

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS EXATAS E TECNOLOGIA
CURSO DE DESIGN

ILMARANA CAROLINE MARQUES RIBEIRO

**O DESIGN DE IMPRESSOS ARTESANAIS: produtores e técnicas de produção em São
Luís - MA**

São Luís
2019

ILMARANA CAROLINE MARQUES RIBEIRO

**O DESIGN DE IMPRESSOS GRÁFICOS ARTESANAIS: produtores e técnicas de
produção em São Luís - MA**

Monografia apresentada ao Curso de Design da
Universidade Federal do Maranhão, como requisito
para obtenção do grau de Bacharel em Design.

Orientador:

Prof. Me. Márcio James Soares Guimarães

São Luís

2019

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Núcleo Integrado de Bibliotecas/UFMA

MARQUES RIBEIRO, Ilmarana Caroline.

O DESIGN DE IMPRESSOS ARTESANAIS : produtores e técnicas de produção em São Luís - MA / Ilmarana Caroline MARQUES RIBEIRO. - 2019.

85 f.

Orientador(a): Márcio James Soares Guimarães.

Curso de Design, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2019.

1. Artífice. 2. Design Gráfico. 3. Impresso Gráfico Artesanal. 4. Produção Gráfica. 5. Produtores artesanais. I. Soares Guimarães, Márcio James. II. Título.

ILMARANA CAROLINE MARQUES RIBEIRO

**O DESIGN DE IMPRESSOS GRÁFICOS ARTESANAIS: produtores e técnicas de
produção em São Luís - MA**

Monografia apresentada ao Curso de Design da
Universidade Federal do Maranhão, como requisito para
obtenção do grau de Bacharel em Design.

Aprovado em: ___/___/_____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Me. MÁRCIO JAMES SOARES GUIMARÃES
Universidade Federal do Maranhão

Prof. Dr. SANATIEL DE JESUS PEREIRA
Universidade Federal do Maranhão

Prof. Me. GISELE REIS CORREIA SARAIVA
Universidade Federal do Maranhão

Aos meus pais.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, à Deus que me deu força e clareza nas horas de provação.

Segundo, aos meus pais Inácio e Marileia, que trabalharam duro e me deram suporte para concluir mais este sonho, o da graduação em uma universidade pública.

Ao meu querido orientador, Márcio Guimarães, que é mais que um professor, é um verdadeiro amigo, educador e, incentivador de talentos e sonhos.

Aos professores da banca, Sanatiel Pereira e Gisele Reis, pelas suas contribuições feitas ao longo do trabalho, e a todos os meus professores de curso, que, às suas maneiras, incentivaram potenciais meus e de muitos outros alunos.

Ao DEDET, por ceder a câmera fotográfica no período da pesquisa de campo.

Aos núcleos de pesquisa pelos quais passei durante a vida universitária, NEPP e NIDA, obrigada pelo grandíssimo aprendizado na atuação na extensão acadêmica.

Grata pelos amigos que me ajudaram, não somente durante a etapa da monografia, mas em todo o tempo de curso e me presentearam com suas amizades e parcerias: Eugênia Carina, Railde Diniz, Samuel Silva, Paula Maia, Maycon Anjos, Maureen Cerveira, Mauro Reis, Arthur Marques, Waldeilson Paixão, Ricardson Vieira, Erika Veras, Luciano Cerveira, e outros amigos afora.

Um agradecimento especial a Paulo Henrique, dona Maria, seu João e seu Arquimedes, amigos que a UFMA me presenteou e aos quem dedico profundo respeito e gratidão.

À Gráfica Universitária, meu antigo estágio onde conheci pessoas maravilhosas e quem tenho profunda admiração e gratidão: Ezequiel Filho, Francinilson Cardoso, Adagilson Oliveira, Francisco Batista, Francisco Maciel, Luiz Ribeiro, Cassiano Pereira, Pedro Beato, Cinthia e Fernanda.

Às empresas contatadas pela ótima recepção e pela disponibilidade em ceder as entrevistas e compartilhar conhecimento acerca da produção gráfica.

Às minhas amigas e amigos que a vida trouxe para mim e sempre estão ao meu lado, em especial, Thamyres Lavra, Marinella Quinzeiro, Ritta Nascimento, Larissa Uchôa, Lucas Rabelo, Adriana Rabelo, Poliana Lima, Gabriel Cutrim, Bruno Everton grata pelo apoio sempre.

À Lucas Martins, pelo companheirismo, apoio e paciência.

Grata a todos que contribuíram de alguma forma para a concretização deste trabalho e perdão pela minha ausência nesses últimos meses.

RESUMO

A pesquisa de cunho bibliográfico-exploratório visa mapear os produtores e a produção de impressos gráficos artesanais, bem como catalogar as técnicas utilizadas no desenvolvimento dessas peças gráficas em São Luís, Maranhão, Brasil. Para tal, foi tomado referencial teórico de autores como Araújo (2008), Cardoso (2009) e Creni (2013), os quais reúnem obras relacionadas aos impressos, a exemplo de livros, cartazes e selos, como artefatos histórico-culturais e as suas produções materiais. Para traçar um caminho metodológico, o presente trabalho baseia-se no estudo de mapeamento da gráfica popular elaborado por Fátima Finizola (2013) em Pernambuco. O presente estudo possui dois focos de análise - o impresso gráfico artesanal como objeto material e o produtor como artífice que intuitivamente utiliza de técnicas e metodologias projetuais característicos do Design. Logo, realiza-se o levantamento de organizações produtoras destes impressos com intervenção significativa do fazer manual na produção, entrevistas semiestruturadas com apoio do registro fotográfico no local e organização das técnicas de feitura utilizadas, a observar similaridades e diferenças. Como resultado, há a concepção de mostruário físico que congrega o levantamento das técnicas de produção de impressos artesanais com os seus respectivos produtores.

Palavras-chave: Impresso Gráfico Artesanal; Produção Gráfica; Produtores artesanais; Design Gráfico; Artífice.

ABSTRACT

The research of mark-exploratory bibliographical aims to map the producers and the production of printed handmade graphics, as well as cataloging techniques used in the development of these graphic pieces in São Luís, Maranhão, Brazil. To this end was taken theoretical framework of authors as Araújo (2008), Cardoso (2009) and Creni (2013), which gather works related to printed matter, such as books, posters and stamps as historical-cultural artifacts and their production materials. To outlining a methodological path, the present work is based on the popular graphical mapping study prepared by Fatima Finizola (2013) in Pernambuco. The present study has two focuses of analysis-the printed handmade chart as material object and the producer as artificer who intuitively uses techniques and methods characteristic of the Design project. Soon, the survey of producing these organisations printed with significant intervention do manual production, semi-structured interviews with support of the photographic record on site and organization making techniques used, observe similarities and differences. As a result, there is a physical showcase design that brings together the lifting of printed production craft techniques with their respective producers.

Keywords: Printed Artisanal Chart; Graphic Production; Artisan Producers; Graphic Design Artificer.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Ambassadeurs: O declamador Aristide Bruant, 1892, por Toulouse-Lautrec. Litografia a cores.	15
Figura 2. Capa de revista “Para Todos”, edição de 29/01/1927, de J. Carlos.	16
Figura 3. Página da Bíblia de Gutenberg, feito em 180 exemplares, em cerca de 1450.	17
Figura 4. À esquerda, artesã produzindo peça a partir da fibra da palmeira do buriti, na Associação Quilombolas dos Artesãos de Santa Maria; à direita, sacolas feitas com o referido material.	21
Figura 5. À esquerda, artesã produzindo renda de bilro, na Associação das Rendeiras Bilros de Ouro; à direita, enfoque nas mãos da artesã e na renda sendo desenvolvida.	21
Figura 6. Interação entre as artesãs do Porto dos Nascimento (Mirinzal) e das artesãs de Itamatatua (Alcântara), Maranhão, Brasil. Mediação feita pela designer Raquel Noronha pelo projeto “Ciranda de Saberes”, do NIDA-UFMA.	22
Figura 7. Capa do folheto intitulado <i>Relação da entrada que fez o excelentissimo e reverendissimo senhor D. Fr. Antonio do Desterro Malheyro bispo do Rio de Janeiro [...] composta pelo doutor Luis Antônio Rosado da Cunha [...]</i> , impresso por Antonio Isidoro da Fonseca, em 1747.	25
Figura 8. Logotipo da Editora Noa Noa.	27
Figura 9. Cleber Teixeira, fundador da editora Noa Noa,	27
Figura 10. Capa do livro “Mallarmagem 2”, de Stéphane Mallarmé. Tiragem: 175 exemplares, os quais 25 destes feitos em papel artesanal feito de cana-de-açúcar e 150 exemplares impressos em papel Tiziano.	28
Figura 11. Logotipo de O Gráfico Amador.	29
Figura 12. Ilustração de Aloísio Magalhães para “Ode”, livro de Ariano Suassuna, de 1955.	30
Figura 13. Logotipo de O Velho Livreiro.	30
Figura 14. Pablo Peinado, organizador de O Velho Livreiro.	31
Figura 15. Parceiras do ateliê-escola. Da esquerda para direita: Alessandra Evangelho, Claudia Santa Rosa e Pénélope Guidoni.	32
Figura 16. Livro impresso com encadernação japonesa e processo de costura da lombada por bastidor.	32
Figura 17. Logotipo da Corrupiola Experiências Manuais.	33

Figura 18. Processos de impressão das capas e encadernação do livro “Iluminuras”, de Ricardo Weschenfelder, por Aleph Ozuas da Corrupiola Experiências Manuais. 1ª tiragem: 60 exemplares; 2ª tiragem: 25 exemplares.....	33
Figura 19. Tipos de matrizes quanto à forma da superfície: relevo, plana e funda.....	34
Figura 20. “O Abacaxi de Turiaçú”, de Waldeilson Paixão. Xilogravura sobre papel.	35
Figura 21. Pedra litográfica, uma forma de impressão planográfica.....	36
Figura 22. Cilindro de cobre da impressão rotográfica.	36
Figura 23. Fluxograma da metodologia baseada em Finizola (2010).	38
Figura 24. Marca Gráfica Universitária.....	39
Figura 25. Ajuste antes e durante a impressão na impressora offset Mirage NP-56-III.	41
Figura 26. Aplicação da chapa de metal revelada; colocação dos papéis para impressão; cópias impressas em amarelo e magenta; pós impressão com a aplicação de pasta protetora na chapa.....	42
Figura 27. Processo de colagem, encadernação, refile e empacotamento de cadernos de monografia.	43
Figura 28. Aplicação de cola e tela nas lombadas dos livros.	43
Figura 29. Logotipo Gwará Gráfica Rápida.	44
Figura 30. Papelão Holler guilhotinado, as pastas das capas dos cardápios.	46
Figura 31. Fita crepe unindo as duas pastas pelo encaixe, permitindo a abertura do cardápio.	47
Figura 32. Marcação dos cantos no verso do papel crepel já impresso.....	47
Figura 33. Corte diagonal dos cantos do papel crepel.....	48
Figura 34. Aplicação de cola adesivo em spray no verso do papel crepel sob estrutura de madeira.	49
Figura 35. A artífice alinha as pastas preparadas sobre a marcação previamente feita no verso do papel crepel.....	49
Figura 36. Colagem do virado.	50
Figura 37. Prensagem pela prensa manual.	50
Figura 38. Capas finalizadas, à espera da colagem do miolo.	51
Figura 39. Logotipo 7 Cores.....	52
Figura 40. Amostra de impressos gráficos feitos pela gráfica e editora 7 Cores.	53
Figura 41. Chegada do texto original digital para a gráfica/editora por meio digital.	53
Figura 42. Ajuste eletrônico do projeto gráfico para a produção das chapas pelo método CTP.....	55

Figura 43. Máquina CTP, da empresa alemã Heidelberg.....	55
Figura 44. Chapa offset de uma das páginas do livro infantil.....	56
Figura 45. Papéis sendo colocados na bandeja alimentadora da impressora offset.	56
Figura 46. Verificando a orientação da chapa para inserir na impressora offset.	57
Figura 47. Revisão dos impressos junto com a boneca.....	58
Figura 48. “Malas”: os resíduos gráficos.	59
Figura 49. Processo de laminação.....	60
Figura 50. Divisão das folhas pela guilhotina.	60
Figura 51. Processo de coleção dos miolos.....	61
Figura 52. Arranjo montado pela artífice para medir o tamanho dos arames para a encadernação.	61
Figura 53. Processo de furação dos livros.....	62
Figura 54. Produção coletiva dos livros na área de acabamento.....	62
Figura 55. Fechamento do wire-o.....	63
Figura 56. Encadernação de folhas avulsas.....	66
Figura 57. Boneca do livro mostruário.....	66
Figura 58. Desenvolvimento gráfico inicial do miolo do livro mostruário em programa gráfico.	67
Figura 59. Capa e folha de rosto do livro mostruário.....	67
Figura 60. Materiais utilizados para a encadernação artesanal do livro mostruário	68
Figura 61. Refile do miolo do livro mostruário.....	69
Figura 62. Marcação do corte das pastas para as capas.....	69
Figura 63. Enquadramento da pasta com o revestimento.....	70
Figura 64. Corte dos cantos do revestimento para acabamento.	71
Figura 65. Colagem e alisamento da capa para retirada de bolhas de ar.....	71
Figura 66. Agulhas e linhas enceradas para a costura do livro	72
Figura 67. Detalhe do início da costura.....	72
Figura 68. Livro mostruário no estágio final da encadernação.	73

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 SOBRE O IMPRESSO GRÁFICO	14
1.1 Conceitos e aplicações.....	14
1.2 Breve histórico do impresso no mundo	16
2 A PRODUÇÃO ARTESANAL POR ARTÍFICES E DESIGNERS	19
2.1 O artífice e a produção artesanal	19
2.2 O papel do designer frente à produção artesanal.....	19
3 A PRODUÇÃO GRÁFICA BRASILEIRA: HISTÓRIA E PROCESSOS	23
3.1 Histórico no Brasil.....	23
3.2 Iniciativas de produção de impressos artesanais marcadas pela participação de designers e profissionais da área gráfica na contemporaneidade	26
3.2.1 Editora Noa Noa	26
3.2.2 O Gráfico Amador	28
3.2.3 O Velho Livreiro	30
3.2.4 Corrupiola – Experiências Manuais	32
3.3 Processos de produção de impressos em papel	34
4 METODOLOGIA	37
5 IMPRESSOS ARTESANAIS EM SÃO LUIS (MA): ESTUDOS DE CASO	39
5.1 Gráfica Universitária	39
5.2 Gwará Gráfica Rápida	44
5.3 Gráfica e Editora 7 Cores	51
6 PRODUÇÃO GRÁFICA LOCAL: SEMELHANÇAS E DIFERENÇAS	64
6.1 Mostuário físico: desenvolvimento e materialização	65
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS	74
REFERÊNCIAS	76
APÊNDICE A - TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO	79
APÊNDICE B - ENTREVISTA SEMIESTRUTURADA	80
ANEXO A - FORMATOS E MEDIDAS DE IMPRESSÃO PARA MELHOR APROVEITAMENTO DE PAPEL	82
ANEXO B – TAMANHOS DE LIVRO ENCADERNADO	83
ANEXO C - ANATOMIA DO LIVRO	84

ANEXO D - FLUXOGRAMA DO TRABALHO DE PRÉ-IMPRESSÃO, IMPRESSÃO E PÓS-IMPRESSÃO, REALIZADOS POR MEIO DA TECNOLOGIA ELETRÔNICA NA IMPRESSÃO OFFSET	85
---	-----------

INTRODUÇÃO

Diferente do modo de fabricação industrial, em que os conhecimentos processuais são fragmentados e os trabalhadores alienados quanto à totalidade do produto e de seus processos, a prática artesanal mostra outra perspectiva: o artífice aproxima-se da aura do fazer manual e corpóreo, pensando nos detalhes, na escolha do melhor material, das melhores ferramentas e no melhor uso, relacionando intimamente com o trabalho e o objeto material. O comprometimento pessoal em realizar um trabalho bem feito e sentir-se orgulho e satisfação são sentimentos que representam a aura do artífice.

A questão do tempo é outro fator determinante relacionado à produção artesanal, o que desperta sentimentos e reflexões durante o trabalho. Na produção industrializada, devido ao fator da produtividade, a habilidade mecânica repetitiva sobressai à capacidade de reflexão, criatividade e liberdade, dadas pela vagareza do tempo artesanal. Na contemporaneidade, percebe-se um movimento de retorno das tradições do passado pré-industrial, a exemplo do ativismo *slow-food* e *slow-fashion*, que mostra a necessidade do ser humano em reconectar-se corporal e mentalmente ao mundo tangível e intangível que o ronda. Sobre estas iniciativas, há estudiosos que notam essas mudanças de paradigmas e são motivados a observar, analisar e historiar esses comportamentos.

No sentido historiográfico, em outras capitais do país como São Paulo, Rio de Janeiro e Recife, notam-se as iniciativas em buscar a memória gráfica a fim de valorizar a história e a cultura local, a exemplo da pesquisadora Gisela Creni (2009), pela obra original que elucida nomes relevantes da produção artesanal de livros do Brasil no século 20, como Geir Campos e Thiago de Mello da Edições Hipocampo, Gastão de Holanda, do Gráfico Amador e Cleber Teixeira, da Editora Noa Noa. Por isso a relevância deste projeto em buscar estes produtores e de suas técnicas, mapeá-los e divulgá-los, com o intuito pela valorização do ofício.

Neste intento, o papel do designer em valorizar a produção dos produtores de impressos feitos de forma artesanal se faz a partir da percepção da cadeia produtiva total, levantando as particularidades de cada artífice diante ao universo que o circunda. Cada objeto material concebido é produto de inúmeras experiências e vivências que o próprio produtor carrega no seu repertório social, cultural e político. O designer, ao entender estas nuances, percebe as qualidades e potencialidades envolvidas no processo de concepção do trabalho junto com o produtor.

Portanto, o presente trabalho propõe-se a investigação de formas de produção artesanal de impressos na cidade de São Luís (MA) por meio de seus artífices, tangibilizando a história

e o conhecimento local. O cerne da pesquisa constitui no mapeamento e catalogação dos produtores e de suas respectivas técnicas manuais de produção de impressos na capital do Estado. Para tanto, realiza-se os seguintes objetivos específicos: (a) a procura e identificação dos produtores juntamente com os processos de feitura de impressos artesanais; (b) apontar semelhanças e diferenças nas suas formas de trabalho; e, por fim, (c) produzir um mostruário físico que reúna estas técnicas e a identificação dos produtores envolvidos.

A escolha dos autores-chave torna-se relevante pelo norteamento do trabalho; para tanto, estudar os livros de Araújo (2008), Cardoso (2009) e Creni (2013) faz com que se obtenha um panorama geral do estado da arte de impressos, tais como livros, revistas e cartazes, no contexto internacional e nacional. A obra de Emanuel Araújo sobre a construção do livro como objeto material contém um apanhado sobre a história do livro desde do seu surgimento até os dias atuais, e ademais, explana os procedimentos de desenvolvimento desta peça gráfica, que vai desde a preparação dos originais até o acabamento. Para analisar o espectro geral dos impressos feitos no Brasil, toma-se como base de referencial teórico a obra organizada por Rafael Cardoso, que mostra, de forma sucinta e completa, a história gráfica brasileira coletadas no acervo da Biblioteca Nacional. Já na obra de Gisela Creni, retrata a história de editores artesanais brasileiros em meados do século 20, contadas através de documentos históricos e pelos próprios produtores por meio de entrevistas realizadas pela autora, acerca da produção artesanal de livros no contexto nacional.

De forma a compreender a organização do trabalho, o capítulo 1 explana sobre o impresso gráfico de maneira geral, isto é, conceitos, variedades e tipos, e uma sintética história do impresso no mundo. No capítulo 2, há uma discussão sobre o artífice e as relações envolvidas durante a produção artesanal e do papel do designer perante ao cenário da produção artesanal. No capítulo 3 faz-se uma retomada histórica na produção gráfica brasileira e explana alguns processos de produção de impressos gráficos no suporte papel. No capítulo 4, explana-se a metodologia utilizada e adaptada para o presente trabalho. No capítulo 5, relata os resultados da pesquisa de campo feitos durante o trabalho. O capítulo 6 aponta características materiais e técnicas das produções mapeadas, a mostrar semelhanças e diferenças entre estes. O capítulo 8 apresenta o desenvolvimento e a materialização do livro-mostruário, que reúne as técnicas e os materiais gráficos levantados, junto com os seus produtores, e, por fim, o capítulo 7 encerra com as considerações finais.

1 SOBRE O IMPRESSO GRÁFICO

1.1 Conceitos e aplicações

Segundo Cunha (2008), o impresso é definido como “documento escrito mediante a utilização de caracteres reproduzidos por qualquer método de impressão” (p. 192). Já na definição da Associação dos Designers Gráficos, o impresso é caracterizado como “todo e qualquer material obtido por impressão mecânica ou eletrônica” (ADG, 2012, p. 111).

O impresso é a materialização final de todos os esforços realizados desde o recebimento do original até o seu acabamento; processos estes que podem variar de acordo com a natureza e do nível de complexidade do projeto gráfico, como explica Ambrose & Harris (2009) acerca do livro impresso e o recebimento de técnicas e materiais apropriadas para cada caso: “os livros são encadernados de acordo com o tempo de vida que se espera que eles tenham, desde a vida curta de um livro de capa mole até a longa de uma obra de capa dura” (AMBROSE & HARRIS, 2009, p. 6). Para tanto, é requerido do produtor gráfico que conheça “a natureza e a sequência das operações necessárias para transformar um projeto de comunicação visual em um impresso acabado” (BAER, 1999, p. 18).

Há infinitas possibilidades de peças impressas dadas pela diversidade de processos gráficos desenvolvidos ao longo da história da civilização. Devido à grande variedade de aplicações da impressão gráfica em diferentes tipos de substratos, ressalta-se a limitação do presente trabalho para impressões em papel e seus derivados, a exemplo de cartazes, livros e periódicos, como jornais e revistas.

Na história do design gráfico, aparecem figuras expoentes que elevaram o patamar dos produtos gráficos, influenciados pelos períodos político-econômicos aos quais atravessaram. A exemplo internacional, temos Henri Marie Raymond de Toulouse-Lautrec Monfa (1864-1901), mais conhecido como Toulouse-Lautrec, pintor francês pós-impressionista e litógrafo, que cunhou a sua marca ao mostrar a vida boêmia de Paris do final do século XIX por meio da pintura e de suas impressões. Ele fez história no design dos cartazes publicitários através da técnica litográfica para maior difusão da sua arte, iniciando em 1892. A litografia permitiu uma maior autonomia e flexibilidade aos artistas para a composição de impressos de maiores dimensões, utilizando maior diversidade de cores e desenhando as próprias letras (HOLLIS, 2000).

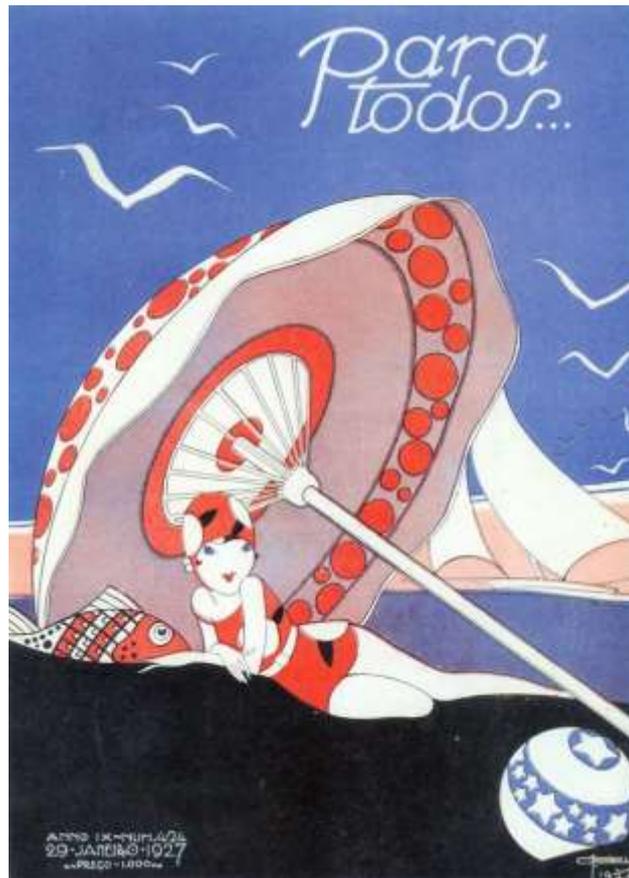
Figura 1. Ambassadeurs: O declamador Aristide Bruant, 1892, por Toulouse-Lautrec. Litografia a cores.



Fonte: www.tipografos.net/tecnologias/toulouse-lautrec.html.

A exemplo nacional, temos o célebre designer, ilustrador, chargista, desenhista, pintor e caricaturista carioca José Carlos de Brito e Cunha (1884-1950), mais conhecido como J. Carlos, que projetou livros, revistas, cartazes, organizando exposições com forte influência visual do Art Déco. Os trabalhos que marcaram a sua história na produção gráfica estão nas revistas “O Careta”, a qual trabalhou entre os anos de 1908 e 1921 como ilustrador, e em “O Malho”, para dirigir junto com Álvaro Moreyra a reunião de publicações da empresa O Malho S.A., comprada pela Pimenta de Mello e Cia, uma das maiores organizações gráficas da época (CARDOSO, 2005).

Figura 2. Capa de revista “Para Todos”, edição de 29/01/1927, de J. Carlos.



Fonte: www.ims.com.br/titular-colecao/j-carlos/

Impressão faz referência à “fase na qual o arquivo final é transferido para o papel, empregando-se diversas tecnologias” (ARAÚJO, 2008, p. 493). Entre essas tecnologias, há a tipografia, xilogravura, litografia, serigrafia, gravura em metal, tampografia, rotogravura, flexografia, impressão a laser e a jato de tinta, offset, entre outras. Dentro das técnicas de impressão, faz-se a divisão a partir do contato da matriz com o substrato, que caracterizam como impressão do tipo direta e do tipo indireta. Como o próprio nome sugere, a impressão direta é aquela em que a imagem da matriz é transferida diretamente para o suporte; já a indireta, possui intermediadores entre estes componentes.

1.2 Breve histórico do impresso no mundo

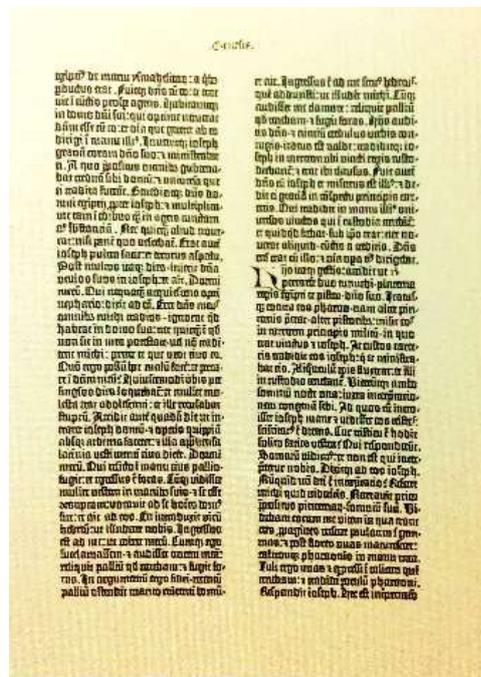
Segundo Camargo (2003), o primeiro impresso tipográfico registrado no mundo foi uma carta de indulgência do Papa Nicolau V, datada em 1455, feito pelo alemão Johannes Gensfleisch zum Gutenberg (c. 1400-1468). Sabe-se que a impressão xilográfica já era um

exercício realizado pelos japoneses. No final do século XIII o papel e xilogravura foram inseridas na Europa, o que propiciou o início de uma revolução gráfica (ARAÚJO, 2008).

A prensa de Gutenberg. O clamor que ronda pela invenção do tipógrafo alemão associase à inovação em unir séculos de conhecimentos acerca da produção gráfica de vários povos e pensar em melhorias técnicas para atender uma demanda exponencial de impressos gráficos, associando materiais e tecnologias, como explicita Mário de Camargo: “a invenção de Gutenberg foi associar prensa e tipos móveis e conseguir a liga ideal para fundição desses tipos, otimizando a utilização do conjunto.” (CAMARGO, 2003, p. 12). A Bíblia de Gutenberg (Figura 1), produzido em cento e oitenta exemplares, é o maior símbolo desta revolução na forma de reproduzir textos em série.

Segundo McMurtrie (1965), a *Bíblia das 42-linhas* de Gutemberg passou por algumas modificações ao longo da sua produção: inicialmente, foi designado 40 linhas para formar uma coluna, posteriormente, para 41 linhas e por fim, o tamanho do tipo foi reduzido para que coubesse 42 linhas em cada coluna. Para produzir este livro, foram utilizados seis prelos ou prensas para imprimir em papel e em pergaminho, de enormes quantidades.

Figura 3. Página da Bíblia de Gutenberg, feito em 180 exemplares, em cerca de 1450.



Fonte: *Gráfica: arte e indústria no Brasil*, de Mário de Camargo (Org.), 2003.

Ainda segundo o autor, após essa significativa revolução pelos tipos móveis, vários impressores europeus se apoderaram desta nova técnica para experimentar em seus impressos, como na cidade de Paris, em 1470, na Inglaterra em 1476 e na Suécia em 1483; após a consolidação da imprensa na Europa, esta chega na América por meio dos conquistadores espanhóis.

O livro, tal como conhecemos formalmente hoje, é o resultado de numerosas inovações ocorridas ao longo dos séculos. Uma das primeiras inovações vem pelo viés configuracional, pois antes os livros eram organizados em *volumen*, i.e, rolos de papiro, para o *codex*, i.e, folhas sobrepostas e unidas por encadernação (a partir do século II d.C.). Segundo McMurtrie (1965), “esta forma de livro só começou a generalizar-se no século IV da era Cristã, quando os juristas do Baixo Império Romano verificaram que ela era mais conveniente para os seus livros de leis do que o rolo.” (p. 79). Esta transformação de formato de *volumen* para o códice “significou uma mudança radical na história do livro, talvez mais importante que a de Gutemberg, pois o atingiu em sua forma.” (ARAÚJO, 2008, p. 41).

A instituição da universidade impulsionou consideravelmente a adaptação do formato dos livros para melhor manuseio e usufruto de mestres e alunos, no século XIV. “As universidades chegaram a promover a elaboração em série de livros normalizados, e, por isso, autorizados para leitura como ‘bons e legíveis e verdadeiros’[...]” (ARAÚJO, 2008, p. 44).

Neste ínterim, vale acompanhar a trajetória cronológica dos tipos de substratos empregados para a produção dos livros antigos: tábulas de argila, abundantes na Grécia e no Oriente Médio; as tábulas de madeira usadas na Grécia e em Roma; o papiro do Egito, oriundo da planta aquática *Cyperus papyrus*, abundante no Rio Nilo; o pergaminho de Pérgamo; e o papel da China (ARAÚJO, 2008). Essas mudanças de suporte da escrita são intrinsecamente ligadas ao modo de gravação da informação, por conseguinte, na relação de trabalho do artífice com o ofício da impressão. No decorrer dos séculos, as técnicas de impressão sofreram transformações e aperfeiçoamentos graças aos impressores, artistas e outros profissionais do mundo ocidental e oriental, juntamente com as evoluções tecnológicas do ramo gráfico.

No século XVI, foi mais significativa a preocupação dos impressores com questões sobre legibilidade, leiturabilidade e estética formal na impressão gráfica, “substituindo a riqueza intrínseca dos manuscritos por uma qualidade diferente, a da paginação” (ARAÚJO, 2008, p. 46). Nesta época, ocorre a divisão do trabalho para os ofícios de editor de texto e impressor, que antes somente uma pessoa realizava todo o trabalho de revisão, normalização e transcrição.

2 A PRODUÇÃO ARTESANAL POR ARTÍFICES E DESIGNERS

2.1 O artífice e a produção artesanal

Pelo contato com o projeto, em um nível de imersão mais elevado, o fazer artesanal desperta sentimentos e reflexões durante o trabalho. Assim, como explica Sennett (2009), acerca do tempo, fator intrinsecamente ligado à prática artesanal:

“A lentidão do tempo artesanal é fonte de satisfação; a prática se consolida, permitindo que o artesão se apossa da habilidade. A lentidão do tempo artesanal também permite o trabalho de reflexão e imaginação - o que não é facultado pela busca de resultados rápidos.” (SENNETT, 2009, p. 328)

Na produção industrializada, devido ao fator da produtividade, a habilidade mecânica repetitiva sobressai à capacidade de reflexão, criatividade e liberdade, dadas pela vagareza do tempo artesanal. Trabalhar de maneira holística, isto é, apoderar-se integralmente de cada passo dado para a construção de um objeto material, seja ele qual for, traz uma carga emocional e afetiva para o artífice como sentimento de orgulho e satisfação.

Todavia, nem sempre a atividade manual é valorizada e, de certo modo, é posta como inferior aos outros tipos de trabalhos que possui pouca intervenção humana, como Richard Sennett afirma que “em diferentes momentos da história ocidental, a atividade prática foi menosprezada, divorciada de ocupações supostamente mais elevadas.” (SENNETT, 2009, p. 31).

O designer, como profissional multidisciplinar, pode intervir nestes paradigmas sociais e econômicos de forma a valorizar a singularidade da atividade artesanal em conjunto com o próprio artesão e/ou comunidade; entretanto, para chegar a este fim, é importante que haja a compreensão e a reflexão sobre o modo da produção artesanal como um todo (GUIMARÃES et al, 2016).

2.2 O papel do designer frente à produção artesanal

O designer como profissional multi e transdisciplinar que perpassa delimitações tem a possibilidade de visualizar o intangível, o que não pode ser mensurado numericamente, mas que possui valor agregado. O próprio trabalho artesanal está repleto de história, simbologias, significados e sensações trazidas no fazer manual e corpóreo de cada indivíduo envolvido no

processo. Cada um possui repertório e vivências únicas, e que transforma cada objeto material em peças únicas e ricas em conhecimento adquirido pelos tempos.

O valor ao trabalho artesanal pode (e deve) estar presente, sendo reconhecível de que o trabalho vale tanto, ou até mais, quanto a sua materialização em si. Portanto, “é necessário perceber as qualidades do contexto local – o território e a maneira como cada produto é concebido e fabricado – para compreender as relações que se formam em torno da produção e do consumo dos produtos.” (KRUCKEN, 2009, p. 17).

O designer pode oferecer uma nova perspectiva de valorização do trabalho artesanal, e assim, beneficiar a todos, tanto o produtor pelo escoamento do seu produto quanto ao consumidor, que terá satisfação em carregar uma experiência materializada em objeto e contribuir para o fomento da circulação de produtos locais e autênticos.

A exemplo prático da aplicação do design a favor da produção artesanal é o Projeto Artesanato Solidário - ArteSol, que segundo o site do projeto, é uma instituição de fomento ao artesanato iniciada em 1998 pela antropóloga Ruth Cardoso como um programa social de combate à pobreza no nordeste brasileiro e, em 2002, tornou-se uma OSCIP (Organização de Sociedade Civil de Interesse Público), atuando por meio de projetos de valorização do artesanato nacional.

O intuito deste projeto é promover e enaltecer o artesanato tradicional brasileiro, incentivando a autonomia dos produtores artesanais, e, assim, manter a memória material e imaterial do fazer artesanal brasileiro. O projeto leva conhecimentos para milhões de artesãos brasileiros acerca de associativismo, design e desenvolvimento de negócios e comercialização.

No Maranhão, há duas associações de artesãos que participam do projeto, que são a (a) Associação Quilombolas dos Artesãos de Santa Maria, no município de Alcântara (Figura X), que produz artefatos a partir da fibra do buriti (*Mauritia flexuosa*), planta abundante na região; e a (b) Associação das Rendeiras Bilro de Ouro (Figura X), localizado no município da Raposa, produtora de rendas de bilro, hastes feitos de macaúba (*Acrocomia aculeata*), uma palmeira pertencente a florestas tropicais. Ambas possuem famílias que possuem saberes e fazeres tradicionais perpassados de geração a geração.

Figura 4. À esquerda, artesã produzindo peça a partir da fibra da palmeira do buriti, na Associação Quilombolas dos Artesãos de Santa Maria; à direita, sacolas feitas com o referido material.



Fonte: Camila Pinheiro. Retirado do site ArteSol.

Figura 5. À esquerda, artesã produzindo renda de bilro, na Associação das Rendeiras Bilros de Ouro; à direita, enfoque nas mãos da artesã e na renda sendo desenvolvida.



Fonte: Camila Pinheiro. Retirado do site ArteSol.

No âmbito acadêmico local, há iniciativas por parte de professores e alunos do curso de Design na Universidade Federal do Maranhão que, utilizam de métodos e técnicas para fomento do artesanato maranhense. A exemplo, há o projeto de extensão chamado “Ciranda de Saberes”, coordenado pela professora Raquel Noronha no Núcleo de Pesquisa em Inovação, Design e Antropologia (NIDA), que visa o intercâmbio de saberes entre as comunidades produtoras artesanais com o designer desempenhando o papel de mediador entre diversos atores sociais envolvidos, conforme a fundamentação teórica-metodológica do Design Anthropology (GUIMARÃES et al, 2016).

Figura 6. Interação entre as artesãs do Porto dos Nascimento (Mirinzal) e das artesãs de Itamatatiua (Alcântara), Maranhão, Brasil. Mediação feita pela designer Raquel Noronha pelo projeto “Ciranda de Saberes”, do NIDA-UFMA.



Fonte: Acervo NIDA (2016).

O próximo capítulo apresenta um breve panorama da produção gráfica brasileira, apontando momentos marcantes da história gráfica do país, algumas iniciativas de produtores gráficos artesanais na contemporaneidade e um apanhado geral sobre as técnicas de impressão em papel.

3 A PRODUÇÃO GRÁFICA BRASILEIRA: HISTÓRIA E PROCESSOS

Em um esforço de conhecer, identificar, catalogar e valorizar a cultura gráfica no país, que, por tempos, permaneceu esquecida ou negligenciada pela atenção dos olhos dos historiadores e pesquisadores e, conseqüentemente, da população brasileira, Cardoso (2009) organiza em livro uma lista de artigos de autores selecionados para contar como os impressos antigos eram planejados e elaborados através de técnicas de produção e de suas mesclas aplicados aos impressos a partir de exercícios de experimentações, desde as primeiras aventuras tipográficas proibidas antes da chegada da Corte portuguesa ao Rio de Janeiro em 1808, até a ascensão da impressão em offset, que reverbera até os dias atuais. Segundo o autor, esse descaso com o reconhecimento do trabalho manual tem motivações históricas, que remete ao período do Brasil colônia e imperial:

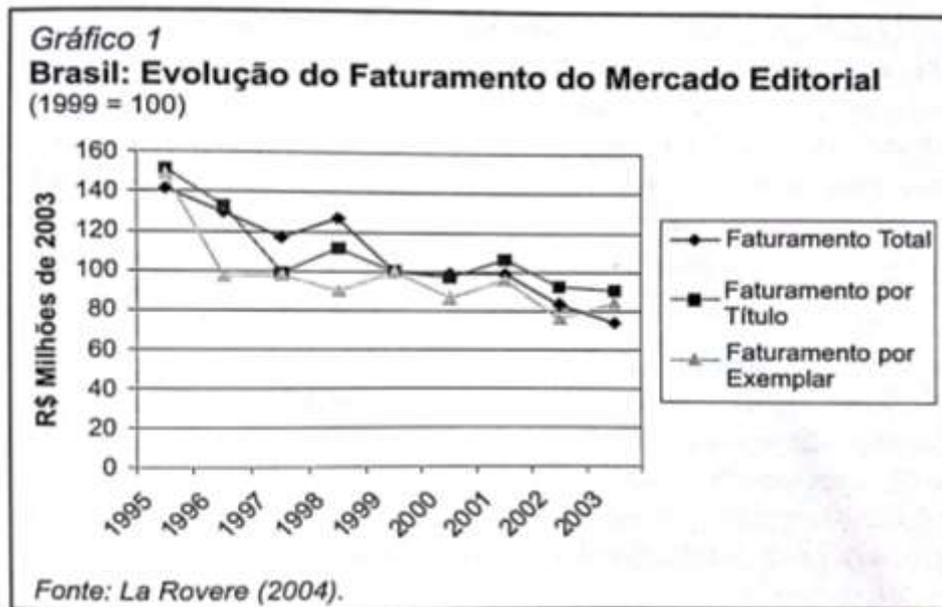
“A tendência a supervalorizar a memória do discurso, muitas vezes escamoteado os aspectos ligados ao fazer e à técnica, talvez seja legado ainda do bacharelado, tão marcante em nossa tradição intelectual. Em nível profundo, pode ser que reflita também o menosprezo que a sociedade brasileira sempre reservou para os que sujam as mãos com o trabalho.” (CARDOSO, 2009, p. 9).

Mesmo com a censura sofrida por mais de três séculos, o Brasil possui notória produção gráfica ao longo da história, que será apresentado no subtópico seguinte.

3.1 Histórico no Brasil

Em relação à história gráfica no país, o livro e outros impressos passaram por períodos sinuosos e conturbados, desde a chegada dos primeiros experimentadores no século 18 até os tempos atuais, com o *boom* da leitura digital pelos *e-books* e fechamento de renomadas livrarias, a exemplo da Fnac, empresa francesa que vendeu os direitos de atuação no país para a Livraria Cultura, que, segundo a revista Veja, em 2018, funciona somente uma (01) loja em todo o país, na cidade de Goiânia (GO). Conforme o gráfico intitulado *Brasil: Evolução do Faturamento do Mercado Editorial*, as vendas totais, em 1995, caíram de 150 milhões de reais para 80 milhões, em 2003, aproximadamente.

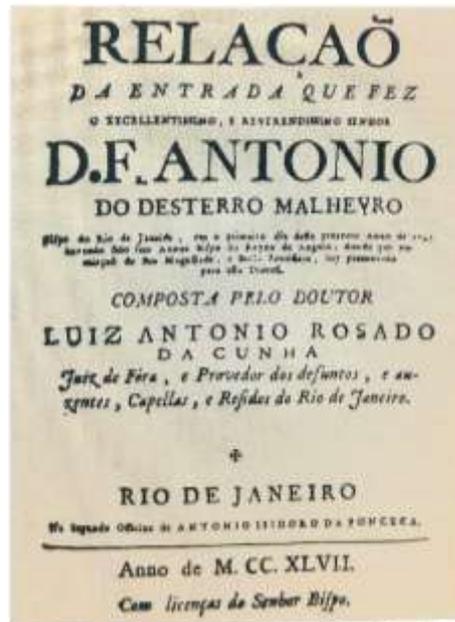
Gráfico 1. Brasil: Evolução do Faturamento do Mercado Editorial



Fonte: La Rovere (2004). Retirado do livro *A economia da cadeia produtiva do livro*, de Fábio Sá Earp (2005).

Houveram notáveis impressores, editores, artistas e profissionais afins que se aventuraram na produção de impressos artesanais e independentes. Voltando para o início da história dos impressos e impressores no país, a primeira impressão datada no Brasil foi em 1747 pelo impressor português Antonio Isidoro da Fonseca, que publicou um folheto de vinte e duas páginas no Rio de Janeiro (MORAIS, 2005), intitulado “Relação da entrada que fez o excelentíssimo e reverendíssimo senhor D. Fr. Antonio do Desterro Malheyro bispo do Rio de Janeiro [...] composta pelo doutor Luís Antônio Rosado da Cunha [...]”, que, na época, a sua pequena gráfica foi barrada e fechada pela censura portuguesa.

Figura 7. Capa do folheto intitulado *Relação da entrada que fez o excellentissimo e reverendissimo senhor D. Fr. Antonio do Desterro Malheyro bispo do Rio de Janeiro [...] composta pelo doutor Luís Antônio Rosado da Cunha [...]*, impresso por Antonio Isidoro da Fonseca, em 1747.



Fonte: *Gráfica: Arte e Indústria no Brasil*, de Mário de Camargo (Org.), 2003.

O Brasil sofreu forte censura da Coroa portuguesa durante três séculos após a ocupação dos portugueses nos solos indígenas, a saber, nenhuma publicação impressa poderia circular na colônia sem a chancela da censura prévia (PINHEIRO, 2004). O exercício da imprensa no país foi autorizado somente com a chegada da Corte portuguesa ao Rio de Janeiro, em 1808, ocasionando mudanças expressivas, que segundo Lustosa (2009), “as medidas adotadas pelo Príncipe Regente D. João a partir de sua chegada foram saudadas como prenúncio de uma nova era.” (LUSTOSA, 2009, p. 29). Dentre essas ações, a mais significativa foi a criação da Impressão Régia.

No dia 13 de maio de 1808, a Coroa portuguesa, ao desembarcar no Rio de Janeiro para marcar a nova sede do poderio português, criou a Impressão Régia, a primeira manifestação de imprensa legalizada no Brasil. Após este feito, “é que os estabelecimentos gráficos – no princípio, essencialmente tipográficos – passaram a funcionar em nosso país.” (ANDRADE, 2009, p. 45)

No Maranhão, sabe-se que a primeira tipografia chegou em 1821 e que graças aos tipógrafos José Maria Correa de Frias e Belarmino de Matos as obras maranhenses ganharam

melhorias formais (MORAIS, 1979). Os jornais maranhenses “Palmatória Oficial”, “Compilador”, “Campeão Português” e “O Conciliador” eram periódicos de grande circulação na década de 1820. Os impressos gráficos, como livros e jornais, estavam presentes no cotidiano da população maranhense entre medicamentos, louças, chapéus e vinhos. (GALVES, 2010).

Ao longo do século XIX e XX, impressores, designers e artistas desenvolveram e aprimoraram técnicas de impressão para, assim, obterem novas possibilidades de expressão do pensamento acerca de vários temas da sociedade (CARDOSO, 2009). A seguir, são mostradas algumas iniciativas destas produções marcadas na era contemporânea.

3.2 Iniciativas de produção de impressos artesanais marcadas pela participação de designers e profissionais da área gráfica na contemporaneidade

Passando para o século XX, temos grandes nomes da cena editorial brasileira, os quais trabalhavam de forma artesanal, que segundo Creni (2013, p. 15) “esse ofício de apaixonados [...] contribuiu para elevar a qualidade das edições”. A exemplo, Pedro Moacir Maia e sua editora Edição Dinamene, em Salvador (1950-1979); Aloísio Magalhães e a editora O Gráfico Amador, em Recife (1954-1961) e Manuel Segalá, da Philobiblion, no Rio de Janeiro (1954-1957), entre outros artífices (CRENI, 2013). Um exemplo mais próximo desta geração é Cleber Teixeira e a Editora Noa Noa.

3.2.1 Editora Noa Noa

Organizada pelo poeta, editor e tipógrafo carioca Cleber Teixeira (1938-2013), trabalhou, na maior parte da vida, na área das artes gráficas. Trabalhou no Instituto Nacional do Livro, de 1971 a 1973, na Editora Civilização Brasileira em 1974 como revisor, e na Editora Bloch de 1974 a 1977. A Noa Noa iniciou em 1965, mas ganha total atenção do editor em 1977, produzindo livros feitos à mão de autores nacionais e estrangeiros, entrevistas, cartazes e outros impressos.

Figura 8. Logotipo da Editora Noa Noa.



Fonte: Site da Editora Noa Noa (2019).

Figura 9. Cleber Teixeira, fundador da editora Noa Noa,



Fonte: www.editoranoanoa.com.br

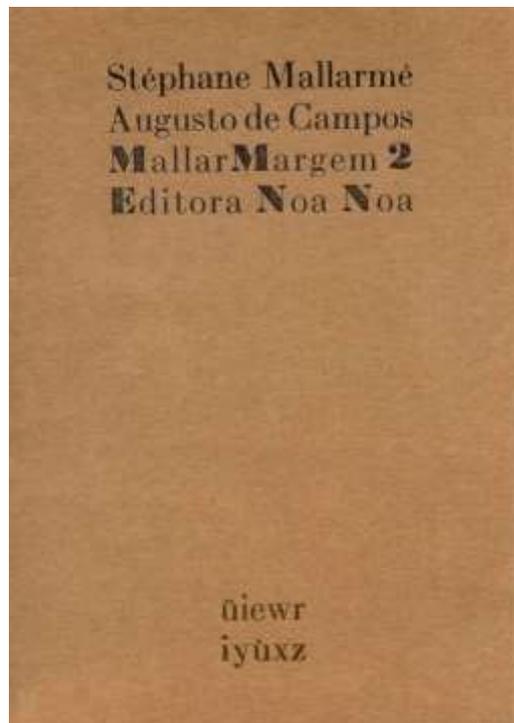
A editora Noa Noa nasce a partir da materialização do primeiro livro manuscrito feito pelo artista: de autoria própria, o livro “10 poemas” conta com ilustrações xilografadas, e edição com 50 exemplares, em 1965. Cleber nomeia a sua editora como Noa Noa, tomando-lhe o nome de uma edição literária de mesmo nome que remete à história de Paul Gauguin (1848-1903) em uma ilha, prestando, assim, uma homenagem ao pintor francês; e o curioso é que depois Cleber se muda junto com a sua esposa para Florianópolis, a ilha de Santa Catarina, no ano de 1977. Nesta fase, Teixeira dedica-se totalmente para a Noa Noa.

A intenção de Cleber em abrir uma editora é que pudesse fazer seus próprios livros e publicar os títulos que faziam parte do seu mundo como autor, tendo como referência as editoras. Seus livros artesanais eram, em sua maioria, de poesias e poemas. Todavia, nem tudo era harmônico: a relação da editora artesanal com os livreiros era tempestuosa pois os

distribuidores comerciais não se interessavam em produções manuais de baixa tiragem. Para resolver isto, Cleber chegou a produzir oitocentos exemplares, porém, encarou o problema do baixo escoamento de livros. Quando abaixa o número da tiragem, cada livro ficava com o preço elevado. Assim, ele percebeu que "quando se vende em livraria, ele atinge um público que não tem esse conhecimento e sensibilidade" (CRENI, 2013, p. 117).

Dentre as obras impressas, há 43 livros ricamente produzidos de tiragens abaixo de 600 exemplos, com papéis selecionados, feitos dentre os anos de 1965 e 2001, inclusos os próprios livros escritos por Teixeira.

Figura 10. Capa do livro “Mallarmagem 2”, de Stéphane Mallarmé. Tiragem: 175 exemplares, os quais 25 destes feitos em papel artesanal feito de cana-de-açúcar e 150 exemplares impressos em papel Tiziano.



Fonte: www.tanlup.com/mallarmagem2-stephane-mallarme-1-303843.

Na figura acima, há o livro chamado “Mallarmagem 2”, de Stéphane Mallarmé, feito em Florianópolis, Santa Catarina, em 1998, em edição bilíngue, com tradução, introdução e título da coletânea de Augusto de Campos. A capa foi feita pelo próprio Cleber Teixeira, composta e impressa manualmente na editora Noa Noa.

3.2.2 O Gráfico Amador

Fundado por Aloisio Magalhães (1927-1982), Gastão de Holanda (1919-1997), Orlando da Costa Ferreira (1915-1975) e José Laurenio de Melo (1927-2006), O Gráfico Amador (1954-1961) era um ateliê dedicado a produzir e publicar impressos gráficos de pequenas tiragens, de cunho experimental, em que a qualidade gráfica era um dos pontos norteadores do trabalho desenvolvido. Localizado na cidade do Recife, em Pernambuco, o ateliê é inspiração para os amantes da produção artesanal de livros.

Figura 11. Logotipo de O Gráfico Amador.



Fonte: www.aloisiomagalhaesbr.wordpress.com/historia-editorial/o-grafico-amador/.

Em um depoimento escrito por Gastão de Holanda, em julho de 1993, ele narra como funcionava o ateliê em Recife e um pouco da rotina dos amigos produtores e literários:

“Na casa da rua Amélia, 415, se não me engano, duas janelas à margem da rua e portãozinho de ferro com campainha, funcionava o ateliê coletivo: O Gráfico na sala da frente, exposto à curiosidade pública; no que seria um quarto contíguo, uma grande prensa litográfica que pertencia a Aloísio Magalhães. Na sala de jantar ficava, os arquitetos Glauco Campelo, Jorge Martins e Artur Lício Pontual, que morreu já no Rio de Janeiro. Nas dependências, depois do que deveria chamar-se cozinha, morava o arquiteto Abel Carnaúba. Tinha habilidade para fazer tudo; tudo. Depois vinha o quintal, misteriosa galeria noturna, com suas fruteiras e seus morcegos. O sótão fora transformado no ateliê de pintura de Aloísio Magalhães. Aí se papeava até depois da meia-noite, com cachaça ou sem, mas sempre com o violão de Aloísio: *levanta, sacode a poeira e dá a volta por cima.*” (CRENI, 2013, p. 100).

O ateliê Gráfico Amador realizou a produção de diversas obras, desde os artistas consagrados da época até os de baixa notoriedade, como, por exemplo, o livro “Ode”, de Ariano Suassuna, de 1955, com ilustração da capa feito por Aloísio Magalhães, de tiragem de 12

exemplares numerados na primeira edição, e sem tiragem definida na segunda edição (CRENI, 2013).

Figura 12. Ilustração de Aloísio Magalhães para “Ode”, livro de Ariano Suassuna, de 1955.



Fonte: www.oglobo.globo.com/cultura/livros/o-grafico-amador-tem-sua-trajetoria-contada-em-livro.

Já nos anos mais atuais, há artistas e organizações que tem como preocupação projetual resgatar as técnicas e práticas artesanais de feitura de livros, cadernos, álbuns, entre outros impressos. Creni (2013) relata que os artistas gráficos têm a intenção de voltar ao começo da produção gráfica, no sentido de buscar o espírito do fazer o livro como antigamente. Nos anos mais recentes, temos os exemplos de O Velho Livreiro e a Corrupta Experiências Manuais.

3.2.3 O Velho Livreiro

É um ateliê e escola de encadernação situado em São Paulo. Organizado por Pablo Peinado e parceria de Alessandra Evangelho, Claudia Santa Rosa e Pénélope Guidoni, a referida ateliê-escola volta-se para publicações de baixa tiragem, projetos de cartonagem e encadernação, e edições de luxo.

Figura 13. Logotipo de O Velho Livreiro.



Fonte: www.ovelholivreiro.com.

Pablo Peinado é formado em Comunicação pela FAAP-SP (Fundação Armando Alvares Penteado), pós-graduado em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP (Pontifícia Universidade Católica); trabalha com o universo gráfico desde 1997, e com foco na encadernação desde 2007. É responsável pela idealização e organização de workshops e projetos do ateliê-escola O Velho Livreiro, já com ampla experiência em cursos feitos em diversos países, como nos EUA e países da Europa e da América Latina.

Figura 14. Pablo Peinado, organizador de O Velho Livreiro.



Fonte: www.ovelholivreiro.com/quemsomos.

Alessandra Evangelho é formada em Engenharia de Produção pela PUC-Rio, porém, com o sentido da mudança de vida, enveredou para o mundo da marcenaria e da encadernação em 2014, e assim criou a Riscô, empresa que desenvolve ferramentas para encadernação manual como berços de furação e prensas, e está localizado ao lado da oficina de O Velho Livreiro, em São Paulo, trabalhando em parceria.

Já a Claudia Santa Rosa é psicóloga, porém está no ramo da encadernação artesanal há quase 30 anos, e em 2013, abriu o próprio ateliê, Santo Papel, onde são realizados projetos de cartonagem e encadernações especiais, e funciona como espaço de ensino do ofício; Santa Rosa participa como parceira de O Velho Livreiro ministrando aulas livres.

Pénélope Guidoni formou-se pelo Ateliê de Artes Aplicadas do Vésinet (AAAV – Atelier d'Arts Appliqués du Vésinet), uma escola de artes e ofícios de grande prestígio na França. Teve presença em várias exposições pelo mundo, como na Feira do Livro Raro, em Paris, França, em abril de 2018, e também prêmios recebidos, como a competição internacional de encadernação, a Designer's Bookbinders, com o livro Orphée à Eurydice.

Figura 15. Parceiras do ateliê-escola. Da esquerda para direita: Alessandra Evangelho, Claudia Santa Rosa e Pénélope Guidoni.



Fonte: www.ovelholivreiro.com/quemsomos.

Dentre os produtos desenvolvidos no ateliê-escola, há livros de artista, caixas e estojos, álbuns e pastas, e encadernações personalizadas, produzidas pelos alunos e os professores.

Figura 16. Livro impresso com encadernação japonesa e processo de costura da lombada por bastidor.



Fonte: www.ovelholivreiro.com.

Recentemente, o ateliê-escola expande suas atividades fornecendo cursos online, ensinando a história e as técnicas de encadernação manual, bem como conhecer as ferramentas e os materiais específicos para o ofício.

3.2.4 Corrupiola – Experiências Manuais

Iniciativa potencializada por Leila Lampe e Aleph Ozuas, a Corruptiola atrela o design e o fazer artesanal na produção de obras impressas únicas. Além de desenvolver todos os livros à mão, a empresa fabrica ferramentas em madeiras nobres e de demolição, e ministra oficinas de técnicas artesanais de encadernação.

Figura 17. Logotipo da Corruptiola Experiências Manuais.



Fonte: Site Corruptiola Experiências Manuais (2019).

Segundo Rivers (2016), os cadernos são costurados à mão pela lombada, do tipo brochura. Esta forma de encadernação propicia maior liberdade de criação e manuseio do papel, pois “como a maioria das brochuras não é reproduzida em série, os designers têm a liberdade de selecionar o formato mais apropriado para o trabalho, diferentemente dos designers de livros e revistas, que talvez só possam utilizar formatos estabelecidos” (AMBROSE, 2009, p. 107).

Figura 18. Processos de impressão das capas e encadernação do livro “Iluminuras”, de Ricardo Weschenfelder, por Aleph Ozuas da Corruptiola Experiências Manuais. 1ª tiragem: 60 exemplares; 2ª tiragem: 25 exemplares.



Fonte: Instagram da Corruptiola Experiências Manuais (2017).

Acima, tem-se um dos exemplos de trabalhos desenvolvidos na Corrupiola. O livro “Iluminuras”, de Ricardo Weschenfelder, foi feito em parcerias com a Editora Caseira, na impressão em papel pólen 90g e para a capa em papel kraft 400g com impressão em tipografia pela Corrupiola.

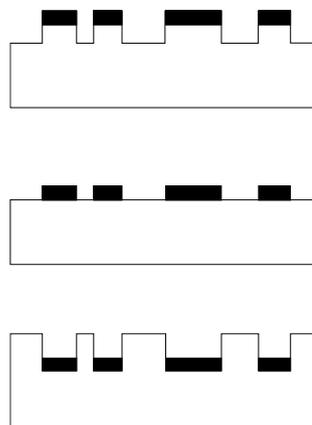
3.3 Processos de produção de impressos gráficos em papel

Ao materializar o projeto gráfico na etapa de impressão, é necessário que o produtor esteja a par das técnicas de reprodução gráfica disponíveis, bem como conhecer o modo de funcionamento e uso, as limitações projetuais, os tipos de materiais e ferramentas envolvidas em cada forma de impressão, com o fim de averiguar e escolher melhor qual técnica se encaixa melhor para cada tipo de demanda gráfica. Cabe aqui, no seguinte trabalho, explicar alguns exemplos de processos para a produção de impressos gráficos, a respeito da reprodução gráfica.

Em relação ao contato da matriz com o suporte, há a impressão direta, em que a matriz imprime diretamente no papel, e a impressão indireta, em que há intermediários para receber a imagem da matriz até chegar à superfície do papel. Para exemplificar, respectivamente, temos a xilogravura, a litogravura e a tipográfica como métodos de impressão direta, e a offset, como método de impressão indireta.

Acerca da forma da superfície da chapa ou matriz, segundo Ribeiro (2007), a impressão pode ser a de relevo, plana e funda, como mostra a figura abaixo, que mostra um corte transversal da matriz, em que os pontos em preto representam a área de contato da tinta na matriz.

Figura 19. Tipos de matrizes quanto à forma da superfície: relevo, plana e funda.



Fonte: RIBEIRO, 2007.

A relevo ou relevográfica caracteriza-se pela matriz em alto relevo, com a imagem invertida. A impressão é simples e de baixo custo quando a tiragem é baixa e é um processo ótimo para figuras em relevo. Pertencem a esta categoria as impressões xilográficas, chapas com tipos móveis, chapas com linha de linotipo ou monotipo e estereotipia. Abaixo, segue um exemplo do desenvolvimento de uma ilustração feita em xilogravura do designer maranhense Waldeilson Paixão, um dos promotores da cultura popular do Maranhão e do Nordeste brasileiro.

Figura 20. “O Abacaxi de Turiacú”, de Waldeilson Paixão. Xilogravura sobre papel.



Fonte: www.behance.net/gallery/20959431/O-Abacaxi-de-Turiacu.

A impressão do tipo plana ou planográfica “provém de suporte em que a imagem é rasa e fica na superfície da chapa ou pedra” (RIBEIRO, 2007, p. 136). Duas técnicas de impressão planográfica são a litografia e o offset (ver etapas de produção no Anexo D). Na litografia, a impressão é feita na pedra calcárea porosa, que opera com o princípio da repulsão da água e óleo, técnica inventada por Alois Senefelder, em 1796. O offset é baseado no mesmo princípio da litografia, descoberto pelo impressor americano Ira W. Rubel em 1904. Trata-se de um “sistema industrial de impressão rotativa plana e indireta, derivado da litografia, capaz de adaptar-se, sem maior perda de qualidade, às várias estruturas do papel, do mais granuloso ao mais liso” (ARAÚJO, 2008, p. 524).

Figura 21. Pedra litográfica, uma forma de impressão planográfica.



Fonte: www.tipografos.net/tecnologias/litografia.html.

A impressão do tipo funda ou calcogravura é um processo de entalhe em uma matriz de origem metálica, onde a tinta fica depositada nestes sulcos e transferida para o papel por pressão. A calcogravura pode ser classificada de duas formas: “a traço (buril, criblê, ponta-seca, roulette, verniz mole) e águas-tintas (em suas várias formas, além das técnicas conhecidas como lávis, maneira-negra e rebaixamento)” (ADG, 2012, p. 42). A rotogravura é um conhecido exemplo deste tipo de impressão, um processo heliográfico em que a imagem é gravada em um cilindro de cobre e a impressão é feita de modo rotativa, o que é ótimo para impressões de grandes tiragens e que, além de imprimir em papel comum, também pode imprimir em plástico e papéis laminados (RIBEIRO, 2007).

Figura 22. Cilindro de cobre da impressão rotográfica.



Fonte: www.ronaldsinkwell.com.br/cidades/impressao-rotogravura/.

O próximo capítulo trata sobre a metodologia utilizada no trabalho e como foi utilizada para nortear o presente trabalho.

4 METODOLOGIA

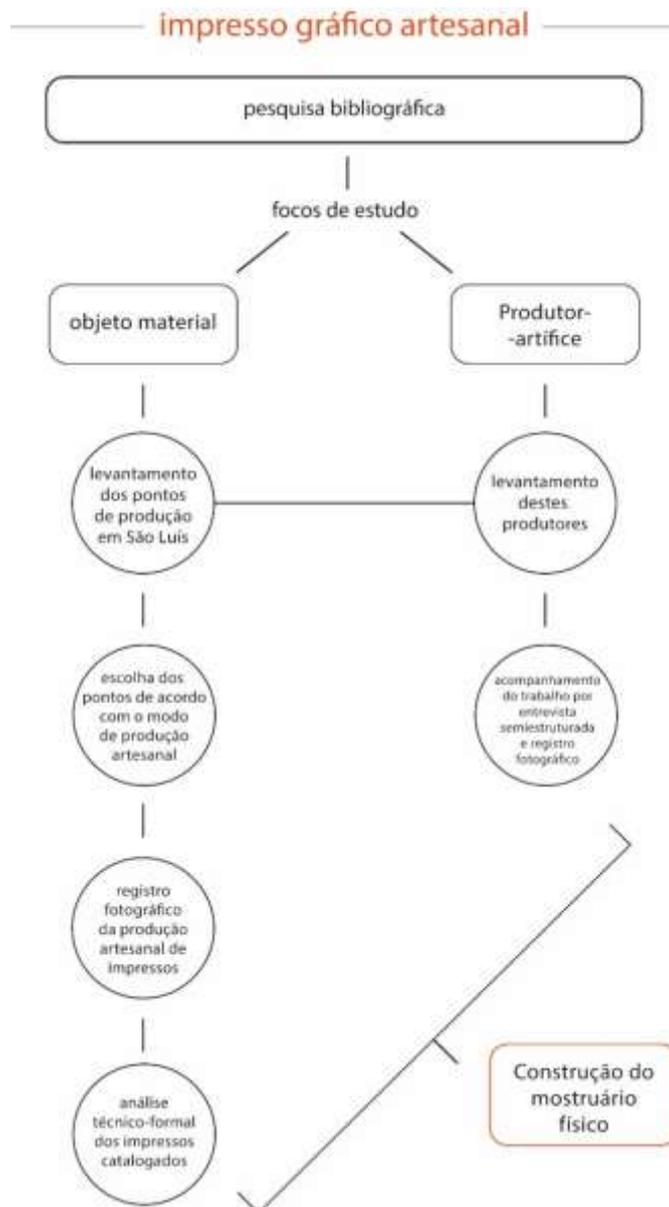
Nesta pesquisa se adota a metodologia utilizada por Fátima Finizola (2010) acerca do mapeamento da tipografia vernacular popular e identificação dos protagonistas da arte das letras pintadas nas ruas de Recife, Pernambuco, Brasil. Para a materialização destes fins, foram feitas “pesquisas de campo para a realização de registros fotográficos dos letreiramento populares, bem como entrevistas e visitas ao local de trabalho dos artífices que desenvolvem esses artefatos” (FINIZOLA, 2010, p. 29).

O presente estudo possui dois focos - o impresso gráfico artesanal como objeto material e o produtor como artífice que intuitivamente utiliza de técnicas e metodologias projetuais característicos do Design -, portanto, divide-se em duas fases. Após a pesquisa bibliográfica aprofundada sobre a temática, a primeira etapa consta a pesquisa de campo em São Luís (MA), de caráter exploratório, a fim de levantar os pontos de produção de impressos gráficos artesanais na cidade; concomitantemente, há o levantamento destes produtores pelas empresas e instituições. Para isso, foram feitos contatos nas empresas, organizações e instituições relacionadas à publicação de livros, revistas e outros impressos na cidade, através de sites, e-mails e redes sociais, e também através de indicações feitas por pessoas que trabalham no ramo. Após este levantamento, realiza-se a escolha dos pontos de produção de acordo com o modo de produção artesanal, isto é, que tenha grande influência do fazer manual nas peças gráficas manufaturadas; a saber, foram levantados 31 nomes de empresas e instituições do ramo gráfico na cidade, cinco visitas técnicas realizadas *in loco*, e no final, escolhe-se três produtoras gráficas que conversam com o propósito do presente trabalho. A seguir, realiza-se uma discussão acerca das técnicas e das formas de trabalho realizados nos pontos mapeados, a fim de observar similaridades e diferenças.

Na segunda fase, sobre conhecer o produtor-artífice, após o reconhecimento dos espaços das produções gráficas, realiza-se o registro do processo produtivo dos impressos gráficos artesanais, com o intuito de observar o seu comportamento perante à produção destas peças gráficas, bem como perceber as influências simbólicas que o ronda no momento do trabalho. A seguir, há a identificação destes produtores, do seu modo de produção e de sua história de vida com a produção artesanal de impressos gráficos. Para tanto, a técnica escolhida para coleta de dados é a entrevista semiestruturada, com o apoio do registro fotográfico e da gravação de voz. A entrevista visa conhecer a história de vida do artífice em relação à produção de impressos e às etapas de criação e feitura.

A partir desse apanhado de informações coletadas e analisadas, será produzido um mostruário físico, a mostrar todo o trabalho dos artífices envolvidos na pesquisa. O referido mostruário tem por objetivo, além de explicar o modo de produção destes profissionais, tornar viva a experiência visual-tátil de um impresso feito artesanalmente; portanto, serão aplicadas técnicas de acabamentos artesanais que converse com o conteúdo do presente trabalho.

Figura 23. Fluxograma da metodologia baseada em Finizola (2010).



Fonte: autoria própria (2019).

5 IMPRESSOS ARTESANAIS EM SÃO LUÍS (MA): ESTUDOS DE CASO

No primeiro momento da pesquisa de campo, realizou-se a investigação de possíveis produtores artesanais de livros na cidade por meio do âmbito acadêmico e institucional. Foram feitos contatos com servidores das áreas do Design, Artes Visuais, Biblioteconomia, a Biblioteca Central e a Gráfica Universitária, todas pertencentes à Universidade Federal do Maranhão campus Bacanga, e com setores públicos como o Arquivo Público do Estado e a Academia Maranhense de Letras, localizadas no centro histórico de São Luís. Dentre estas conversas, obteve-se alguns nomes de referências importantes, entretanto, não atendiam à expectativa do presente trabalho. Alguns destes faziam apenas cadernos e agendas, outros faziam o trabalho de preservação e restauração de obras, ou somente faziam a encadernação. A experiência em encontrar um produtor de impressos artesanais em São Luís fora uma tarefa um tanto desafiadora.

Posteriormente, buscou-se nomes de organizações com fins lucrativos, a exemplo de gráficas e editoras comerciais, totalizando o número de 31 empresas na cidade.

5.1 Estudo de Caso 1: Gráfica Universitária

A escolha da Gráfica Universitária se dá por meio da experiência vivida pela autora no ambiente, através de um estágio realizado pelo período de três meses (outubro de 2017 para janeiro de 2018), o que foi um dos importantes catalisadores motivacionais para o desenvolvimento do presente trabalho.

Figura 24. Marca Gráfica Universitária.



Fonte: <http://www.grafica.ufma.br/>.

Projetada em 1982, a Gráfica Universitária nasce a partir da necessidade de organização e reprodução de impressos administrativos, boletins e outros documentos da Universidade Federal do Maranhão, campus São Luís. No decorrer dos anos, o setor modernizou-se a partir da aquisição de máquinas de offset, gravadoras de chapas, máquinas de corte e impressoras digitais. Atualmente, a Gráfica produz diversos tipos de impressões como formulários, capas

de documento, convites, folders, certificados, livros e periódicos, a fim de suprir as demandas da universidade. Mesmo com a disponibilidade das máquinas, ainda é significativo a intervenção humana em processos como revelação, gravação de chapas e acabamento.

No quadro de funcionários, estão os impressores Francisco Maciel e José Luiz Ribeiro, os encadernadores Cassiano Pereira e Pedro Beato Pereira, os técnicos em artes visuais Márcio Rodrigues, Francisco Batista, Marcos Cerveira, Adagilson Oliveira e Patrícia Nicácio, o assistente administrativo Francinilson Cardoso, e o desenhista industrial e diretor Ezequiel Silva Filho. Apesar da delimitação de cargos, todos se ajudam, trocam ideias entre si para que os impressos saiam da melhor maneira possível para o cliente.

Durante a realização do estágio na Gráfica, foi possível conhecer o maquinário de perto, como é feito todo o trabalho desde os ajustes no arquivo digital até a acabamento da peça final.

Na sala de impressão, estão as máquinas para revelação de chapa metálica, impressão offset, corte com facas conformadas e para plastificação de capas. Há a reveladora de chapa, onde acontece um processo químico de revelação que transfere as informações do fotolito para a chapa de metal. Em seguida, a máquina offset Catu Set 660 monocolor, duas offsets de menor porte, uma impressora acoplada com cortador de faca conformada, impressora offset Mirage NP-56-III, a plastificadora Ricall e a guilhotina Gutemberg. Existem outras máquinas na sala, entretanto, as mesmas estão inutilizadas por alguma razão: a máquina tipográfica não possui operador e, principalmente, tornou-se obsoleta por conta do baixo nível de produtividade; a impressora Amazon 2 bicolor com sensor tem manutenção dispendiosa; e, a guilhotina Wity com sensor está com um problema ligado a um posicionamento espacial.

No quesito dos tipos de papéis utilizados no setor, a Gráfica Universitária dispõe de papel vegetal, papel jornal, cartolina, kraft, papel adesivo, pólen, offset (ou apergaminhado), couché fosco e brilhoso, reciclato e supremo, que serve para fazer formulários, capas de documento, convites, folders, certificados, livros e periódicos. A Gráfica recebe os insumos de papel de um formato diferente ao do usual, o qual reconhece-se por letras (A1, A2, A3...). Os papéis vêm em formato numeral (1, 2, 3...), comum para as gráficas em geral. Os papéis vêm em formato 1, que mede 66 por 96 centímetros. O setor possui um modelo de encarte para orientar os cortes para fazer o melhor aproveitamento do material (ver Anexo A).

Acompanhou-se o trabalho do senhor Luís na impressão offset de blocos de anotações para um evento da universidade. A máquina utilizada foi a Offset Mirage NP-56-III, uma impressora monocolor. Como trata-se de uma impressora antiga, é preciso da intervenção e inspeção do produtor constante para obter melhores resultados de impressão, como aplicar água

com substância limpante para limpar eventuais borrões na blanqueta de borracha, retirar as folhas impressas, ajustar a pressão do ar comprimido, entre outras atividades. Entretanto, os aspectos positivos de uma impressão offset estão entre a rapidez de impressão e o baixo custo de produção em altas tiragens. A respeito do funcionamento da impressora offset, a matriz é colocada em um rolo, onde a imagem é transferida para a blanqueta em negativo. O ar comprimido puxa o papel para imprimir, o papel passa pela blanqueta de borracha com a imagem em negativo, e depois passa por rolos auxiliares até chegar na bandeja final. O processo de impressão offset é indireto, ou seja, o substrato não entrará em contato direto com a chapa-matriz.

Figura 25. Ajuste antes e durante a impressão na impressora offset Mirage NP-56-III.



Fonte: autoria própria (2017).

Em uma outra atividade de impressão, é feita dez mil cópias de certificados em CMYK na máquina offset Catu Set 660. Como se trata de uma impressora monocolor, ou seja, que imprime somente uma cor por vez, é necessário produzir quatro arquivos e chapas com as respectivas cores para, assim, montar completamente a peça gráfica. A chapa é acoplada na máquina acima da blanqueta, fixada por meio de parafusos. Depois, são colocadas a resma de papel na bandeja que fica localizada na parte posterior à da saída da impressão. O momento da impressão propriamente dita é e deve ser monitorada a cada momento pelo artífice. Por tratar-se de uma máquina offset deveras antiga, é preciso estar atento aos mínimos detalhes durante o processo. Por vezes, há um interrompimento na impressão por conta de um papel que grudou

na blanqueta, ou por causa de uma falha no pressurizador para puxar o papel e acaba puxando duas folhas de uma vez, ou no caminho que sai da resma até chegar nos rolos de impressão, os papéis ficam desorganizados e acabam congestionando a passagem, ou então, a impressão fica borrada ou muito fraca em pigmentação. Em todo o processo de impressão, é importante que o artífice faça as manutenções necessárias para que o resultado saia de maneira correta e satisfatória.

Figura 26. Aplicação da chapa de metal revelada; colocação dos papéis para impressão; cópias impressas em amarelo e magenta; pós impressão com a aplicação de pasta protetora na chapa.



Fonte: autoria própria (2017).

O acabamento compõe as partes de corte e encadernação. Os maquinários referentes a etapa de acabamento são a máquina de picote, um perfurador, uma alceadeira (que organiza as folhas em cadernos), máquina de grampo, máquina de colar, prensa a quente, prensa manual, guilhotina elétrica e de bancada, e a laminadora. Esta etapa é a finalização das peças gráficas, que são feitos os processos de refile, perfuração, aplicação de capas, colagem e costura de blocos e livros. Ao longo do estágio, foi feito, primeiramente, a observação dos procedimentos e depois, a participação ativa na construção dos processos de acabamento.

O trabalho iniciou com a colagem das capas para caderno de monografia. O sr. Maciel relata o processo antes de colar a capa: primeiro, une todas as folhas e coloca uma folha na frente e no verso do livro; depois, com a aplicação de um peso encima do caderno, é feito ranhuras sobre a lombada para, assim, receber a cola e fornecer mais aderência; aplica-se a cola e deixa secar. No momento que for receber a capa e o revestimento da lombada, é dado mais uma demão de cola. Agora, na parte da união da capa com o miolo, primeiramente, une-se o revestimento sobre a lombada do caderno e em seguida, une-se a capa da frente e do verso e

espere secar por alguns instantes. Depois, os cadernos seguem para a parte do refile. O sr. Maciel empilha os cadernos de maneira alternada em relação à posição da lombada, de modo que o corte fique o mais perpendicular possível. No final, é feito o empacotamento dos cadernos para saída da produção.

Figura 27. Processo de colagem, encadernação, refile e empacotamento de cadernos de monografia.



Fonte: autoria própria (2017).

Outro trabalho acompanhado foi a colagem das folhas de livros pela lombada. Primeiro, os livros foram empilhados de cinco em cinco cópias para passar no refile de modo longitudinal. Após esse processo, todas as páginas são empilhadas para receber as ranhuras feitas com estilete. O objetivo deste procedimento é garantir a maior aderência da cola sobre as folhas.

Figura 28. Aplicação de cola e tela nas lombadas dos livros.





Fonte: autoria própria (2017).

Adiante, é aplicado a cola de contato na parte da lombada. É dada a primeira demão de cola por meio de um pincel chato. Depois, aplica-se a tela com a cola ainda úmida. A tela é o adicional de segurança para uma boa colagem das folhas de um livro. Depois, aplica-se uma segunda demão e espere secar. O senhor Maciel explica que, para a cola não vazar na primeira e última página, é necessário colocar folhas de borrão entre os livros.

Na gráfica seguinte, o foco muda da impressão offset e passa para a impressão digital.

5.2 Estudo de Caso 2: Gwará Gráfica Rápida

A Gwará Gráfica Rápida é uma empresa ludovicense que nasceu em 2008 pelo designer Claudio Lima junto com o amigo Davi Pinto que tiveram a ideia de montar uma gráfica digital pois, na época, não havia na cidade. Começaram com uma impressora OKI e duas Canon. A empresa, atualmente, conta com quatro funcionários: Luciane Santos, trabalha na recepção e atendimento; Letícia Soares, no financeiro; Neide, impressão e acabamento e Claudio Lima, sócio e diretor. Pela natureza da gráfica digital, os impressos são de poucas tiragens e possuem maior liberdade de personalização: segundo Luciane, os produtos que mais saem da gráfica são blocos, agendas, cardápios, folders e cartazes.

Figura 29. Logotipo Gwará Gráfica Rápida.



Fonte: www.br2n.com/websites/rmagnetico/.

Ao perguntar sobre como a empresa foi criada, Leticia relembra que Claudio morou em São Paulo por algum tempo e teve a oportunidade de participar de uma feira de profissões. Na volta para São Luís, ele fez contato com os fornecedores de máquinas de impressão e papel, que na época, era feito somente em formato A4 e depois foi descobrindo outros formatos de papéis, maiores que os convencionais. Os primeiros fornecedores eram locais, como por exemplo a Amazon Jet, empresa de insumos gráficos, trabalhava somente com cartucho de tinta. Nos primeiros anos da Gwará, foram produzidos somente fotocópias, e ao passar do tempo, se modernizou para atender a demanda local. Em São Luís, a Gwará foi pioneira no ramo da gráfica do tipo digital, o que caracteriza uma produção de impressos de poucas tiragens com maiores possibilidades de personalização.

Na entrevista com Leticia, questionei acerca do destaque do lado artesanal percebido nas últimas postagens das redes sociais da empresa. Letícia conta que Claudio viu o enaltecimento da ideia do “fazer à mão” em feiras e na internet, e começou a pensar em formas de introduzir estas práticas no cotidiano da empresa e nos produtos com maior ênfase. Ele e parte da equipe da empresa participaram de uma oficina na Gráfica Universitária, na Universidade Federal do Maranhão, para conhecer o processo de feitura dos livros encadernados à mão. Claudio mostrou a Neide, que trabalha principalmente na parte de acabamento, algumas referências de trabalho acerca da temática, que abraçou a ideia e, curiosa, aprendeu algumas técnicas de encadernação manual para implementar aos projetos.

Neide é a artífice encarregada em imprimir, montar e fazer diferentes tipos de acabamento. Iniciou há 10 anos com outro cargo na empresa e posteriormente migrou para a área de impressão e finalização. Na empresa, é a única produtora que realiza a etapa de acabamento, tendo domínio em todas as máquinas ali presentes: laminadora, plastificadora, furadeira em wire-o, guilhotinas de vários portes, etc. Na entrevista, indaga-se sobre a forma de aprendizado do ofício: a curiosidade em conhecer diferentes técnicas de impressão e encadernação fez com que Neide aprendesse na prática do dia-a-dia, muitas das vezes somente observando os processos presencialmente. Antes, ela trabalhava como técnica de enfermagem, e depois que entrou para a Gwará, fez um curso de especialização em artes gráficas a fim de adentrar ao universo da produção gráfica. Entre conversas, Neide conta que o trabalho feito à mão não é valorizado na cidade. “É difícil encontrar pessoas que valorizem este trabalho”, ela comenta, explicando que o público não percebe o caráter único de uma peça produzida artesanalmente.

Para o trabalho, acompanhou-se a produção de um cardápio de restaurante, especificamente na etapa da montagem das capas, que, no dado momento, estava em vias de inauguração; portanto, a marca do estabelecimento permanece oculta, a pedido da artífice. Os materiais utilizados para a composição das capas dos cardápios são: papelão Holler (para as pastas); fita crepe (para união das pastas no sentido longitudinal); e, papel crepel texturizado já impresso pelo cliente, por meio de serigrafia. A tiragem é de 20 cardápios e 5 cartas de vinho.

Para iniciar o trabalho, as placas de papelão Holler, que vem em formato 1 (ver Anexo A), são guilhotinadas para o formato desejado do cardápio. O corte foi feito na guilhotina hidráulica da gráfica, pela Neide.

Figura 30. Papelão Holler guilhotinado, as pastas das capas dos cardápios.



Fonte: autoria própria (2019).

Com as pastas devidamente cortadas, faz-se a união de duas a duas no sentido da lombada para compor a estrutura-base da peça gráfica. Neste caso, Neide utiliza fita crepe, servindo como se fosse uma espécie de dobradiça, permitindo flexibilidade no momento da abertura do cardápio.

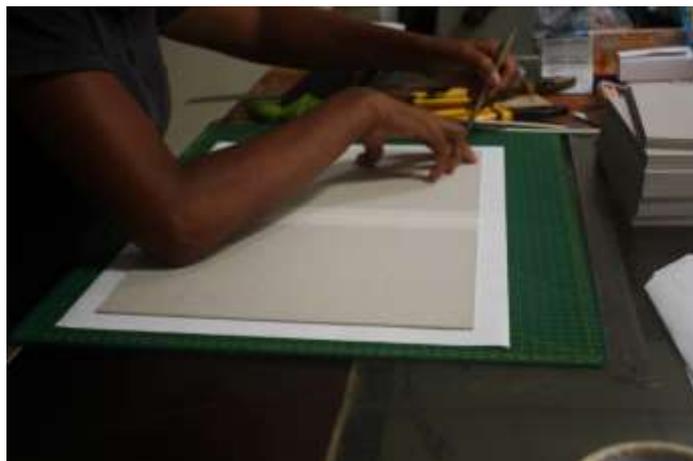
Figura 31. Fita crepe unindo as duas pastas pelo encaixe, permitindo a abertura do cardápio.



Fonte: autoria própria (2019).

Com as pastas unidas, a próxima etapa é a marcação dos limites das pastas no verso do papel crepel impresso. São feitos riscos nos cantos externos das pastas, a fim de demarcar o enquadramento no momento da colagem. Neide realiza esse processo com naturalidade, denotando a experiência de anos no ofício. Ela, intuitivamente, percebe os espaços vazios, posiciona e delimita o enquadramento a olho nu. Percebe-se também, que no meio das etapas do processo de encadernação, Neide faz pequenas revisões e reparos nas peças gráficas, como realinhar as pastas que, porventura, saíram fora do lugar, remover eventuais impurezas impregnadas no material, entre outras ações.

Figura 32. Marcação dos cantos no verso do papel crepel já impresso.



Fonte: autoria própria (2019).

Após essa etapa, são feitos cortes diagonais nas extremidades do crepel com a tesoura, de modo a retirar o excesso de papel para fazer a dobragem do virado. Neide manuseia a tesoura

com precisão desenvolvido por meio da prática constante, assim, dispensando o uso de régua e estilete. Caso alguma dessas extremidades estejam desniveladas, Neide corrige no momento ou na próxima etapa, a colagem do revestimento sobre as pastas.

Figura 33. Corte diagonal dos cantos do papel crepel.



Fonte: autoria própria (2019).

Revestimentos em crepel preparados, passa-se para a etapa de colagem, especificamente na aplicação do adesivo em spray no verso do papel. Neide utiliza uma base de madeira para firmar o papel enquanto ela aplica a cola. Ela explica que este tipo de cola é melhor para trabalhar tanto no sentido da composição química, pois como há pouca quantidade de água na fórmula, o papel tem menos chance de “enrugar” pela umidade, quanto no sentido da forma de aplicação, pois assim a cola é distribuída de forma homogênea pela superfície do papel, o que garante melhor aparência no acabamento do material, evitando as bolhas de ar e o excesso de depósito de cola em pontos aleatórios.

Figura 34. Aplicação de cola adesivo em spray no verso do papel crepel sob estrutura de madeira.



Fonte: autoria própria (2019).

Assim que é aplicado a cola, imediatamente realiza-se a colagem das pastas no revestimento em crepel. Como a cola é de secagem rápida, é necessário que se faça o processo de enquadrar as pastas corretamente nas marcações e pressioná-las em seguida de forma rápida. Logo após, a parte do virado é dobrado para dentro das pastas, ajustando no sulco entre as pastas e também nos cantos externos.

Figura 35. A artífice alinha as pastas preparadas sobre a marcação previamente feita no verso do papel crepel.



Fonte: autoria própria (2019).

Figura 36. Colagem do virado.



Fonte: autoria própria (2019).

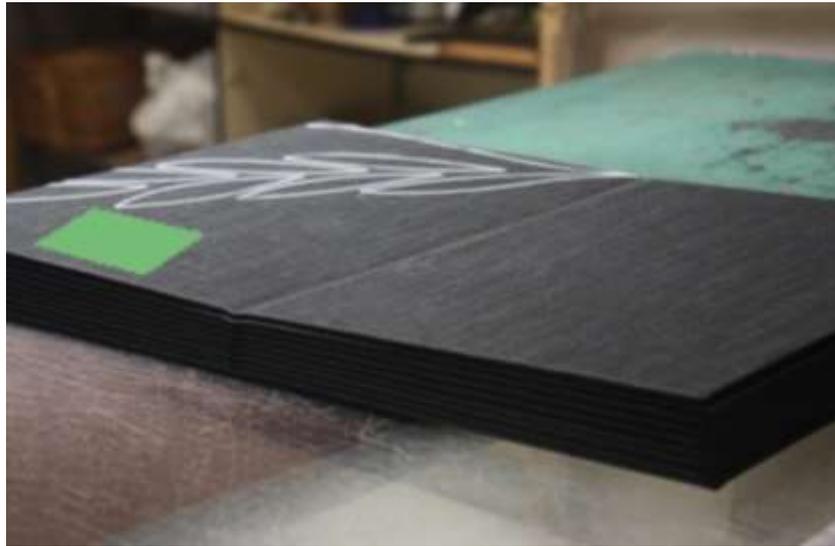
Todos estes processos são feitos nos vinte e cinco exemplares de cardápio; ao final da colagem, as capas são reunidas em pilhas e colocadas para secagem na prensa manual por cerca de dez a quinze minutos. Para proteger as faces das capas, são colocadas folhas avulsas brancas limpas para evitar arranhões ou sujeiras. Passado o tempo de prensagem, Neide verifica mais uma vez o aspecto de cada capa, em seus detalhes.

Figura 37. Prensagem pela prensa manual.



Fonte: autoria própria (2019).

Figura 38. Capas finalizadas, à espera da colagem do miolo.



Fonte: autoria própria (2019).

A partir dessa etapa, não houve o acompanhamento presencial da etapa de montagem do miolo do cardápio e das cartas de vinho. Todo este processo de confecção manual das capas foi realizado em uma manhã inteira de trabalho.

5.3 Gráfica e Editora 7 Cores

O estabelecimento gráfico iniciou em 1993 com o nome de “Gráfica Norte e Sul” pelo empresário Roberto Carlos Moreira, que veio do pai dele que tinha algumas lojas de mesmo nome, depois passou para o nome “Gráfica Aquarela” e recentemente, mudou para “Gráfica e Editora 7 Cores”. A 7 Cores é a união de três modalidades do ramo gráfico: gráfica, a qual realiza maiores tiragens por máquinas de nível industrial; editora, para publicação de livros, revistas e afins; e gráfica rápida, para trabalhos de menores quantidades e personalizados. Atualmente, a empresa conta com 30 funcionários, que trabalham anos e décadas no ramo gráfico.

Figura 39. Logotipo 7 Cores.



Fonte: www.setecores.com.br.

Wilson Neto foi o intermediador inicial que representou a gráfica/editora no momento da entrevista. Ele trabalha no setor de orçamento há cinco anos na empresa, por onde calcula e repassa ao cliente o valor de tal trabalho demandado; por esta função, é necessário ter conhecimento de todo o material, maquinário e a complexidade do trabalho laboral solicitados pelos produtores gráficos, o qual eles chamam de “intercalação manual”, e para que tudo funcione como o esperado, é necessário o entendimento de todos os setores da gráfica, da pré-impressão, impressão e pós-impressão.

A empresa trabalha com impressões do tipo a laser, feitas por máquinas digitais de menor porte para trabalhos de pequenas tiragens; digital, feitas em uma máquina plotter² que serve para imprimir lonas e adesivos, por exemplo; e a impressão do tipo offset, feitas por máquinas de médio e grande porte para impressos de grandes tiragens.

²Segundo o Dicionário do Livro, de Maria Isabel Ribeiro de Faria (2008), plotter é uma máquina que se encontra equipada com canetas guiadas por computador, que transformam arquivos eletrônicos em desenhos.

Figura 40. Amostra de impressos gráficos feitos pela gráfica e editora 7 Cores.



Fonte: autoria própria (2019).

Wilson mostra como os originais de livros chegam para a empresa para gerar um orçamento inicial. Geralmente, veem em arquivo do Word e em formato A4. Ele comenta que todos os livros produzidos devem estar de acordo com as normas técnicas da Biblioteca Nacional. Na figura abaixo, Wilson mostra um exemplo de um original no formato digital, de 96 páginas que, segundo ele, possui certa estrutura de livro, porém não possui sumário, paginação ou qualquer tipo de layout; então, é feita uma estimativa da quantidade de insumos envolvidos e o nível de complexidade do trabalho para poder, assim, montar o preço.

Figura 41. Chegada do texto original digital para a gráfica/editora por meio digital.



Fonte: autoria própria (2019).

A estimativa de orçamento é feita baseada no dobro do número de páginas do documento original, pois o texto normalmente vem em formato A4 e o formato convencional do livro é o A5 (148 x 210 mm), assim, reduzindo pela metade, e com algumas páginas a mais, para comportar o sumário, a ficha catalográfica, dedicatória, entre outros componentes pertencentes ao livro, assim como é contabilizado o tempo e a complexidade da produção, o material gasto para a realização dos ajustes (no caso da impressão offset), e a força de trabalho de cada produtor gráfico.

Depois do orçamento feito e da aprovação do valor pelo cliente, se for um livro que utilize a impressora offset, por exemplo, produz-se uma boneca pela impressora digital, para que o cliente possa ter noção do resultado final da peça gráfica e, assim, aprove a execução. Neste trabalho envolve o trabalho do designer Wellington para a feitura da peça e/ou intervir com ajustes pontuais, quando esta já vier pronta para a gráfica, e a Chirmane, que trabalha no setor de acabamento, para intervir na finalização do trabalho, como encadernação manual, laminação e plastificação.

Para o presente trabalho, acompanhou-se a produção gráfica do livro infantil chamado “A Lenda do Bumba Meu Boi”, de João Rubens Rabêlo Carvalho. A tiragem é de 500 exemplares, com capa feita em papel Sina Royal 250g/m², colorido, com verniz na frente e no verso e miolo em papel Offset 180g/m², preto e branco, e em papel Sina Royal 250g/m², colorido, sem verniz; acabamento em laminação nas capas e encadernação em wire-o. O tamanho final do livro é de 30 x 21 cm.

Em primeiro momento, Wellington prepara as páginas para gerar as chapas pelo método do CTP (*Computer to Plate*), um processo de gravação de chapas metálicas de modo computadorizado usadas na impressão offset.

Figura 42. Ajuste eletrônico do projeto gráfico para a produção das chapas pelo método CTP.



Fonte: autoria própria (2019).

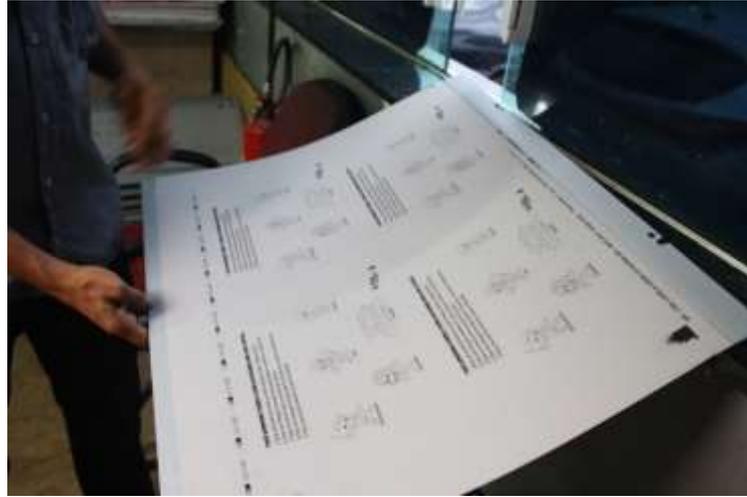
Figura 43. Máquina CTP, da empresa alemã Heidelberg.



Fonte: autoria própria (2019).

Assim, as chapas metálicas são produzidas por separação das cores CMYK (ciano, magenta, amarelo e preto), expostas e reveladas. Diferente da técnica tradicional de produção de matrizes, o método CTP dispensa a utilização do fotolito para a produção destas chapas; por conseguinte, esta forma de gerar as chapas para impressão torna-se mais fácil e menos custosa em relação ao tempo de trabalho. Assim que as chapas saem da máquina, é feita uma revisão visual para verificar se há algum erro. O passo seguinte é a impressão propriamente dita do livro.

Figura 44. Chapa offset de uma das páginas do livro infantil.



Fonte: autoria própria (2019).

Na impressão offset, os impressores Nivaldo e Bruno ajustam a impressora offset policolor nas quatro torres de tinta, completando os níveis de tinta em cada torre. Com a pilha de folhas em formato 2 previamente guilhotinadas, a bandeja de alimentação é preenchida com os papéis e inicia-se o processo de ajuste das cores para ser idêntica ao da boneca.

Figura 45. Papéis sendo colocados na bandeja alimentadora da impressora offset.



Fonte: autoria própria (2019).

Figura 46. Verificando a orientação da chapa para inserir na impressora offset.



Fonte: autoria própria (2019).

Bruno inicia a máquina, coloca algumas folhas para imprimir e tira uma delas para verificar o aspecto da impressão: se está com os níveis aceitáveis de tinta, a posição das retículas, se há alguma falha ou borrão. Caso haja alguma discrepância, os impressores, com toda a experiência adquirida de anos de ofício, sabem exatamente em que área da impressora deverão intervir. A exemplo de uma mancha que sai na impressão: eles, automaticamente, inferem que há sujeira na blanqueta. Nesse momento, eles param a impressora e, de forma manual, retiram as impurezas com a ajuda de um tecido especial. Depois, a impressora volta a funcionar e a impressão sai limpa, sem a mancha.

Figura 47. Revisão dos impressos junto com a boneca.



Fonte: autoria própria (2019).

Neste processo de ajuste da impressora, muitas folhas de papel são usadas para as realizações dos testes. Estas folhas que saem com defeitos gráficos são denominados como “malas” pelos produtores da empresa. Elas não são jogadas fora imediatamente; para haver maior aproveitamento possível do material gráfico, estas “malas” podem servir para outros propósitos, como por exemplo, uma folha mal impressa pode ser útil para servir como molde para uma embalagem, ou ser cortada em uma faca especial para fins de testes.

Figura 48. “Malas”: os resíduos gráficos.



Fonte: autoria própria (2019).

Assim que os impressores testaram e aprovaram, a impressão oficial inicia. Primeiro, imprime-se a frente e, assim que termina o processo, espera alguns minutos para secagem da impressão. Depois, a máquina é alimentada novamente com a mesma pilha de papel para imprimir no verso. Assim que acaba a impressão, mais uma vez é realizado o processo de secagem natural, e posteriormente, faz-se uma revisão geral do estado dos impressos, folheando-os. Assim, termina a fase de impressão e inicia a fase de acabamento.

Na pós-produção, o impresso exige que haja laminação brilhosa na capa e encadernação em wire-o. Em primeiro momento, é feito o processo de laminação das folhas. Este processo é feito por Ariedson e Cleonir, simultaneamente. Cleonir encarrega-se em enquadrar a folha enquanto a laminadora arrasta o papel para aderir o fino plástico sobre a impressão, com a ajuda da pressão e do calor, e a lâmina plastificada sai do outro lado da máquina, onde Ariedson apoia para receber os laminados e organiza-os em pilhas. Por fim deste processo, é feito mais uma revisão para ver os impressos defeituosos.

Figura 49. Processo de laminação.



Fonte: autoria própria (2019).

Lâminas revisadas, chega o momento do corte e refile dos laminados. Nesta etapa, Roosevelt é responsável pelo corte na guilhotina hidráulica. A disposição do corte é feita em formato cruz, e refiles feitos nas arestas do bloco de papel. Feitos os cortes corretamente, passa-se para a etapa da coleção dos cadernos.

Figura 50. Divisão das folhas pela guilhotina.



Fonte: autoria própria (2019).

A coleção dos cadernos é feito de forma totalmente artesanal. As páginas são organizadas e separadas em pilhas, em forma de linha de montagem, e três funcionários trabalham simultaneamente, pinçando com as mãos de modo mecânico para compor cada um dos cadernos que formarão os miolos dos livros. Os miolos são organizados em pilhas e em formato de cruz, para diferenciar os limites de cada um deles e facilitar a manuseabilidade dos

produtores para realizar as atividades seguintes. Posteriormente, são unidos as capas da frente e da costa do livro. Concluído o processo de montagem do miolo com as capas, a próxima etapa é a de encadernação.

Figura 51. Processo de coleção dos miolos.



Fonte: autoria própria (2019).

Para este caso, a encadernação solicitada é a do tipo wire-o (ou garra duplo anel), uma evolução da encadernação do tipo espiral, caracterizado como um arame metálico rígido e mais sofisticado, em que os furos são quadrados. Na preparação do wire-o, que vem em grandes rolos, Rita prepara o seguinte material para o tamanho do comprimento do livro. Ela monta uma base feita com a capa frontal já furada, que fica presa na mesa com duas fitas adesivas; em seguida, pega o fio do carretel de wire-o, mede com a lombada superior e corta com o alicate. E assim, faz-se o corte de 500 seções de wire-o para posterior aplicação nos livros.

Figura 52. Arranjo montado pela artífice para medir o tamanho dos arames para a encadernação.



Fonte: autoria própria (2019).

Na etapa de furação, Chirmane encarrega-se em fazer os furos pela furadeira. Ela divide cada miolo em duas partes, pois a máquina não admite grandes alturas de papéis reunidos ao mesmo tempo. Antes de furar, é necessário enquadrar as folhas em um esquadro próprio da máquina, que é removível e pode ser ajustado conforme a necessidade. Assim que os papéis estão ajustados na prancha, Chirmane aciona um pedal para descer os furadores sobre os papéis.

Figura 53. Processo de furação dos livros.



Fonte: autoria própria (2019).

Na última etapa, a de aplicação do wire-o nos furos, Rita encaixa os arames nos furos e passa para Claudio realizar o fechamento deste com a máquina fechadora, e depois organiza os livros em pilhas para o empacotamento e identificação da produção.

Figura 54. Produção coletiva dos livros na área de acabamento.



Fonte: autoria própria (2019).

Figura 55. Fechamento do wire-o.



Fonte: autoria própria (2019).

A partir dos levantamentos de técnicas e formas de produção gráfica de impressos com influências do fazer artesanal, o próximo capítulo apresenta uma breve discussão acerca do material coletado, a identificar aspectos técnicos semelhantes e distintos entre estes espaços de produção.

6 PRODUÇÃO GRÁFICA LOCAL: SEMELHANÇAS E DIFERENÇAS

Mesmo que os processos gráficos apresentem padrões técnicos de impressão e acabamento, as três gráficas trabalham de formas distintas, até por conta da natureza e do porte de cada uma destas. A Gráfica Universitária trabalha com a impressão offset de maneira tradicional (ver Anexo D), com a utilização de folha vegetal e fotolitos para a produção das matrizes, e também com a impressão digital para impressos feitos para pronta entrega; já a gráfica e editora 7 Cores utiliza o método CTP para produzir as matrizes nas chapas metálicas, técnica mais moderna que o modo tradicional e com menos processos laborais; a Gwará, por ser uma gráfica rápida, produz os impressos a partir das impressoras digitais.

Pode-se dizer que uma das semelhanças que marcam as gráficas mapeadas com os exemplos trazidos na parte teórica do trabalho é a preocupação visual e estética do impresso em todas as suas etapas de feitura, e a acuidade perceptiva do produtor gráfico em identificar problemas e solucioná-las de forma fluida. Na etapa de revisão dos miolos dos impressos feitos na Gráfica Universitária e na 7 Cores, por exemplo, é uma etapa bastante criteriosa, que requer o olhar fino do produtor para perceber pequenos borrões ou ranhuras que, porventura, aconteça durante a impressão.

Dentre as três empresas, a Gwará é a única que não possui máquinas de médio e grande porte para feitura de impressos de grandes tiragens, o que proporciona maiores possibilidades de personalização e customização das peças gráficas.

Acerca da divisão do trabalho e de seus impactos na produção gráfica, percebe-se que, naturalmente, os estabelecimentos gráficos que possuem mais funcionários, mais especializados e definidos são os seus cargos e atribuições, e vice-versa. Aqui, há exemplos de dois extremos: a Gwará conta com três funcionárias e a gráfica e editora 7 Cores conta com cerca de trinta funcionários. A primeira é perceptível grande envolvimento e o domínio das funcionárias em todas as partes da empresa, por isso, a influência da produtora gráfica sobre o trabalho é forte e decisiva. Já a segunda, por envolver muitos produtores, nota-se que os trabalhos são mais definidos e os produtores tendem a ter uma atitude mais passiva e menos envolvente em relação ao trabalho. Mesmo que em todas as gráficas mapeadas hajam uma política de ajuda mútua entre os colaboradores, percebe-se que o efeito da setorização do trabalho aliena o produtor da totalidade do desenvolvimento de uma peça gráfica, fazendo-o desempenhar o trabalho de maneira satisfatória em somente algumas partes da produção, indo contra ao que Sennett (2009) fala sobre a aura do artífice, citado no capítulo 2.

A Gwará, mesmo que imprima as peças gráficas de maneira digital em sua totalidade, a presença do fazer artesanal pela produtora Neide se faz na etapa de acabamento: pela montagem das capas, encadernação manual, laminação, vincagem, entre outros processos de finalização de um impresso, assim como ocorre com a gráfica e editora 7 Cores. A Gráfica Universitária se destaca pelo caráter do grande envolvimento manual e corpóreo em praticamente todas as etapas da impressão offset, em que a maioria dos produtores estão a par da totalidade da produção gráfica.

Com todas as informações reunidas, segue a última etapa do presente trabalho, a feitura do mostruário físico em forma de livro com todas as técnicas de impressão catalogadas desde então.

6.1 Mostruário físico: desenvolvimento e materialização

O livro mostruário das principais técnicas utilizadas nas gráficas catalogadas é uma maneira simples de tangibilizar os processos e as técnicas envolvidas no desenvolvimento de impressos gráficos artesanais, em um sentido de valorizar o trabalho dos artífices em questão. Para tanto, realizou-se a confecção deste mostruário, em um único exemplar físico, que reúne os conhecimentos e as experiências percebidas durante a etapa da pesquisa de campo.

Para iniciar, foi feita uma breve pesquisa de modelos de mostruários (*showbooks*) de forma a conhecer as estruturas e os motivos. São livros feitos para agradar o visual, proporcionando visibilidade ao conteúdo de forma harmoniosa, valorizando-o.

O livro tem como requisitos básicos a impressão de alta qualidade, encadernação feita de forma manual e que tenha dimensionamento diferenciado perante os formatos comuns de impressão.

De forma a visualizar previamente o livro, foi feita um mock-up reduzido a fim de demonstrar as orientações dos elementos gráficos que estarão presentes no impresso final. A encadernação escolhida para o mostruário será feita de folhas avulsas, diferente da forma tradicional da reunião de cadernos para a costura, pois comporta as folhas de gramaturas mais altas com mais facilidade e permite uma abertura total do livro. A inspiração desta técnica de encadernação, a *Single Sheet Bookbinding*, vem por meio da designer gráfica Jennifer Bates, de Scottsdale, Arizona (EUA), que, em seus tempos livres, dedica-se aos projetos de livros e artigos de papelaria feitos à mão e que tem um projeto na internet chamado “Sea Lemon”, que

reúne várias técnicas de produção destes tipos de produtos voltados ao fazer artesanal (RIVERS, 2016).

Figura 56. Encadernação de folhas avulsas.



Fonte: Canal do Sea Lemon no YouTube (2014).

Figura 57. Boneca do livro mostruário.



Fonte: autoria própria (2019).

Feita as disposições gráficas no mock-up, parte-se para a produção no programa digital. Aqui, o programa utilizado para a diagramação do livro foi o Adobe Illustrator CC 2015, com a utilização das fotos produzidas em campo, diretamente com os produtores gráficos no momento do desenvolvimento dos impressos. Basicamente, o livro se distribui em uma breve

apresentação do trabalho como um todo, a história sucinta de cada empresa estudada e os procedimentos técnicos utilizados para a confecção de impressos.

Figura 58. Desenvolvimento gráfico inicial do miolo do livro mostruário em programa gráfico.



Fonte: autoria própria, 2019 (printscreen).

Após o projeto gráfico pronto, é o momento da impressão. Escolhe-se a impressão a laser colorida por conta da alta qualidade visual para fotos com riqueza de detalhes. O miolo e o revestimento são impressos em papel supremo 240g de acabamento fosco. Para as pastas das capas, utiliza-se o papelão Holler, de 3mm de espessura, para acabamento em capa dura. O miolo é refilado para o tamanho 22,5 x 18,5 cm e as pastas para a capa dura segue com a mesma medida, com o acréscimo de 4 mm para a seixa direita (ver Anexo C).

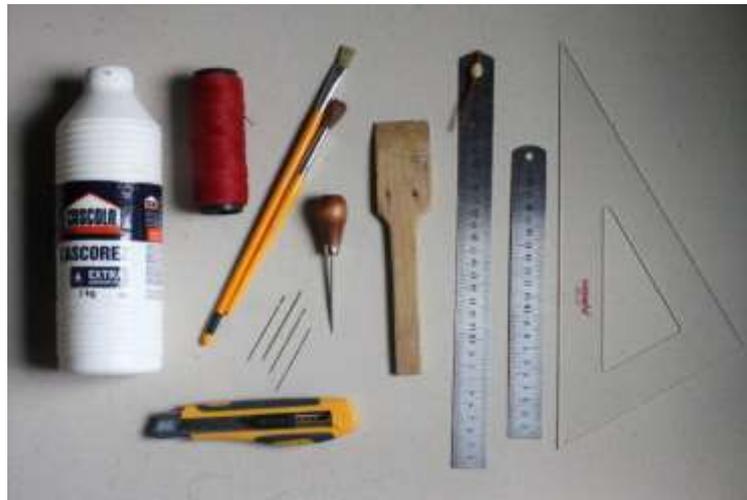
Figura 59. Capa e folha de rosto do livro mostruário.



Fonte: autoria própria (2019)

Folhas impressas e refiladas, vem a etapa de encadernação artesanal. Para isso, são necessários alguns materiais e ferramentas para costurar e unir as capas no miolo. Na figura abaixo, mostra os insumos básicos para a realização desta fase, como esquadro, régua de aço, estilete, furador ou agulhão, agulhas de costura de alta numeração, linha encerada, pincéis e espátula, cola PVA (acetato de polivinila), além de base de corte, lápis, tesoura, fita adesiva e dobradeira.

Figura 60. Materiais utilizados para a encadernação artesanal do livro mostruário.



Fonte: autoria própria (2019).

Com materiais, ferramentas e impressos reunidos, inicia-se o processo de encadernação. Para este processo, aplica-se uma camada de fita adesiva no lado esquerdo das folhas, onde comportará a costura, para que os furos resistam melhor à resistência mecânica sofrida durante a abertura do livro e não aumentem de tamanho com o tempo (processo opcional); depois são marcados e feitos seis furos alinhados à esquerda do livro, próximo da lombada, com a ajuda do esquadro, régua de aço, lápis e agulhão. As capas frontal e posterior são furadas na mesma direção dos furos dos miolos, respeitando o espaço destinado às seixas. Capas e miolo alinhados, e com a linha encerada na agulha, inicia-se a costura das folhas. Para cada furo são utilizados uma agulha e cerca de quatro metros de linha encerada.

Primeiramente, realiza-se o refile do miolo para as dimensões de 22,5 x 18,5 cm. O refile foi feito de forma manual, com a ajuda do estilete e da régua de aço, a qual é recomendada para trabalhos de corte, em que o desgaste de material proveniente da régua é menor comparado à utilização da régua acrílica, por exemplo. Os cortes foram feitos de duas em duas folhas, para

maior precisão. Ao final dos cortes, une-se todas as folhas dos miolos para o lixamento de acabamento das bordas com a ajuda da lixa d'água de numeração 220.

Figura 61. Refile do miolo do livro mostruário.



Fonte: autoria própria (2019).

Miols prontos, agora parte-se para a preparação das capas frontal e posterior. São feitos os cortes do papelão Holler de 3mm com as mesmas dimensões do miolo, exceto com o adicional de 5 mm para a seixa vertical direita, resultando em 23,0 x 18,5 cm. Para isto, foram utilizados o esquadro, a régua de aço, estilete e grafite para a marcação.

Figura 62. Marcação do corte das pastas para as capas.

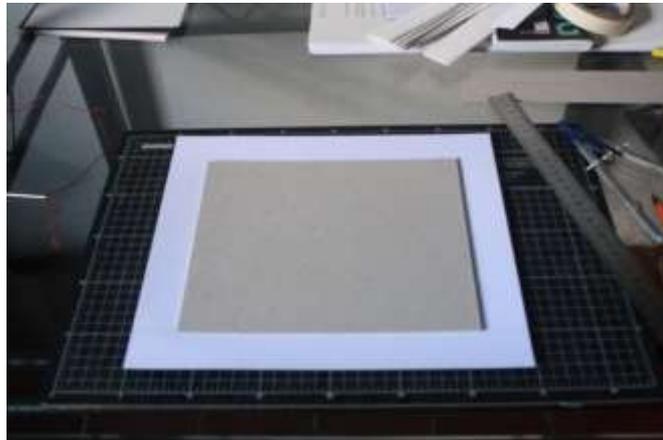


Fonte: autoria própria (2019).

Pastas frontal e posterior cortadas do mesmo tamanho, vem a etapa da colagem destas com os revestimentos. A pasta é posicionada de modo centralizado sobre o revestimento, e

depois, com a ajuda de um lápis, foram feitas marcações dos cantos para melhor visualização no momento da colagem em si.

Figura 63. Enquadramento da pasta com o revestimento.



Fonte: autoria própria (2019).

Aplicou-se a cola PVA sobre toda a superfície do papelão Holler e, com o auxílio de uma espátula, espalhou-se de maneira uniforme, evitando excessos de material em pontos aleatórios. Depois, esta preparação foi colada no verso do revestimento, respeitando a marcação dos limites traçados anteriormente, e, aplicou-se pressão por alguns minutos. É importante que esta tarefa seja feita com agilidade, por conta da secagem rápida da cola PVA, pois contém pouco teor de água na composição.

Após a secagem, foram removidos os cantos externos dos revestimentos para reduzir a quantidade de material que será colado para fazer o acabamento dos cantos das pastas. Para tal, cortou-se, primeiramente, os virados correspondentes à altura da capa: com a régua de aço e um estilete de precisão, posicione a régua alinhando com a aresta do papelão, afaste 3 mm para fora que corresponde à espessura do papelão e passe o estilete, partindo do vértice do papelão para fora do revestimento. Este procedimento foi feito somente nos dois virados da altura da capa. Nos outros dois virados relacionados ao comprimento, fez-se o mesmo corte, porém sem a adição dos três milímetros. Depois, foram feitos cortes diagonais nestes virados, a olho nu. Com os cantos feitos, é feita a colagem dos virados no papelão: aplicou-se cola PVA nos virados do revestimento e depois colados na parte interna da capa; em ordem, primeiro, foram colados os virados da altura e depois os virados do comprimento, para arrematar o acabamento dos cantos. Passe um pano limpo pressionando toda as áreas da capa para a retirada de possíveis bolhas de ar. Realiza-se este mesmo procedimento para a capa posterior do livro, lembrando

em deixar pausas de secagem da cola sob pressão. Na ausência de uma prensa manual, foi utilizado um livro pesado para a prensagem das capas.

Figura 64. Corte dos cantos do revestimento para acabamento.



Fonte: autoria própria (2019).

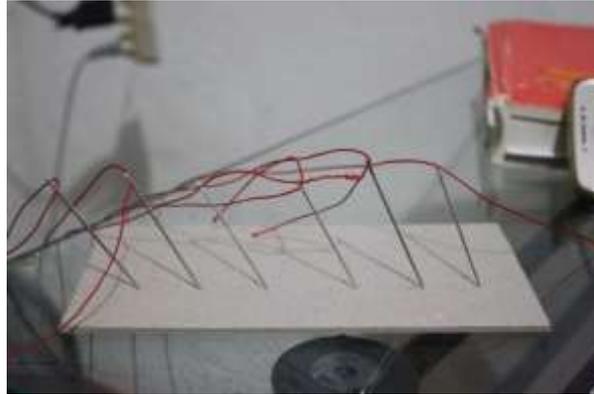
Figura 65. Colagem e alisamento da capa para retirada de bolhas de ar.



Fonte: autoria própria (2019).

Enquanto as capas secam, prepara-se as linhas e as agulhas para a costura da encadernação. Neste caso, utilizou-se seis agulhas para fio encerado e, para cada agulha, quatro metros de linha encerada.

Figura 66. Agulhas e linhas enceradas para a costura do livro.

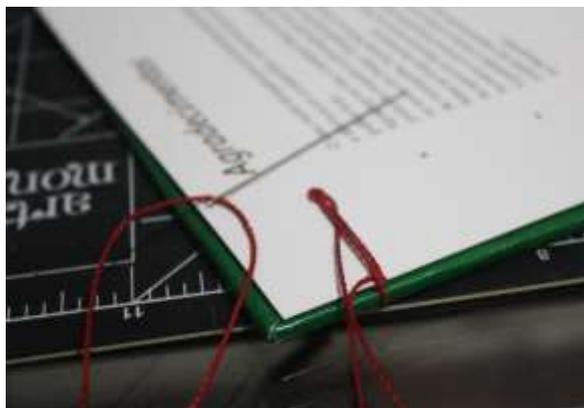


Fonte: autoria própria (2019).

Para o miolo e as capas, foram feitos seis furos para as costuras em cada folha - portanto, seis colunas costuradas -, com a ajuda de uma régua, lápis e um agulhão. As folhas do miolo foram furadas em pares, e sempre utilizando a folha já furada como gabarito para as outras folhas. Depois, tomou-se a primeira folha do livro para marcar os furos da capa frontal para servir de gabarito, resguardando os quatro milímetros da seixa direita; e a última folha do livro para a capa posterior, seguindo a mesma lógica.

Terminada a etapa de furação, parte-se para a costura em si. É iniciada pela última folha do livro juntamente com a capa posterior. Passou-se a linha pelo primeiro furo da folha, de dentro para fora, reservando alguns centímetros de linha para amarrar e prender o ponto, depois voltou-se para fazer um nó duplo próximo ao furo, cortando o excesso de linha extra. Depois, no primeiro furo da capa, foi passado a linha de fora para dentro, puxado e passado a agulha debaixo das linhas e ajustado o arremate. Realizou-se este mesmo procedimento para os outros furos desta folha, usando uma agulha e linha para cada furo.

Figura 67. Detalhe do início da costura.



Fonte: autoria própria (2019).

Finalizado a primeira folha, partiu-se para a folha seguinte. A linha passou pelo primeiro furo, de dentro para fora, puxada, e fez-se a volta por baixo, entre as duas folhas. Repitiu-se em todas as colunas.

Tomou-se a terceira folha. Novamente, a linha atravessou o primeiro furo, de dentro para fora, puxada e, agora, passou-se a agulha horizontalmente entre as alças da antepenúltima e a penúltima folha do trabalho. Repita em todos os furos da folha. A partir da quarta folha, foram realizados os mesmos movimentos até chegar na última folha.

Com a capa posterior e o miolo costurados, uniu-se a capa frontal para, assim, finalizar a encadernação. Introduziu-se a agulha, de fora para dentro, no primeiro furo, a agulha foi passada entre o antepenúltimo e o penúltimo papel, e repita esse último movimento, porém, ao invés de puxar a linha para fora do caderno, colocou-se a agulha para dentro do livro. Para finalizar a costura, passou-se a agulha dentro do laço próximo ao furo, foi feito o arremate e o corte do excesso de linha. Este processo foi repetido nos restantes dos furos, até completar a encadernação.

Figura 68. Livro mostruário no estágio final da encadernação.



Fonte: autoria própria (2019).

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em todas as gráficas percebe-se os níveis de envolvimento das mãos, corpo e mente sobre o trabalho de formas específicas. Na Gwará, nota-se que, como há poucos funcionários e somente uma artífice realiza todos os trabalhos relacionados à etapa de acabamento, a produtora trabalha de maneira sistemática e, intuitivamente, traça caminhos no processo de produção de modo a agilizar a elaboração das peças gráficas. Percebe-se uma certa mecanicidade em seus movimentos, estes que fluem naturalmente, fruto de uma gama de experiências e vivências na produção gráfica ao longo de dez anos no ofício. Dentre as conversas com a Neide, percebe-se o desejo dela de que a área da produção gráfica fosse mais valorizada em São Luís, em que as pessoas valorizassem o trabalho feito à mão pois é a materialização de uma peça diferenciada e única que reúne conhecimentos investidos de anos e até décadas.

Na Gráfica Universitária, há grande envolvimento dos impressores no momento dos ajustes das máquinas antes de realizar a impressão propriamente dita, em que se gasta mais tempo readequando o maquinário para receber a nova leva de impressos do que imprimir em si: como são deveras antigas em comparação ao maquinário mais moderno da gráfica e editora 7 Cores, o envolvimento do artífice com as máquinas, ferramentas e outros materiais modifica-se perante à necessidade da demanda, as tecnologias dispostas no meio laboral e o grau de intervenção do produtor sobre o impresso gráfico, para maior ou menor nível de aproximação.

A gráfica e editora 7 Cores, por ser um estabelecimento grande e forte atualmente, necessitou setorizar as tarefas do que um editor e impressor fariam cerca de meses para realizá-las em semanas e até dias. Entretanto, ainda é perceptível a forte influência do produtor-artífice para a materialização dos materiais gráficos. Rita, que trabalha no setor de acabamento, conta que, mesmo que a máquina substitua e faça o trabalho de maneira mais rápida que o homem, a máquina não sabe quando a impressão torna-se falha em um ponto específico do papel, ou abastece de forma autossuficiente as peças defeituosas, ou sabe colocar os papéis na bandeja alimentadora, monitorar a impressão e retirá-las. Ela explica que cada máquina de médio e grande porte necessita de, pelo menos, duas pessoas para operá-la e alimentá-la. Pode-se afirmar que a presença do fazer artesanal é imperativo na etapa de acabamento, em que as mãos, o corpo e a mente estão com o foco mais intenso sobre o trabalho, quando trata-se de impressos com tiragens pequenas, como foi no caso do livro infantil, de 500 exemplares.

O fazer artesanal faz-se presente no dia-a-dia das gráficas sob diferentes perspectivas. A Gráfica Universitária é uma das gráficas pesquisadas que apresenta maior vínculo com o fazer artesanal, pois há um envolvimento manual e corpóreo intenso no momento do produzir

em praticamente todas as etapas de produção, desde a produção de fotolitos feitos na pré-impressão até o empacotamento: mãos e aventais sujos de tinta, graxa e outros compostos químicos denotam a imersão no ofício, assim como acontecia com as iniciativas de editoras e gráficas artesanais Noa Noa e O Gráfico Amador. Durante o estágio realizado em 2017 na Gráfica Universitária, notava a dedicação e a animação do senhor Maciel em imprimir, guilhotinar, colar as capas na lombada do miolo, refilar e empacotar, chegando até esquecer de almoçar para ter a satisfação de um trabalho bem feito, ofício este que realiza há mais de 35 anos, assim como acontece com o Zé Luis, impressor há 38 anos, e, Cassiano e Pedro, acabamentistas há 38 anos e 36 anos, respectivamente; esta dedicação ao ofício que Sennett (2009) enfatiza em sua obra é o que foi visto durante este período de pesquisa sobre o trabalho artesanal de produção gráfica em São Luís.

Portanto, conclui-se que o objetivo principal do trabalho em investigar manifestações de produção artesanal de impressos na cidade de São Luís (MA) por meio de seus artífices foi alcançado através da identificação dos produtores e o mapeio das técnicas, apontando semelhanças e diferenças nas suas formas de trabalho, com a materialização de um livro mostruário físico reunindo os conhecimentos catalogados ao longo da pesquisa.

O processo de mapeamento da gráfica artesanal é um processo lento e custoso que necessita de recursos humanos e financeiros para formar uma verdadeira memória gráfica que contemple todos ou a maioria dos produtores artesanais de impressos situados em uma localidade. Este trabalho representa uma iniciativa de que este feito possa ser multiplicado por mais pesquisadores, tendo em vista da rica cultura literária e material que São Luís comporta por séculos de história. O design pode colaborar com a materialização deste fim no sentido de catalogar, iconografar e conhecer a realidade local destes produtores e de suas obras, através de abordagens e metodologias específicas, assim como Krucken (2009) denota em sua obra sobre a valorização da identidade e dos produtos locais. Estas e outras ações são meios para que o ofício do editor, impressor, encadernador, acabamentista, enfim, do produtor gráfico artesanal, possa ser visibilizado e valorizado pela sociedade como um todo.

REFERÊNCIAS

- ADG. **ABC da ADG**. São Paulo: Blucher, 2012. ISBN: 978-85-212-0632-3.
- AMBROSE, Gavin; HARRIS, Paul. **Formato**. Porto Alegre: Bookman, 2009. 176 p. Coleção Design básico.
- ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de. **Processos de reprodução e impressão no Brasil, 1808-1930**. In: CARDOSO, Rafael. **Impresso no Brasil, 1808-1930: destaques de história gráfica no acervo da Biblioteca Nacional**. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2009.
- ARAÚJO, Emanuel. **A construção do livro**. 2. ed. Rio de Janeiro: Lexikon Editora Digital, 2008.
- BAER, Lorenzo. **Produção Gráfica**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1999.
- CAMARGO, Mário (Org.). **Gráfica: arte e indústria no Brasil: 180 anos de História**. 2. ed. São Paulo: Bandeirantes Gráfica, 2003. 174 p.
- CARDOSO, Rafael (Org.). **Impresso no Brasil, 1808-1930: destaques de história gráfica no acervo da Biblioteca Nacional**. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2009.
- _____. **O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica, 1870-1960**. São Paulo: Cosac Naify, 2005. 360 p.
- CRENI, Gisela. **Editores Artesanais Brasileiros**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- CUNHA, Murilo Bastos da. **Dicionário de biblioteconomia e arquivologia**. Brasília, DF: Brinquet de Lemos, 2008.
- EARP, Fabio Sá. **A economia da cadeia produtiva do livro**. Rio de Janeiro: BNDES, 2005. 175 p.
- GALVES, Marcelo Cheche. **À sombra da Corte: impressos e público leitor no Maranhão**. In: CASTRO, Cesar Augusto. **Leitura, impressos e cultura escolar**. São Luís: EDUFMA, 2010. 302 p.
- FINIZOLA, Fátima. **Abridores de letras de Pernambuco: um mapeamento da gráfica popular**. São Paulo: Blucher, 2013.
- GUIMARÃES, M. J. S.; NORONHA, R. G.; ARAÚJO, M. G. L. de; DOUDEMANT, M. B.; SILVA, A. C.; SOUZA, F. W. da C.; BATALHA, L. C. **Ciranda de saberes: o diálogo entre**

saberes tradicionais e especializados, no âmbito da produção artesanal. In: **Anais do 12º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design. Blucher Design Proceedings, v. 9, n. 2.** São Paulo: Blucher, 2016.

HOLLIS, Richard. **Design gráfico: uma história concisa.** São Paulo: Martins Fontes, 2000.

KRUCKEN, Lia. **Design e território: valorização de identidades e produtos locais.** São Paulo: Studio Nobel, 2009.

LUSTOSA, Isabel. Imprensa e impressos brasileiros: do surgimento à modernidade. In: CARDOSO, Rafael. **Impresso no Brasil, 1808-1930: destaques de história gráfica no acervo da Biblioteca Nacional.** Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2009.

McMURTRIE, Douglas C. **O livro: impressão e fabrico.** Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965.

MORAIS, Rubens Borba de. **Livros e bibliotecas no Brasil colonial.** Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1979.

OLIVEIRA, J. T. **A fascinante história do livro: de Gutemberg aos nossos dias.** Rio de Janeiro: Livraria Kosmos Editora Ltda., 1989.

PINHEIRO, Roseane Arcanjo. Impressos no Maranhão: uma primeira leitura sobre a fundação da imprensa local. In: **II Encontro Nacional da Rede Alfredo de Carvalho.** Florianópolis: UFSC, 2004.

RIBEIRO, Milton. **Planejamento Visual Gráfico.** 10. ed. Brasília: LGE Editora, 2007. 500 p.

RIVERS, Charlotte. **Como fazer seus próprios livros: novas ideias e técnicas tradicionais para a criação artesanal de livros.** São Paulo: Gustavo Gili, 2016.

ROMANI, Elizabeth. **Design do livro-objeto infantil.** Dissertação (Mestrado – Área de Concentração: Design e Arquitetura) – FAUUSP, 2011.

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

Sites

ArteSol Artesanato Solidário. Disponível em: <www.artesol.org.br>. Acesso em: 30 mai. 2019.

Corrupiola Experiências Manuais. Disponível em: <www.corrupiola.com.br>. Acesso em: 02 jun. 2019.

Editora Noa Noa. Tanlup. Disponível em: <<http://www.tanlup.com/editoranoanoa>>. Acesso em: 03 jun. 2019.

Gastão de Holanda. Cepe Editora. Disponível em: <www.editora.cepe.com.br/autor/gastao-de-holanda>. Acesso em: 09 jun. 2019.

O Gráfico Amador. Espaço Aloisio Magalhães. Disponível em: <<https://aloiisomagalhaesbr.wordpress.com/historia-editorial/o-grafico-amador/>>. Acesso em: 03 jun. 2019.

Fnac fecha portas de livraria na avenida Paulista, a penúltima no Brasil. Revista Veja. São Paulo, 17 set. 2018. Disponível em: <www.veja.abril.com.br/economia/fnac-fecha-portas-de-livraria-na-avenida-paulista-a-penultima-no-brasil/>. Acesso em: 04 de dez. 2018.

Iuminuras. Selo Patifaria. Disponível em: <www.selopatifaria.com/shop/iluminuras/>. Acesso em: 02 jun. 2019.

J. Carlos. Instituto Moreira Salles. Disponível em: <www.ims.com.br/titular-colecao/j-carlos/>. Acesso em: 10 jun. 2019.

O Velho Livreiro. Disponível em: <www.ovelholivreiro.com>. Acesso em: 28 mai. 2019.

Toulouse-Lautrec. Democrart. Disponível em: <www.democrart.com.br/aboutart/artista/toulouse-lautrec/>. Acesso em: 10 jun. 2019.

ALMEIDA, Marco Rodrigo. **Livro mapeia trajetória da editora artesanal O Gráfico Amador.** Folha de S. Paulo, São Paulo, 13 set. 2014. Disponível em: <www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/09/1515163-livro-mapeia-trajetoria-da-editora-artesanal-o-grafico-amador.shtml>. Acesso em: 22 jun. 2019.

APÊNDICE A – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO



UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
DEPARTAMENTO DE DESENHO E TECNOLOGIA
CURSO DE DESIGN

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Título da Pesquisa: **O DESIGN DO LIVRO ARTESANAL: produtores e técnicas de produção em São Luís - MA**

Responsáveis pela Pesquisa: Orientador - Prof. Me. Márcio Guimarães. Graduada - Ilmarana Caroline Marques Ribeiro.

Justificativa

Neste estudo, será realizado uma visita técnica no local de produção dos livros feitos artesanalmente a fim de observar os modos e as técnicas de feitura utilizadas para a concepção destas peças gráficas. O estudo tem, também, como objetivo mapear geograficamente a empresa/local de trabalho para apreciações futuras de pesquisadores locais e nacionais.

Procedimento

Sua participação será em mostrar a produção de um livro que tenha traços do fazer artesanal e responder algumas perguntas feitas pela pesquisadora sobre a temática. Durante o teste, haverá o uso de gravador de voz e de vídeo e câmera fotográfica.

Riscos

A pesquisa visa enaltecer os nomes e as figuras dos produtores envolvidos na feitura do livro artesanal, portanto, os nomes e os rostos dos entrevistados serão exibidos no trabalho escrito e, no catálogo físico e digital, elaborados pela pesquisadora, à exceção de pedidos de anonimato feitos pelos entrevistados anteriormente.

Benefícios

Sua participação neste estudo contribuirá para a valorização do fazer artesanal de livros no contexto ludovicense, prática esta que está sendo amplamente realizada por outros pesquisadores no eixo Rio-São Paulo e em alguns Estados do Nordeste, como Pernambuco. Esta pesquisa tem o intuito de historicizar práticas artesanais da área das artes gráficas que, infelizmente, está se perdendo ao longo do tempo em meio às tecnologias digitais e virtuais.

Confidencialidade do Estudo

Os resultados desta pesquisa serão utilizados somente para fins científicos, por exemplo, em publicação do Trabalho de Conclusão do Curso (TCC) em plataformas digitais, e/ou possíveis artigos e dissertações futuras.

Participação Voluntária

A sua participação é voluntária. A recusa em participar não acarretará qualquer penalidade ou modificação a forma em que é atendido pela pesquisadora.

Esclarecimentos

Você será esclarecido(a) sobre o estudo em qualquer aspecto que desejar e estará livre para participar ou recusar-se a participar. Poderá retirar seu consentimento ou interromper a participação a qualquer momento. Em caso de dúvidas pode entrar em contato com a Ilmarana Ribeiro, graduanda em Design, tel: (98) 98139-0693.

Declaro que concordo em participar desse estudo e me foi dada a oportunidade de ler e esclarecer as minhas dúvidas.

São Luís, _____ de _____ de 2019.

Assinatura do voluntário

Pesquisador

APÊNDICE B – ENTREVISTA SEMIESTRUTURADA

Entrevista semiestruturada

1. Nome do produtor/responsável:
2. Posição de trabalho na empresa:
3. Tempo de trabalho na empresa:
4. História do produtor dentro da empresa e experiências afora

ANEXOS

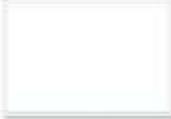
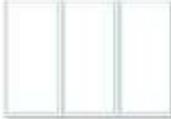
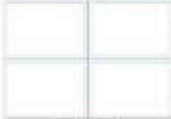
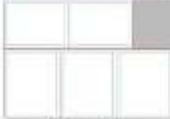
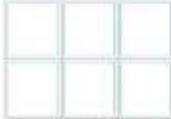
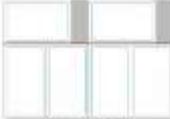
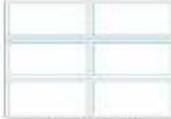
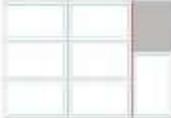
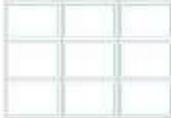
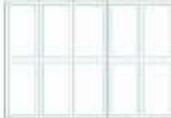
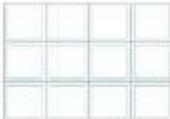
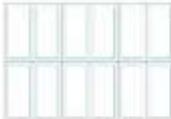
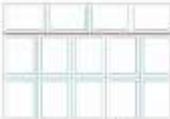
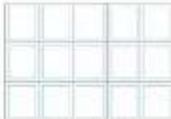
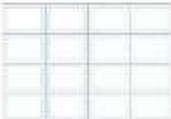
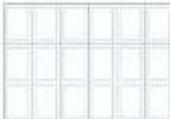
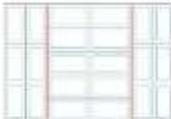
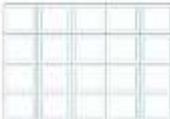
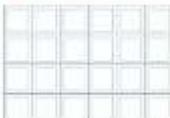
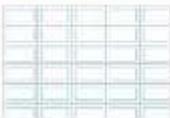
Anexo A. FORMATOS E MEDIDAS DE IMPRESSÃO PARA MELHOR APROVEITAMENTO DE PAPEL.



**GRÁFICA
UNIVERSITÁRIA**

Telefone: (98)3272-8154 / 3272-8152
www.grafica.ufma.br

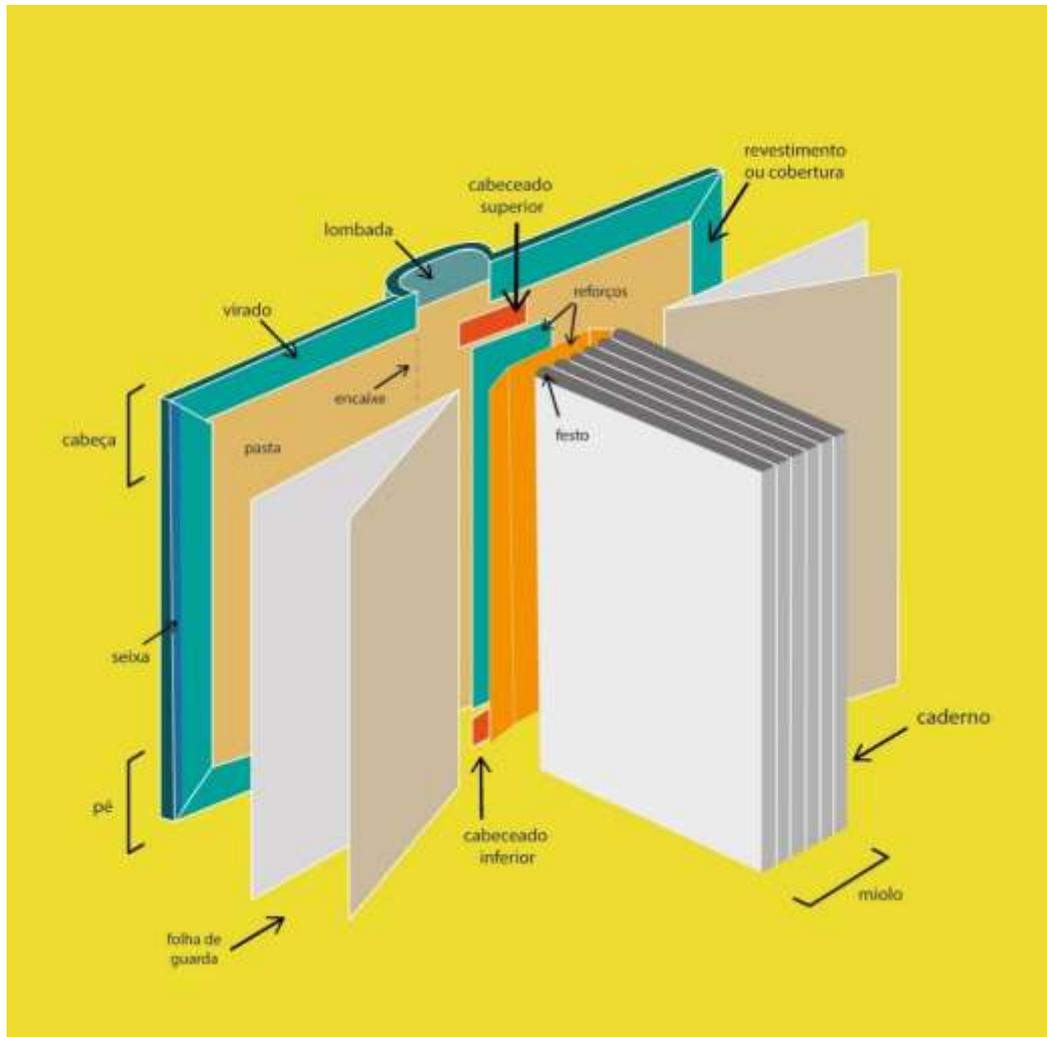
Formatos & Medidas

			Os Traços em vermelho indicam onde se deve dar o primeiro corte. Procure sempre desenvolver seu trabalho em um dos formatos indicados para um melhor aproveitamento de papel. Assim você evita desperdícios e facilita o trabalho.	
Formato 1 Tamanho do Papel: 86 x 96 cm Marcha de Impressão: 64 x 94 cm	Formato 2 Tamanho do Papel: 48 x 66 cm Marcha de Impressão: 46 x 64 cm	Formato 3 Tamanho do Papel: 32 x 66 cm Marcha de Impressão: 30 x 64 cm		
				
Formato 4 Tamanho do Papel: 33 x 48 cm Marcha de Impressão: 31 x 46 cm	Formato 5 Tamanho do Papel: 32 x 34 cm Marcha de Impressão: 30 x 32 cm	Formato 6 Tamanho do Papel: 32 x 33 cm Marcha de Impressão: 30 x 31 cm	Formato 6 (2) Tamanho do Papel: 24 x 42 cm Marcha de Impressão: 22 x 40 cm	Formato 6 (3) Tamanho do Papel: 22 x 48 cm Marcha de Impressão: 20 x 46 cm
				
Formato 7 Tamanho do Papel: 38 x 37 cm Marcha de Impressão: 36 x 35 cm	Formato 8 Tamanho do Papel: 28 x 33 cm Marcha de Impressão: 26 x 31 cm	Formato 9 Tamanho do Papel: 22 x 32 cm Marcha de Impressão: 20 x 30 cm	Formato 10 Tamanho do Papel: 22 x 26 cm Marcha de Impressão: 21 x 24 cm	Formato 10 (2) Tamanho do Papel: 19,2 x 33 cm Marcha de Impressão: 17,2 x 31 cm
				
Formato 11 Tamanho do Papel: 21 x 25 cm Marcha de Impressão: 19 x 23 cm	Formato 12 Tamanho do Papel: 22 x 24 cm Marcha de Impressão: 20 x 22 cm	Formato 12 (2) Tamanho do Papel: 18 x 33 cm Marcha de Impressão: 16 x 31 cm	Formato 14 Tamanho do Papel: 19,2 x 23,4 cm Marcha de Impressão: 17,2 x 21,4 cm	Formato 15 Tamanho do Papel: 19,2 x 22 cm Marcha de Impressão: 17,2 x 20 cm
				
Formato 16 Tamanho do Papel: 18,5 x 24 cm Marcha de Impressão: 16,5 x 22 cm	Formato 18 Tamanho do Papel: 16 x 22 cm Marcha de Impressão: 14 x 20 cm	Formato 22 Tamanho do Papel: 13,2 x 22 cm Marcha de Impressão: 11 x 20 cm	Formato 20 Tamanho do Papel: 16,5 x 19,2 cm Marcha de Impressão: 14,5 x 17,2 cm	Formato 23 Tamanho do Papel: 12,5 x 21 cm Marcha de Impressão: 10,5 x 19 cm
				
Formato 24 Tamanho do Papel: 12 x 22 cm Marcha de Impressão: 10 x 20 cm	Formato 24 (2) Tamanho do Papel: 16 x 19,5 cm Marcha de Impressão: 14 x 17,5 cm	Formato 25 Tamanho do Papel: 13,2 x 19,2 cm Marcha de Impressão: 11,2 x 17,2 cm	Formato 30 Tamanho do Papel: 11 x 16,2 cm Marcha de Impressão: 9 x 14,2 cm	Formato 32 Tamanho do Papel: 12 x 18,5 cm Marcha de Impressão: 10 x 16,5 cm

Anexo B. TAMANHOS DE LIVRO ENCADERNADO.

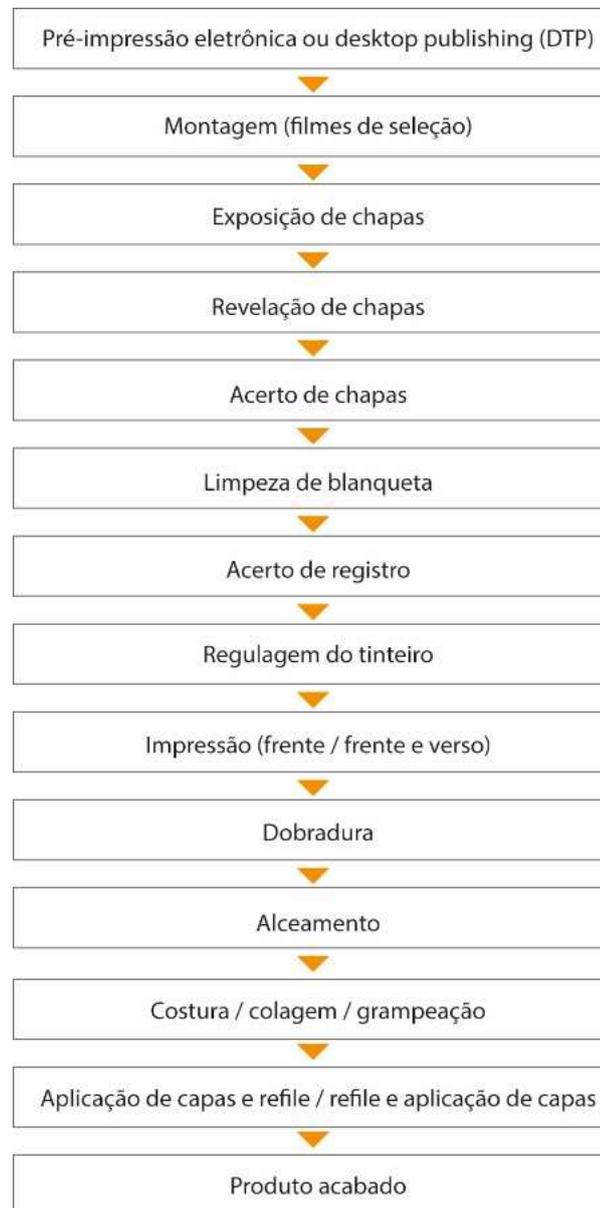
Tamanhos de livro encadernado

Demy 16mo	143mm x 111mm
Demy 18mo	146mm x 95mm
Foolscap Octavo (8vo)	171mm x 108mm
Crown (8vo)	191mm x 127mm
Large Crown 8vo	203mm x 133mm
Demy 8vo	222mm x 143mm
Medium 8vo	241mm x 152mm
Royal 8vo	254mm x 159mm
Super Royal 8vo	260mm x 175mm
Imperial 8vo	279mm x 191mm
Foolscap Quarto (4to)	216mm x 171mm
Crown 4to	254mm x 191mm
Demy 4to	260mm x 222mm
Royal 4to	318mm x 254mm
Imperial 4to	381mm x 279mm
Crown Folio	381mm x 254mm
Demy Folio	445mm x 286mm
Royal Folio	508mm x 318mm
Music	356mm x 260mm

Anexo C. ANATOMIA DO LIVRO.**Figura X.** Anatomia do livro.

Fonte: RIVERS, Charlotte. **Como fazer seus próprios livros: novas ideias e técnicas tradicionais para a criação artesanal de livros.** São Paulo: Gustavo Gili, 2016. (p. 8) (Adaptado).

Anexo D. FLUXOGRAMA DO TRABALHO DE PRÉ-IMPRESSÃO, IMPRESSÃO E PÓS-IMPRESSÃO, REALIZADOS POR MEIO DA TECNOLOGIA ELETRÔNICA NA IMPRESSÃO OFFSET.



Fonte: BAER, Lorenzo. **Produção Gráfica.** São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1999. (p. 18).