a seguir [FIGURA 4], podemos ver a presença da técnica atrelada às suas delimitações como matéria.

Na página à esquerda há uma composição tipográfica de uma frase de Paul Valery onde se traduz "Minha exigência é meu recurso". O texto é impresso duas vezes, cada uma espelhada à outra, em duas cores distintas. Abaixo dessa composição tipográfica foi impressa uma textura, possivelmente de algum tecido, numa terceira cor. A frase presente neste improviso pode ser relacionada à imagem, na medida em que se entende a "exigência" de Aloísio como sendo uma escolha por esta textura específica aplicada ao texto. É uma "exigência" de caráter formal. Seu "recurso", então, sendo o pano, de caráter material. A imagem ali impressa não é nada mais do que a própria matéria coberta de tinta e exposta a uma pressão. A matriz de tecido, não mais presente, se faz concreta como forma e desenho.

Nesse livro, o autor está comprometido em investigar a transformação da matéria bruta em linguagem, onde as formas, contrastes, texturas e cores, modificados à mão, possibilitam diferentes tipos de composição [FIGURA 5]. Fica evidente, ao manipular o livro com-

12
Neste caso, o termo "livro-álbum" refere-se a seu formato físico e não a seu conteúdo, especificamente. No campo de estudo do livro ilustrado, o termo "livro-álbum" é entendido como um livro ocupado vastamente por imagens, com pouco texto e geralmente voltado para o público infantil (VAN DER LINDEN, Sophie. 2015, p. 18).



[FIGURA 5]
P. 62-63
Dupla de páginas, Improvisação gráfica.
Acervo da Biblioteca Guita e José Mindlin.
Fonte: Julia Contreiras

posto por páginas soltas, seu caráter de protótipo, de exercício. O autor não estava comprometido em construir uma narrativa linear, fixa e muito menos uma narrativa evidente. Nesse trabalho, o foco, tanto do ponto de vista do processo de criação, como do seu resultado como objeto, é o de experimentar as técnicas gráficas articulando linguagens, papéis e todos os aspectos da composição.

Este livro-álbum é um conjunto de experimentações individuais onde cada composição acontece no espaço de uma folha de papel, uma diferente da outra. Então, levanta-se a pergunta: O que veio antes, os papéis, as imagens ou o texto? Por falta de registro acerca dessa obra, não é possível afirmar com certeza qual foi o seu processo de criação do ponto de vista cronológico, mas é interessante notar que cada um destes 3 elementos (papel, imagem, texto) se metamorfoseiam entre si, em cada uma das composições. Independente da ordem em que esses elementos foram escolhidos e criados, o autor propôs todas essas experiências específicas onde o tipo de papel influencia na tinta, textura e gramatura, os textos verbais impõem uma hierarquia das informações e as imagens contaminam a composição com cor, delimitando os espaços cheios e os vazios.

Com um olhar analítico para o projeto gráfico do livro como um todo, não é possível identificar elementos técnico-formais que componham uma unidade plástica, como uma paleta cromática definida, uma estrutura de diagramação ou a repetição de elementos visuais. Por outro lado, o que confere unidade ao projeto são os elementos estético-formais, compostos basicamente por um texto curto e uma ilustração. Essa dupla se repete a cada página e, ainda que das formas mais variadas, implica num ritmo de leitura que joga com a previsibilidade e a imprevisibilidade. Ao manusear o livro, o leitor prevê que vai encontrar essa dualidade entre texto e imagem na página seguinte, mas não prevê seus significados e formas, o que confere riqueza para a sua leitura.

Do ponto de vista da experimentação autoral de Aloísio nesse trabalho, pode-se entender esse livro como um catálogo de técnicas criado pelo autor, com o intuito de compreender os limites de cada processo gráfico, as características do diversos materiais, bem como as possibilidades criativas e poéticas. A partir desse trabalho, Aloísio se dedicou cada vez mais a trabalhos com narrativas gráficas mais evidentes, em que o projeto gráfico se tornaria cada vez mais estruturado[13].

Aqui, a *metamorfose* evidencia esse exercício primeiro de experimentação, em que esta é voltada, principalmente, para questões materiais. Nos livros a seguir, veremos como os aspectos da Presença e da Antropomorfose elevam a experimentação gráfica para outros patamares de complexidade para além dos aspectos formais e técnicos da linguagem gráfica.

13
Entre seus trabalhos mais marcantes que envolvem a experimentação gráfica, podemos citar os livros *Doorway to Portuguese* e *Doorway to Brasilia,* produzidos a partir de experimentações com offset em parceria com Eugene Feldman entre os anos de 1957 e 1959. (MELLO, 2012, p. 119)

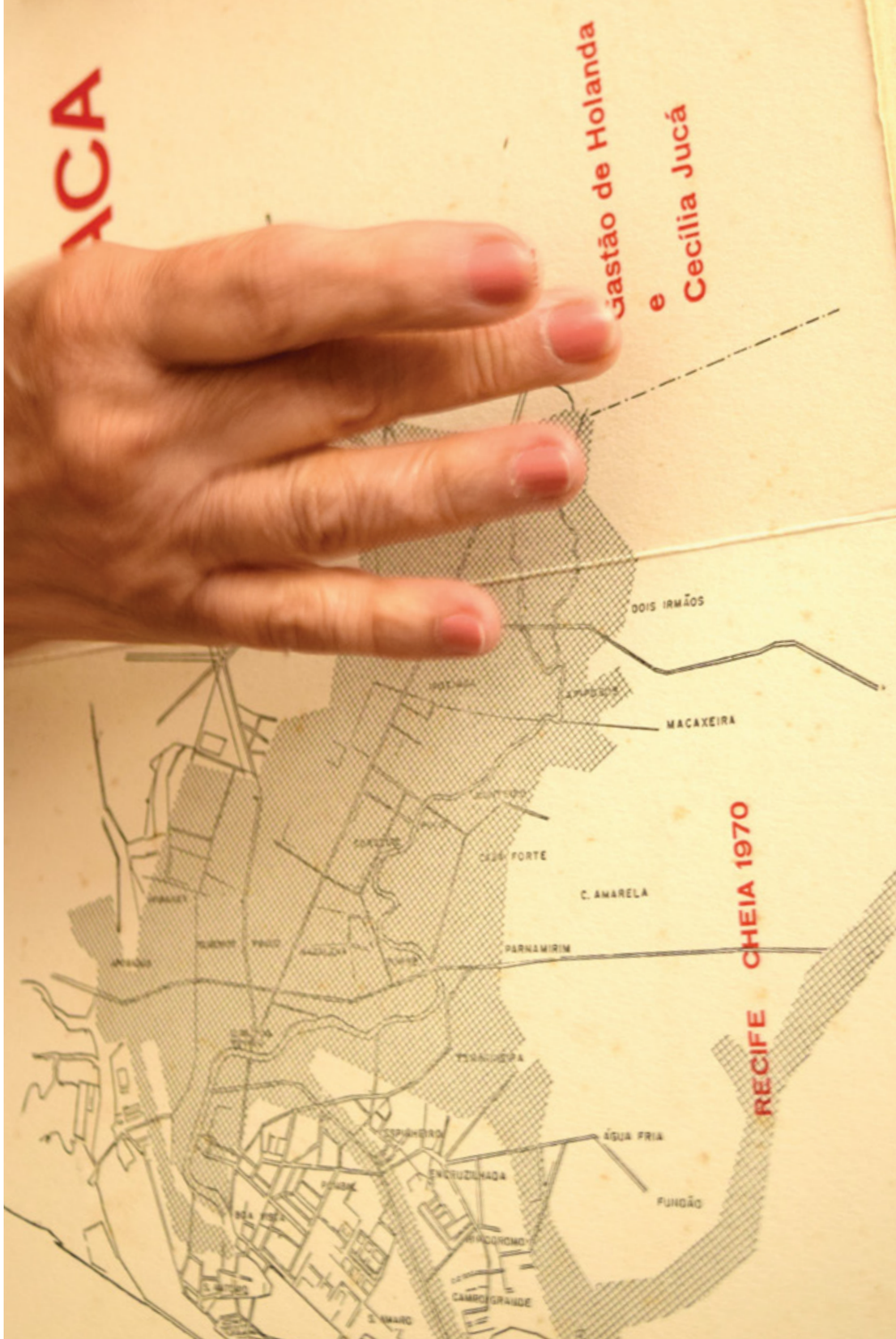
3.3.
1° PACA

O livro *1ª Paca* foi idealizado e produzido por Gastão de Holanda e Cecília Jucá, em 1970, no Recife, quando Cecília ainda cursava sua graduação em artes gráficas. Como relata Thereza Kikuchi, o livro faz parte de uma trilogia. Porém, por questões de inviabilidade orçamentária, não foi dada continuidade ao desenvolvimento dos dois seguintes livros pensados para a série.

> Fruto da experimentação gráfica e da ousadia de seus autores, a 1ª Paca é o livro inaugural de uma série intitulada As Três Pacas - Três Pragas Nordestinas: Cheia, Seca e RHAAHR. (...) Do ponto de vista técnico e estético, a composição e a impressão do livro foram executadas à maneira monotípica e apresentam diferenças sutis entre cada exemplar. São no total 45 obras de arte assinadas e numeradas. (KIKUCHI, 2004, p. 29)

Dos 45 exemplares existentes do livro, foram analisados apenas três. O exemplar pertencente ao acervo da Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin, o pertencente ao bibliófilo e tipógrafo Flávio Vignoli, em Belo Horizonte e, por último, o exemplar pertencente à própria autora, Cecília Jucá. O livro é fruto de uma crítica social e política às repercussões dramáticas decorrentes das constantes cheias que ocorriam na cidade do Recife na época vigente.

Em entrevista, Cecília Jucá conta-nos as particularidades e interpretações que transbordam na impressão com tipos móveis e linotipo em folhas soltas. Na imagem da folha de rosto [FIGURA 6], impressa com clichê de metal em página dupla, há um mapa da cidade do Recife coberto por uma malha que delimita as áreas atingidas pelas cheias. Estão ali, impressos em tipos móveis em vermelho, os nomes dos autores: Gastão de Holanda e Cecília Jucá.



[FIGURA 6]
P. 67
Mão de Cecília Jucá na folha de rosto do livro 1ª Paca.
Biblioteca particular de Cecília Jucá, Rio de Janeiro.
Fonte: Julia Contreiras

Nesta obra fica evidente o segundo dos 3 conceitos de Sennet acerca do trabalho artesanal: a *presença*. Por meio da criação de poesias verbais e visuais, na produção desta edição, os autores se fazem presentes de diversas formas, física, subjetiva e politicamente. Suas vozes e corpos permeiam as composições presentes no livro. Este objeto, ainda que seriado, apresenta diversas variações entre suas cópias, evidenciando a presença dos autores na sua confecção. O *1ª Paca* é a soma das vozes de Gastão e Cecília codificadas na poesia física das suas páginas.

É um livro composto por poemas concretos, visuais, onde Gastão e Cecília compartilham tanto o projeto gráfico e a impressão, como a elaboração do texto e das imagens. É um trabalho de crítica e posicionamento político que partiu de uma iniciativa pessoal de ambos e, portanto, é autoral. Nele os autores exercitam suas habilidades de subjetivação em meio a um projeto que segue padrões gráficos e técnicos estipulados por eles mesmos, como Alcantara nos elucida:

> Concluimos que, ao apropriar-se do discurso, o sujeito conduz-se pela criação de suas próprias regras e torna-se, com isso, o autor. Logo, de sua autoridade em lançar seus próprios dados, artistas, artistas gráficos e designers brincam de deuses, impõem suas verdades em meio a suas relações de poder e saber, conduzem, sendo conduzidos. (ALCANTARA, 2017, p. 176)

A experimentação gráfica é, em muitos casos, restrita às limitações técnicas impostas pelos materiais e máquinas utilizadas. Porém, aqui, pode-se observar a experimentação que tira partido justamente destas limitações [FIGURA 7]. Com o uso de uma máquina de impressão manual Minerva, o casal produziu diagramações circulares, em duas cores, não habituais no mundo dos tipos móveis, justamente pela impossibilidade de composição da rama tipográfica que faz o uso das peças retangulares.

Segundo Cecília (2017) "O impressor dizia, não pode, não pode! E pode! A gente ia girando o papel e a matriz, era uma maluquice total".

[FIGURA 7]
P. 69
Composição tipográfica, 1ª Paca. Biblioteca particular de Cecília Jucá, Rio de Janeiro. Fonte: Julia Contreiras

Neste processo, a máquina não oferece uma solução prática, então as mãos faziam a movimentação no papel e cada cópia seguia as pequenas diferenças entre si. No texto impresso repetidas vezes em forma circular lê-se "aquele grau de ilusão", onde é possível estabelecer uma relação entre o texto verbal e a própria atividade manual realizada, em que, a cada impressão, era alterado, literalmente, o grau de posicionamento da folha em relação à impressão anterior. A composição em forma circular também simula um certo movimento das palavras, girando em torno de um ponto de referência, o que provoca a impressão de movimento e entorpecimento. Novamente, a palavra "ilusão" é, também, uma ilusão de ótica.

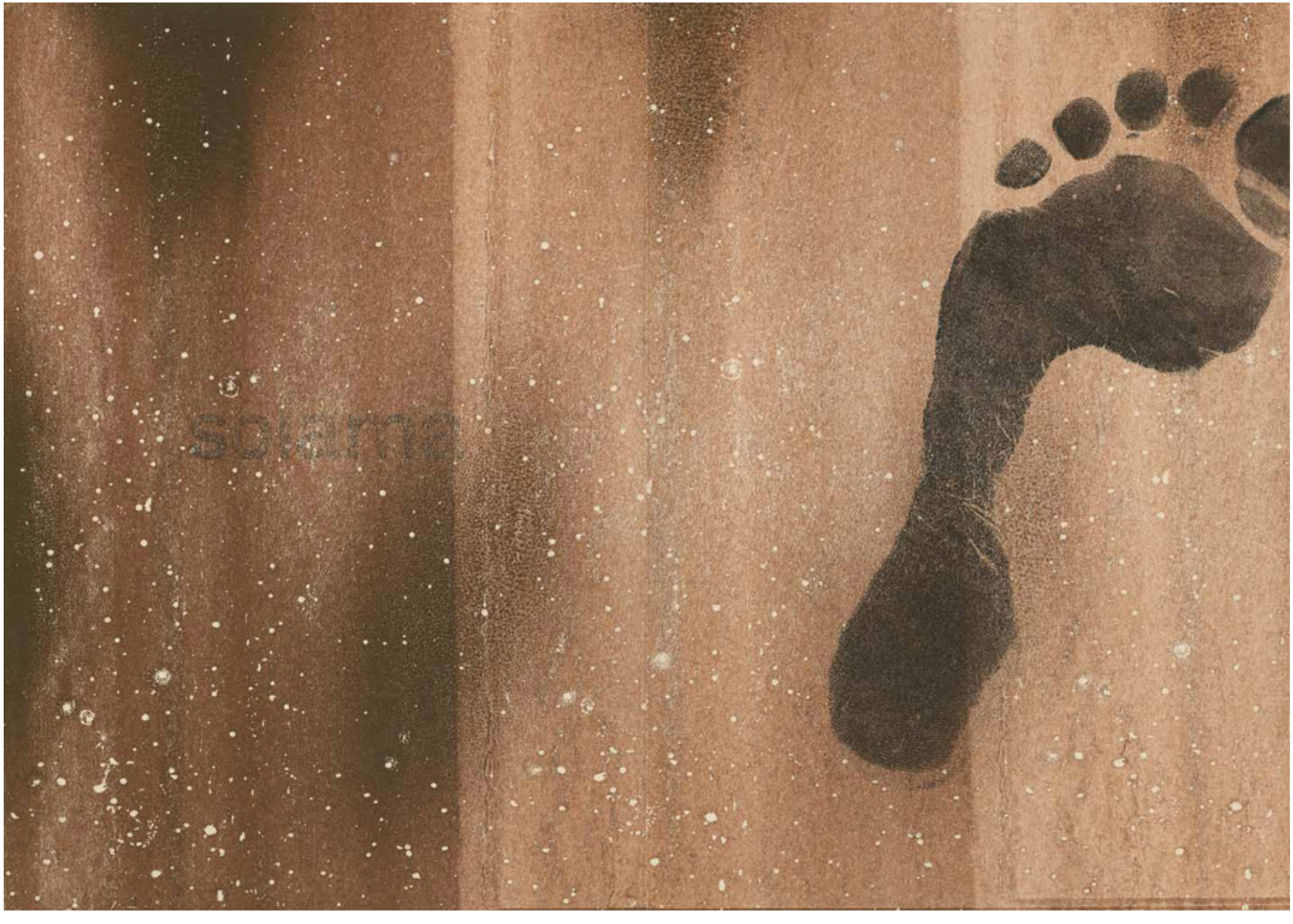
O livro é repleto de metáforas visuais unindo o objeto e sua materialidade com as questões que norteavam o contexto das cheias. Ao folhear as páginas, depara-se com uma dupla coberta por tinta marrom, com uma textura áspera [FIGURAS 8 E 9]. Na página esquerda, pode-se ler a palavra "solama" e na página direita vemos uma pegada em tinta, o vestígio do pé de alguém, de uma sola impressa em seus mínimos detalhes. Esta sola de pé sobre o fundo de lama, chamando atenção para o trocadilho sola/solama/só lama, é o pé de Cecília Jucá.

Em meio ao contexto de repressão ideológica da ditadura militar, Cecília relata a reação de professores da Faculdade de Filosofia do Recife, onde o livro foi produzido. Ficavam horrorizados ao ver as estripulias gráficas que ocorriam na aula de Gastão. Cecília tirava os sapatos, arregaçava as calças e Gastão enchia seu pé de tinta gráfica com um rolinho de borracha. Dessa forma, com o peso do seu próprio corpo, Cecília imprimia uma gravura produzida com a matriz de seu pé. Cada livro apresenta uma pegada posicionada de forma distinta, porém, inegavelmente, oriundas da mesma matriz.

Além da pegada, o livro também contém a impressão da própria mão de Gastão. A força dessas imagens impressas com o peso do corpo são indícios da *presença* intencional e necessária dos autores nesse objeto de denúncia social e política. O contexto no qual o livro foi produzido é tão parte do livro quanto a tinta e o papel. Nesse sentido, a leitura dessas imagens e a compreensão de seus significados

[FIGURA 8]
P. 71
Cecília Jucá ao lado da impressão do seu pé no livro 1ª Paca. Biblioteca particular de Cecília Jucá, Rio de Janeiro. Fonte: Julia Contreiras

[FIGURA 9]
P. 72-73
Impressão do pé de Cecília Jucá sobre textura de tinta gráfica, 1ª Paca. Biblioteca particular de Flávio Vignoli, Belo Horizonte. Fonte: Flávio Vignoli



se enriquece definitivamente com o olhar expandido para além da forma paralisada na página.

Com o uso de cores e tinta gráfica espessa, representaram a sujeira deixada pela água e a textura da terra. Com o uso de máscaras, cobriam partes das matrizes tipográficas e simulavam o apagamento provocado pelas cheias. Com as palavras escolhidas, representavam o vocabulário das coisas, dos lugares, dos sentimentos e a falta de atitude das autoridades perante às condições da população. Este livro, de caráter mestiço, transita entre o campo da arte, pelo seu caráter autoral e subjetivo, e o mundo do design, se utilizando de técnicas e procedimentos gráficos industriais.

Seguindo a leitura [FIGURA 10], a composição demonstra o uso da linguagem visual se opondo à linguagem verbal, de maneira que a leitura desta página se enriquece, exigindo uma apreciação atenta às múltiplas mensagens e críticas nelas presentes. Na frase "Quem se salvou perdeu tudo", a palavra "tudo" logo desperta a atenção para o seu vazio, para a sua ausência de cor. Impressa apenas com o relevo de uma matriz tipográfica de chumbo, a imagem quase invisível desta palavra reflete as inúmeras perdas causadas pelas cheias.

Na composição seguinte [FIGURA 11], a frase "All is well" faz uma possível alusão à postura das autoridades, na tentativa de abafar a revolta da população em relação à calamidade deixada pelas cheias. A cor amarela, aqui, se mostra como uma cor irônica e logo se contrapõe ao peso da realidade demonstrada pela página ao lado, com a palavra "poço", em que a tinta simula a sujeira deixada pela lama. Numa tradução livre desta dupla de páginas, pode-se ler "Tudo está bem poço", o que ressalta ainda mais a oposição entre as duas composições.

Estes jogos entre linguagens, unindo texto verbal e imagem na linguagem gráfica, pode passar despercebido por um leitor apressado, fazendo com que a experiência completa de leitura desta obra exija mais tempo e pesquisa. Dessa forma, os autores contam com a curiosidade e interesse por parte dos leitores.

Do ponto de vista do projeto gráfico do livro, é possível notar um esforço de unidade muito maior do que no livro analisado anteriormente, o *Improvisação Gráfica*. Aqui, os autores abrem mão de uma estrutura de diagramação fixa para explorar a liberdade poética

[FIGURA 10]
P. 76
Composição com tipos móveis e máscara, 1ª Paca. Biblioteca particular de Flávio Vignoli, Belo Horizonte. Fonte: Flávio Vignoli

[FIGURA 11]
P. 77
Composição com tipos móveis e mancha de tinta gráfuca, 1ª Paca. Biblioteca particular de Flávio Vignoli, Belo Horizonte. Fonte: Flávio Vignoli

da palavra e imagem nas páginas. Porém, para tanto, se utilizam de fontes tipográficas geométricas, sem serifa, modernas, o que contribui para o entendimento da narrativa como uma só, com começo, meio e fim. Do mesmo modo, ainda que o livro conte com imagens sangradas e uma dupla totalmente preenchida de tinta, os espaços em branco chama atenção ao longo de todo o livro, dando respiro para as leituras e destaque para as poesias.

Neste livro, elevando o nível de complexidade em relação ao livro de Aloísio Magalhães analisado anteriormente, a experimentação acontece no âmbito da linguagem, onde os autores a partir de suas experiências pessoais e criações poéticas, expressam suas mensagens pelos códigos tanto da linguagem verbal, como da linguagem gráfica. Nesse caso, o trabalho experimental extrapola os aspectos físicos e materiais, onde se dá o trabalho manual, e explora os aspectos subjetivos da autoria por meio da poesia concreta, em que palavra e imagem se misturam.

quem se salvou perdeu tudo

quem se salvou perdeu tudo

quem se salvou perde

quem se salvou perdeu tudo

quem se salvou perdeu tudo

quem se salvou perde

se salvou perdeu tudo

se salvou perdeu tudo

se salvou perde

all is well!

all is well!

all is well!

all is well!

all is well!

all is well!

ou

tudo está bem

tudo está bem

tudo está bem

tudo está bem

tudo está bem

tudo está bem

poço!

poço!

all is well!

ou

tudo está bem

poço!

3.4.
ESCRITURA

Neste terceiro livro, poderemos observar como a experimentação gráfica chega a um nível mais elevado, em comparação aos dois primeiros livros analisados. Aqui, experimenta-se a *metamorfose* através dos materiais, experimenta-se a *presença* através da autoria e por último, e mais significativamente, experimenta-se a *antropomorfose* através do processo de projeto. Este livro apresenta-se como um artefato simbólico que representa a interação entre técnicas, linguagens e pessoas.

O livro experimental, nomeado *Escritura,* foi lançado por Gastão de Holanda e Cecília Jucá em 1973, no Rio de Janeiro, já integrando o catálogo de publicações da editora Fontana. Apesar de suas qualidades gráficas e visuais e de reunir artistas e textos de peso, o livro não foi bem recebido pelo público, tendo vendido apenas 1 cópia, dos 200 exemplares produzidos, para o dono da gráfica onde fora impresso.

Para além do insucesso de vendas e de uma falta de compreensão do valor dessa obra por parte do público da época, hoje, diversas cópias do livro integram acervos de renomados bibliófilos, como José Mindlin, e é lembrado como uma obra prima por estudiosos do livro de artista e das artes gráficas.

> Esse pra mim é a nossa obra-prima. (...) foi uma invenção de Gastão. Gastão era uma pessoa muito criativa e muito inquieto intelectualmente. Ele estava sempre inventando uma coisa para fazer. Foi uma pessoa muito importante para mim, para me desenvolver. Minha família tinha uma certa cultura, minha mãe sempre me incentivava muito à leitura, mas ele foi uma coisa muito... Minha amiga diz que a nossa pós graduação foram os nossos maridos. Eles eram muito ricos culturalmente e muito instigantes. (Cecília Jucá, 2017)[14]

14
Trecho transcrito de entrevista concedida à Julia Contreiras. Rio de Janeiro: 7 de novembro de 2017. Ver sessão *6.0. Anexo: entrevistas.*

Nesse projeto, Gastão e Cecília conceberam o projeto do livro partindo, em primeiro lugar, da materialidade do objeto. Sem um texto prévio ou imagens ilustrativas, o casal elaborou cadernos modulares, sem costura, seguindo um conceito pré-estabelecido: unir palavra e imagem de forma integrada, onde, também, a imagem narra e o texto ilustra. Convidaram sete artistas gravadoras com as quais mantinham amizade e cujas obras e estilos ambos conheciam muito bem. Cecília também integrou o corpo de artistas na participação da concepção das imagens para o livro. Gastão de Holanda escreveu sobre a proposta no texto de abertura para o livro:

> É um trabalho de equipe, mas mantém uma unidade plástica fácil de ser constatada e que ao mesmo tempo criou uma semântica especial, resultante da letra e da imagem associadas. Aquela unidade plástica é "aberta" e, como tal, admite a interferência do observador, que pode encarar esta **Escritura** como um objeto *múltiplo* e *lúdico*. Seu texto "hieroglífico": uma espécie de charada. Os cadernos/cores são 79 permutáveis: a sua ordem é um simples "estado de dicionário" que pode ser modificado pelo dono do livro; e as páginas podem ser compulsadas de modo a dar lugar a outras palavras/imagens. (HOLANDA, 1973)

Os autores definem o projeto como "semi-artesanal", pelo fato de mesclar as técnicas gráficas do campo da arte, impressas manualmente, como a xilogravura e a serigrafia, com o campo industrial, na utilização de textos impressos em offset. É também válido caracterizar este projeto como experimental, já que os procedimentos utilizados para a composição do livro, bem como os recursos criativos não são convencionais e, muito menos, previsíveis.

Cecília e Gastão, no papel de designers, entregaram 3 folhas para cada artista intervir com sua obra da maneira que desejassem. As artistas podiam selecionar as cores que desejassem para o papel,

desde que fosse *fabriano*. Encarregaram, também, as artistas de selecionarem textos verbais que dialogassem com as suas obras e entregassem esses textos e as matrizes para ambos. Dessa forma, o casal poderia, a partir das imagens e dos textos recebidos, projetar, de forma subjetiva, a inserção das frases e palavras no contexto físico dos cadernos.

Cecília explica, em entrevista, o significado do nome dado à publicação. *Escritura*, no sentido lato, significa a junção entre palavra e imagem em um único símbolo. Na folha de rosto do livro, Cecília ilustrou um caligrama árabe que une o desenho da letra com o significado da imagem ilustrada, uma espécie de pássaro. A partir deste conceito, se deu todo o desenvolvimento do projeto, tanto pelas artistas, quanto pelos designers.

Ao receber as impressões das imagens, Cecília e Gastão montaram as matrizes para a fotocomposição com o uso de *letraset*. Cada um interferia em um caderno, de forma que o projeto gráfico de um interferia no do outro. Em meio ao projeto do objeto, diagramação e composição dos textos e produção gráfica do livro, Cecília também exerceu o papel de artista, ilustrando um dos cadernos da publicação.

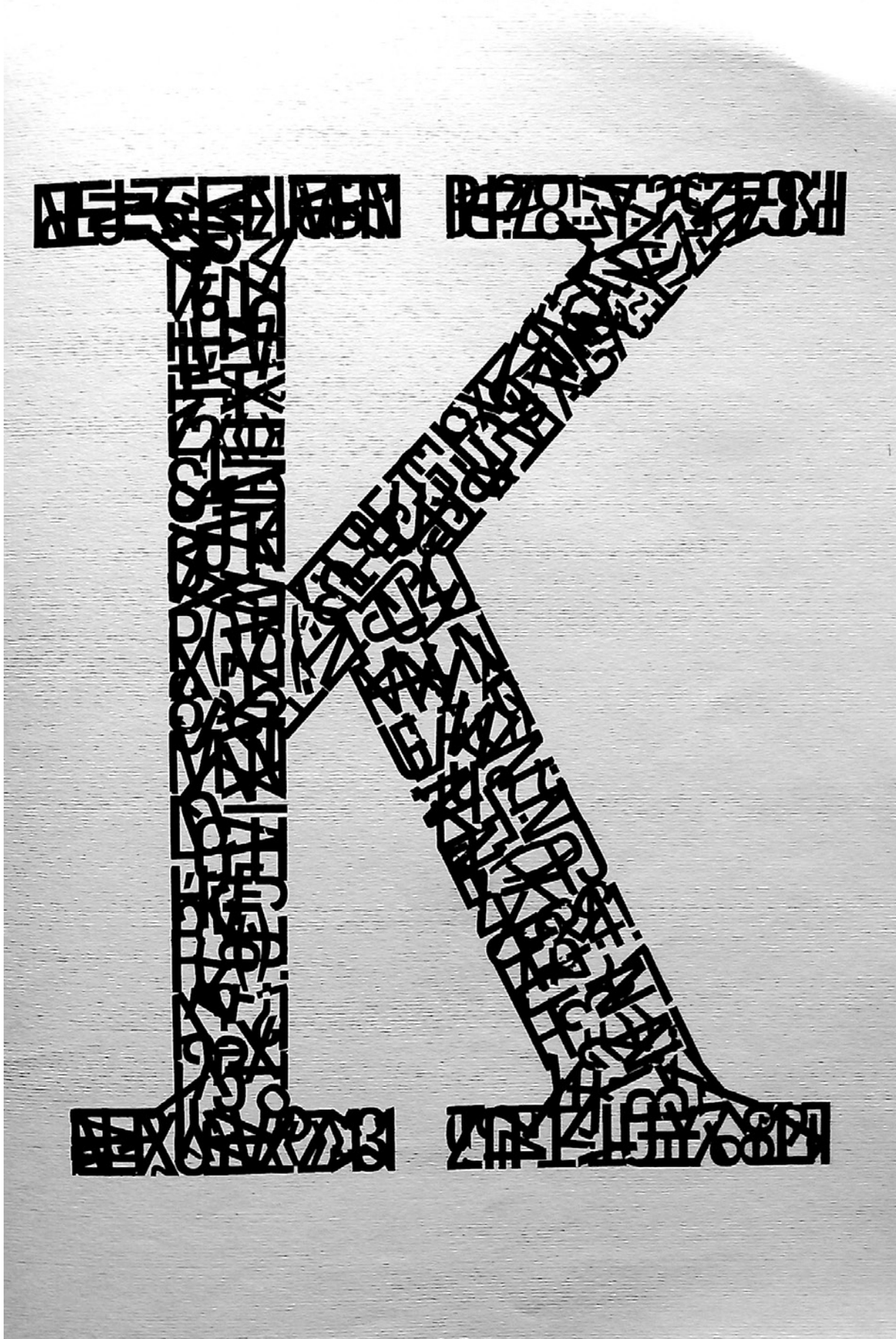
Aqui [FIGURA 12], vemos o protagonismo artístico de Cecília. Inspirada em trechos do livro de Kandinsky, *Ponto, linha e superfície,* a autora se utiliza de sobras de *letraset* para construir a composição. São as letras do nome *Kandinsky*, que, coincidentemente são pouco utilizadas no alfabeto português. Expande a letra inicial do nome do autor e criando planos tipográficos, divide a página em claros e escuros, como vemos nas imagens abaixo.

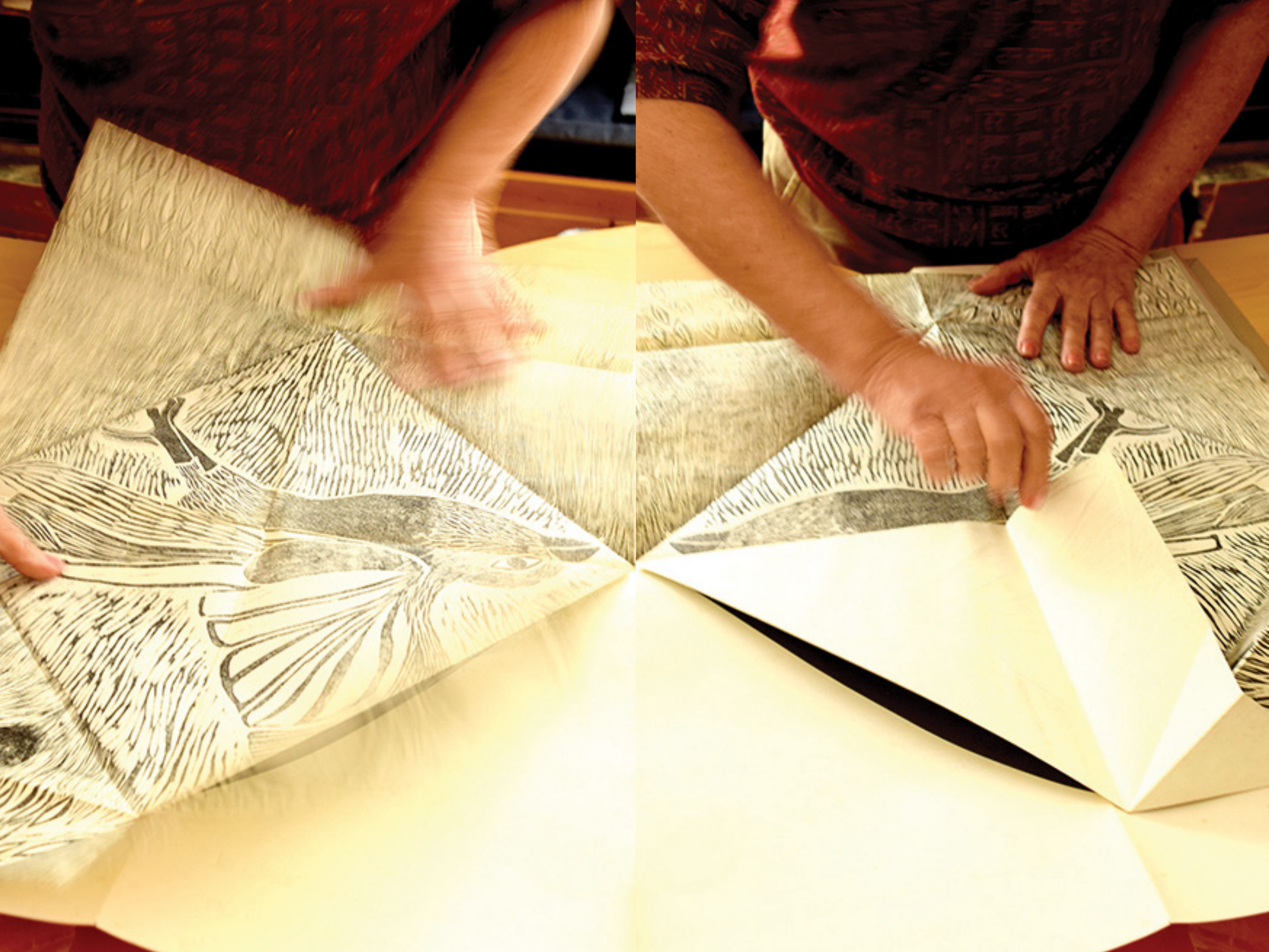
Em outro momento do livro, Cecília também se vale da expressividade para trabalhar a composição com a *letraset*. No caderno ilustrado com xilogravura pela artista Marilha Rodrigues [FIGURAS 13 E 14], Cecília subverte os moldes convencionais do uso do material. Compõe o texto e arranha a superfície das letras, procurando aproximar a textura com a da técnica da xilogravura. Abaixo é possível observar as características físicas deste caderno, em que a artista procurou expandir a forma do livro fechado com o uso de dobras no papel.

Intercalando os papéis, Cecília também teve atuação considerável no âmbito da produção gráfica. Segundo a autora, as artistas

[FIGURA 12]
P. 81
Composição com letraset, Escritura. Biblioteca particular de Flávio Vignoli, Belo Horizonte. Fonte: Flávio Vignoli

[FIGURAS 13 E 14]
P. 82-83
Cecília Jucá manuseando o caderno impresso em xilogravura. Escritura. Biblioteca particular de Cecília Jucá, Rio de Janeiro. Fonte: Julia Contreiras





Renina Katz e Maria Luisa Leão teriam entregado suas matrizes serigráficas numa proporção equivocada. Estavam menores do que o projeto estipulava. Dessa forma, Cecília se encarregou de ampliar e redesenhar as criações das artistas. Isso demonstra como a autora se posiciona como articuladora do projeto como um todo, mantendo uma visão e controle de todos os processos envolvidos na feitura do livro. Ao lado [FIGURAS 15 E 16] podemos ver as impressões em serigrafia das artistas mencionadas anteriormente. Maria Luisa Leão cria imagens sólidas, em que a figuração é ressignificada em planos de cor. As ilustrações discorrem sobre o texto de Gastão de Holanda, *A retificação dos sentidos*, e a inserção do texto foi feita por Cecília.

Quando as gravadoras finalizaram as artes finais, Cecília e Gastão levaram para a gráfica as impressões das imagens já feitas nos cadernos do livro. A intenção era imprimir as composições em *letra-set* com o sistema offset sobre os papéis já recortados e impressos. Cecília relatou, em entrevista, o entusiasmo dos funcionários da gráfica, diante do desafio técnico a eles proposto. Sobre este pormenor do processo, Paulo Silveira comenta:

> Por transitar na fronteira do mundo das artes com o mundo da editoração, posso testemunhar que o et cetera de um são as técnicas do outro. Na interseção entre essas realidades parece estar um dos atormentados espaços e limites do livro de artista. Tome-se como exemplo *Escritura* (1973), publicado por Gastão de Holanda na editora que ele compartilhava com Cecília Jucá, no Rio de Janeiro. (SILVEIRA, 2008, p.123)

A menção de Silveira ao livro *Escritura,* neste contexto, é precisa e nos confirma o caráter transitório das atividades de Cecília entre as artes gráficas, as artes plásticas e o design. Isso se reflete no objeto final deste livro, um exemplo vigoroso de domínio dos recursos gráficos e interlocução de técnicas, bem como uma riqueza poética e visual, digna do título de "obra de arte".

[FIGURA 15]
P. 85
Cecília Jucá manuseando o caderno serigrafia de Renina Katz. Escritura. Biblioteca particular de Cecília Jucá, Rio de Janeiro. Fonte: Julia Contreiras

[FIGURA 16]
P. 85
Cecília Jucá manuseando o caderno serigrafia de Maria Luisa Leão. Escritura. Biblioteca particular de Cecília Jucá, Rio de Janeiro. Fonte: Julia Contreiras

No texto de apresentação do livro, Gastão de Holanda descreve este trabalho como “livro-edílio”, “síntese”, “lúdico”, atribuindo aspectos simbólicos à obra, deslocando-a do lugar de artefato de transmissão de mensagens para artefato de geração de mensagens. Evidencia-se, dessa forma, além da *metamorfose* e da *presença*, o aspecto da *antropomorfose* deste objeto.

A experimentação gráfica nesse caso, acontece no âmbito do processo na articulação de técnicas, materiais e profissionais de distintas áreas com uma intenção clara e projeto definido, onde foi possível, também, dar espaço para a surpresa e para o inesperado. Esse projeto experimental, ainda que elaborado de forma bastante criteriosa, cuidadosa e técnica, resultou numa obra em que seu resultado final não é apenas o objeto em si, mas o processo pelo qual passou.

4.0. EXPERIMENTAÇÃO HOJE

4.1. SOBRE PUBLICAÇÕES INDEPENDENTES

Atualmente, em diversas cidades do Brasil, e principalmente na cidade de São Paulo, observa-se a valorização e retomada das técnicas artesanais de impressão e encadernação por parte de designers, artistas, escritores e editores na produção de publicações independentes. Este movimento ainda é algo recente, mas que pode apontar para uma maior valorização do processo de projetar e de um olhar mais cuidadoso e criativo para a criação do livro nas suas mais variadas formas e áreas temáticas. O interesse está voltado para as questões de criação e manipulação da linguagem gráfica no objeto livro por parte do designer gráfico, mas é inevitável tecer as relações e dependências com o campo da literatura, das artes visuais e da editoração. Todos esses campos caminham paralelamente no âmbito dos livros independentes e, em muitos casos, poderemos observar como os profissionais desse meio exercem funções dos diferentes campos concomitantemente, unidos por um ideal comum: produzir livros de qualidade com as próprias mãos.

Recentemente e principalmente nos últimos 5 anos, em São Paulo, têm ocorrido inúmeras feiras de publicações independentes, como a Feira Plana, Tijuana, Miolo(s) [FIGURAS 17 E 18], que contribuem para o crescente interesse e produção na área artesanal gráfica

[FIGURA 17]
P. 90
Feira Tijuana,
Casa do Povo,
São Paulo, 2018.
Fonte: Camila Picolo

[FIGURA 18]
P. 91
Feira Miolo(s),
Biblioteca Mário de Andrade,
São Paulo, 2018.
Fonte: Mayara Maluceli

feira
miolo[s]

de livros de pequena e média tiragem. Além das três feiras citadas acima, que ocorrem regularmente todo o ano e que reúnem centenas de pequenas editoras, coletivos e artistas, existe uma lista crescente de eventos, espaços e feiras que ocorrem quase que mensalmente na cidade de São Paulo e em tantas outras cidades do Brasil, como Belo Horizonte, Salvador, Rio de Janeiro e Porto Alegre. Estes eventos promovem não só a venda e divulgação de livros e arte gráfica, mas também a formação cultural de um público que cada vez mais compreende as diferenças entre os livros que circulam nas livrarias convencionais e aquelas presentes em espaços independentes. Nas últimas edições, a Feira Miolo(s), promovida pela editora independente Lote 42 na Biblioteca Mário de Andrade, ofereceu uma grande diversidade de oficinas gráficas, palestras e exposições acerca do tema. Dessa forma, cada vez mais, é possível observar uma consolidação do campo e um reconhecimento desses eventos por parte de instituições culturais públicas e privadas, como o SESC, CCSP, UNESP[15] etc.

No sentido de compreender as causas e efeitos deste movimento contemporâneo, pesquisas acadêmicas e iniciativas para além da academia já inferem certas análises. Rafael Neder (2014), por exemplo, investiga a prática contemporânea da impressão tipográfica no design gráfico brasileiro, entrevistando diversos grupos e oficinas situadas na cidade de São Paulo, a fim de mapear a retomada de uma técnica até então obsoleta, do ponto de vista industrial.

Seguindo a mesma linha investigativa, Isabella Aragão (2018) avalia o cenário atual da tipografia com tipos móveis em São Paulo. Em entrevista com designers e impressores, donos de pequenas empresas prestadoras destes serviços, constata que o termo "letterpress", usado pela maioria dos artistas gráficos, comunica a idéia de ressignificação do uso antigo e convencional dos tipos móveis. Os trabalhos destes agentes circulam nas feiras de publicações independentes mas também no mundo comercial. Segundo Aragão, os clientes que buscam estes serviços artesanais de impressão não querem apenas o trabalho final pronto e bem impresso, mas têm interesse, também, de entrar em contato com o processo pelo qual estes artefatos gráficos passam, querem conhecer os profissionais, as máquinas e as oficinas.

15
SESC – Serviço Social do Comércio; CCSP – Centro Cultural São Paulo; UNESP – Universidade Estadual Paulista

Nessa pesquisa, o contexto de publicações independentes foi estudado a partir de uma revisão bibliográfica do tema, ainda que bastante incipiente, mas sobretudo baseou-se na observação do campo, nas entrevistas recolhidas com os profissionais da área e nas inúmeras visitas e participações nas feiras e eventos paulistanos desde 2015 até o término desta pesquisa.

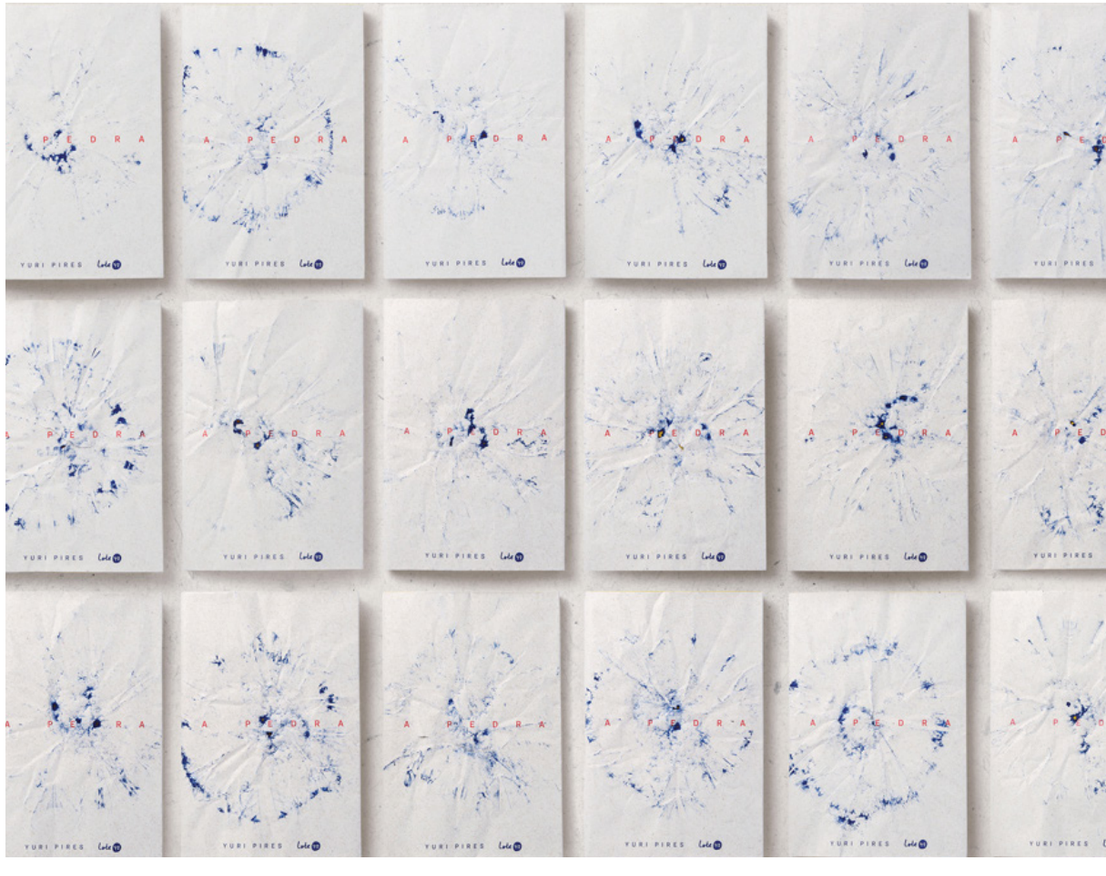
O campo das publicações independentes é bastante amplo e de difícil classificação, já que seus agentes e espaços variam entre o individual e o coletivo, entre o comercial e o artístico, entre o público e o privado. De todo modo, é importante fazer este esforço de definição para que seja possível delimitar onde e como as experimentações gráficas ocorrem. De muitas interpretações possíveis, a definição mais adequada para esta pesquisa é a elaborada na tese *Girafas e Bonsais: Editores independentes na Argentina e no Brasil (1991 – 2015)* que analisa o contexto pela ótica social, econômica e simbólica:

> O "independente" figura dentro de uma constelação de qualificativos que, em linhas gerais, portam sentidos de contraposição a modelos consagrados, dominantes ou hegemônicos, ou a formas de controle e enquadramento institucional da produção de arte e da cultura. (MUNIZ JR., 2016, p.51)

Nesse sentido, é possível entender que este termo "independente" não se aplica apenas à comercialização destes objetos gráficos em questão, mas às suas formas de produção e criação, nos quais se nota um esforço constante, intencional ou necessário, de afastamento dos modelos e processos criativos acelerados e automatizados do mercado editorial convencional, também do ponto de vista da criação do projeto gráfico. Assim, essa palavra carrega em sua totalidade sinônimos inexatos que podem esclarecer sua característica complexa, como "experimental", "emergente" e "autoral".

O foco, nessa pesquisa, é observar como se dá a experimentação sob a ótica do design gráfico, porém, no contexto de publicações independentes, a variedade de campos profissionais extrapola o âmbito apenas do design. Além dos próprios designers engajados na causa, vemos artistas visuais, ilustradores, poetas, intelectuais e um outro tanto de interessados que orbitam este mundo e envolvem-se com a produção de livros, desde a sua escrita até a sua impressão. A forma como estas pessoas se organizam e trabalham é bastante variada, podendo se manifestar de maneira informal, como artistas autônomos e coletivos efêmeros, como formalmente em pequenas empresas e grupos mais complexos. Dentre a infinidade de agentes, do ponto de vista da produção, em algum nível, de livros experimentais com uso de técnicas artesanais, podemos classificá-los em 4 grupos gerais, a fim de ressaltar suas diferenças: 1) no primeiro grupo estariam as editoras independentes; 2) no segundo grupo estariam as editoras-gráficas; 3) no terceiro grupo estariam os coletivos de artistas; 4) e no quarto e último grupo estariam os artistas gráficos autônomos.

No primeiro grupo, estariam as editoras independentes mais estruturadas, como a Lote 42 [FIGURA 19] e a UBU, ambas paulistanas, que editam textos de autores contemporâneos ou clássicos e se utilizam, eventualmente, de técnicas manuais e tradicionais de impressão e acabamento. No caso da Lote 42, os profissionais que projetam os livros e experimentam suas possibilidades gráficas não fazem parte da equipe e são convidados para trabalhar nos projetos, caso a caso. Grande parte dos livros da editora são projetados pelo designer paulistano Gustavo Piqueira que, sempre que lhe é permitido, do ponto de vista financeiro, recorre a processos manuais para desafiar os limites gráficos e visuais na produção dos livros. De todo o modo, uma das editoras da Lote 42, Cecília Arbolave, trabalha, também, como produtora gráfica e acompanha todos os projetos de perto, influenciando de forma significativa nas soluções gráficas e produtivas dos livros. Assim, no caso destas duas editoras, a utilização de processos gráficos não convencionais está sempre atrelada a uma questão objetiva de tempo e verba. Nessas situações, os profissionais que estão à frente destas editoras assumem a postura de empresários e as têm como atividade profissional principal.



[FIGURA 19]
P. 95
Capas do Livro "A Pedra". Projeto de Gustavo Piqueira. Capa impressa com uma pedra e tinta gráfica. Lote 42, 2017.
Fonte: *http://lote42.com.br/project/a-pedra/*

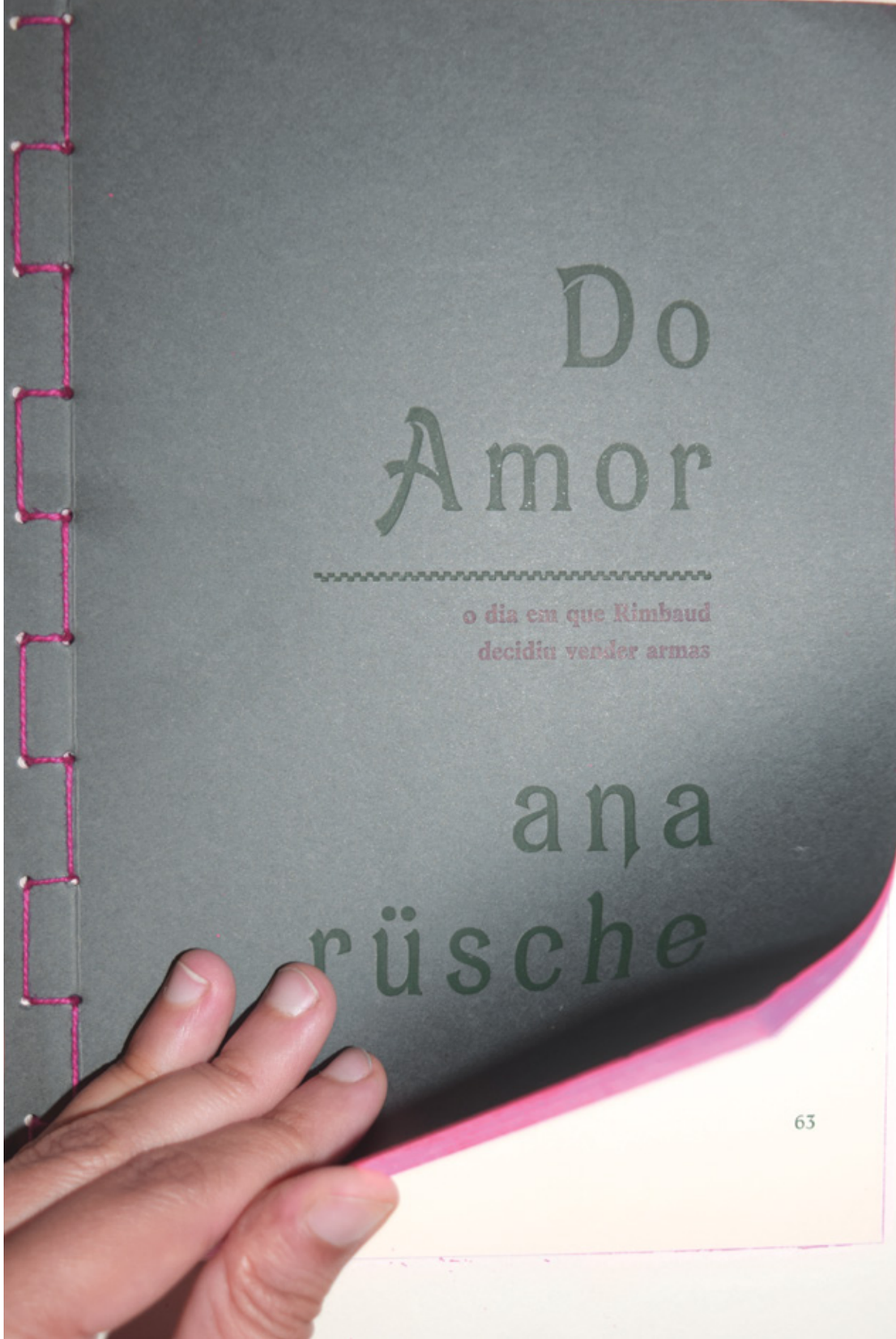
No segundo grupo, encontram-se aquelas pequenas editoras que são também oficinas gráficas, como a Editora Quelônio, de São Paulo, a Tipografia do Zé, de Belo Horizonte e o Grafatório, de Londrina. Mais alinhadas com a concepção do trabalho artesanal que dá autonomia ao profissional, estas editoras-gráficas selecionam textos, editam, projetam e imprimem, com dinâmica similar a uma oficina tipográfica dos séculos passados. No caso da Editora Quelônio, nem todas as suas publicações seguem este padrão artesanal, mas seus trabalhos de maior sucesso nas feiras, e que motivam a editora, são estes produzidos de maneira artesanal ou semi-artesanal, reunindo prosas curtas ou poesias impressas em linotipo e tipos móveis, com ilustrações em gravura ou impressão digital e encadernados à mão.

> O editor independente se engendra como aquele que, permanecendo fora desses grandes grupos ou à margem deles, mantém total autonomia sobre a formação de seu catálogo e privilegia a qualidade em vez da rentabilidade. (MUNIZ JR., 2016, p.85)

Do ponto de vista da rentabilidade, como aponta Muniz, tanto a Editora Quelônio [FIGURA 20], como a Tipografia do Zé foram fundadas como uma atividade paralela à atividade profissional principal de seus idealizadores e, pouco a pouco, vêm se tornando a atividade principal. Diferente da Lote 42 - uma empresa de fato pensada estrategicamente como modelo de negócio - estas editoras-gráficas levam mais tempo para se estruturar financeiramente, devido ao ritmo mais lento de produção que a utilização de técnicas como os tipos móveis e a encadernação manual exigem. É possível também observar que nestes ambientes onde o livro é gestacionado do começo ao fim, as variáveis de produção (tempo, tiragem, valor, técnica etc) são valorizadas de forma mais cambiante, de acordo com cada projeto e seguem menos uma lógica pré-estruturada de cálculo matemático e mais uma idealização estética e material do livro.

No terceiro grupo estão os coletivos de artistas (plásticos, visuais, gráficos) que se organizaram de diversas maneiras a fim de

[FIGURA 20]
P. 97
Do amor. Projeto de Silvia Nastari. Capa impressa com tipos móveis, costura manual, miolo impresso em linotipo. Editora Quelônio, 2018.
Fonte: Julia Contreiras

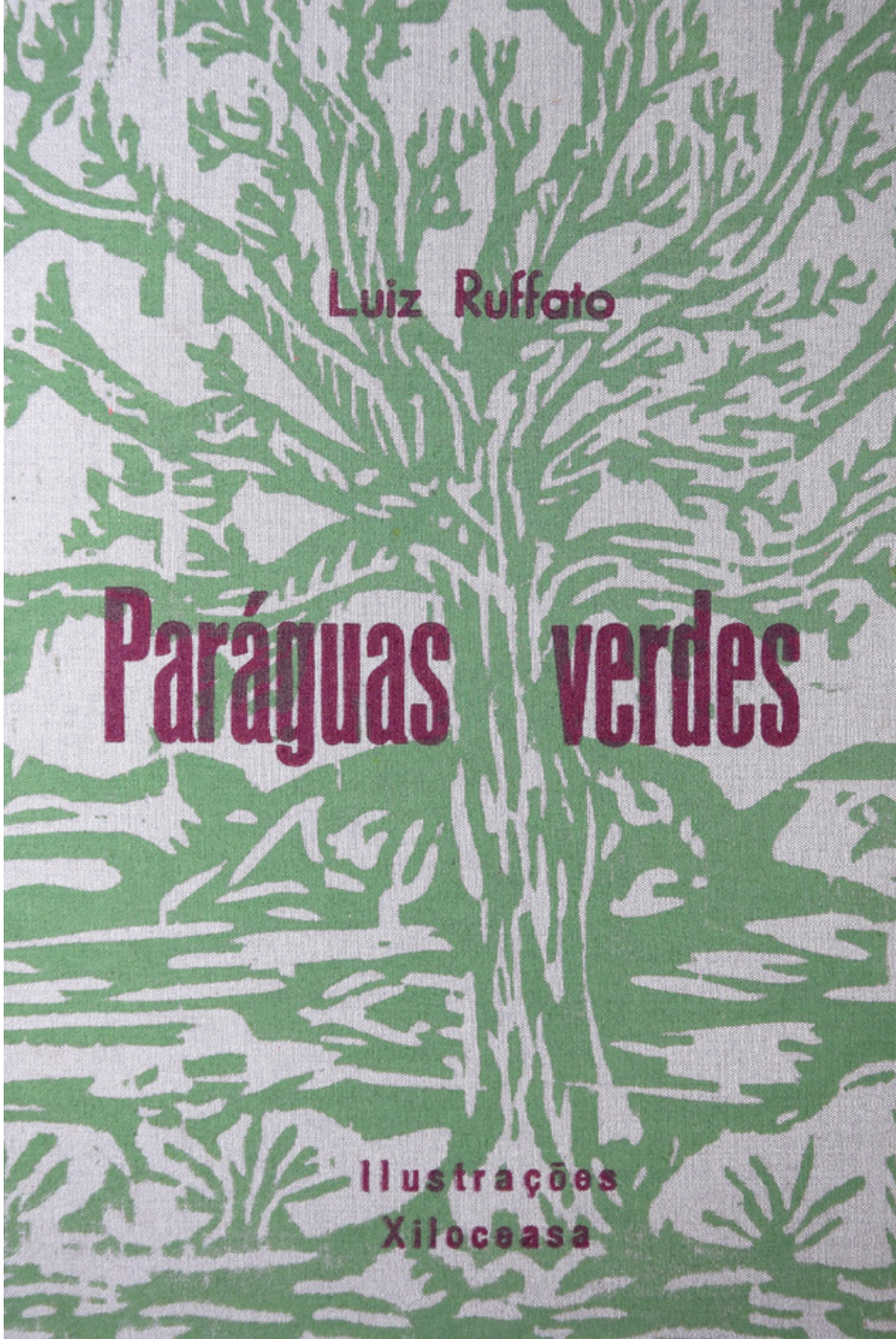


produzir publicações em conjunto, sempre que possível de maneira artesanal. Dentre os muitos coletivos – número que cresce a cada ano - podemos destacar três grupos que trabalham de formas diferentes. O coletivo Charivari é formado, em sua maioria, por ex-alunos do curso de arquitetura da FAUUSP que já trabalham juntos há mais de uma década, produzindo periódicos de pura experimentação gráfica. Reúnem-se esporadicamente para produzir estas publicações mas não têm esta atividade como principal, do ponto de vista profissional e financeiro. Muitos deles trabalham como designers gráficos ou arquitetos e encontram no espaço do coletivo uma oportunidade de criação livre e sem ambições de venda ou lucro, apesar das revistas serem comercializadas nas feiras.

Já a Revista Comando é formada por ex-alunos do curso de artes plásticas da ECA. A atividade profissional principal dos seus participantes é o mundo da gravura e através das publicações produzidas periodicamente, exploram temas políticos e sociais por meio da xilogravura e da serigrafia. Em 2018, o grupo passou a ocupar uma oficina gráfica própria, contendo todos os equipamentos necessários para a criação, gravação e impressão de suas matrizes.

Seguindo esta mesma linha de livros gráficos e trabalho com xilogravura, o Coletivo Xiloceasa [FIGURA 21] explora a técnica por meio da produção de estampas de grande formato e livros impressos em tipos móveis e ilustrados em xilogravura de tiragem limitada. Porém, neste grupo, a organização dos participantes ocorre de forma distinta dos demais e talvez seja o único coletivo que siga estas características no mundo das feiras de publicações independentes em São Paulo. Xiloceasa é um projeto social voltado para jovens da região do Ceasa em São Paulo, dentro da iniciativa do projeto Acaia, formado por artistas plásticos como Augusto Sampaio e Fabrício Lopes, que coordenam as atividades e oferecem orientação. Os jovens artistas que produzem as xilogravuras frequentam semanalmente os ateliês do projeto e participam das principais feiras paulistanas. Nesse caso, não vemos profissionais já formados que decidem retomar as técnicas tradicionais como forma de expressão, mas vemos jovens entre 16 e 20 anos que estão recebendo sua primeira formação artística por

[FIGURA 21]
P. 99
Paráguas Verdes. Capa impresa com tipos móveis e xilogravura, encadernação manual, miolo impresso com tipos móveis e xilogravura. Xiloceasa, 2017. Fonte: Julia Contreiras



meio dessas técnicas e construindo seus repertórios visuais e culturais por meio das feiras independentes.

Por último, e não menos importante, temos o grupo dos artistas gráficos (ou visuais) que trabalham de forma autônoma ou em dupla. Seus trabalhos transitam muito mais no campo das artes visuais do que no da literatura, já que suas produções são muitas vezes livros de artista, livros-álbum, livros de processo, cartazes ou livretos com pequenas poesias. Fazem uso frequente da fotografia, gravura e do desenho para expressarem idéias próprias, críticas sociais ou ensaios visuais e gráficos acerca de seus interesses pessoais. Entre eles está Ana Paula Francotti, paulistana, que participa assiduamente do cenário de feiras, sempre produzindo novas propostas e renovando sua coleção de livros e ensaios a cada ano. Seu trabalho combina fotografia e desenho livre em narrativas autorais, publicados em forma de zines de pequena tiragem, impressos em casa e encadernados à mão[16]. Além de Paula, podemos citar muitos outros nomes, como: Telma Melo, Zansky, Juliana Russo, etc.

Gilberto Tomé, por meio do selo da GráficaFábrica, seja talvez um dos artistas gráficos mais atuantes no meio independente. Produz um trabalho constante no questionamento da forma do livro e na expansão do conceito do mesmo para além dos limites do fólio. Seu trabalho autoral discute a cidade por meio da fotografia, de maneira crítica e sensível. Gilberto busca elementos arquitetônicos, de contraste e da memória da cidade para trabalhar imagens graficamente potentes, muito coloridas e que ocupam o espaço de cartazes, livros e livros-cartazes. Além de participar das feiras, conjuntamente com Danilo de Paulo e Heloisa Etelvina, frequentemente oferece oficinas gráficas dentro destes grandes eventos, como a Feira Miolo(s), Lambes na Laje na Redbull Station, nas diversas unidades do Sesc São Paulo e em seu ateliê particular.

Em todas essas manifestações do meio independente, os olhos e intenções estão voltadas para a produção de livros (e suas variantes) de alta qualidade estética e material. Vemos nestas iniciativas uma tentativa de reabilitação do impresso a partir da lenta consolidação de grupos e editoras, e surgimentos de novos a cada ano. A importância de se estudar este contexto independente é a de investigar e compreender como se dá esta força motivadora de criação, que impulsiona os indivíduos a participar de feiras em busca de um espaço de troca e legitimação. Porém, é importante ressaltar que nem tudo que se produz é de fato de qualidade, do ponto de vista de primor técnico e do pensamento de design gráfico. Mas, de todo modo, essa produção em grande quantidade aponta para o surgimento de uma nova visualidade do objeto livro e dos modos de produzi-lo.

16
Ver:
anapaulafrancotti.tumblr.com

Ainda sobre as publicações independentes, é importante situar a atividade do designer gráfico dentro deste campo tão vasto e muito pouco preciso das experimentações gráficas contemporâneas. Na pós-modernidade é possível traçar inúmeros paralelos com esta atmosfera gráfica a qual vivemos e como o profissional de design se vê diante de uma infinidade de possibilidades criativas.

> Na verdade, o sujeito da pós-modernidade é um ser mutante, cambiante, inseguro, que seguidamente se descobre em contradição com relação a seus princípios e valores básicos, assim como em relação aos modos técnicos de produção, devido às mudanças que estão sempre ocorrendo em seu entorno econômico e sócio-cultural. (CAUDURO, 2007, p. 247)

Ao mesmo tempo em que o mercado editorial é drasticamente enxugado e reduzido, o ambiente das publicações independentes dá vazão ao designer de livros, possibilitando que este se reinvente e rompa com a lógica pré estabelecida da cadeia de produção do livro convencional. Aqui, o designer tem espaço para projetar de forma autoral, elevando o projeto gráfico ao patamar do texto literário e da arte. Ainda que o meio independente não consiga absorver os profissionais em sua totalidade e ainda pouco ofereça em termos de retorno financeiro, esta brecha criativa que se abre parece ter sido o motivo de atração destes profissionais.

> O imaginário do design gráfico pós-moderno está voltado, pelo que se constata, para as possibilidades inventivas, artísticas e exploratórias de sua dimensão estética, o que torna essa prática altamente atraente e desafiadora para jovens comunicadores visuais. (CAUDURO, 2009, p. 116)

Estas possibilidades inventivas às quais se refere Cauduro ocorrem por meio da produção de livros de pequena tiragem através do uso de técnicas gráficas que permitem a autonomia, como as técnicas artesanais, além da chance de, através do trabalho gráfico, efetivar seus posicionamentos culturais e políticos. Este trabalho resulta, muitas vezes, na produção de artefatos gráficos e livros efêmeros, onde abrem-se as portas para os erros e imperfeições geradas pelo acaso e precariedade das máquinas utilizadas, a fim de evidenciar, sempre que possível, a materialidade dos processos gráficos e a presença indubitável das ferramentas, tintas e pressões pelo qual o artefato foi submetido em sua feitura.

> Por isso poderíamos dizer que a hibridação é a maneira mais direta da pós-modernidade expressar sua rejeição a qualquer regra excludente, a qualquer tentativa de hierarquização, a toda e qualquer noção preconceituosa de pureza. (CAUDURO, 2007, p. 278)

Este movimento gera, cada vez mais, um interesse pelas experimentações e fusões entre o digital e o analógico, impulsionando o designer a extrapolar o ambiente do computador e das mídias digitais para se tornar impressor, gravador e encadernador. Para além da questão estritamente gráfica, estas hibridações às quais Cauduro se refere podem acontecer em três categorias: a fusão e sobreposição de idéias, a fusão e sobreposicão de mídias e a fusão e sobreposicão de técnicas. (CAUDURO, 2007, p. 280)

Na mistura das coisas materiais com as coisas virtuais, as possibilidades se expandem para além das metodologias tradicionais de projeto gráfico e requerem novos processos de pensamento e produção destes objetos livros. O designer está em busca de uma renovação criativa através do fazer, de forma que sua atividade não seja limitada a solucionar problemas objetivos, mas sim que seja expandida ao campo da criação literária, onde poesia e tipografia se misturam, ao campo dos suportes, onde livro e não-livro se confundem, e ao campo dos materiais, onde tudo pode ser matriz.

Na próxima seção veremos como a figura do designer de livros pós-modernos, ou contemporâneos, pode atuar no campo das publicações independentes, a partir do olhar aproximado para a produção de alguns agentes selecionados para entrevista, dentre uma infinidade de profissionais.

4.2. SOBRE DESIGNERS EDITORES

A realização de entrevistas com designers selecionados foi de extrema importância para essa pesquisa, já que o contexto atual de publicações independentes é ainda recente e pouco material se encontra em publicações e anais de congressos acerca desse assunto. Além disso, a decisão de realizar entrevistas deve-se também ao fato de que os processos pessoais e autorais dos designers editores, particulares às suas trajetórias pessoais, configuram um dos principais interesses dessa pesquisa. As entrevistas foram elaboradas de forma semi-estruturada, nas quais, a partir de um roteiro pré-estabelecido, permitiu-se que o fluxo das próprias conversas conduzissem o desenrolar dos temas propostos. As três entrevistas foram realizadas nos respectivos ambientes de trabalho destes profissionais, a fim de observar, também, a atmosfera criativa de cada um, suas ferramentas e seus modos de pensar o livro por meio da experimentação gráfica.

A seleção dos entrevistados ocorreu nos primeiros meses de pesquisa, ao frequentar as feiras de publicações independentes. Procurei selecionar um conjunto de profissionais que contemplassem diversas formas de fazer o livro, tanto do ponto de vista técnico como do ponto de vista de seus diferentes envolvimentos com o meio de publicações independentes. Inicialmente seriam selecionados apenas designers paulistanos, por conta da dificuldade logística e financeira para realizar viagens. Mas devido a uma oportunidade, foi possível contemplar a cidade de Belo Horizonte também, o que trouxe mais riqueza para a análise deste contexto.

Enfim, foram entrevistados: Flávio Vignoli, que conduz a Tipografia do Zé onde produz livros inteiramente artesanais, principalmente com textos literários, em Belo Horizonte; Gilberto Tomé e Danilo de Paulo, que juntos produzem livros experimentais e autorais pelo selo da GráficaFábrica, em São Paulo; Gustavo Piqueira, que produz livros híbridos contendo textos literários de sua autoria, em São Paulo. A seguir, serão apresentados os destaques de cada entrevista, bem como uma breve análise do trabalho de cada um dos participantes.

FLÁVIO VIGNOLI – TIPOGRAFIA DO ZÉ, MG

A primeira entrevista foi realizada na Tipografia do Zé, com o designer e tipógrafo Flávio Vignoli, em abril de 2017, na cidade de Belo Horizonte.

Flávio Vignoli ingressou no curso de direito da UFMG[17] em 1988. Em 1990, abandonando o curso e partindo para novas experiências, passou pelo teatro e posteriormente pela formação de design. Reside em Belo Horizonte, onde foi professor universitário de design gráfico e onde fundou a Tipografia do Zé. Em sua oficina produz livros completamente artesanais com o uso de tipos móveis de chumbo e madeira, encadernação artesanal e gravura. Em 2017 foi convidado especial da Feira Plana e Feira Tijuana onde expôs e vendeu sua coleção de livros pela primeira vez em São Paulo.

Numa oficina repleta de livros [FIGURA 23], tipos móveis, papéis e tinta, denominada Tipografia do Zé[18], Flávio desenvolve um

17
UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais

18
O nome é uma homenagem ao seu cachorro, chamado Zé.

[FIGURA 22]
P. 105
Flávio Vignoli.
Fonte: Vitor Paiva

trabalho consistente no campo editorial artesanal há quase dez anos. Os livros produzidos em sua oficina são de caráter literário e poético, impressos em prensas tipográficas com um cuidado estético e material.

As publicações da Tipografia do Zé começaram a circular recentemente nas feiras de publicações independentes, como a Feira Plana em São Paulo e Paraguassu na Bahia, ganhando destaque pela qualidade artesanal de seu trabalho, em meio a centenas de expositores.

> A Tipografia do Zé começa para fazer o meu convite de casamento. Eu comecei a ir atrás de tipografias, com isso eu comecei a encontrar máquinas, fui comprando, encontrei o seu Matias, fiz meu convite. Eu sou casado com a minha esposa o mesmo tempo que eu sou casado com a tipografia. (Flavio Vignoli, 2017)[19]

Como conta Flávio, seu contato com os tipos móveis veio através da Tipografia Matias [FIGURA 24], uma antiga oficina que há três gerações continua ativa em Belo Horizonte, produzindo materiais gráficos compostos à mão e impressos com tipos móveis de chumbo. Existe uma cena bastante ativa na cidade mineira, em que jovens designers encontram espaço e incentivo para o desenvolvimento de atividades com tipos móveis e gravura. Tanto na Tipografia do Zé, quanto na Tipografia Matias, acontecem cursos livres e projetos pontuais para o desenvolvimento de livros artesanais de pequena tiragem, cartazes e outros materiais gráficos.

Flávio nos levou para conhecer a tipografia Matias e o próprio tipógrafo. Lá, foi possível observar uma extensa coleção de tipos móveis e diversas máquinas de impressão automáticas, semi automáticas e manuais. Seu Matias nos relatou como o movimento na sua oficina aumentou, em conjunto com a demanda por novos serviços, com a ajuda e incentivo de Flávio, responsável por organizar os cursos, visitas e atrair novos clientes para este setor, quase que extinto no mundo comercial da produção gráfica.

19
Trecho transcrito de entrevista concedida à Julia Contreiras. Belo Horizonte: 13 de abril de 2017. Ver sessão *6.0. Anexo: entrevistas.*

[FIGURA 23]
P. 107
Tipografia do Zé, Belo Horizonte, 2017.
Fonte: Julia Contreiras

[FIGURA 24]
P. 107
Tipografia Matias, Belo Horizonte, 2017.
Fonte: Julia Contreiras

Além de sua atividade prática na tipografia, Flávio é um amante dos livros. Em sua oficina reúne uma coleção de livros artesanais raros, muitos produzidos no Brasil nas décadas de 1950 e 1960. Dentre eles constam livros d'O Gráfico Amador, Philobiblion, Noa Noa, entre outras editoras artesanais brasileiras que fundamentam o campo referencial de seu trabalho. Produz livros artesanais que conversam de forma bastante íntima com as linguagens e técnicas presentes nos livros de seu acervo.

> Eu, hoje, eu penso fazendo. Antes de pensar, existem vários trabalhos começados. Eu começo o trabalho para entender o que que ele vai virar. É o que me interessa nesse espaço. Ele me permite começar diversos trabalhos, deixar eles, o espaço fica meio desorganizado. (Flavio Vignoli, 2017)[20]

20
Trecho transcrito de entrevista concedida à Julia Contreiras. Belo Horizonte: 13 de abril de 2017. Ver sessão *6.0. Anexo: entrevistas.*

É interessante observar como Flávio mistura a atividade de designer com a atividade de bibliófilo e de tipógrafo, tendo como ponto de união o livro, tanto do ponto de vista da literatura, quanto do ponto de vista projetual e criativo. Apenas recentemente começou a participar das feiras de publicações independentes em São Paulo, como a Feira Plana, Feira Tijuana e Feira Miolo(s), em 2017. A partir desses canais, é possível comercializar e distribuir seus trabalhos para um público mais ampliado.

A ída a Belo Horizonte se estendeu a mais 2 visitas específicas e conversas com profissionais do mundo do livro, indicados por Flávio Vignoli. Foi possível realizar uma visita à Biblioteca de Livro de Artista [FIGURA 25] da Universidade Federal de Minas Gerais e uma visita à cidade de Diamantina, onde localiza-se o Museu da Tipografia Pão de Santo Antônio.

O acervo da Biblioteca tem curadoria do professor e artista Amir Brito Cador e quem nos recebeu para visita foi a bibliotecária Diná Araújo, especialista em conservação e preservação de livros raros e especiais. Lá, foi possível conhecer e manusear livros importantes de consagrados designers e artistas, como Bruno Munari, Julio

[FIGURA 25]
P. 109
Manipulando os Pré Libri de Bruno Munari, Biblioteca de Livro de Artista, UFMG, 2017.
Fonte: Julia Contreiras

Plaza e Décio Pignatari. Durante a visita e o manuseio do acervo foi possível verificar que a categoria de livro artesanal não é contemplada como subcategoria do livro de artista. Assim, no acervo, não havia a separação entre livros de artista produzidos industrialmente e livros de artista produzidos artesanalmente. Notamos, em parte por conta da visita à Biblioteca, que o interesse desta pesquisa não era apenas livros que transgredissem a forma ou trouxessem questões do mundo da arte à tona, mas também, e principalmente, apresentassem algum arrojo na experimentação gráfica, e que tirassem partido das linguagens a partir da materialidade da técnica.

Nesse sentido o trabalho de Flávio Vignoli contempla de forma bastante aprofundada a questão da experimentação gráfica, já que desenvolve projetos sem uma demanda comercial ou profissional específica. Em sua oficina, o designer está livre para propor livros em que sua atuação como designer é extrapolada para outras áreas profissionais, principalmente a de tipógrafo e editor. Um exemplo do seu trabalho desenvolvido nos últimos anos é a Coleção Elixir, editada em parceria com o poeta Ricardo Aleixo. A dupla realiza uma curadoria e convida um poeta a produzir um texto inédito para ser publicado na coleção, pela Tipografia do Zé. Com o texto em mãos, Flávio projeta, compõe e imprime a poesia gerando resultados com extrema qualidade técnica e inventiva. Alguns dos poetas publicados nesta coleção são Paulo Bruscky (2009), Eduardo Jorge e Lucila Vilela (2009).

Grande parte de sua produção é organizada por coleções, em que Flávio estipula um tema e a partir da seleção de textos, cria livros especiais de pequena tiragem, de acordo com as limitações de materiais de sua oficina, principalmente de papel. Da coleção *Livros que não tenho*, Flávio explica:

> Este projeto faz parte da *Coleção Livros que não tenho* e são uma homenagem a artistas gráficos que foram fundamentais na minha formação. E que ainda continuam sendo muito importantes para a tipografia no Brasil. (Flavio Vignoli, 2017)[21]

21
Trecho transcrito de entrevista concedida à Julia Contreiras. Belo Horizonte: 13 de abril de 2017. Ver sessão *6.0. Anexo: entrevistas.*

[FIGURA 26]
P. 112-113
Improvisação Gráfica: Aloísio Magalhães. Coleção *Livros que não tenho*, Tipografia do Zé, 2009.
Fonte: Julia Contreiras

Como um dos destaques desta coleção, o designer produziu o álbum-livro *Improvisação Gráfica Aloisio Magalhães* em 2016. Um projeto que conversa de inúmeras formas com o livro de Aloísio Magalhães *Improvisação Gráfica* (1958) analisado anteriormente nessa dissertação. Seja pelo uso das técnicas artesanais, seja pelos fragmentos de falas selecionadas, seja pelo formato. Para cada espaço delimitado, cada página, Flávio insere um texto verbal de Aloísio e compõe o espaço com palavras em destaque, letras que se transformam em imagem e elementos ilustrativos, identificando os elementos em 4 cores distintas.

No livro de Flávio, diferentemente do de Aloísio, a leitura se dá de forma mais lenta. Cada página se apresenta como um espaço composto por camadas concretas de significação. Cada espaço é um desafio particular de decodificação da mensagem a partir do atento olhar à linguagem gráfica. Para desvendar a leitura, é preciso manusear o espaço das páginas [FIGURAS 27, 28, 29 E 30], manipular a matéria. Apesar do improviso na composição, identifica-se uma lógica projetual aplicada aos códigos. O texto referente a Aloísio surge sempre de forma legível, numa frase composta nas bordas do espaço da página. A partir do texto, identificam-se palavras em cinza, quase completas. Algo nelas é deslocado, fragmentado, dá origem a uma extrapolação da condição de palavra e letra para se transformar em imagem, em forma. Isso se vê nos planos impressos em preto que ocupam parte considerável do espaço. É preciso virar e desvirar as páginas para recolher todos os signos e compô-los na mensagem completa.

será que a nação brasileira pretende desenvolver-se no sentido de se tornar-se uma nação rica, uma nação sem caráter?

GIVANILDO

entretanto isso não me impede de exp

certa satisfação quando combinações e

na minha pintura reencontram uma

o melhor guardião do

o universal não é o igual

Ainda que os livros produzidos na Tipografia do Zé sejam de pequena tiragem e estejam restritos a poucos colecionadores e leitores, as atividades da tipografia têm um grande alcance nas feiras de publicações independentes, em palestras e seminários nos quais Flávio participa como palestrante e organizador e, por último, nos diversos cursos e workshops que Flávio ministra na sua oficina, em parceria com a Tipografia Matias e em conjunto com a professora Ana Utsch na UFMG. Nesse sentido, Flávio complementa:

> No final, todo mundo quer ser Aldo Manuzio, esse mito de origem. A gente quer, de alguma forma, estar aperfeiçoando a tinta, ajustando a máquina e fazendo com as próprias mãos. A gente vê depoimentos de Cleber Teixeira, de Guilherme Mansur, todos quiseram isso. Todos se apaixonaram pela história, pelo mito da origem, então todos vão virando estudiosos da história do livro. (Flavio Vignoli, 2017)[22]

Assim, Flávio tem se mostrado um profissional agregador de várias áreas, onde reúne diversos interesses ao redor do livro como objeto de investigação e aperfeiçoamente. Em consonância com os colegas da Lote 42, recentemente Flávio inaugurou mais um espaço em Belo Horizonte, uma papelaria voltada para produtos artesanais onde também vende os livros da Tipografia do Zé e recebe eventos como lançamentos de livros independentes, leituras de poesia e rodas de conversa.

22
Trecho transcrito de entrevista concedida à Julia Contreiras. Belo Horizonte: 13 de abril de 2017. Ver sessão *6.0. Anexo: entrevistas.*

[FIGURAS 27, 28, 29 E 30]
P. 115
Manipulando o livro Improvisação Gráfica: Aloísio Magalhães, 2017.
Fonte: Julia Contreiras

GUSTAVO PIQUEIRA – CASA REX, SP

A segunda entrevista foi realizada no escritório da Casa Rex, com Gustavo Piqueira, em maio de 2017, na cidade de São Paulo.

Gustavo Piqueira formou-se em arquitetura pela FAUUSP em 1995 e reside em São Paulo, onde também lidera o estúdio de design Casa Rex. Em paralelo ao seu trabalho no estúdio, escreve, edita, projeta e produz seus próprios livros com técnicas híbridas. Como nos relatou, iniciou suas atividades como ilustrador e designer produzindo quadrinhos amadores no Laboratório de Programação Gráfica da FAUUSP, em contato direto com as técnicas de impressão, materiais e maquinário disponíveis.

> O LPG foi uma coisa meio que fundamental na minha carreira. Na verdade, o LPG foi mais importante pra mim do que boa parte da FAU. Eu fiz o caminho inverso. Eu descobri o design pelo LPG, pela técnica. (Gustavo Piqueira, 2017)[23]

Seus interesses, assim como acontece com Flávio Vignoli, extrapolam os limites do design gráfico em si e se expandem para o campo da história e da literatura. Com frequência podemos acompanhar o designer sendo convidado para importantes eventos do mundo do design e do livro, palestrando ou participando da montagem de exposições e projetos de livros.

No início de 2017, Gustavo organizou e projetou a exposição *Oito Viagens ao Brasil*, no Museu da Casa Brasileira. Esta pesquisa resultou na publicação de um conjunto de oito livretos não convencionais, pela Editora Martins Fontes em 2017. A exposição apresenta um estudo realizado por Gustavo acerca das influências da imagem impressa brasileira refletidas diretamente nos fatos históricos e aspectos sociais do Brasil. No conjunto de livros produzidos para a exposição, Gustavo organiza oito narrativas distintas, misturando recursos gráficos, experimentações formais e ficção, além de fatos históricos, para construir 8 diferentes perspectivas e experiências sobre o tema proposto.

23
Trecho transcrito de entrevista concedida à Julia Contreiras. São Paulo: 10 de maio de 2017. Ver sessão *6.0. Anexo: entrevistas.*

[FIGURA 31]
P. 117
Gustavo Piqueira
Fonte: *https://gustavopiqueira.wordpress.com/about/*

Neste trabalho, criado inteiramente pelo designer, o texto verbal é irônico, é irreverente. Dessa forma, o formato do conjunto também transgride a forma de maneira escancarada. A imagem, por sua vez, reforça essas questões na medida em que o autor se apropria de imagens conhecidamente clássicas do período da colonização no Brasil. Ele, então, as colore com tons constrastantes e fortes, fazendo a ponte entre o conteúdo datado e sério das imagens com uma leitura alegre do presente. Essa interferência na imagem também evoca a própria reflexão que o autor faz acerca da história do brasil, questionando-a e propondo um novo olhar, baseado, justamente, nas imagens impressas.

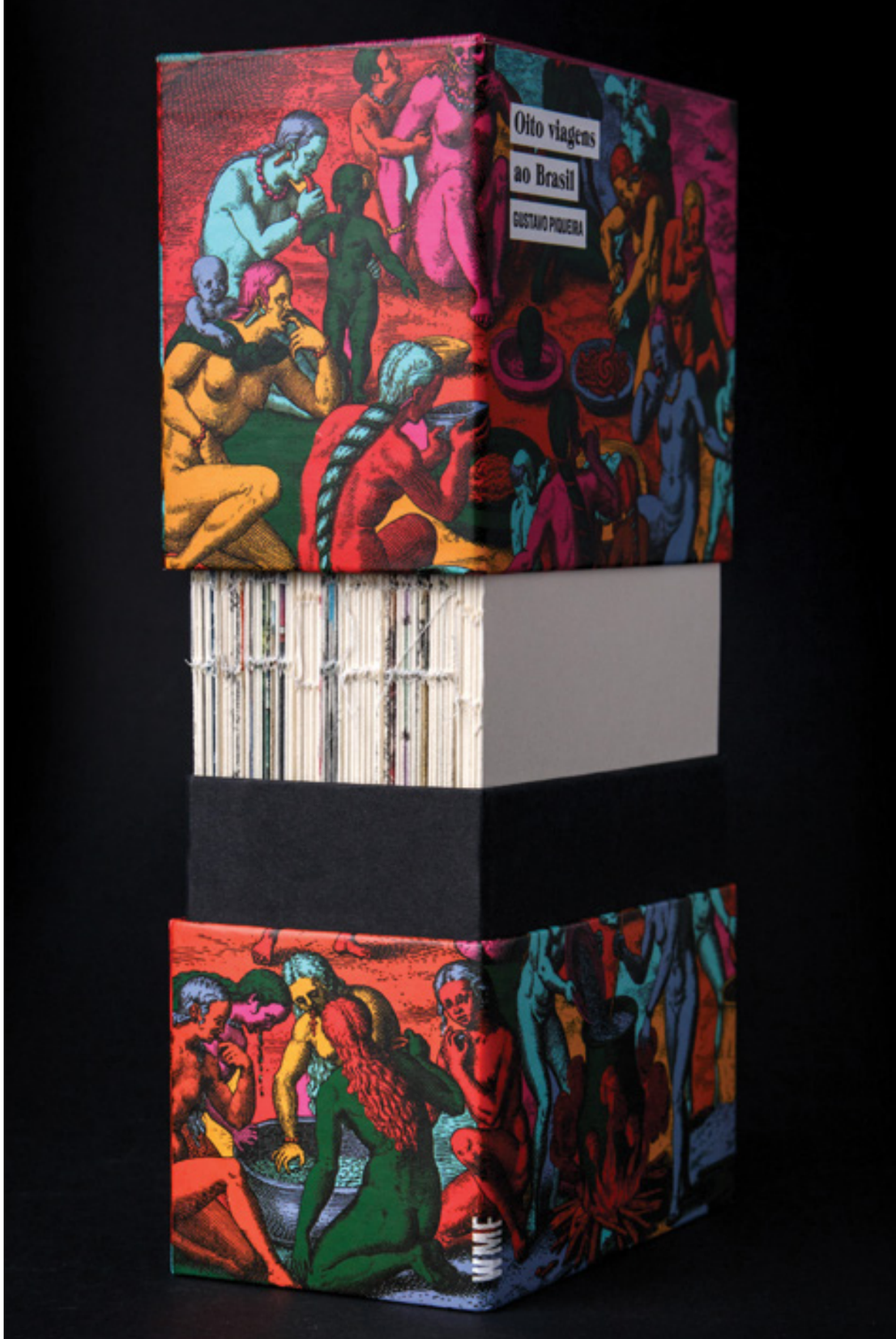
Dentro o conjunto de oito livretos, um deles é propositalmente rasgado, o que, num primeiro momento, causa certo estranhamento ao leitor. Certamente, a escolha de rasgar 1000 livros à mão, um a um, ao invés de utilizar um processo mecânico[24], nos dá pistas da intenção do autor. Agregar ao objeto a imperfeição do manual é intenção clara e se dá tanto por meio do corte, como pela utilização de carimbos manuais que numeram e identificam as capas dos livretos, de um a oito.

Recentemente, em novembro de 2017, a partir de um interesse pessoal do designer e de seu acervo pessoal de livros raros, Gustavo organizou uma pesquisa sobre o editor artesanal inglês Morris Cox. Esta pesquisa resultou no registro e análise de parte dos projetos do editor britânico e se desdobrou em uma exposição durante a Feira Miolo(s), na Biblioteca Mário de Andrade. Na exposição constavam livros originais de Morris Cox que fazem parte do acervo de Gustavo. Também houve o lançamento e palestra sobre o livro que é resultado desta pesquisa.

> No meu caso, o que me motivou a misturar as coisas (técnicas) não foi uma coisa só. Então eu tentei achar jeitos de fazer e eu cheguei nessa mistura do industrial com o artesanal. Basicamente, às vezes funciona muito bem, às vezes é um desastre. Outra coisa é que eu queria tornar o design, não só a imagem desenhada, mas o design em si, como um elemento narrativo dos livros. Eu queria começar a poder incorporar coisas diferentes. Pra isso eu precisaria ir além do sistema gráfico padrão. (Gustavo Piqueira, 2017)[25]

24
No processo mecânico, o autor poderia ter elaborado uma faca de corte simulando as imperfeições de um rasgo feito à mão e efetuado o refile dos volumos por intermédio de uma prensa mecânica ou atomática, como a Minerva.

25
Trecho transcrito de entrevista concedida à Julia Contreiras. São Paulo: 10 de maio de 2017. Ver sessão *6.0. Anexo: entrevistas.*



[FIGURA 32]
P. 119
Oito Viagens ao Brasil, Editora Martins Fontes, 2018. Gustavo Piqueira
Fonte: *http://casarex.com/narrativas/oito-viagens-ao-brasil/*

A partir de seu relato e da observação de seus trabalhos e atividades, notamos como Gustavo Piqueira atua como designer, como ilustrador e como escritor de forma conjunta e isto se reflete em seus projetos de livros, que, apesar de experimentais, são produzidos com tiragem mínima de 1000 exemplares, muitas vezes misturando as técnicas artesanais com processos industriais de impressão e acabamento. Por meio da articulação das técnicas de diferentes naturezas, Gustavo busca elevar o design também ao patamar do texto e da imagem, incluindo-o como elemento narrativo do objeto livro. Pela ampla visibilidade que o designer adquiriu nos últimos anos, principalmente pela sua atuação na Casa Rex e no desenvolvimento de seu trabalho de literatura, vem publicando seus livros autorais por outras editoras que não se limitam ao contexto independente, como a Martins Fontes, Edusp e Com-Arte. Em seu livro "Diagrama-Glossário Gráfico-Anatômico", publicado pela editora Com-Arte em 2017, fica evidente esta questão do design também como elemento narrativo. O livro é em formato sanfona e articula impressões digitais com serigrafia, além de utilizar a palavra como brincadeira gráfica, combinação pouco convencional para o mercado editorial tradicional.

É possível observar que Gustavo Piqueira direciona suas experimentações gráficas muito mais para a questão da linguagem visual e da articulação de palavra e imagem, do que para o ambiente material e tátil da oficina tipográfica. Isso se dá, principalmente pelo fato de Gustavo projetar o livro como um todo, desde o texto até sua produção, o que lhe confere uma maior liberdade de edição de todos esses aspectos na construção de um só objeto que não é texto, não é ilustração, não é forma apenas, é um livro como um todo. Trabalhando dessa forma híbrida e para além do mercado convencional de livros, Gustavo tem encontrado bastante espaço de atuação no ambiente das publicações independentes, por meio de suas publicações pela Editora Lote 42, com quem divide diversos outros projetos, como exposições e cursos.

[FIGURA 33]
P. 121
Ateliêr pessoal de Gustavo Piqueira na Casa Rex. São Paulo, 2018.
Fonte: Julia Contreiras

GILBERTO TOMÉ E DANILO DE PAULO – GRÁFICAFÁBRICA, SP

A terceira entrevista foi realizada no ateliê da GráficaFábrica, com os designer Gilberto Tomé e Danilo de Paulo, em junho de 2017, no bairro da Lapa em São Paulo.

Gilberto Tomé é arquiteto formado pela FAUUSP desde 1992, reside em São Paulo e lidera o estúdio Fonte Design onde desenvolve projetos editoriais, expográficos e de identidade visual. É fundador do grupo GráficaFábrica onde projeta e produz livros com o uso de técnicas artesanais e tradicionais como a tipografia, gravura e serigrafia em parceria com Danilo de Paulo, também designer gráfico.

O primeiro contato com Gilberto e Danilo foi travado durante um curso na Associação Brasileira de Encadernação e Restauro, em 2016, em que ambos ofereceram aulas sobre tipos móveis e produção gráfica inseridos em um curso voltado para a publicação de um livro independente. Em aula, os professores apresentaram aos alunos um acervo muito rico de tipos móveis de madeira, de chumbo e clichês de metal, além de uma vasta coleção de publicações independentes que se destacavam pelo projeto gráfico e uso das técnicas artesanais. Além desse curso, a dupla vem participando cada vez mais do contexto independente, oferecendo oficinas e workshops curtos sobre o tema das experimentações gráficas. Em conjunto com a Lote 42, ministram cursos e atividades rápidas em locais como as unidades do Sesc São Paulo, Centro Cultural São Paulo, RedBull Station, entre outros. As técnicas e procedimentos gráficos que utilizam em seus trabalhos autorais são também apresentados nestes cursos, onde os participantes, de maneira bastante informal e livre, são instigados a entrar em contato com as técnicas gráficas da serigrafia, estêncil e tipos móveis de madeira.

Em 2012, Gilberto realizou o projeto *Mestres tipógrafos: impressões de vida* [FIGURA 35], financiado pelo PROAC[26], em que resgatou a história de mestres tipógrafos paulistanos ainda vivos, entrevistando-os e produzindo uma publicação impressa em linotipo pelos próprios tipógrafos e ilustrada com registros fotográficos impressos a partir de clichês de metal. Neste caso nota-se, mais uma vez, como o trabalho do designer pode estar ligado ao

26
PROAC – Programa de Ação Cultural da extinta Secretaria da Cultura

[FIGURA 34]
P. 123
Gilberto Tomé e Danilo de Paulo.
Fonte: Danilo de Paulo

interesse pela história das técnicas e das tecnologias, dos materiais e dos profissionais, de maneira investigativa e propositiva.

> O nome Gráficafábrica surgiu nesse momento que eu estava pensando na história do impresso, na gráfica urbana, no impresso da indústria gráfica. A palavra fábrica traz essa imagem do fabril também, daquilo que é feito pela mão do homem. E a palavra gráfica faz referência ao desenho. Então, pra mim essas palavras falam muito desses 500 anos que a gente vive desde Gutemberg. (Gilberto Tomé, 2017)[27]

A dinâmica de trabalho entre Gilberto e Danilo se reflete nos trabalhos que produzem em conjunto, muitas vezes com a utilização de clichês e tipos móveis de madeira e chumbo e também com o uso da serigrafia. Ambos realizam livros autorais, em que o material para desenvolvimento dos projetos é coletado e editado pelos próprios designers. Dessa forma, conseguem interferir no conteúdo verbal e imagético e gerar soluções autorais e não convencionais. Juntos participam de feiras de publicações independentes por diversos estados brasileiros, muitas vezes oferecendo oficinas de carimbo ou técnicas gráficas relacionadas ao mundo do livro. Inicialmente os projetos realizados na GráficaFábrica ocupavam parte de suas agendas profissionais e hoje, pelo envolvimento cada vez maior com o movimento independente, é possível observar como o trabalho experimental gráfico de ambos já ocupa parte significante de suas atividades, não apenas criativa, mas também financeiramente.

27
Trecho transcrito de entrevista concedida à Julia Contreiras. São Paulo: 9 de junho de 2017. Ver sessão *6.0. Anexo: entrevistas.*

[FIGURA 35]
P. 125
Mestre Tipógrafos, Gilberto Tomé, 2013.
Fonte: Julia Contreiras

> Essas feiras de publicações acabam levantando até uma questão da nossa unidade nacional, vem gente do norte, do sul, sudeste, as pessoas se reúnem, se encontram. Essas pessoas estão produzindo, criando, inventando, e essas feiras, mais do que um espaço pra vender os trabalhos, é um espaço de encontro, na verdade. (Gilberto Tomé, 2017)[28]

Este "espaço de encontro" ao qual Gilberto se refere vem sendo construído ao longo dos últimos anos, muito fortalecido pelas atividades desses designers que trabalham como editores e que impulsionam a efervescência dos eventos, engajados em produzir lançamentos cada vez mais conectados às datas das grandes feiras. Na última edição da Feira Miolo(s) na Biblioteca Mário de Andrade, em outubro de 2018, a GráficaFábrica lançou o livro intitulado *Livrodesenholivre* [FIRUGA 36]. Um livro imagem que é um livro híbrido em sua forma. A princípio um livro onde imagens reticuladas, impressas em serigrafia, se sobrepõem. Fragmentos de textos vão se revelando ao longo das páginas, mas pouco se lê, verbalmente falando. O livro é unido por uma dobra singela, possibilitando que o leitor desmembre sua forma e solte suas páginas num grande cartaz onde é possível posicioná-las de forma que o texto verbal seja colocado em sequência. Surge uma frase.

Dessa forma, esse livro-cartaz propicia a relação entre palavra e imagem no sentido de uma narrativa que não está pronta. Exige, então, a interação do leitor que compõe esse significado, parte a parte. A palavra fragmentada no livro impulsiona o leitor a desvendar essa sequência inexata que acontece na manipulação das dobras e desdobras do livro. Da mesma maneira, as imagens impressas em serigrafias, compostas por retículas, planos de cores chapadas e gritantes, também se apresentam de forma fragmentada. A própria indefinição e ampliação das imagens fotográficas, traduzidas por meio de pontos, exige uma leitura atenta.

O trabalho de Gilberto Tomé, de todos os entrevistados, talvez seja o que mais conecta o universo da arte e do design. Isso fica visível tanto nos objetos finais que circulam nas feiras, nas suas formas sempre carregadas de cor e imagem, em que livro e cartaz se confundem, mas também em sua postura como investigador de processos criativos e materiais do livro. Em depoimento enviado via correio eletrônico, Gilberto comenta sobre o processo criativo do *Livrodesenholivre*. O processo pelo qual o autor passa para chegar a essa forma, em que as soluções de papel, corte, dobra e narrativa estão intrinsecamente ligadas ao pensamento por meio da prática, do contato manual com a matéria. Muito do que se alcança fisicamente, também é fruto desse caráter de editor que o designer/artista assume, já que as decisões formais influenciam drasticamente na leitura do livro como um todo.

Historicamente vemos, como mostra essa pesquisa, na oficina d'O Gráfico Amador e posteriormente nos trabalhos de Gastão de Holanda e Cecília Jucá, a atuação dos designers e artistas gráficos no campo da edição, onde propunham publicações, articulavam autores e produziam, eles mesmos, o livro. Hoje vemos também essa figura forte do designer que edita, o designer-editor. Em busca de mais autonomia e muito impulsionados pelo meio de publicações independentes, esses profissionais expandem o campo do projeto para o campo da edição, onde atuam de forma bastante definitiva na criação, seleção e intervenção de textos literários ou não. Ainda que não utilizem textos verbais, editam o conteúdo imagético e poético do livro, por meio da definição de suas formas, do material, da tiragem e da distribuição.

Desses designers editores entrevistados e dos tantos outros que foram observados ao longo dessa pesquisa, é possível identificar três campos de atuação distintos para que possamos compreender com mais clareza essas atuações do designer gráfico em contato com as outras áreas. Todos eles têm como ponto de partida o livro e o seu fazer para alcançar outros desdobramentos que se refletem no âmbito profissional de cada um. A partir dos relatos é possível reconhecer suas atuações fortemente voltadas para campo mais técnico da im-

28
Trecho transcrito de entrevista concedida à Julia Contreiras. São Paulo: 9 de junho de 2017. Ver sessão *6.0. Anexo: entrevistas.*

[FIGURA 36]
P. 128-129
Librodesenholivre.
Gilberto Tomé, 2018.
Fonte: Julia Contreiras

ESTRATOSO
SONHO ENTRE
OS DIAS A
ATIVA
PLUS

pressão, para o campo vasto da pesquisa como investigação teórica e prática e para o campo da educação no desdobramento das práticas em conhecimento a ser passado adiante.

Flávio Vignoli, além de bibliófilo e pesquisador assíduo da história dos livros que coleciona, edita suas publicações com o pensamento projetual do designer, mas sempre buscando uma excelência gráfica em seus impressos. Sua atuação como *designer-editor-impressor*, então se reflete na sua atuação em sua oficina, na sua relação muito íntima com as máquinas que utiliza, em seu conhecimento profundo pelas questões técnicas intrínsecas à tipografia. Os textos que publica pelo selo da Tipografia do Zé se limitam ao seu acervo de tipos móveis de chumbo e madeira, o que lhe confere tanto a restrição de material quanto a autonomia de selecionar e explorar seus recursos. As escolhas de cores, acabamentos, tiragem e todas essas questões práticas de projeto são definidas em função da disponibilidade de Flávio em se dedicar a determinado projeto. Como um designer que edita e imprime, ele controla o processo do livro do começo ao fim.

A questão da pesquisa também é muito forte no trabalho dos três entrevistados. Principalmente nos trabalhos de Gustavo Piqueira, a intenção de realizar uma pesquisa acerca de um assunto específico torna-se bastante clara. Seja investigando a imagem impressa na história do Brasil, as palavras do mundo gráfico ou os trabalhos de um impressor estrangeiro, Gustavo cria suas próprias demandas, expande seu campo de conhecimento mergulhando em um assunto específico e retirando dele matéria possível de acabar em livro impresso. Não é possível identificar o que vem primeiro no processo experimental que está atrelado a uma pesquisa que extrapola o campo material. Seria o interesse por um assunto que resulta em livro ou o interesse por fazer um livro que precisa de um assunto? De todo modo, a pesquisa alimenta a prática e vice e versa.

Por último, a questão do ensino e da educação prática é presente no trabalho dos designers-editores, principalmente nas atividades de Flávio Vignoli e Gilberto Tomé. Aqui, o *designer-editor-educador* parte de uma motivação de investigação do livro, do interesse pela sua história e de suas técnicas, parte da busca pela renovação criativa. Esses interesses desaguam na organização intelectual dessas práticas que envolvem os processos do fazer o livro. Gilberto educa por meio do tipo móvel, da forma tridimensional do papel e da narrativa visual pela manipulação da imagem. As soluções gráficas e formais que descobre nos processos de feitura de seus livros são transmitidas por meio de oficinas e cursos, inspirando novos designers e editores a produzirem suas próprias publicações. Tornar essas práticas acessíveis ao público geral tem sido um meio de sistematização e desenvolvimento do livro para o *designer-editor-educador* que é hoje Gilberto Tomé.

Por fim, para que seja possível adentrar a experimentação gráfica nos livros artesanais, é preciso conquistar certa autonomia. Essa, por sua vez, possibilita a atividade de edição que é, no fundo, a liberdade de interferir no conteúdo, na obra como um todo, em busca de uma renovação em algum sentido. Com a intenção de compreender essa chamada "experimentação", encerra-se aqui a primeira parte da dissertação, voltada para o trabalho mental, chamado de teórico, e inicia-se a segunda parte, com o trabalho prático, pripriamente dito.

5. REFERÊNCIAS

LIVROS

ARAÚJO, Emanuel. *A construção do livro: princípios da técnica de editoração*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

BRAGANÇA, Aníbal & ABREU, Márcia (orgs.). *Impresso no Brasil: dois séculos de livros brasileiros.* São Paulo: UNESP, 2011.

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

CARDOSO, Rafael (org.). *O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

CRENI, Gisela. *Editores Artesanais Brasileiros.* Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

COSTA, Cacilda Teixeira da. *Livros de arte no Brasil - edições patrocinadas.* São Paulo: Itaú Cultural, 2000.

DEAECTO, Marisa Midore, SECCO, Lincoln. *Bibliomania*. Cotia: Ateliê Editorial, 2015.

DERDIK, Edith (org.). *Entre ser um e ser mil: o objeto livro e suas poéticas*. São Paulo: Editora Senac, 2012.

ECO, Umberto. *Semiótica E Filosofia Da Linguagem*. São Paulo: Editora Ática S.A,1991.

ESCOREL, Ana Luisa. *Brochura brasileira: objeto sem projeto*. Rio de Janeiro. José Olympio Editora, 1974.

HALLENWELL, Laurence. *O livro no Brasil: sua história*. São Paulo: EDUSP, 2005.

HENDEL, Richard. *O Design do Livro*. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

HOLANDA, Gastão de e JUCÁ, Cecília. *1ª Paca: Poemas de Gastão de Holanda e Cecília Jucá*. Recife: Edição de autor, 1970.

HOLANDA, Gastão de e JUCÁ, Cecília. *Escritura*. Recife: Edição de autor, 1973.

JOLY, Martine. *Introdução à Análise de Imagem*. Lisboa: Ed. 70, 2007.

LAMEGO, Valéria (Org.). *Aniki Bóbó.* Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2016.

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

LIMA, Guilherme Cunha. *O Gráfico Amador. As origens da moderna tipografia brasileira*. 2ª Ed, Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2014.

LINDEN, Sophie van der. *Para Ler O Livro Ilustrado.* São Paulo: Cosac Naify, 2011.

_____ , Sophie van der. *Album(es).* Barcelona: Ekaré, 2015.

MAGALHÃES, Aloísio. *Improvisação Gráfica*. Recife: Edição de autor, 1958.

MEGGS, Philip B., PURVIS, ALSTON W. *História do Design Gráfico.* São Paulo: Cosac Naify, 2009.

LUPTON, Ellen. *Pensar com tipos: guia para designers, escritores, editores e estudantes.* São Paulo: Cosac Naify, 2006.

MELO, Chico Homem de (organização e textos), COIMBRA, Elaine Ramos (organização e design). *Linha do tempo do design gráfico no Brasil.* São Paulo: Cosac Naify, 2011.

MELOT, Michel. *Livro,*. Cotia: Ateliê Editorial, 2012.

MORAES, Odilon; HANNING, Rona; PARAGUASSU, Maurício. *Traço e Prosa*. São Paulo, Cosac Naify: 2012.

MUNARI, Bruno. *Artista e designer***.** Lisboa: Edições 70, 2004.

KIKUCHI, Tereza (Org.). *José Mindlin, Editor.* São Paulo: EDUSP, 2004.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Editora Vozes, 1978.

PAIVA, Ana Paula Mathias de. *A aventura do livro experimental*. São Paulo: EDUSP, 2010.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica.* São Paulo: Perspectiva, 2ª ed., 2017.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Annablume, 4ª ed., 2009.

SATUÉ, Eric. *Aldo Manuzio - Editor, Tipógrafo, Livreiro*. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

SENNET, Richard. *O artífice*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

SILVEIRA, Paulo. *A página violada*. 2ª Ed, Porto Alegre: Editora UFRGS, 2008.

TSCHICHOLD, Jan. *A forma do livro: ensaios sobre tipografia e estética do livro.* Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

TWYMAN, Michael. *Using Pictorial Language: A Discussion of the Dimensions of the Problem.* In *Designing Usable Texts*, (Eds, Thomas Duffy & Robert Waller), Academic Press, Orlando, 1985.

TESES, DISSERTAÇÕES E MONOGRAFIAS

ALCANTARA, Cristiane. *O autor entre o sujeito: modos de subjetivação no fazer do livro de artista,* 2017. Tese de doutorado, Escola de Comunicação e Artes, USP, São Paulo, 2017.

LIMA, Guilherme. Entrevista. In NARDI, Henrique. *O Gráfico Amador e a experimentação de Aloísio Magalhães.* Trabalho de Conclusão de Curso, ESDI, Rio de Janeiro, 2001.

MONTEIRO, Gisela Costa Pinheiro. *A identidade visual da Coleção dos Cem Bibliófilos do Brasil, 1943/1969.* Dissertação de Mestrado. UFRJ, Rio de Janeiro, 2008.

MUNIZ JR., José de Souza. *Girafas e bonsais: editores "independentes" na Argentina e no Brasil (1991-2015).* Tese de doutorado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2016.

NEDER, Rafael. *A prática contemporânea da impressão tipográfica no design gráfico brasileiro.* Dissertação de Mestrado, Anhembi Morumbi, São Paulo, 2014.

MONTEIRO, Gisela Costa Pinheiro. *A identidade visual da Coleção dos Cem Bibliófilos do Brasil, 1943/1969.* Dissertação de Mestrado, UFRJ, Rio de Janeiro, 2008.

SNIKER, Tomas Guner. *O diálogo entre o design e arte na sociedade de consumo: do uso ao valor de seleção.* Dissertação de mestrado. Escola de Comunicação e Artes, USP, São Paulo, 2009.

STOLARSKI, André. *Design e Arte: campo minado. Uma antologia de discursos comentados e uma proposta disciplinar*. Dissertação de mestrado, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, USP, São Paulo, 2012.

ARTIGOS (EVENTOS ACADÊMICOS E PERIÓDICOS)

ARAGÃO, R. Isabella. *The Brazilian Modern Letterpress Printing Scene. In:* ICDHS*, 10+1, 2018, Barcelona. Back to the Future: The Future in the Past,* Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, 2018, p. 483 – p. 487.

BARROS, José D' Assunção. *Sobre a feitura da micro-história*. Opsis, Catalão - Goiás: Vol.7, n.9, p. 167 – p. 185, jul/dez 2007.

CAUDURO, Flávio Vinicius. *Pós-modernismo e hibridações visuais*. Revista Em questão, Porto Alegre: v. 13, n.2, p.273-282, jul/dez 2007.

_____ , Flávio Vinicius. *Design e pós-modernidade.* Revista FAMECOS, Porto Alegre: n. 40, dez 2009.

NEVES, Lucília de Almeida. *Memória e História*. Uberlândia: ArtCultura, Vol.5, n.6, jan/jun 2003.

PLAZA, Julio. *O livro como forma de arte.* São Paulo: Revista Arte em São Paulo, nº 7, 1982.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. *Palavras e imagens em livros de artista.* 84 Pós: Belo Horizonte, v. 2, n. 3, p. 82 - 103, mai. 2012.

VILLAS BOAS, André. *Sobre análise gráfica, ou algumas estratégias didáticas para a difusão de um design crítico*. Arcos Design: Rio de Janeiro, n. 5, p. 2 - 17. 2009.

6.0 ANEXO_ ENTREVISTAS

6.1. FLÁVIO VIGNOLI

Trechos transcritos da entrevista concedida à Julia Contreiras, em Belo Horizonte - MG, na Tipografia do Zé, em 13 de abril de 2017.

FLAVIO VIGNOLI: Seu Matias é o nosso mestre impressor. A grande dificuldade é ter um lugar para as pessoas ficarem à vontade e seu Matias permitiu isso. Então a gente, designers, começamos a brincar de uma forma regular tendo resultados interessantes. Diferente de outros lugares que você vai, uma tipografia, o impressor e o tipógrafo não têm interesse em abrir aquele espaço. Ele propiciou um ambiente muito instigante e de produção.

F: A Tipografia do Zé começa para fazer o meu convite de casamento. Eu comecei a ir atrás de tipografias, com isso eu comecei a encontrar máquinas, fui comprando, encontrei o seu Matias, fiz meu convite. Eu sou casado com a minha esposa o mesmo tempo que eu sou casado com a tipografia.

F: Tá se procurando uma outra coisa. Na tipografia, a gente tá procurando uma outra metodologia, uma outra forma de percepção da informação.

F: Eu, hoje, eu penso fazendo. Antes de pensar, existem vários trabalhos começados. Eu começo o trabalho para entender o que que ele

vai virar. É o que me interessa nesse espaço. Ele me permite começar diversos trabalhos, deixar eles, o espaço fica meio desorganizado.

F: Produzir define muito a questão da tiragem, dos papéis. Eu sei que se as pessoas não forem práticas, não acontece nada. Por exemplo, eu comprei três pacotes de papel de algodão, eu comprei quando eu tive dinheiro, e ele me falou assim "eu quero fazer de papel de algodão". Eu tenho, mas se eu não tivesse, seria impossível. A pessoa, às vezes, não entende a viabilidade financeira das coisas, o tempo que exige. Eu produzindo, eu defino muito esses parâmetros da produção. Aí eu organizo o meu tempo e muito do valor tem a ver com o meu tempo.

F: Como eu gosto muito de livro, um dos meus interesses principais foi a história do livro, eu comecei a fazer uma coleção de editoras artesanais de tiragem limitada e eu tive condição de comprar grande parte. Eu sou daqueles insanos que acha que um livro de R$ 6.000 vale e se eu tenho dinheiro, eu pago. E quem tem interesse, infelizmente, esse é o valor de mercado para essas coisas. Acabei conseguindo encontrar, comprar. Eu tenho 50% de tudo que foi produzido no Brasil.

F: Fui adquirindo esses livros e fiz um mapa de onde que eu me encontro dentro dessa história das editoras artesanais. Minhas maiores referências seriam o Manuel Segalá e Gastão de Holanda. Esse mapa me ajudou a me situar um pouco na minha produção, da Tipografia do Zé.

F: O Aloísio Magalhães, para mim, ele é uma grande referência, junto com a Lina Bo Bardi, de um pensamento da cultura brasileira, mas o grande tipógrafo ou designer é o Gastão de Holanda. O Gastão tem um livro onde ele trabalha muito a questão da experimentação e acaba ficando mais próximo do que eu me interesso.

F: Esses editores, eles tinham um interesse, muitas vezes, de serem os impressores. Eram editores dentro de uma oficina prática. São pessoas que estão pensando o projeto, fazendo o projeto.

F: No final, todo mundo quer ser Aldo Manuzio, esse mito de origem. A gente quer, de alguma forma, estar aperfeiçoando a tinta, ajustando a máquina e fazendo com as próprias mãos. A gente vê depoimentos de Cleber Teixeira, de Guilherme Mansur, todos quiseram isso. Todos se apaixonaram pela história, pelo mito da origem, então todos vão virando estudiosos da história do livro.

F: Me irrita profundamente as pessoas falarem que conhecem as coisas sem nunca ter visto ou visto somente uma imagem num livro. Porque livro é muito diferente de ver a imagem do livro.

F: O Manuel Segalá, ele imprimia numa prensa à mão Verônica e fazia os livros, que pra mim são os mais fabulosos. São livros relativamente tradicionais com muita competência. Ele era um catalão que chegou no Brasil vindo do Chile, ficou 3 anos aqui e morreu de insolação. Ele era um cachaceiro e dormiu no sol, insano o cara. Ele fazia esses livros todos à mão com muita competência. Os livros dele são impecáveis. Ele tem 10 livros que ele fez junto a civilização brasileira que chamou coleção Maldoror. Ele tem coisas muito inventivas. As pessoas não conhecem ainda o trabalho dele.

F: Quando meu pai faleceu ele deixou só um dinheiro, que eu poderia ter comprado um carro ou ter feito uma viagem. Eu comprei um livro do ano de 1500. Eu queria o livro.

F: Infelizmente, no Brasil, as melhores bibliotecas são particulares e não públicas. Essa coleção que eu tenho deveria ser pública, mas o Estado não investe o que eu investi. Porque a gente sabe o quanto que vale a sua importância. É papel. Acabou, acabou. Eu tenho um outro entendimento dessa história. O valor financeiro é só um detalhe. De um modo geral, as pessoas não conhecem nada disso.

6.2. GUSTAVO PIQUEIRA

Trechos transcritos da entrevista concedida à Julia Contreiras, em São Paulo - SP, na Casa Rex, em 10 de maio de 2017.

GUSTAVO PIQUEIRA: O LPG foi uma coisa meio que fundamental na minha carreira. Na verdade, o LPG foi o... é muito estranho, né. O LPG foi mais importante pra mim do que boa parte da FAU. Enfim, eu tô falando, não é o caso. Porque eu fiz o caminho inverso né. Eu descobri o design pelo LPG, pela técnica.

G: Eu não queria ser artista plástico, eu não sabia o que eu queria ser. Entrei.

G: Como eu fazia fanzine na época, antes da fau. Que eram bem diferentes dos fanzines de hoje, né. Era uma coisa bem mais. É, não, mais bruta. Não tinha qualidade, né. Era mais tosco. Na verdade fanzine era uma desculpa pra correspondência. Era um outro no mundo, na verdade.

G: O impresso hoje ele não é. Na época ele era o jeito de se comunicar. Hoje em dia ele não é mais o jeito, o jeito de se comunicar. O jeito de se comunicar hoje é digital. O impresso é outra coisa, né.

G: Essa parte da técnica sempre foi muito importante pra mim.

G: Eu acho que existe hoje uma visão de design que é meio besta que desconsidera algumas coisas, inclusive a técnica. De ver o design quase que como uma coisa publicitária. Sabe, uma idéia. O design não é uma idéia. Tem projeto que eu faço que não tem idéia. Então essa parte técnica é fundamental.

G: O que eu mais aprendi da parte técnica, foi a postura geral, sabe. De incorporar isso à prática.

G: Eu tenho um surto de colecionador de livro. Eu tenho um livro editado pela kelmscott press. Que foi a maior loucura que eu já cometi.

G: E aí no design gráfico eu descobri que eu podia usar a linguagem visual para existir no mundo. Então esse aspecto de difusão no design gráfico sempre foi uma coisa que me atraiu. Por isso que eu sempre busco fazer tiragens que eu chamo de semi-industriais. Eu vejo a coisa impressa... Existe uma materialização de coisas, sabe. É bonito isso. Pra mim as coisas existem, é você numa época, com algumas idéias. É uma materialização das coisas que pra mim o digital não supre. Então é emocionante você ver assim no colofão "Esse livro foi impresso por Willian Morris". É claro que não foi ele, mas é emocionante mesmo assim, sabe.

G: No meu caso, o que me motivou a misturar as coisas não foi uma coisa só. Então eu tentei achar jeitos de fazer e aí eu cheguei nessa mistura do industrial com o artesanal. Basicamente, às vezes funciona muito bem, às vezes é um desastre. Outra coisa é que eu queria tornar o Design, não só a imagem desenhada, mas o design em si, como um elemento narrativo dos livros. Eu queria começar a poder incorporar coisas diferentes. Pra isso eu precisaria ir além do sistema gráfico padrão.

G: Quando abre a porta, né. Você fala, puta. Vale tudo, né. Vale tudo.

G: A regra é que você consegue fazer o arroz com feijão industrialmente, considerando que eu preciso ter uma tiragem considerável. Eu faço mil. Mil e cabô. Eu quero poder, sei lá... é a minha voz, né. Diferente dos livros de artista. Nos meus livros o volume de texto é muito grande. Então, eu não tenho como imprimir em letterpress o meu livro. Porque ia ser a loucura da loucura da loucura.

G: Eu fui dar uma palestra de design e falaram "isso não é design". Dois meses depois eu fui dar uma de literatura e "isso não é literatura". Aí eu inscrevi o negócio como arte e "isso não é arte". Porra, o que que é isso, então?

G: Então essa mistura pra mim é várias coisas. Você escapa do "Pra ser diferente tem que custar caro". Ele te abre absurdamente o leque de possibilidades.

G: Acho que ainda existe uma separação assim, isso aqui é pra ver ou é pra ler? É muito raro ver a integração do discurso visual com o discurso de texto. Talvez porque é muito raro quem faça as duas coisas.

G: Eu tô fazendo meu livro novo, por exemplo, a gente tá fazendo um número com matriz de MDF impresso à mão. Mil. Mas são 8 livros. 8 mil. Mas assim, a gente testa sempre. Sempre tem o teste do tempo.

Tudo tem o teste do tempo. Tem 15 mil testes que você precisa fazer pra ver se funciona. Não adianta você fazer o projeto sem fazer o teste. Eu sinto que as pessoas tem uma dificuldade grande em entender a necessidade desse teste. De vai e volta vai e volta. Elas já querem, sabe. É uma visão um pouco. Estranha. Mesmo porque o legal é fazer, não é ver pronto, né. No fim eu tenho percebido que dá pra brincar com quem é o protagonista. Essa coisa do livro, da imagem. Eu comecei a brincar com "dessa vez, quem é que começa?" "Dessa vez, quem é que vai mandar aqui?" E aí varia.

G: Eu tô começando um agora que ele surgiu como texto. Mas eu não sei ainda. Sabe, ele surge como uma estruturazinha de texto, mas eu não sei. Nesse sentido eu acho interessante não forçar a barra.

6.3.
GILBERTO TOMÉ E DANILO DE PAULO

Trechos transcritos da entrevista concedida à Julia Contreiras, em São Paulo - SP, na GráficaFábrica, em 9 de junho de 2017.

GILBERTO TOMÉ: A Oficina das Artes do Livro foi o espaço onde comecei a atuar profissionalmente, assim que me formei na FAU, em 1992. Durante uns meses, trabalhei também como ilustrador no escritório do Chico Homem de Melo na parte da manhã, e de tarde ia pra Oficina. Depois, fiquei só na Oficina, por uns 3 ou 4 anos. A proposta da Oficina era muito interessante. Tinha sido recém criada por um artista, o Otávio Roth, um dos pioneiros do papel artesanal aqui no Brasil. Ele explorou o papel não só como suporte, mas como obra em si, fazia intervenções de cores e desenhos durante o fabrico do papel, fez trabalhos lindos. E a oficina era um projeto seu, similar ao Center for Book Arts , um espaço em Nova Iorque voltado às artes do livro, fabricação de papel, impressão, encadernação, que o Otávio chegou a frequentar, dando aulas inclusive. A Oficina das Artes do Livro teve essa mesma proposta, ali na Rua Wisard, 185 , na Vila Madalena, lembro até hoje o endereço. Tinha um ateliê bonito com pé direito alto, com tinas e telas pra se fazer as folhas de papel de algodão, papel reciclado... tinha uma impressora, acho que uma Vandercook, para impressões em tipografia, depois a sala da encadernação, com os bastidores, papéis marmorizados, tanta coisa. Entrei ali para trabalhar com o Otávio nos projetos gráficos que ele desenvolvia, colaborei em vários projetos de ilustração também e fazíamos outros projetos gráficos, de convites, cartões de visita, sempre com um aspecto na produção o mais artesanal possível.. Então a gente tinha que fazer muito convite de casamento e bar mitzvah, imprimia, muitas vezes em tipografia, e depois aquarelava um a um. "Medieval" o negócio. Mas não era nada muito complexo, umas duas ou três pinceladas, pra dar uma cor a mais, um clima diferente.

GT: Eu lembro de fazer cartão de visitas aquarelado um a um e era um sucesso, as pessoas curtiam. Tinha um público muito restrito, claro. Mas a gente fez muito projeto sempre assim, com alguma traquitana, alguma coisa diferente. Pra mim, a Oficina era um lugar de inspiração e era esse o jeito que eu queria trabalhar.

GT: O Otávio faleceu de repente, muito precocemente, meses depois de abrir a Oficina, mas a sua esposa, a Ana Roth, mais a sócia do Otávio, a Bia Miranda, continuaram com o espaço. Aí assumi ainda mais essa parte de projetos e produção gráfica. Eu era o cara, junto com elas, que pensava o desenho e diagramava e ia pra gráfica também. Aí foi onde eu comecei, de fato, depois da fau, a ter esse contato com chão de gráfica, né, e com as encadernadoras em linha de produção também. Eu lembro de uma encadernadora que tinha na Liberdade, encadernadora Lembo. Não sei se existe mais, acho que não.

GT: Lembro que teve um projeto que a Alpargatas estava financiando, um programa de algum congresso têxtil, então a sugestão foi de encapar o livrinho capa dura com um jeans, bem fininho, azulado. Depois a gente aplicava na capa, numa parte rebaixada, um cartão impresso em offset mas que era um desenho todo super colorido que eu fiz. Era uma festa fazer mas tinha uma coisa de produção que, na época, me deixava um pouco apreensivo, eu não sabia muito mas aprendia fazendo. Foi a partir daí que fui conhecendo um monte de outras grafiquinhas no Bom Retiro. Na época, a prova preliminar à impressão, a gente fazia prova de prelo mesmo. Tirava os fotolitos, ia lá pro Bom Retiro, o impressor Abdias, que só fazia esse tipo de prova, na Rua Barra do Tibagi, entintava as chapas de offset, no papel que a gente queria. Era a única forma que a gente tinha de ver uma preliminar do que ia ser impresso, né. E era tudo muito artesanal, era um outro tempo, mas dentro daquela correria que sempre foi São Paulo, já nesse ritmo.

GT: Quando abri meu estúdio, a Fonte Design, em 1996, com a Marília Ponte, os primeiros trabalhos foram contaminados por esse jeito de fazer, de tentar de alguma forma experimentar sempre, e deixavam, às vezes, a produção bem complexa.

GT: Eu tava vindo da Oficina das Artes do Livro onde a intenção era realmente só trabalhar, de alguma forma, com essas técnicas mais tradicionais. Seja o papel, o papel artesanal, feito à mão. Ou a impressão tipográfica ainda. Mesmo alguns impressos em offset, sempre tinha uma faca especial ou algo diferente no desenho que procurava algum tipo de experimentação, com um toque mais artesanal. Isso pra mim foi uma escola muito grande.

GT: Com o tempo, na Fonte, a gente começou a ir menos às gráficas e o trabalho ficou mais ligado mesmo ao computador. Simplificamos a produção conforme os trabalhos pediam tiragens maiores.

GT: Mas os nossos cartões de natal, realmente, a gente sempre procurava fazer uma coisa especial pros clientes, e que na verdade era uma curtição nossa, assim. A gente fazia uma tiragem assim de 100, 200. Fizemos o primeiro cartão como se fosse um livrinho com algumas páginas, todo costurado em máquina da costura, a tia da Marília nos ajudou nisso. Teve um outro cartão que a gente fez, a gente imprimiu um cartaz na Grafica Fidalga, depois refilou e então dobrou, uma sanfona. Tinha essa coisa da tipografia que me atraía muito também, mas eu sentia falta de aprofundar e ter mais contato com esse artesanal assim em outros projetos. E também porque eu sempre gostei muito de desenhar e queria investigar mais o meu próprio desenho, mais pessoal.

GT: Então, primeiro eu comecei a estudar sumiê com uma artista alemã na Bela Vista, a Rita Bohn, e depois com o professor dela, o Massao Okinaka, e ali a coisa do branco e preto me encantou. Eu sempre gostei muito do branco e preto e o sumiê foi a ponte pra xilo. Porque aí, logo depois eu fui pro ateliê de gravura do sesc pompéia com a intenção de aprender xilo, de mexer com a madeira. Com a madeira eu me identifiquei mais. Com o Evandro Carlos Jardim comecei a gravar um pouquinho, depois com o Chicão Maringelli , em aulas no centro universitário maria antônia, tinham montado um ateliê lá. Foram algumas experiências de ateliê que eu fui acumulando.

GT: E a partir daí, começou a me dar mais vontade de fazer projetos outros, de levar essas experiências de ateliê pra Fonte. Em algumas situações isso era possível, em outras não. Era difícil aplicar essas

técnicas mais artesanais, em função da tiragens mais altas. Então eu comecei, eu mesmo, a produzir algumas impressões, a partir de 2001. Nesse período comecei a produzir muito, o que a gente chamava de livro de artista. Essa nomenclatura é questionada, um pouco, né. Esse livrão que eu faço com os cartazes, que eu chamo de livro de artista, na verdade, tá mais pra livro objeto.

GT: Mas enfim, seja lá o nome que for, essa experiência de você elaborar imagens, seja com que técnica for ou misturando várias técnicas, e de juntar essas imagens, geralmente em alguma seqüência narrativa, descobri que eu gostaria de fazer cada vez mais. A partir de 2001 eu comecei a fazer esses livros e projetos, muito atraído também pelo impresso na rua, por esse universo da gráfica urbana. A coisa de desenhar na rua, a FAU injetou isso em mim.

GT: Aí surgiu um dos primeiros projetos que eu fiz com cartazes, o caderno-cartaz, "a cidade e uma gráfica", que era uma série de cartazes onde eu pensei em imprimir dos dois lados do papel, pra juntar as folhas impressas e veicular como livro. Você folheava como um livrão, mas podia colar tbm na parede, como cartaz mesmo. Observei também que esse cartazes colados podiam ser retirados dos muros, depois de algum tempo, e levados de novo pro ateliê, pra ver no que podiam se transformar, a partir de seus fragmentos, do papel desbotado e rasgado. É uma piração, mas tem uma coisa do trabalho em processo que sempre me interessou como ação, no campo da arte.

DP: O impressor de lá, chamado Ronibon, acho que o nome dele é Ronaldo, ele é poeta também. Esse Ronibon, fica com essa tipografia que tá la encostada e ele monta a tipografia, remonta essas máquinas. E ele tem todo um procedimento de fazer maquinarias, fazer ferramentas pra tirar parafusos, tira e remonta. Ele fala que é um processo de aprendizado, assim, de entender o maquinário. Isso pra ele faz muito sentido, ainda mais pensando que ele é um tipógrafo até hoje. Aí os meninos foram nessa gráfica no Reconcavo, fizeram uma série de experiências gráficas com o pessoal lá e montaram esse livrinho. O que acho interessante dessa feira, da Paraguassu, é que ela não é o fim. É um dos desdobramentos dessa pesquisa. Não foi só abrir a sua barraquinha e vender as suas coisas, não..

GT: Isso que eu acho legal, essas feiras de publicações acabam levantando até uma questão da nossa unidade nacional, vem gente do norte, do sul, sudeste, as pessoas se reúnem, se encontram. Essas pessoas estão produzindo, criando, inventando, e essas feiras, mais do que um espaço pra vender os trabalhos, é um espaço de encontro, na verdade. Você mesmo expõe seu trabalho diretamente para outras pessoas verem. Pra gente tem sido muito bom expor nessas feiras porque a gente consegue canalizar nossa produção, consegue fazer o trabalho circular.

GT: Agora em agosto a gente vai lá pra Parada Gráfica, que é um outro universo: lá em Porto Alegre tem toda a tradição gráfica dos gaúchos, dos clubes de gravura. Porto Alegre tem, há décadas, os ateliês livres e oficinas de arte que oferecem cursos de desenho e gravura pra população. Eu tenho a sensação de que o público de lá, que visita a feira, é mais sensível e aprecia mais um trabalho gráfico, procura saber como foi feito.. Então você percebe que tem um interesse genuíno. E a gente vê sempre, cada vez mais , a presença de expositores internacionais, sul-americanos, né. Danilo foi pra feira Chaco, no Chile, e lá fez contatos com outros grupos, pessoal mais jovem das artes gráficas, da literatura, que estão também produzindo em pequena escala suas próprias edições. E agora na última feira Plana tinha muita gente de fora, desses países: Argentina, Uruguai, tinha gente da Colombia.

DP: Nessa ída pro Chile eu percebi como nós brasileiros não somos parte da América do Sul. Não sei se por conta da língua, mas eu percebo que a produção latino americano está muito bem obrigado, eles estão arrepiando um monte e até em condições, quase, assim, desesperadoras. Uns meninos lá da Venezuela, eles chamam Livros del Fuego, e aí eles estavam contando da odisséia que é publicar com poucos recursos.

GT: O pessoal lá em Minas é foda. Eles estão muito embrenhados nessa história do livro, do impresso e de promover esses encontros entre pesquisadores, artistas, designers, impressores.

GT: Em 2012 eu fiz aquela pesquisa sobre os mestres tipógrafos, de certa forma me debrucei sobre essa técnica de impressão, sobre a sua história. Eu não escrevo mas gosto às vezes de juntar algumas palavras

pra formar uma massa gráfica mesmo, para explorar a tipografia. E a pretexto disso eu acabo escrevendo, pensando na perspectiva do resultado gráfico que essa palavra, com seu significado, pode ter. O nome Gráficafábrica surgiu nesse momento que eu estava pensando na história do impresso, na gráfica urbana, no impresso da indústria gráfica. A palavra fábrica traz essa imagem do fabril também, daquilo que é feito pela mão do homem. E a palavra gráfica faz referência ao desenho. Então, pra mim essas palavras falam muito desses 500 anos que a gente vive desde Gutemberg.

DP: Os meus trabalhos e os trabalhos do Gilberto eles meio que se encontram em algum momento, pela forma, tipografia, desenhos ou fotos. Tem essa sinergia. Então por ter essa parceria gráfica, as coisas acabam fluindo bem. Tem meio que um DNA, uma espinha dorsal. E isso acaba indo pelo acaso. Nessa pesquisa que ele fez dos tipógrafos ele entrevistou o Rossini lá na Lapa. Na pesquisa que eu tava fazendo nos bailes, do nada, um menino lá disse que eles faziam as publicações com um italiano na Lapa. O único italiano da Lapa é o Rossini. Aí fomos lá na gráfica dele, encontramos esses clichês que estavam lá guardados, riscadíssimos, empoeirados. Recuperamos todos, fizemos uma publicação.

GT: Engraçado que um dos tipógrafos que eu entrevistei ele falou "Eu trabalho com tipografia mas meu barato mesmo é dar baile". É bailero, o seu Ariovaldo. Então teve essa outra coincidência também... Essa coisa da tipografia com o baile. Os projetos se encontram pelas pessoas.

GT: A experiência que a gente realiza aqui com certeza nos alimenta para fazer outros trabalhos. Quando eu comecei a fazer umas colagens com lambes, no final de 99, arrancando os cartazes da rua, recortando, colando. Pra mim, eu senti na época nitidamente, depois das colagens, quando eu sentava para resolver, no computador, o layout de uma página, parecia que o processo fluía muito mais fácil. Então é um grande exercício essa coisa tão elementar que é a colagem, que é, na verdade, trabalhar a composição. São infinitas as possibilidades de desenho pra uma página de livro, mas você chega naquela que é a sua resposta quando tudo parece entrar no lugar que devia estar, quando tudo se equilibra, quando você alcança algum tipo de unidade. Essa experiência da Gráficafábrica nos alimenta nos demais projetos do dia a dia, o nosso ganha pão, os projetos de design para clientes, mais comerciais, com um problema mais objetivo pra ser resolvido. E vice versa também, uma coisa alimenta a outra.

GT: Mas o mercado do design mudou muito, eu acho. E a gente tá procurando se adaptar. A gente não tem as demandas de 10 anos atrás, não é a mesma coisa. A solicitação que a gente recebia de impressos era muito maior. É impressionante. A gente não imaginava que o digital fosse ter esse impacto. Foi bem significativo. E daqui a dez anos vai tá tudo mais virado ainda. O que me dá chão é seguir explorando esses meus projetos mais pessoais, as minhas impressões. Eu acho que está sendo uma trajetória muito estimulante.

DP: Ele contou da história do lugar, da tipografia enorme que tinha la, que produzia os impressos pra toda. Que foi desmontada, jogada as traças. Por desconhecimento, por ignorância. Falta de consideração ao passado. Eu acho que todo esse movimento vai servir pra valorizar isso, pra resgatar o que sobrou. Acredito que tem muita coisa que possa resgatar.

DP: Os fins é o que a gente conhece, né. Vai pra ferro velho, eles derretem ou os tipos de madeira viram fogueira, lenha pra churrascaria, pizzaria. É algo real.

6.4.
CECÍLIA JUCÁ

Trechos transcritos da entrevista concedida à Julia Contreiras, no Rio de Janeiro - RJ, residência da entrevistada , em 7 de novembro de 2017.

CECÍLIA JUCÁ: Eu entre na Faculdade de Serviço Social em 1964 e foi durante o Golpe, né. Então a faculdade ficou muito tolhida. Eu gosto muito de arte, já tinha uma propensão pras artes gráficas. Minha mãe comprava revistas estrangeiras e eu ficava fascinada. Não só com os livros mas a diagramação, sabe? E eu falei "quero fazer uma coisa nessa área", né, eu sempre desenhei. Então quando eu tava terminando o serviço social eu comecei a ficar angustiada, porque tinha esse outro meu lado de artista e também o golpe tolheu todos os movimentos sociais. E a gente fazia um trabalho muito interessante. Meu trabalho de conclusão de curso que em Serviço Social a gente tem que fazer e era uma coisa que era muito exigida. A gente tinha 3 anos de estágio. Eu gosto muito de gente, de contato com o social, eu tinha sempre uma preocupação. No Nordeste muito pobre, né. Então eu trabalhei num projeto interessante que era uma Associação da minha escola de serviço social que era uma escola ainda particular e depois foi incorporada a universidade. Não sei se foi a Federal ou a católica, eu não tenho certeza. Meu trabalho era eu e mais duas. Era sobre um projeto de habitação popular em Olinda que era uma cidadezinha lindinha perto de Recife, histórica, né. E tinha uma população muito pobre. O mosteiro de São Bento de Olinda, que era liderado por um frade muito inteligente e avançado e eles tinham um terreno muito maior do que precisava o convento. E tinha um entorno muito pobre sempre ameaçando de invadir e aí ele resolveu de fazer um projeto social de habitação e aí fez um convênio, olha que coisa legal. Arquitetura, engenharia, sabe?

C: Mas eu ja tava angustiada porque começava a haver a repressão e eu dizia "eu vou sair dessa área" porque ou a gente faz a coisa certa ou não dá pra fazer. E era interessante porque no serviço social a gente trabalhada com as pessoas. Era tudo feito lá. Nós selecionávamos as famílias, dentre aquele mar de probresa. Íamos lá visitar. Eu gostava muito do trabalho. Eles pagavam muito longamente e muito pouco, só pra não ser uma coisa dada, ser uma conquista, mesmo que simbólica. E eles faziam o material e uma coisa muito curiosa era a participação das mulheres. Eu trabalhava muito com as crianças, na parte de arte com as crianças e também na construção. Cada ajudante ficava encarregado de 5 casas, 5 famílias. A gente sorteava as família, as casas eram iguais e ninguém sabia qual era a sua e fazia desde o tijolo. Na verdade eles pagavam mas eles eram a mão de obra e as mulheres davam show. Os homens faziam que trabalhavam mas elas eram uma coisa muito interessante, sabe? Elas não faltavam. Porque era de noite e quem tivesse tempo, podia ser de dia. E tinham duas irmãs que era fantásticas. Os homens chamam de "mulher-homem". "Mulher-homem" não é mulher macho, assim, não. Era uma mulher porreta. De qualquer jeito não deixa de ser um preconceito.

C: Mas depois eu comecei a ficar angustiada porque o que eu ia fazer nesta atmosfera de golpe, de ditadura, né. Aí eu tinha o meu lado que desenhava, né. E durante o curso eu passei um ano em Nova York e frequentei um curso de desenho, mas era desenho artístico. Desde pequenininha eu não podia ver papel que já tava rabiscando. Bom, a eu disse, eu vou ver se eu alio o meu lado social da minha preocupação com, eu pensei assim, material artístico, gráfico para educação, sabe. Fazer alguma coisa nesta área. E aí eu vi um anúncio de um curso e era de arte, de comunicação social, não era propriamente jornalismo. Era ainda o embrião, na faculdade de filosofia de Recife, de uma universidade particular. E eu fiquei encantada, saber, porque era tudo o que eu queria naquela hora. Alias uma coisa. Era uma freira que dirigia porque era uma faculdade de ordem religiosa, sabe. Ela não tinha limitação nenhuma, ela era fantástica. E Gastão era um dos professores que dava história da arte lá. Mas era história da arte com informação e eu fiquei encantada pela aula e pelo professor. Foi um deslumbramento e uma descoberta sabe. Pra mim foi uma descoberta de que aquilo que era a minha vocação, sabe. E aí no fim do curso eu ganhei um prêmio lá e o curso. Ele dava aula de artes gráficas na escola de belas artes que não havia ainda comunicação visual. Só que tava começando na ESDI aqui no Rio, né. E aí eu me descobri. O lado arte e desenho e foi muito bom.

C: Fizemos, eu não sei se foi a primeira firma de comunicação visual, que chamava Minigraf. E isso é pós o Gráfico Amador. O Gastão já tinha toda a experiência do Gráfico Amador. E o pessoal já tinham vindo uns pra cá, uns pra São Paulo. Mas ele dava aula em Belas Artes e ele inventou o curso em Artes Gráficas. Porque acabou o gráfico e tinham as máquinas. Ainda uma coisa at quase superada, mas ainda não era porque no Brasil tinha muito pouco offsete, fotolito, essas coisas, era clichê. Mas pra mim, realmente mudou a minha vida, sabe. E a gente fazia composição a mão, né. Eu fiz muito no componedor. É uma coisa que hoje não tem mais cabimento, mas naquele tempo tinha, porque você aprendia os espaços fisicamente, né. Porque tinha a linotipo e você fazia a linha, estabelecia o design e tinha os espaços, sabe. Mas foi uma coisa muito boa, você ter a intimidade com o tipo, a letra, o desenho, sabe, que é interessante, um precisam ficar mais perto, outros mais distantes, tem mais brancos entre si. E a gente fez alguns livros, eu tenho alguns. Eu tenho até o primeiro cartaz que eu fiz. Foi um cartaz para o próximo curso, uma coisa assim. Usando até o logotipo que foi Gastão que já tinha feito. E foi muito bom porque ele era uma pessoa muito criativa e muito desafiadora. Toda hora estava instigando você a fazer coisas novas. E ele era também professor de história da arte e na época era o movimento pop, optical arte e você tinha conhecimento. Ele conseguiu trabalhos lindos. Até depois da minha turma, sabe. Mais ligados a esses movimentos, sabe. E foi se expandindo. E foi esse curso que era um embrião que depois veio a ser o curso de comunicação visual da universidade, foi incorporado. Nessa fase que a gente veio pra cá e Guilherme (Cunha Lima) tinha ído pra lá estudar. E aí ele descobriu lá inloco a obra do Gastão e ficamos muito amigos, primeiro por telefone e carta e depois eu vou mostrar um livro que ele fez. Que eles fizeram em homenagem a Gastão. Trouxe uma coisa preciosa, uma edição limitada sobre Gastão. É uma coisa linda. Pesquisando a obra literária de Gastão, a poesia, sabe, o mundo de Gastão. E fotografou a casa onde Gastão nasceu que ainda existia. E o texto são trechos de vários poemas autobiográficos de Gastão. A gente ficou super emocionado. Aí ficamos muito amigos.

C: Nesse ínterim a gente fez muita coisa. Mesmo com o fechamento político e ideológico, Gastão era muito bom professor e tinha um reitor que bancou ele permanecer. Gastão foi punido em 64, mandado para paraíba para Campina Grande. Ele era do Banco do Brasil, era o trabalho que sustentava os filhos. Ele tinha sete filhos do primeiro casamento. O nosso é o oitavo. Aí mudou minha vida totalmente. Profissionalmente, porque eu me encontrei talvez mais ainda, eu fiquei vislumbrada, me empenhei muito e aí fizemos várias coisas. Dessa época eu tenho alguma coisa. E tinha gente, outros professores, que ficavam de olho, sabe. Assim, achando que tinha algo errado ali. Tem um livro que eu vou mostrar a você, chama As Três Parcas, Parcas Gregas. Mas só fizemos uma, não tinha mais clima. E aquele pé, o pé é meu. Aí passava aqueles professores conservadores olhando, eu com o pé assim pra cima e ele (Gastão) assim passando o rolo. Era um espanto, né! Mas os alunos adoravam, né, porque era muito informal. Mas muito exigente, Gastão era muito exigente. Aí ele foi professores de História da Arte em várias faculdades... Ele foi embora pra Paraíba e eu o conheci na volta dele. E lá ele deu uma conferência sobre história da arte na Universidade Federal da Paraíba. O castigo era você começar de novo, quase do zero. Uma das coisas mais limitadas, né. Mas enfim. Aí ele fez uma conferência tão grande. Ele fez na ABB. Aí o reitor da Universidade da Paraíba ele foi lá no Gastão e convidou ele e Gastão disse "Mas você sabe porque eu tô aqui?" E ele disse "Sei e eu quero assim mesmo" e ele era militar. E deu toda liberdade a gastão. E foi um sucesso, ele deu aula de história da arte, foi homenageado, fez happening, um monte de coisas de arte. Era uma cidade babaca mas tinha muita gente interessante. Então foi quando ele voltou que eu entrei no curso e a gente fez muitos trabalhos no curso e depois quando ia acabando ele me chamou para fazermos a Minigraf, como aluna e professor. Eu tenho alguma coisa da Minigraf, não tenho tudo porque, na verdade Julia, a gente não tinha um status financeiro para ter um ambiente com ar condicionado, sem umidade, com todo esse aparato que o livro, o papel, exige, né. E quando ele morreu eu fiquei muito endividada, sabe. Aí eu vendi a colecionadores muita coisa. Com o coração partido, sabe.

Eu não tinha outra escolha. Eu pensei "eu não posso cuidar". E é a vida, né. E depois teve na Caixa Econômica Federal aqui, teve uma grande exposição de livros desse gênero, livros de arte, de pequena tiragem, e aí eu quase morri. Quando eu vi o livro nosso lá, lindo, ilustrado pela Fayga Ostrower, "O Rio" de João Cabral, esse eu não tenho. Aí me deu uma dor mas eu digo não, se tivesse lá em casa tava estragando, sabe e tava mostrado a poucos, sabe. Mas é difícil né, porque é o nosso trabalho.

C: A gente teve a editora Fontana aqui no Rio logo que a gente chegou, fizemos a revista José, que tinha uma tiragem maior que já era uma coisa de tecnologia moderna e durou onze números. Aí depois a gente teve que fechar porque na época de censura você não conseguia patrocínio. Aí eu saía pra arranjar publicidade pelas firmas e eu não tenho o menor jeito pra isso. Aí eu saí da Fontana porque eu tinha que ganhar dinheiro pra completar. Porque Gastão, o que ele recebia do Banco do Brasil ia para a outra família, né. Então ele só trazia o que ganhava além disso, então eu tinha que me virar. Então eu saí e fui pra Francisco Alves e fiquei 2 anos. Eu fiz trabalhos pra Enciclopédia Britânica iz Burle Marx. Fazia os trabalhos de noite. A gente fez outros trabalhos, não tinha mais aquele caráter mais artesanal, sabe. E depois quando eu fui pro Estado, fiquei 14 anos no Estado, eu era coordenadora gráfica. Trabalhei muito e o resultado foi pouco. Porque no poder público você trabalha muito e não concretiza e como o meu trabalho tem que ter um produto, no bom sentido, física né, foi muito frustrante. No governo Brisola eu trabalhei muito, porque trabalhava no programa com o pessoal da Educação, na cartilha e aí foi uma coisa produtiva. No governo Brisola essa parte foi muito viva mas só que não tinha continuidade, sabe. Nega-se aquilo que foi feito, se perde. Eu trabalhava tanto. Tinha hora de chegar mas não tinha hora de sair. É muito frustrante porque o resultado é muito menor do que o esforço. E você vai sendo massacrada, é uma coisa muito estranha. Eu fiquei uns 14 anos, quase nunca tirava férias... Aí eu cansei e pedi demissão, Gastão tava doente e eu não tinha tempo de dar o cuidado. Eu ganharia muito mais se eu voltasse à minha iniciativa, a inventar coisa. Aí um amigo meu que tinha um livro, que tava fazendo sobre o Rio, me chamou. Foi a minha volta ao livro. E aí fui fazendo, conhecíamos muita gente, fiz um livro sobre a obra pictórica de Roberto Burle Marx. Fui eu que selecionei as obras, Gastão escreveu o texto. Foi uma época que eu tinha muito trabalho, sabe. Eu inventei projetos, também. Porque Gastão tinha deixado um texto sobre a casa da Torre de Garcia d'ávila. Eu fiz o livro e vendeu tudo. Depois eu fiz uma segunda edição que já vendeu toda.

C: Agora estou com outro trabalho. Eu nunca mais me dediquei a essa coisa mais artesanal. Fiz um livrinho para Gastão mas já ta todo desmanchadinho, coitadinho. Acho que eu vou refazer agora no computador porque eu fiz tudo com *letraset*, um poema grande. Eu era cobra em *letraset*. Tinha montanhas de *letraset*. A gente fazia programação visual também na Minigraf e sempre uma coisa bem gráfica. Eu trabalhei tanto com *letraset* que eu tive uma alergia a *letraset*. Fiquei com os olhos vermelhos. Aí eu fiz esse livrinho. Vou fazer de novo, deu vontade de fazer no computador e fazer uma edição pequena e dar de presente pros amigos de natal.

C: Os projetos agora eu faço no computador. Me adaptei totalmente e acho fantástico e acho que não é uma limitação e pode ser um enriquecimento. Você deve ter visto na *1ª Paca* a gente fazia uma coisa toda assim circular, uma roda e a gente dizia "Professor, não pode!" e ele dizia "Pode, vamos fazer, vamos tentar" e fazia naquela maquininha né. E hoje em dia você faz facilmente no computador. De qualquer jeito a imaginação está ali. Se a pessoa não for criativa, não tiver imaginação, não faz. Mas é uma coisa muito mais fácil mas eu não desvalorizo, sabe. Eu acho que é de uma época. Uma vez houve uma belíssima exposição no Passo Imperial aqui sobre o papel e arte gráfica, a indústria de papel artesanal. Tinha Aloísio Magalhães e um dos lugares que mais faz papel artesanal é nos Estados Unidos. Ai não sei, eu já falei muito sobre outras coisas.. É que eu sou muito apaixonada por esse campo que eu me meti, sabe. É inesgotável.

C: Esse é o mapa de Recife que a gente fez com coisa de *letraset*. E essa é a área da cheio, que foi uma coisa terrível, sabe. Eu acho que fui eu

que fiz. Era clichê. E você vê que essa impressão dá um baixo relevo porque o papel é fofo. Essa mão é de Gastão. É um poema concreto. E aqui a gente fez uma pesquisa sobre o vocabulário da cheia, sabe. Um abecedário das coisas. Cadáver, cobra. Porquê aparecia cobra no bairro da gente. Ele teve a casa várias vezes invadida pela cheia. Lindo né, como se a água apagasse. Era um máscara. Esse também a gente fez uma coisa como se fosse lama. A gente passou o rolo. Era uma coisa meio improvisada, né. Um fazia, o outro fazia, a gente fazia. Ia fazendo junto, palpitando. Recife tem uns bairros que sempre tem alusão à água porque a cheia é uma vivência muito comum. Tem poço da panela. São bairros que tem a ver com esse problema. Água fria. A gente abrigava as pessoas, a casa da minha mãe era de 2 andares aí quando teve a cheia a gente abrigou um monte de gente e ficavam na varanda falando "Ih a cobra vai entrar..". Até jacarezinho apareceu. Todos esses nomes são nomes de bairros, peixinhos, água comprida, fundão. Interessante, né, que tem um porquê, né. E tudo debaixo da água. O impressor dizia, não pode, e pode! A gente ia girando o papel e a matriz, era uma maluquice total. E esse é o meu pé e causou uma polêmica. Os professores ficavam horrorizados, como se fosse uma coisa proibida. O que saía era o que ficava. Isso era uma coisa que se os militares da época pegarem era o suficiente para ir em cana. Não podia dizer as verdades.

C: Esse foi um livro que a gente fez já com o Mindlin. Foi impresso aqui no Rio. Isso foi um trabalho muito interessante. A gente bolou uma coisa muito mais moderna, um livro objeto, sabe. Aqui já abria de mil maneiras. Esse módulo vinha prá cá, o outro pra cá. Mas isso é segredo. Mas pra quem a gente mostrou em São Paulo, eles acharam que não era livro, sabe? "Isso não é um livro". Aí a gente teve que adequar. Era mais. Os cadernos eram presos mas as folhas hora iam pra cima, hora pra baixo, sabe. Tinha uma coisa mais tradicional. Talvez até porque os outras pessoas dos Cem Bibliófilos, tinha muita gente que era mais tradicional. A gente fez uma boneca mas a boneca não voltou.

C: Este foi um livro que fiz quando Gastão foi a Londres e eu não fui. Tá todo desmanchado. Esse que eu quero refazer. Era tão improvisado,

né. É um poema dele que chama Adália Branca que a gente. Ele fez uma vez que a gente, namorando já em Recife, e a gente foi pra uma igrejinha muito linda e quando a gente chegou lá tava noite e tinha uma Adália branca que parecia um sol, uma coisa lindíssima. E aí ele fez um poema. Aí eu peguei o poema. Foi em 1974. Isso é *letraset*. E isso aqui são aquelas folhas que grudavam. Esse aí foi um trabalho danado pra ficar exato. Né, porque o branco no preto é difícil. É um de um.

C: Esse pra mim é a nossa obra-prima. Esse é o que tá mais preservado, né. Esse foi uma invenção de Gastão. Gastão era uma pessoa muito criativa e muito inquieto intelectualmente. Ele tava sempre inventando uma coisa pra fazer. Foi uma pessoa muito importante pra mim, pra me desenvolver. Minha família tinha uma certa cultura, minha mãe sempre me incentivava muito a leitura, mas ele foi uma coisa muito... Minha amiga diz que a nossa pós graduação foram os nossos maridos. Eles eram muito ricos culturalmente e muito instigantes.

C: Já é um semi artesanal. A gente tinha uma amizade com muitas gravadoras mulheres. E a gente convivia muito com elas. Aí a gente conversou e a gente conhecia muito bem a obra de cada uma. E cada uma poderia trazer um texto que dissesse jus que tivesse a ver com o espírito daquelas imagens. A gente ia fazer um livro objeto, de cadernos soltos, onde você tem a liberdade total com duas folhas e o nome a gente criou *Escritura* porque é o sentido lato, imagem e texto, que é o sentido primitivo de escritura. E aí cada uma fazia um caderno como quisesse, escolhia as cores do papel fabriano e tinha direito a 3 folhas, fazer qualquer coisa, contanto que o módulo ficasse intacto. Eu tinha um livro sobre a história da escrita que a minha irmã me deu e isto é um caligrama árabe que eu fiquei fascinada. Aí eu ampliei e desenhei, impresso em offsete. É o próprio símbolo de escritura. E cada um de acordo com o gosto e a vontade trazia um pequeno texto que ela achasse que tinha a ver com aquela obra.

C: Eu recriei uma frase de Kandinsky, de uma frase fantástica muito importante pra história da arte. Aí ou eu ou Gastão colocávamos o texto. Aí o texto é em *letraset* e tinha que fazer parte do conjunto, da *Escritura*. E aí tem mil combinações. Gastão me deu um livro sobre Kandinsky, sobra arte, do ponto, linha e superfície. Tudo isso é *letra-*

set. Aí na *letraset*, sobravam algumas muito pouco usadas em português que eram as letras do nome do Kandisnky e aí fiz uma composição com o nome dele, com as letras. Fazíamos a arte, a matriz que depois era impressa em offset. A gente lançou lá na chácara do céu. Eu era boa na arte final. Elas entregavam as impressões e a gente se virava. Elas não podiam interver no que a gente ia fazer. Aí a gente levou na gráfica e os donos da gráfica acharam uma doidera. Os operários vibraram porque era um desafio também. Aqui era uma outra época, em que se aliam as técnicas.Aqui eu que botei a *letraset* mas arranhei pra ficar com a textura da xilo. E aqui tem um defeito meu nas hastes. Juntou. A gente levava pra gráfica o papel já pronto com as imagens impressas. E era um desafio. Renina e Maria Luisa erraram, elas fizeram numa escala menor e eu tive que redesenhar tudo! Sabe o que eu acho? É que do ponto de vista de qualidade de reprodução hoje é incomensuravelmente mais exato. Agora, uma coisa artística não é pra ser exata necessariamente, né. As cores eram muito infiéis.

C: Isso tudo fui eu que fiz depois que o Gastão morreu. São livros que eu fiz. Esse é o história da arte brasileira. Eu fiz com uma amiga minha. Eu fiz o projeto eu ajudei na pesquisa iconográfica. São 4 momentos da arte brasileira. Esse eu adorei fazer também. Eu gosto muito de tratar imagem no computador. Eu fiz essa transição do analógico pro digital naturalmente. O primeiro livro que a gente fez aqui, o Don Quixote. Era tão perfeito, era offsete, era o acervo da chácara do céu. Portinari ficou doente intoxicado com as tintas e aí ele fez aquarelas. Era o Don Quixote, lindo. A gente entrou pra visitar o museu, na sala do Portinari, onde tavam todas as aquarelas, tinha os originais lá. Aí a gente entrou e Gastão falou "tá aqui o nosso primeiro livro no Rio de Janeiro." Aí a gente fez o livro. Convidou Drummond que se dava com ele. Drummond fez uma glosa para cada imagem. 21 aquarelas e 21 poemas feitos para o livro. E Lucia Olimpio que era diretora do museu e era uma pessoa muito culta, ela fez as legendas, um texto sobre cada cena, situando no livro. E ficou tão perfeito, foi nessa gráfica da Cruzeiro do Sul. Era o perfeito do perfeito. E tinha chegado um rapaz suíço que veio trazendo uma máquina de scanner de fotolito, maravilhosa da Alemanha. E ele veio com a máquina pra instruir o pessoal e acabou ficando. Ele era uma pessoa perfeccionista. E nessa gráfica eles tinham um densitômetro que media exatamente a composição das cores. Então é perfeito, cada cor era lida com seu âmago. Naquele tempo a gente fez a reprodução exatamente no mesmo tamanho. Hoje em dia é proibidérrimo.

C: Eu usava *pagemaker*. Trabalhei com mackintosh mas nunca pude ter porque era muito caro. Quando passei do *pagemaker* pro indesign foi uma coisa normal, foi melhor. Trabalho com toda ferramenta gráfica. Essas ferramentas não são limitantes da criação, de jeito nenhum.