

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Escola de Belas Artes

Comunicação Visual Design

ISABELLA GONÇALVES DE CARVALHO

O GRÁFICO AMADOR:

RAIZ DAS EDIÇÕES INDEPENDENTES BRASILEIRAS

Rio de Janeiro

2023

ISABELLA GONÇALVES DE CARVALHO

**O GRÁFICO AMADOR:
Raiz das edições independentes brasileiras**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de bacharel em Comunicação Visual Design

Orientadora: Nair de Paula Soares

Rio de Janeiro
2023

Isabella Gonçalves de Carvalho

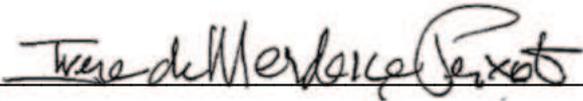
**O GRÁFICO AMADOR:
Raiz das edições independentes brasileiras**

Trabalho de conclusão de curso apresentado à Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Visual Design.

Aprovado em:

Documento assinado digitalmente
gov.br NAIR DE PAULA SOARES
Data: 05/02/2024 13:27:01-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Nair de Paula Soares (orientadora)
CVD/EBA/Universidade Federal do Rio de Janeiro



Irene de Mendonça Peixoto
CVD/EBA/Universidade Federal do Rio de Janeiro



Pedro Gabriel de Almeida Lomba
Designer

CIP - Catalogação na Publicação

G74g Gonçalves de Carvalho, Isabella
 O GRÁFICO AMADOR: RAIZ DAS EDIÇÕES INDEPENDENTES
BRASILEIRAS / Isabella Gonçalves de Carvalho. -- Rio
de Janeiro, 2023.
 85 f.

 Orientadora: Nair de Paula Soares.
Trabalho de conclusão de curso (graduação) -
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de
Belas Artes, Bacharel em Comunicação Visual Design,
2023.

 1. Design Editorial. 2. O Gráfico Amador. 3.
Produção independente. I. de Paula Soares, Nair,
orient. II. Título.

Dedico este projeto à minha mãe Claudia e à minha avó Marilena que, com todo o amor do mundo, sempre acreditaram que eu seria capaz. Vocês são as minhas maiores fontes de inspiração, amor e força. Foi um privilégio crescer ao lado de duas mulheres tão incríveis quanto vocês. Essa conquista é nossa!

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha família pelo apoio e compreensão durante a realização deste projeto e ao longo de toda a minha jornada acadêmica. Agradeço a minha irmã gêmea, Marianna, por nunca ter saído do meu lado e por sempre me proporcionar as melhores risadas. Obrigada por ser a melhor irmã do mundo. Com todo amor do mundo, vocês me ajudaram a chegar até aqui. Amo vocês infinitamente.

Às minhas amigas queridas que estiveram ao meu lado durante esta trajetória e em tantos outros momentos importantes. A amizade de vocês torna a vida mais leve e divertida. Obrigada por tanto!

À minha orientadora Nair de Paula Soares, que me apoiou durante esta aventura de editar um livro, sempre com muito entusiasmo e paixão pelo design editorial. Obrigada por toda motivação e por sempre acreditar no meu potencial. Foi um privilégio ser sua última orientanda.

À minha professora Gisela Viana, do Colégio Pedro II, por sempre ter me incentivado a seguir o caminho da arte e do design. Sou muito grata pela oportunidade de ter vivenciado a arte durante toda a minha trajetória escolar, nas aulas de artes visuais e no projeto Moda & Arte. Sem dúvidas, foi o pilar para que eu decidisse cursar Comunicação Visual Design na graduação.

À toda equipe interna de Produção Editorial da Dialética, por tanta aprendizagem. Com vocês tive a certeza de que queria seguir neste mundo de possibilidades que é o design editorial.

Por fim, não poderia deixar de agradecer a todos os professores de CVD que contribuíram na minha formação, foi uma grande honra ser aluna de vocês. Agradeço à Irene e ao Pedro Lomba por terem aceitado fazer parte desta banca! Sou imensamente grata por todas as oportunidades, trocas de conhecimento e memórias que a UFRJ me proporcionou.

“Art teaches nothing except the significance of life”.

(Henry Miller)

RESUMO

CARVALHO, Isabella Gonçalves de. **O GRÁFICO AMADOR: Raiz das edições independentes brasileiras**. Rio de Janeiro, 2023. Trabalho de Conclusão de Curso (graduação em Comunicação Visual Design) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2023

Este trabalho busca estudar a atuação de O Gráfico Amador, movimento idealizado por Aloisio Magalhães, Gastão de Holanda, José Laurenio e Orlando da Costa Ferreira, na década de 1950. Os trabalhos projetados e a forma cuidadosa de produção gráfica foram um marco da história editorial no Brasil e importante raiz das produções editoriais independentes. Após oito anos de existência, O Gráfico Amador nos deixa a herança de vinte e sete livros publicados, além de três volantes, dois boletins e um programa de teatro, entre outros impressos efêmeros (LIMA, 2014). Mais adiante, esta pesquisa aborda exemplos atuais de produção independente no mercado brasileiro e qual o legado contemplado de movimentos precursores. Por fim, como produto final desta monografia, foi desenvolvido o projeto gráfico de um livro acerca das obras de O Gráfico Amador.

Palavras-chave: Design editorial; O Gráfico Amador; Produção independente.

ABSTRACT

CARVALHO, Isabella Gonçalves de. **THE AMATEUR GRAPHIC: Roots of Brazilian Independent Editions**. Rio de Janeiro, 2023. Undergraduate Thesis (Visual Communication Design) - Escola de Belas Artes, Federal University of Rio de Janeiro, 2023.

This paper aims to study the role of “The Amateur Graphic” movement, created by Aloisio Magalhães, Gastão de Holanda, José Laurenio, and Orlando da Costa Ferreira in the 1950s. Their works and their careful ways of graphic production were a landmark in the editorial history of Brazil and an important foundation of many independent editorial productions. After eight years of existence, “The Amateur Graphic” leaves a legacy of twenty-seven published books, three leaflets, two bulletins, and a theater program, among other ephemeral prints (LIMA, 2014). Furthermore, this paper researches current examples of independent production in the Brazilian market and the legacy inherited from pioneer movements. Finally, as the final product of this thesis, a graphic design project for a book about “The Amateur Graphic's” works has been developed.

Keywords: Editorial design; The Amateur Graphic; Independent production.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. DESIGN EDITORIAL	13
1.1 Breve contextualização histórica da impressão	13
1.2 Principais características do design editorial	16
1.3 O nascimento da indústria gráfica no Brasil	19
2. O GRÁFICO AMADOR	24
2.1 Integrantes centrais do movimento	27
2.2 O resultado do trabalho impresso produzido	29
2.3 Obras originais	33
2.4 O legado d' O Gráfico Amador	39
3. PRODUÇÃO INDEPENDENTE	43
3.1 Lote 42	45
3.2 Risotrip	52
3.3 Feira Tijuana	57
4. PROJETO EDITORIAL	61
4.1 Intenção projetual	61
4.2 Referências iconográficas	61
4.3 Edição de Livro	63
4.4 Projeto gráfico	65
4.4.1 Formato	65
4.4.2 Encadernação	65
4.4.3 Papel	65
4.4.4 Cores de impressão	65
4.4.4 Grid	66
4.4.5 Tipografia	68
4.4.6 Resultado projetual	70
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	73
7. APÊNDICE A — Questionário	76
7.1 Perguntas	76
8. APÊNDICE B — Conteúdo textual do livro	77

INTRODUÇÃO

Em um primeiro momento, este estudo aborda um breve panorama histórico sobre o design editorial, importante esfera do design gráfico. Nos primórdios da história, a prensa de Gutenberg surge em 1455, na Europa, com a criação dos tipos móveis, possibilitando os primeiros livros impressos. Entretanto, somente séculos depois, a imprensa brasileira surge, oficialmente, no ano de 1808, com a vinda da Corte Portuguesa para o Brasil. Sendo uma colônia de exploração, não era permitido por ordem do Rei a existência da imprensa e, desta forma, qualquer tipo de impressão em solo brasileiro. Logo, a criação da imprensa aproxima o país do restante do mundo, permite a circulação de novas ideias e estimula a ciência, a economia e a cultura. É importante considerar que a imprensa é um instrumento de resistência e propagação de cultura e as produções editoriais são o suporte para isso. Ademais, também discorreremos sobre as principais características do design editorial e a importante atuação do designer nesta área.

No segundo capítulo, é analisada a atuação de O Gráfico Amador no campo editorial e suas principais obras. Em um contexto histórico que as poucas editoras brasileiras existentes estavam situadas no sudeste, mais especificamente no eixo São Paulo e Rio de Janeiro, O Gráfico Amador surge em Pernambuco, em maio do ano de 1954. O grupo reuniu pessoas interessadas na arte do livro, com a proposta de editar cuidadosamente textos literários, trabalhando graficamente seus projetos. Formado por Aloisio Magalhães, Gastão de Holanda, José Laurenio e Orlando da Costa Ferreira, os quatro jovens pernambucanos revolucionaram a arte de imprimir e nos deixaram um legado primoroso. O Gráfico Amador, ainda que seja um movimento da década de 1950, se mostra um tema atual, pertinente e indispensável ao estudar a produção independente no design editorial.

Em seguida, o terceiro capítulo traz como proposta identificar formas atuais de produção independente no mercado editorial brasileiro. Foram escolhidas como objetos de estudo as editoras Lote 42 e Risotrip. A Lote 42 é uma editora criada em 2012, em São Paulo, que tem como premissa o cuidadoso desenvolvimento gráfico do projeto do livro. Além disso, é responsável pela Banca Tatuí, que distribui livros e zines publicados por editores e artistas independentes. A Risotrip é um estúdio carioca de design e impressão, fundado em 2015, com foco nas impressões em risografia. Para além da realização de impressões, buscam promover workshops e

palestras para compartilhar o conhecimento teórico e prático e, assim, capacitar os interessados neste estilo de impressão.

Por último, é apresentado o projeto gráfico do livro desenvolvido como produto final desta monografia, no qual as obras de O Gráfico Amador são expostas. Busca-se homenagear a rica iconografia desenvolvida por este grupo e explorar as grandes personalidades que deram vida ao importante movimento. O Gráfico Amador foi um elemento central no nascimento do design editorial enquanto atividade no Brasil e, por isso, é de extrema importância a ampliação de sua história. Logo, o livro é o suporte ideal para construir este projeto, visto que é a forma mais antiga de documentação, já que registra o conhecimento da população e sua história está ligada à história da humanidade. (HASLAM, 2010). Enfim, conforme ilustrado por Lima (2014): “O trabalho editorial se manteve ao longo dos anos como uma atividade cultural das mais importantes, estabelecendo uma tradição que perdura até nossos dias.”

Objetivos

A motivação pessoal para a realização desta pesquisa é o interesse da autora pelo ramo editorial, em especial pela arte de fazer livros. Durante sua trajetória na graduação, descobriu a paixão pelo design editorial em disciplinas como Tecnologia das Artes Gráficas, Edição de Livro e Projeto Design Editorial. Sua primeira experiência no mercado de trabalho, ainda como estagiária, foi na Editora Dialética, local onde pôde ver de perto a rotina de uma produção editorial e criar projetos gráficos de capas e diagramação de livros. Sendo assim, o presente trabalho tem como principais objetivos:

1. Pesquisar a atuação de O Gráfico Amador e seu importante legado para a história editorial brasileira;
2. Estudar atuais exemplos de produção independente no mercado editorial do Brasil;
3. Desenvolver o projeto gráfico de um livro acerca das obras de O Gráfico Amador, homenageando sua rica iconografia.

1. DESIGN EDITORIAL

1.1 Breve contextualização histórica da impressão

O livro é a forma mais antiga de comunicação existente e, desde o mundo antigo, os egípcios já escreviam em colunas e utilizavam ilustrações em folhas de papiro. Mais adiante na história, no ano de 1455, o alemão Johannes Gutenberg produz o primeiro livro europeu impresso, utilizando tipos móveis de metal. Seus tipos móveis podiam ser juntados para formar palavras e frases em linhas ordenadas, sendo um modelo eficiente e vantajoso do ponto de vista econômico (HASLAM, 2010). Entretanto, como dito por Haslam (2010), a concepção de Gutenberg ser “o pai da impressão” é uma visão eurocêntrica da história, pois os tipos móveis já haviam sido usados na Coreia em 1241. Há conhecimento de um livro coreano datado de 1377, além de que os chineses já utilizavam a impressão em blocos de madeira desde meados do século VII. Para Briggs e Burke (2004, p. 25), a impressão em blocos consiste na utilização de um bloco de madeira entalhada para imprimir uma única página, de um texto específico. Essa técnica era apropriada para culturas que possuíam diversos ideogramas, ao invés de um alfabeto de vinte ou trinta letras. Acredita-se que, possivelmente por essa razão, os tipos móveis na China tiveram poucas consequências.

Ainda que a data exata da invenção da impressão seja tema de debate de diversos autores, é indiscutível o impacto de sua criação. A primeira edição impressa da Bíblia foi concebida em 1455, por Johannes Gutenberg, na Europa. Possuindo 42 linhas por página, Gutenberg levou as inovadoras páginas impressas para a Feira Comercial de Frankfurt. Neste contexto, a cópia manuscrita de originais possuía um alto preço de custo, além de serem controladas pela Igreja e pelo Estado. Por isso, somente os mais ricos e influentes tinham acesso aos manuscritos da época. Com os tipos móveis, o livro se torna uma opção mais acessível do ponto de vista comercial, além de permitir que a sociedade tenha maior liberdade de escolha com a leitura. Assim, a Bíblia se tornou o livro mais reproduzido da história da humanidade, sendo propagado por todo o mundo e utilizado como base para as crenças das culturas judaica e cristã.

Figura 1: A Bíblia de Gutenberg



Fonte: Haslam (2010, p. 7).

Com o surgimento da impressão, a produção de livros se torna mais rápida e prática, uma vez que uma única pessoa é capaz de reproduzi-lo por completo. Logo, deixa de ser uma atividade manual, em que cada letra é caligraficamente desenhada por vez e torna-se industrial. Portanto, a tipografia é a primeira técnica de impressão industrial. Consoante Haslam,

Os primeiros tipógrafos eram responsáveis pela composição e criação do *layout* das páginas, além de cuidarem da reprodução do texto. O livro impresso industrializou a produção da linguagem. O método de impressão é mais rápido que a cópia caligráfica e, como consequência, os textos se tornaram economicamente acessíveis e bastante disponíveis. (HASLAM, 2010, p. 8).

Considerando o livro como um poderoso instrumento de comunicação, ao longo da história ele influenciou a disseminação de diversas ideias e ideologias, tanto para o bem quanto para o mal. Os livros moldaram o pensamento religioso e político, assim como foram suporte para conceitos da Medicina, Ciência, Psicologia,

Literatura, Artes, entre outros (HASLAM, 2010). O registro impresso permite a conservação do conhecimento e a preservação da história da sociedade, suas características e avanços.

O tipo móvel possibilitou, para além da produção de impressos, a criação da primeira forma de comunicação escrita em massa — que permanece sendo a principal até a atualidade. Depois da escrita, a composição com tipos móveis foi responsável por impulsionar a multiplicação da palavra. A combinação de letras leva ao surgimento de palavras e frases, que permitem a expressão dos ideais humanos e, conseqüentemente, sua infinita reprodutibilidade, segundo elaborado pelo jornalista e editor Felipe Lindoso. O livro impresso enquanto canal de comunicação permite a disseminação de inúmeras ideias, influenciando as esferas culturais, sociais e econômicas.

A prensa Gutenberg ocasionou uma verdadeira revolução na cadeia de produção do livro e a criação de uma nova metodologia de mercado. À vista disso, o livro ocupa um novo lugar social de produção. De acordo com Bragança (2002):

A criação gutenberguiana viria possibilitar a expansão dessa produção e a sua diversificação, mas, principalmente, a invenção da tipografia permitiu a emergência de um novo lugar social para a produção do livro, que paulatinamente esmagou o universo social da produção e circulação do livro manuscrito dominado por uma estrutura fortemente hierarquizada e conservadora, cerceadora da expansão do conhecimento, especialmente se novo. (BRAGANÇA, 2002).

Neste novo modelo de produção, as funções do editor e do impressor surgem, juntamente com a difusão da tipografia, uma vez que a confecção de um livro impresso exige um cuidadoso planejamento projetual. À vista disso, a criação de um livro impresso é um processo que passa por muitas etapas colaborativas da indústria editorial, dentro do universo do design editorial.

1.2 Principais características do design editorial

O termo Design começou a ser utilizado no Brasil a partir da década de 1960, sendo uma palavra de importação recente na língua portuguesa. Segundo Cardoso (2008), “sua origem imediata está na língua inglesa, mas sua etimologia remonta ao latim *designare*, do qual derivam duas palavras bem mais conhecidas: *desenhar* e *designar*”. O termo Gráfico, é mais antigo, usado no português desde o século XIX. De maneira mais instantânea, o adjetivo gráfico é empregado para intitular tarefas desenvolvidas dentro de oficinas, dedicadas à produção de materiais impressos, comumente conhecidas como gráficas. Desta forma,

Tal nomenclatura deriva, por sua vez, do processo tipográfico que dominou a confecção de impressos desde a invenção da prensa para imprimir com tipos móveis no século XV. O termo gráfico está relacionado, historicamente, a uma série de processos de impressão de texto e imagens que incluem a gravura em madeira e em metal, a litografia, a serigrafia, o offset, o clichê a meio-tom e diversos outros métodos fotomecânicos. (CARDOSO, 2008)

Com a fundação da primeira escola de design no Brasil (ESDI, 1963), o termo *design* é traduzido para *desenho industrial*. O termo *desenho industrial* é utilizado amplamente no âmbito da educação e no meio jurídico, enquanto designação técnica da atividade. A partir destas definições, podemos considerar o design gráfico como conjunto de atividades voltadas para a criação e a produção de objetos de comunicação visual (CARDOSO, 2008). Logo, o design está relacionado com a concepção e elaboração de projetos, enquanto o designer seria o profissional que faz o design acontecer. É fundamental compreender o design como uma construção social, situada historicamente, evoluindo e se transformando como todas as atividades humanas. Entendendo o design enquanto produção social, é possível analisar como os padrões da sociedade e as formas de pensar, afetaram e – e continuam afetando – a maneira que o design é produzido e percebido pelos indivíduos. Conforme exposto por Gruszynski (2008),

A práxis do design gráfico - e sua metamorfose ao longo da história - agregou ao redor de si uma série de objetos, prática e informações que permitiram sua definição como um campo de conhecimento específico. O design gráfico é uma atividade que envolve o social, a técnica e também

significações. Consiste em um processo de articulação de signos visuais que tem como objetivo produzir uma mensagem – levando em conta seus aspectos informativos, estéticos e persuasivos (Doblin, 1980) – fazendo uso de uma série de procedimentos e ferramentas. (DOBLIN, 1980 apud GRUSZYNSKI, 1999)

É necessário destacar que a origem e a definição do termo design são tema de discussão entre os estudiosos e profissionais da área, ainda que o fazer prático da atividade já existisse antes do estabelecimento histórico do modelo de produção industrial. Isto é, antes da conceituação do design enquanto campo profissional, a atividade já estava presente na sociedade. Os primeiros tipógrafos e impressores, já trabalhavam com o planejamento, diagramação e ordenação de imagens no processo de criação de livros impressos. Contudo, neste contexto pré-industrial, a produção ainda possuía um alto nível de acabamento manual e divisão de tarefas entre os trabalhadores (CARDOSO, 2008). Os antigos tipógrafos, por sua vez, podem ser considerados os primeiros designers gráficos da história.

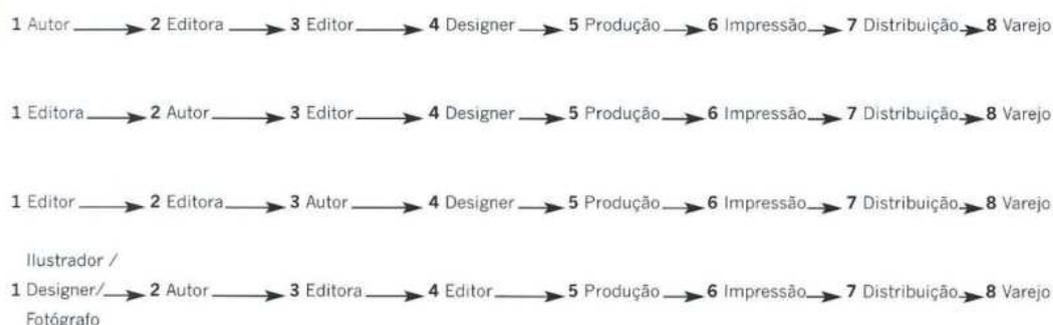
O Design Editorial é um campo do Design Gráfico responsável pela elaboração do projeto gráfico de livros, jornais e revistas, entre outros. Desde o surgimento dos tipos móveis, o design editorial é uma atividade exercida pelos designers. Trabalhando com uma quantidade significativa de informação, o designer editorial busca organizar aspectos textuais e visuais, a partir de preceitos relacionados a hierarquia e a legibilidade para cumprir um objetivo específico da comunicação. O design editorial foi escolhido como base para este trabalho, uma vez que tem poder fundamental sobre as informações contidas em um projeto, de acordo com as escolhas realizadas no processo de diagramação e representação dos elementos gráficos na página.

A atividade editorial se configura como segmento próprio do design gráfico e, desde os tipos móveis de Gutenberg, vem ampliando suas tecnologias e suas necessidades específicas enquanto campo de trabalho. Considerando a editoração enquanto ofício pleno, o livro funciona como o produto final deste longo processo de produção. A execução da editoração, portanto, não se restringe ao livro final, mas sim ao pensamento projetual por trás de todo o trabalho (GILBERT, 2016). É de grande valia a reflexão sobre cada escolha determinante na concepção do projeto gráfico final dos impressos editoriais.

Conforme dito no livro *O valor do design*, editado pela Associação dos Designers Gráficos (ADG Brasil), além de símbolos e logotipos, o que mais tornou designers gráficos conhecidos é o projeto de livros, revistas e jornais (FETTER, 2011, p. 51). A preocupação com o projeto gráfico completo, não restringindo a atuação do designer a capa do livro, tem se tornando cada vez mais crescente no mercado editorial. De acordo com Alves (2003), amplia-se a preocupação em tratar os projetos como objetos integrais, incorporando a linguagem visual da capa e do miolo a escolha do papel e acabamento de impressão. Desta forma, pode-se afirmar que todos os impressos, independente do gênero, possuem um planejamento prévio. Tal como elaborado por Rafael Cardoso (2009), “as letras não se põem sozinhas sobre a página, muito menos se organizam em linhas, blocos e colunas”. O designer é encarregado de tais escolhas projetuais.

O papel do designer na produção editorial é múltiplo e pode variar de acordo com o caráter do projeto, mas, vale ressaltar, que sempre será um trabalho em equipe. É uma longa cadeia produtiva, desde o manuscrito ao livro enquanto produto final, vendido nas livrarias ou nas plataformas de comércio eletrônico. A edição e a produção de um livro possuem muitas etapas, e na obra *O Livro e o Design II*, Haslam (2010) identifica os agentes centrais e suas respectivas funções na indústria editorial. De maneira simplificada, o modelo tradicional de desenvolvimento do livro se inicia com o autor no topo da cadeia de produção, uma vez que ele é o responsável pela produção do manuscrito a ser publicado pela editora. No entanto, há casos em que a editora busca o autor para a publicação, conforme podemos observar no esquema da Figura 2. Em outros modelos de produção, a editora, o editor e o ilustrador/designer/fotógrafo podem ser encontrados no início da cadeia.

Figura 2: Modelo de produção de livros



Fonte: Haslam (2010, p. 22).

Cada escolha projetual realizada pelo designer no processo editorial terá um impacto sobre a percepção do leitor em relação a obra publicada. E são muitas decisões, como o planejamento, para que o suporte utilizado seja aproveitado da melhor forma possível, calculando a quantidade de páginas necessárias e o material ideal para o projeto gráfico. Existem as determinações referentes a diagramação, relacionadas a disposição dos elementos textuais e visuais nas páginas, que podem ser arranjadas sobre um grid pré definido ou não. A escolha da tipografia e a definição de tamanho do corpo, entrelinhas e configurações de kerning mais apertado ou mais solto. É preciso selecionar as imagens que serão utilizadas no projeto e editá-las digitalmente, ou criar as ilustrações que forem necessárias para compor o trabalho. Em suma, o designer se propõe a conduzir a informação visual, a partir de decisões projetuais, utilizando como suporte as técnicas e ferramentas disponíveis, para cumprir um objetivo de comunicação que deseja transmitir.

1.3 O nascimento da indústria gráfica no Brasil

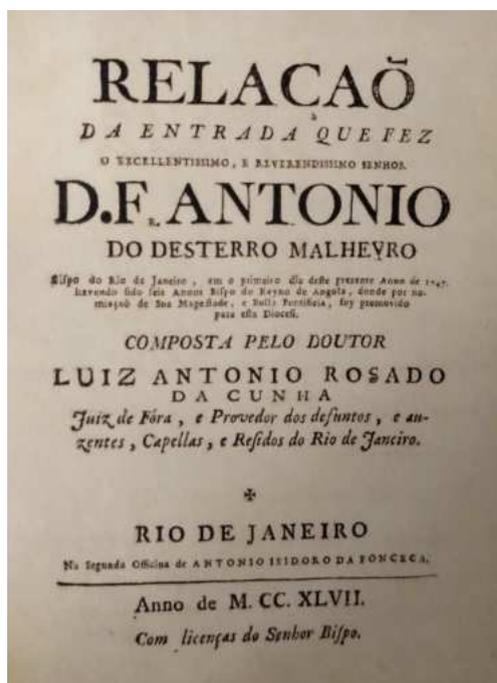
No ano de 1500, quando o Brasil foi colonizado pelos portugueses, já fazia meio século dos primeiros impressos com tipos móveis de Gutenberg, na Alemanha. Em Portugal, a impressão chegou em 1487, através de tipógrafos judeus, mas, no entanto, a indústria gráfica nasceu tardiamente no Brasil (LIMA, 2014). O Brasil foi uma colônia de produção agrícola, durante a maior parte do período colonial e sua gestão era rudimentar, sem a necessidade da imprensa para fins administrativos. Ainda mais, por ser uma colônia de exploração, não era permitido a existência de qualquer tipo de impressão em terras brasileiras, e essa foi uma das formas de controle de liberdade de expressão dos colonos sobre o povo colonizado. A entrada e circulação de publicações vindas do exterior também eram proibidas na colônia. Somente em 1808, a tipografia chega ao Brasil, com a vinda da família real portuguesa e a criação da Imprensa Régia no Rio de Janeiro.

Contudo, há registros históricos de que o primeiro livro impresso no Brasil aconteceu no ano de 1747, com a vinda de Lisboa do renomado impressor Antonio Isidoro da Fonseca. De acordo com Lima (2014),

Quando chegou a Lisboa a notícia de uma oficina gráfica em operação no Rio de Janeiro, a Coroa portuguesa agiu de imediato para impedir seu

funcionamento, decretando seu fechamento e o retorno do impressor, com todo o equipamento, a Portugal. Dessa rápida experiência resultaram alguns trabalhos, dos quais o mais importante foi o livro *Relação da Entrada que fez o Excellentissimo, e Reverendissimo Senhor D. Fr. Antonio do Desterro Malheyro, Bispo do Rio de Janeiro, em o primeiro dia deste prezente Anno de 1747, havendo sido seis Annos Bispo do Reyno de Angola, donde por nomiação de sua Magestade, e Bulla Pontificia, foy promovido para esta Diocesi*, de autoria do juiz Luiz Antonio Rosado da Cunha. (LIMA, 2014)

Figura 3: **Primeiro livro impresso no Brasil, em 1747.**



Fonte: Lima (2014, p. 38).

Em 1808, a Corte Portuguesa vem para o Brasil, no intuito de fugir da perseguição do exército de Napoleão Bonaparte, acarretando inúmeras mudanças para a colônia. Uma das mudanças foi a constituição da tipografia oficial do país, no dia 13 de maio de 1808, A Imprensa Régia. O principal objetivo da instituição era publicar atos governamentais do Príncipe Regente D. João VI e todos os impressos passavam por sua aprovação antes da publicação. Conforme elaborado por Rizzini (1946), foi criada uma junta administrativa para comandar as atividades de impressão e aos seus membros competia “*examinar papéis e livros que se mandassem publicar, a fim de assegurar que não se imprimisse nada contra a religião, o governo e os bons costumes*”. Portanto, é notório que o fim da proibição

da imprensa no Brasil não significava liberdade de imprensa, uma vez que havia uma censura prévia que ditava o que poderia ser publicado ou não.

A inauguração da imprensa brasileira é marcada pelo lançamento de um livreto de 27 páginas nomeado *Relação Dos Despachos Publicados na Corte pelo Expediente da Secretaria de Estado Dos Negocios Estrangeiros, e da Guerra no Faustissimo Dia Dos Annos de S. A. R. O Príncipe Regente N. S.* Até o momento da independência do Brasil em 1822, a Imprensa Régia monopolizava a publicação de impressos no país, circulando ao todo mais de mil impressos, sendo cartazes, folhetos, sermões, documentos do governo, entre outros (RIZZINI, 1946). O primeiro jornal oficial do Brasil é o *Gazeta do Rio de Janeiro*, no ano de 1808, publicando predominantemente decretos públicos, informações europeias e assuntos sobre a família real. Portanto, os impressos oficiais eram voltados para um público específico de leitores: os membros da Corte e para a elite brasileira.

Apesar de toda a censura e falta de liberdade de expressão na imprensa brasileira, havia movimentos de oposição como o jornal *Correio Braziliense*, publicado três meses antes do jornal oficial, em junho de 1808. À frente do jornal tínhamos o editor Hipólito da Costa, um brasileiro exilado em Londres, local onde editava e enviava para o Brasil os exemplares mensais. Na época, os brasilienses eram as pessoas nascidas ou estabelecidas no Brasil, ou seja, aqueles que tinham o Brasil como pátria. Segundo Souza (2020), com essa nomenclatura, Hipólito estabelecia quem era o público-alvo de seu jornal: os leitores do Brasil. Atualmente, Hipólito da Costa é considerado o Patrono da Imprensa Brasileira.

Figura 4: Primeiro livro impresso pela Imprensa Régia, em 1808.

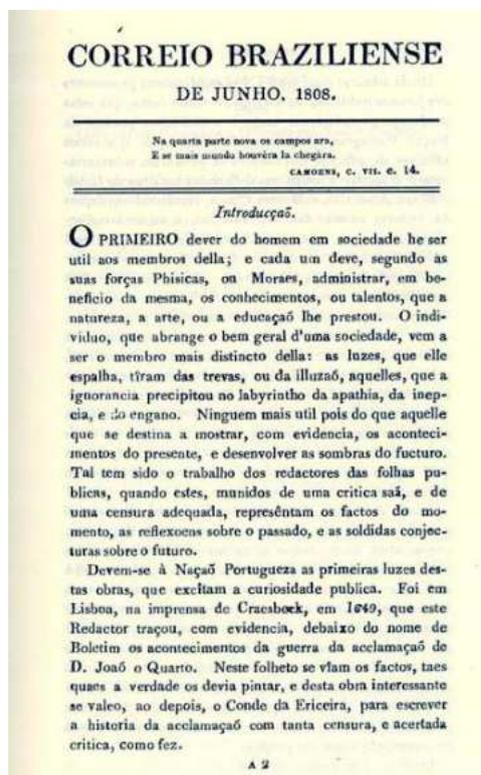
Figura 5: Primeira edição da Gazeta do Rio de Janeiro, em 1808.



Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal.

Fonte: Acervo da Biblioteca Nacional - Brasil.

Figura 6: Jornal Correio Braziliense, em 1808.



Fonte: Biblioteca Brasiliana.

Em Pernambuco a imprensa surgiu em 1815, através de uma impressora obtida pelo comerciante Ricardo Castanho. No ano seguinte, a licença de operação é concedida, mas por falta de mão de obra especializada para a produção, seu funcionamento se inicia somente em 1817. Neste momento, durante a Revolução Pernambucana, o maquinário é confiscado pelos rebeldes, que imprimem o seu manifesto chamado *Preciso*, pela Oficina Tipográfica da República de Pernambuco. (LIMA, 2014). Após a Revolução, os instrumentos tipográficos são confiscados e devolvidos para a Corte Portuguesa no Rio de Janeiro. Os materiais de impressão restantes, são apropriados pelo governador de Pernambuco, Luís do Rego Barros, para a impressão de atos da província. Assim, é concebida a Oficina do Trem de Pernambuco, que posteriormente com as mudanças de gestão, viria a ser chamada de Typographia Nacional.

No final do século XIX, pode-se observar o declínio da importância econômica e influência política de Pernambuco, refletindo diretamente no setor gráfico. De acordo com Lima (2014), após os anos 1920, com a expansão da indústria no eixo Rio-São Paulo, a estagnação de Pernambuco é acentuada ainda mais. Como consequência, exceto pelas rotineiras impressões de efêmeros, o restante da produção gráfica passa a ser realizada no Sul do país ou no exterior. Neste cenário, nota-se o crescimento das impressoras particulares, formadas por amantes das artes gráficas que desejavam a melhor qualidade gráfica do livro. Era comum que escritores estivessem à frente da impressão e do acabamento do livro, não se restringindo somente a edição e escrita do original publicado. Com isso,

Nesse início de século, importa mencionar aquelas pessoas que se preocupavam com a qualidade do livro como objeto. Em algumas ao ponto de intervir na forma gráfica do texto, muitas vezes imprimindo o livro pessoalmente, fosse este de sua autoria ou não. (LIMA, 2014).

Diante do exposto, a constituição da imprensa permite a propagação de novas ideias e formas de pensamento, impulsionando o país economicamente e culturalmente. Durante toda a história, a imprensa funcionou como um mecanismo de resistência cultural, política e religiosa aos regimes dominantes. As produções editoriais, enquanto resultado do exercício do design editorial, são a base para os impressos que difundem tais movimentos e seus ideais.

2. O GRÁFICO AMADOR

O Gráfico Amador foi um movimento liderado por Aloisio Magalhães, Gastão de Holanda, José Laurenio e Orlando da Costa Ferreira, na década de 1950. Segundo Gastão de Holanda declarou, ao *Jornal do Brasil*, em 8 de setembro de 1957: “O Gráfico Amador surgiu da necessidade de publicações. Mas não era qualquer impressão que nos convinha; imaginamos então criar essa tipografia manual. Faltava-nos, contudo, conhecimento técnico.” A classificação de “amador”, aplicada à editora e aos quatro integrantes, não se refere à sua capacidade. A palavra amador deriva do latim *amator*, “aquele que ama”. E é assim que podemos defini-los: amantes, entusiastas, apreciadores do ofício. (ARAÚJO, Emanuel, 1996, p. 6). O grupo buscava dar atenção igualitária para cada página do projeto gráfico, se diferenciando pelo detalhismo em cada minúcia. Como resultado desse primoroso trabalho, O Gráfico Amador publicou 27 livros, 3 volantes e 1 programa de teatro, entre outros impressos efêmeros, durante seus oito anos de existência.

Seu objetivo enquanto grupo é expresso no manifesto do primeiro boletim, publicado em julho de 1955, após um ano de existência de O Gráfico Amador:

O Gráfico Amador reúne um grupo de pessoas interessadas na arte do livro. Fundado em maio de 1954, tem a finalidade de editar, sob cuidadosa forma gráfica, textos literários cuja extensão não ultrapasse as limitações de uma oficina de amadores. Os trabalhos são projetados e realizados por Aloisio Magalhães, Gastão de Holanda, José Laurenio de Melo e Orlando da Costa Ferreira. (Boletim Noticiário nº. 1, 1955 apud LIMA, 2014, p. 53).

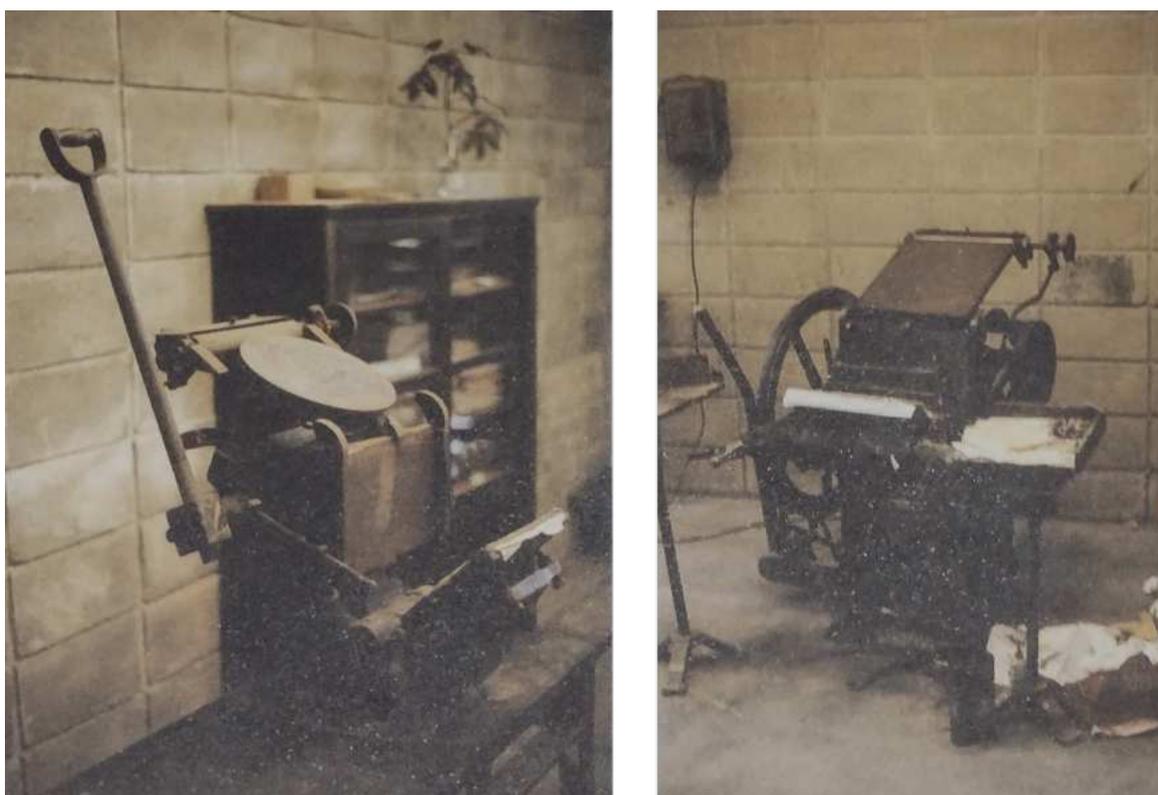
Figura 7: **Símbolo de O Gráfico Amador**, autoria de Aloisio Magalhães.



Fonte: Associação dos Designers Gráficos (ADG).

A fundação de O Gráfico Amador se deve ao desejo do grupo em publicar seus próprios escritos. Na época, não havia editora em Pernambuco, então aqueles que quisessem publicar um livro teriam que entrar em contato com uma gráfica e estar à frente da distribuição dos exemplares. Ademais, as editoras estavam concentradas no Rio de Janeiro e em São Paulo e privilegiam autores previamente conhecidos pelo público, e não era o caso dos integrantes do Gráfico. Por esses motivos, os membros adquirem uma prensa manual e se juntam com a proposta de publicar seus trabalhos. A princípio, imprimem o poema *As conversações noturnas*, de José Laurenio de Melo. Mais adiante, em 1957, O Gráfico Amador começa a publicar textos de outros autores. Foi um momento de experimentação gráfica e descoberta de todas as possibilidades de edição de livros.

Figura 8: Primeira e segunda prensas tipográficas D'O Gráfico Amador.

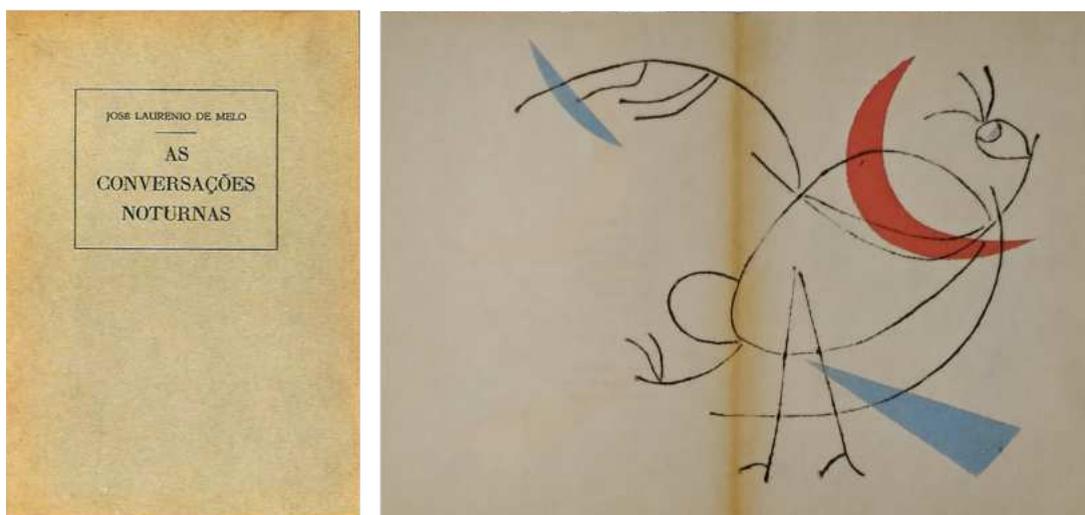


Fonte: Lima (2014).

O primeiro trabalho publicado pelo grupo foi o livro *As conversações noturnas*, de José Laurenio de Melo, numa tiragem de 100 exemplares. O trabalho gráfico de *layout* foi realizado por Gastão, Orlando e Laurenio e todas as ilustrações criadas por Aloisio Magalhães. Segundo José Laurenio (1961), o intuito de O Gráfico Amador era editar o livro com atenção a todas as minúcias, assim como os editores de outros países faziam rigorosamente e, por esse motivo, tinham conquistado o respeito e admiração do mundo inteiro. Ainda nas palavras precisas de Laurenio:

Era necessário destruir a noção de que o livro, sob o aspecto material, está dispensado de ser obra de arte. Era necessário destruir a perniciosa associação da ideia da beleza gráfica com as edições de luxo, associação alimentada no Brasil pelo equívoco de alguns editores e também pela esperteza de outros. Era preciso desfazer uma infinidade de mal-entendidos em vigor no ambiente editorial brasileiro e que, por ignorância ou por desleixo, ou por ambos os motivos, se estendem num livro desde a folha de rosto até o cólofon. (José Laurenio de Melo, 1961 apud LIMA, 2014, p. 57).

Desde a primeira publicação, O Gráfico Amador concluiu com sucesso seu objetivo de publicar conforme os padrões de excelência internacional da época. As críticas recebidas, tanto da imprensa brasileira quanto da crítica estrangeira, foram muito positivas. No *Correio da Manhã* (1955), no Rio de Janeiro, Carlos Drummond de Andrade aclama o trabalho, dizendo “os rapazes de O Gráfico Amador enviam nada menos de três volumes (...) o primeiro chega a ser um desperdício de beleza: é o livro mais festivo e cantante de cores que já vi (...)” A influência do poeta João Cabral de Melo é notória, visto que a publicação era inconsútil, isto é, não possuía costura entre as páginas. Sendo de grande importância para o movimento, João Cabral, primo de Aloisio Magalhães e amigo de Gastão de Holanda, possuía prévia experiência como tipógrafo e auxiliou O Gráfico Amador durante os processos de impressão e edição dos livros publicados.

Figura 9: Livro *As conversações noturnas* (1955)

Fonte: Espaço Aloisio Magalhães.

2.1 Integrantes centrais do movimento

O grupo possuía uma configuração interna de divisão dupla: os “mãos-sujas”, que sujavam as mãos com as tintas e os tipos, por estarem em contato com a produção dos livros e os “mãos-limpas”, que eram os escritores e poetas que se entregavam aos textos (Valéria Lamego, 2014). Os integrantes de O Gráfico Amador possuíam muitas relações com outros intelectuais, que se articulavam para planejar e criar os livros. Assim, O Gráfico Amador se tornou também um espaço de interação social, criando uma identidade coletiva, enquanto grupo de impressores amadores. A sensação de pertencimento os projetou como coletivo, criando assim, um palco para que ocorressem debates entre aqueles interessados nas questões artísticas e culturais da época (TEIXEIRA, 2021).

Durante toda a sua existência, O Gráfico Amador contou com intelectuais de todas as classes em sua lista de associados, como por exemplo escritores, poetas, pintores, músicos, arquitetos e professores. No *Noticiário nº 2*, publicado em 31 de maio de 1961, podemos observar que o número de membros aumentou de 30 para 51, sendo somente duas mulheres. Os afiliados eram, em sua maioria, residentes do Recife e os demais, de Campinas, Maringá, Olinda, Rio de Janeiro e São Paulo, comprovando que O Gráfico Amador atraía intelectuais de diversas regiões do país, interessados em fazer parte da sociedade (LIMA, 2014).

Os filiados de O Gráfico Amador possuíam inúmeras particularidades, havia aqueles que forneciam o suporte financeiro, com o pagamento de mensalidades que tornavam possíveis a publicação dos impressos e em troca, recebiam um exemplar de cada edição. Havia os escritores, interessados em publicar seus livros e nos processos da produção e por fim, aqueles que estavam à frente das etapas editoriais de construção e publicação dos originais. Igualmente ao poeta João Cabral de Melo Neto, que possuía uma prensa tipográfica particular na Espanha, onde realizava todo o processo de impressão e edição de seus livros, outros poetas e escritores também trabalhavam desta forma. Devido às condições mercadológicas do setor editorial da época, os autores se colocavam na posição de editores e impressores para conseguirem publicar seus próprios livros. (FELISETTE, 2012).

Na figura abaixo podemos observar, da esquerda para a direita, Aloisio Magalhães (com chapéu), José Laurenio de Melo, Orlando Ferreira (lendo) e Abel Accioly, no ateliê d'O Gráfico Amador, no sótão da Rua Amélia, 415. (LEITE, 2003). A casa que abrigava a oficina ficou conhecida como Atelier 415. Os encontros do grupo aconteciam duas vezes na semana, fixamente às segundas e quintas-feiras, após o jantar e isso os proporcionava mais tempo para refinar o trabalho e amadurecer cada detalhe. A premissa de editar "sob cuidadosa forma gráfica" se fez presente durante toda a atuação do grupo, em todos os impressos publicados.

Figura 10: **Ateliê de O Gráfico Amador.**



Fonte: Leite (2003).

Em 1961, O Gráfico Amador nunca mais imprimiu nem publicou novas peças gráficas. Neste ano, o presidente Jânio Quadros renuncia, instaurando-se uma intensa crise institucional, política e militar no Brasil. Em seguida, João Goulart assumiu a presidência do país em um governo parlamentarista, que limitava os seus poderes e colocava como principal figura política o primeiro-ministro. Esse regime de governo foi uma tentativa dos militares, insatisfeitos com sua eleição, de controlar as decisões do presidente. Contudo, no ano de 1963, o governo retornou ao modelo presidencialista, até que Goulart foi destituído de seu cargo pela força militar.

Após o golpe militar em 1964, o Congresso Nacional foi fechado e os militares assumiram o comando da presidência pela força. A oposição política sofreu fortes represálias e aqueles que eram contrários ao novo regime tornaram-se presos políticos, dentre eles Gastão de Holanda. Ao longo dos oito anos de atuação, O Gráfico Amador buscou caminhos para a profissionalização do ofício, mas ao fim, como diz Guilherme Cunha Lima (2014), "Quis a história, no entanto, que morresse amador". Com o encerramento das atividades, os antigos membros de O Gráfico Amador caminham separados para atuar profissionalmente na arte de editar livros. A premissa "*printing is a way of life*", do tipógrafo Oliver Simon, esteve presente até o fim de suas trajetórias — e, primordialmente, durante a mesma.

2.2 O resultado do trabalho impresso produzido

Ao longo dos oito anos de produção gráfica, O Gráfico Amador imprimiu ao todo 27 livros, 3 volantes e 1 programa de teatro, entre outros impressos efêmeros. As publicações do grupo tinham como característica comum apresentarem formatos de pequeno porte, tiragens baixas e, especialmente, projetos gráficos e físicos bastante particularizados. Os volantes se assemelham aos folderes e os trabalhos efêmeros seriam publicações transitórias, como cartões e papéis de carta. Quanto ao conteúdo impresso, Lima (2014) atribui as respectivas particularidades:

O texto dos livros era impresso em tipografia. Para as ilustrações, foram utilizadas diversas técnicas de impressão: litografia, clichê de metal, xilogravura, clichê de barbante e *pochoir*. A composição era bastante manual, mas em alguns casos partes do livro foram compostas mecanicamente. (LIMA, 2014, p. 69)

Em relação ao tipo de encadernação, observa-se que era muito simples, com capas coladas sobre costura ou com grampos na lombada. Em outros casos, os cadernos eram colocados soltos dentro da capa, na configuração de publicação inconsútil, isto é, sem costura. Todas as publicações oficiais eram marcadas com o símbolo d'O Gráfico Amador, uma vez que seriam distribuídas entre os associados do grupo. Entretanto, algumas impressões não oficiais, sem a marca dos membros, foram realizadas em paralelo, como edições privadas e trabalhos experimentais. Como exemplo destas impressões não oficiais, Aloisio Magalhães afirmou em 1980, em entrevista para Edna Lucia Cunha Lima, ter realizado três livros experimentais: *Pregão turístico do Recife, Improvisação gráfica e Aniki Bóbó*.

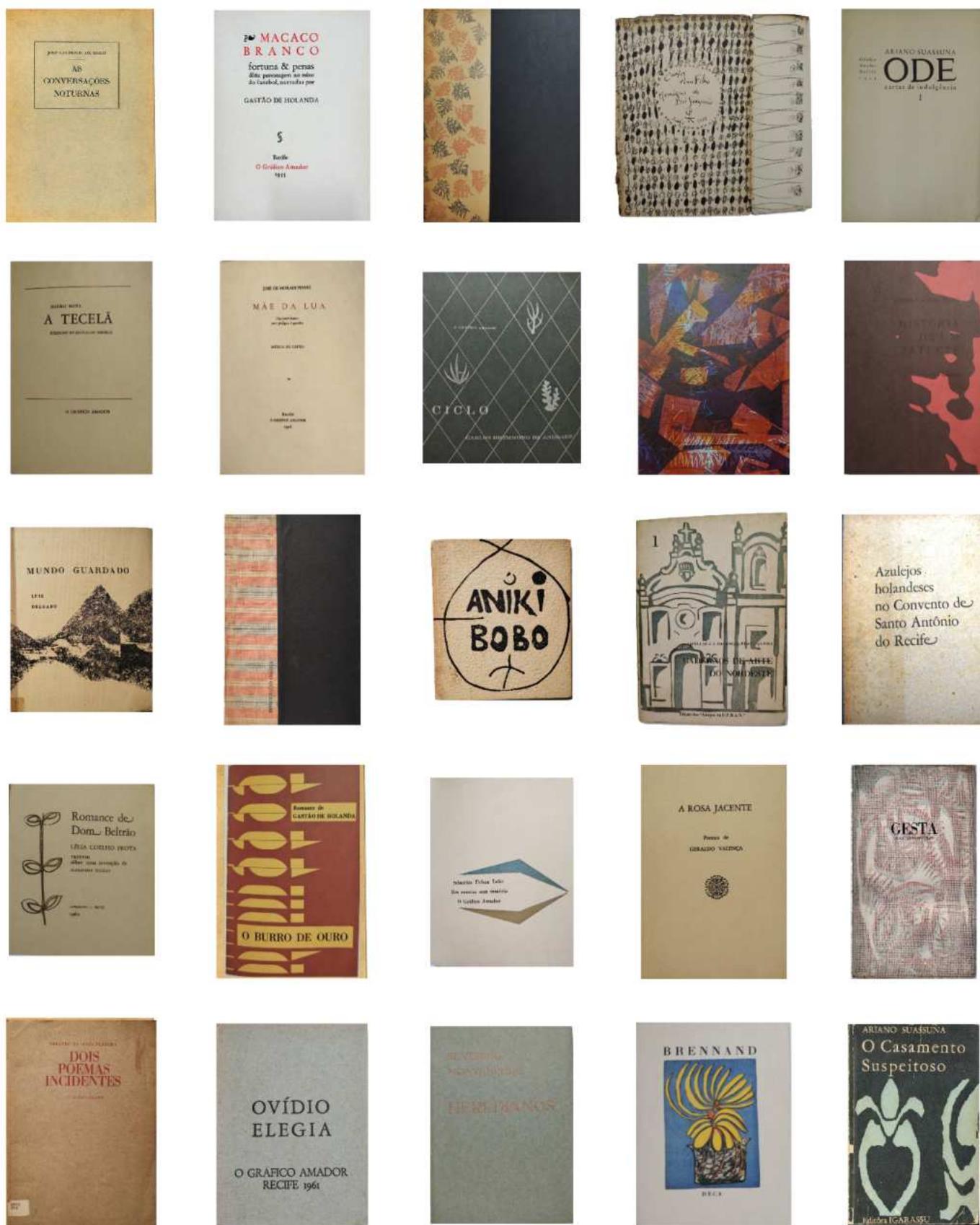
No livro *Improvisação gráfica* (1958), Aloisio utilizou dez papéis sobre dez experimentações gráficas diferentes. Entre cada experimentação, há um papel em branco as separando, para que a tinta não ultrapasse para a próxima página. Em todos os impressos de O Gráfico Amador, cada detalhe foi pensado cuidadosamente para atingir a melhor qualidade visual possível. Desta maneira, os impressos produzidos, oficialmente ou fruto de experimentações gráficas, compartilhavam o aprimorado cuidado com o projeto gráfico por completo. A escolha de tipografia, as cores, a confecção de ilustrações e todos os detalhes que fazem o livro nascer para o mundo, eram trabalhados minuciosamente. Os principais tipos usados eram Garamond, Bodoni, Medieval, Kabel e Romano, segundo registros da Universidade Federal de Pernambuco, local onde os tipos originais do grupo estão armazenados atualmente. Na linha do tempo a seguir, é exposta a cronologia de todos os livros impressos por O Gráfico Amador. Em seguida, são apresentadas as capas frontais de cada livro produzido.

Figura 11: Linha do tempo dos livros impressos por O Gráfico Amador.



Fonte: Elaborado pela autora.

Figura 12: Capa dos livros impressos por O Gráfico Amador.



Fonte: Espaço Aloisio Magalhães | Lima (2014).

2.3 Obras originais

Durante a escrita desta monografia, tive o privilégio de ter acesso a 4 livros originais de *O Gráfico Amador*. Com isso, pude ver de perto a qualidade gráfica do trabalho produzido e a materialidade de recursos físicos. A seguir, são apresentadas fotografias das capas e trechos dos respectivos miolos de cada original, assim como uma breve ficha técnica de suas especificações.

Aniki Bobó (1958)

Formato: 15cm x 13cm. 24 páginas.

Capa em brochura, folhas soltas. Impressão de 30 exemplares.

Composição manual e impressão tipográfica.

Ilustrações: 1 cor em barbante e 3 cores em *pochoir*.

Improvisação Gráfica (1958)

Formato: 24cm x 15cm. 26 páginas.

Capa dura, folhas soltas. Impressão de 70 exemplares. nº13.

Composição manual e impressão tipográfica.

10 experimentações gráficas manuais sobre 10 papéis diferentes.

Mundo guardado (1958)

Formato: 20,8cm x 16cm. 40 páginas.

Brochura, folhas costuradas. Impressão de 200 exemplares. nº44.

Composição manual e impressão tipográfica.

Ilustrações em litografia: 1 cor de impressão.

Dois poemas incidentes (1961)

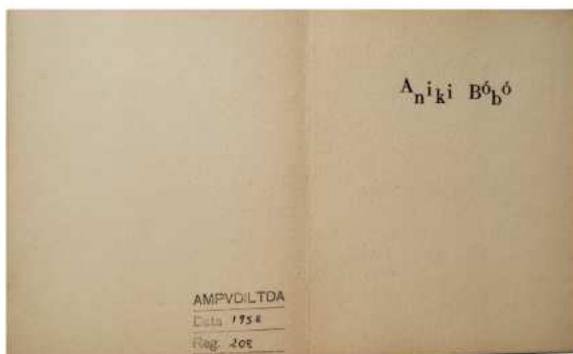
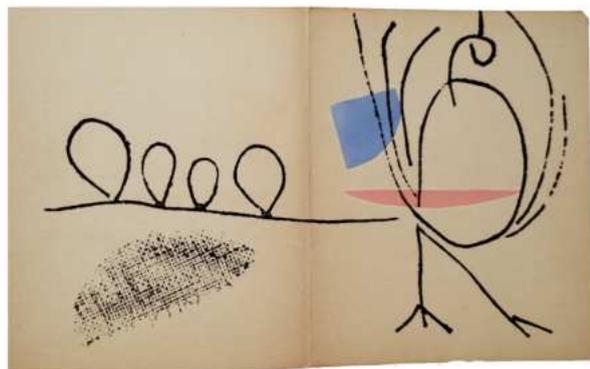
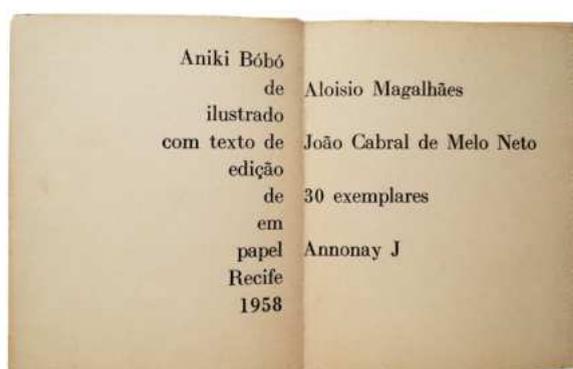
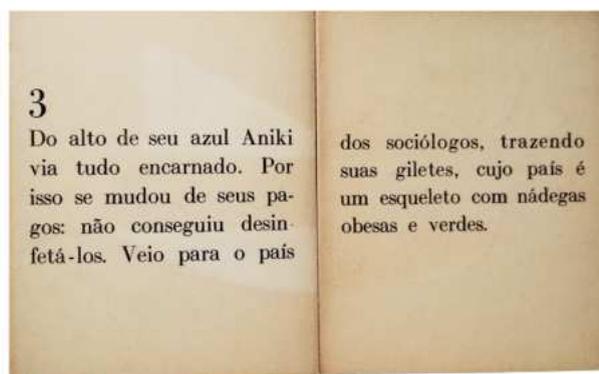
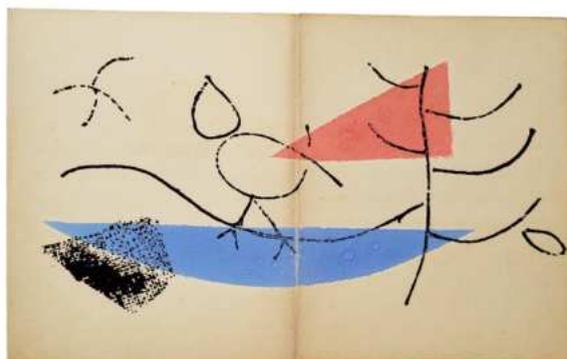
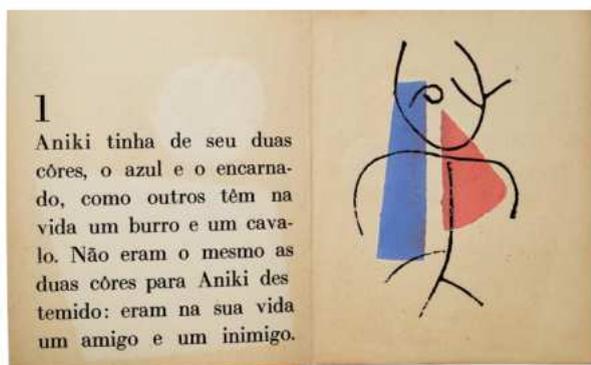
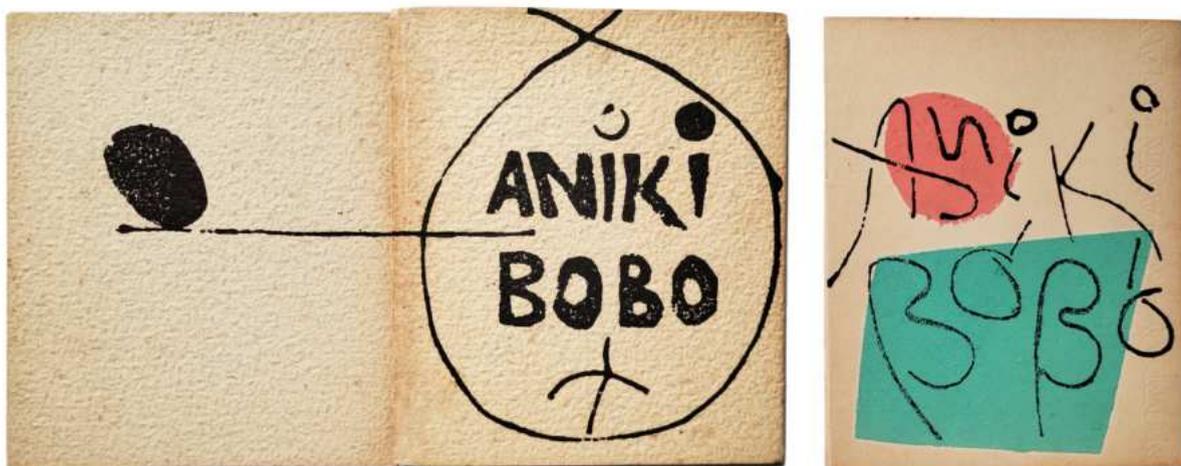
Formato: 23,5cm x 16,7cm. 32 páginas.

Brochura, folhas soltas. Impressão de 140 exemplares. nº61.

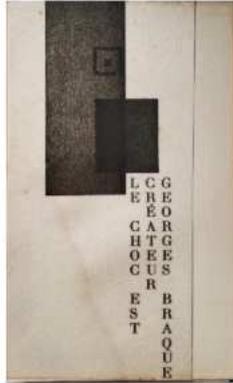
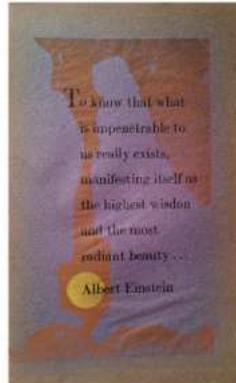
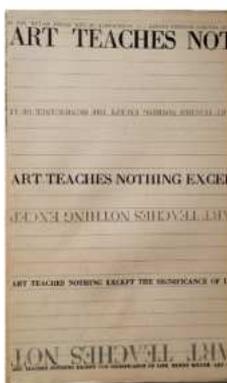
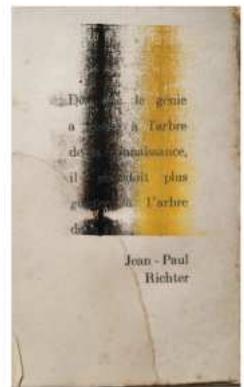
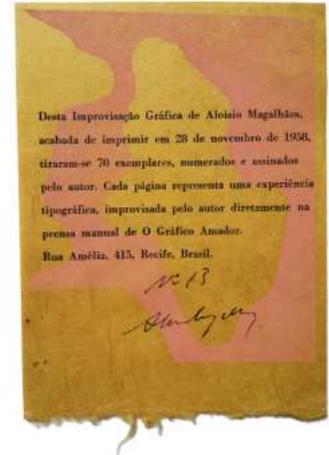
Composição manual e impressão tipográfica.

Ilustrações em vinhetas em linóleo: 2 cores de impressão.

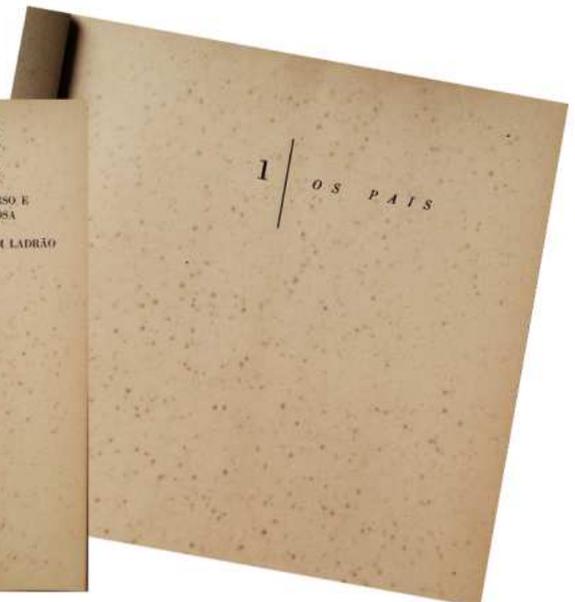
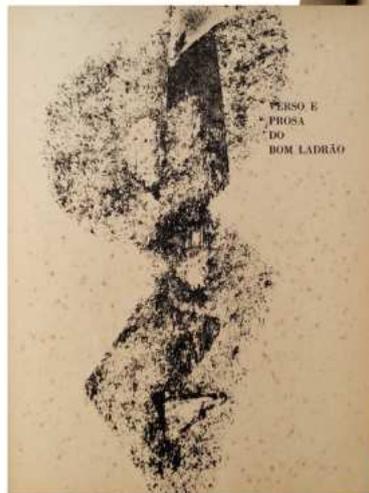
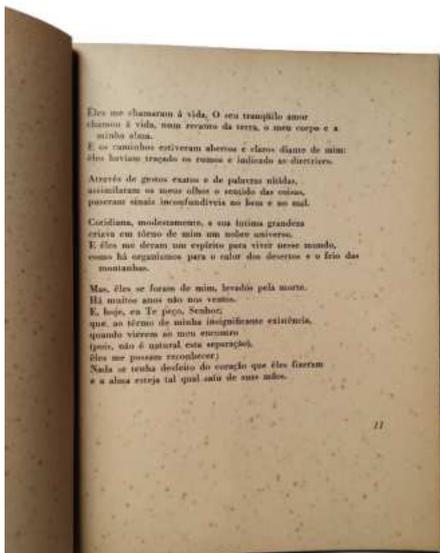
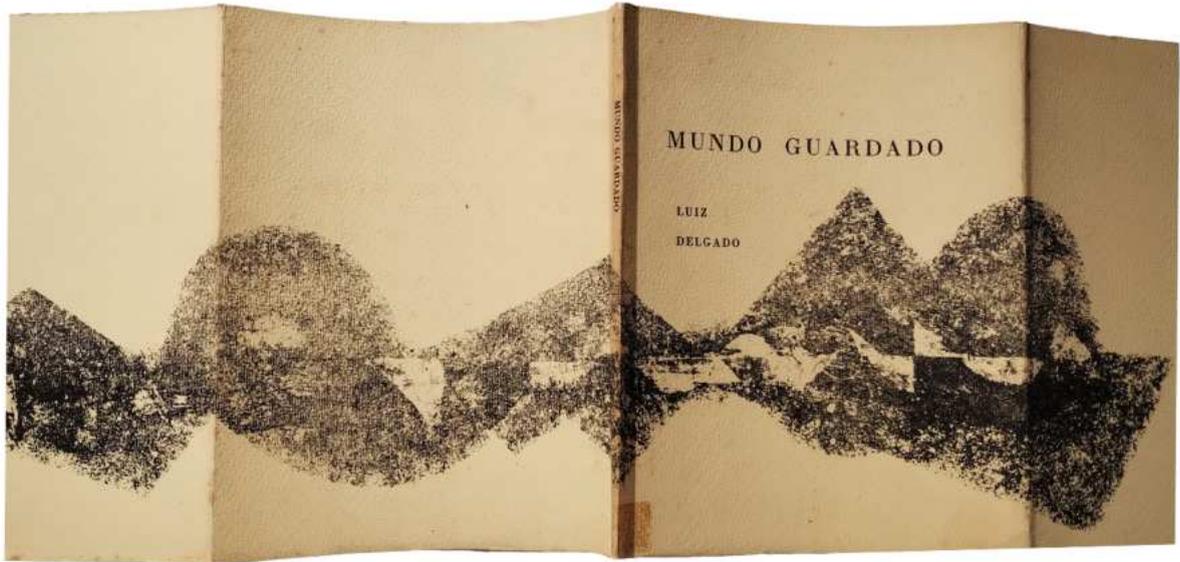
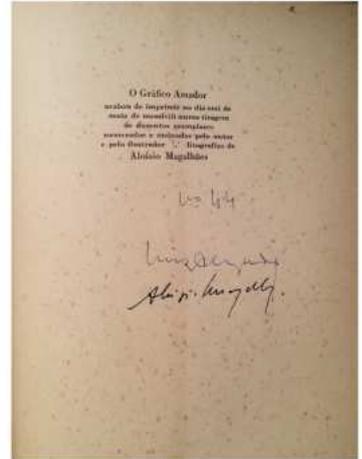
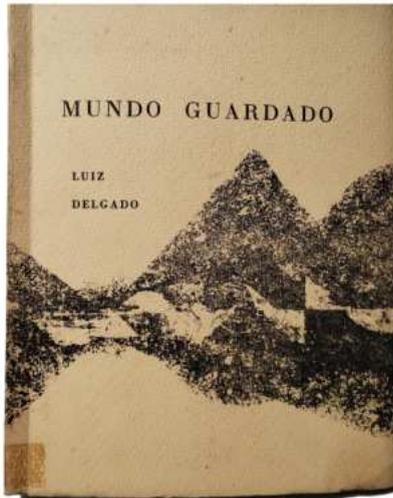
Aniki Bobó



Improvisação Gráfica



Mundo guardado



As obras de O Gráfico Amador, embora criadas na década de 1950, são bastante contemporâneas. Em *Aniki Bobó* (1958), o texto é trabalhado com uma entrelinha generosa, ocupando toda a página. As frases são interrompidas em uma página, continuando na próxima. Em *Improvisação Gráfica* (1958), a capa dura possui dois tecidos diferentes e um cadarço, compondo o laço. A folha de rosto contém em caixa alta a palavra "improvisação" cortada, de modo que se complementa tanto em português como em inglês. Trata-se de uma produção manual, em que Aloisio Magalhães experimentou dez técnicas tipográficas sobre dez papéis diferentes. As improvisações apresentam frases de intelectuais como Goethe, Albert Einstein, Henry Miller, Heráclito e Jean Paul Richter. Os membros de O Gráfico Amador eram jovens intelectuais da elite e a escolha dos textos reforça isso. Por fim, o colofão é apresentado de maneira inusitada, solto ao final do livro, com a base do papel especial desfiada. O número de tiragem é mostrado de forma manuscrita, assim como a assinatura de Aloisio Magalhães.

Na oficina d' O Gráfico Amador, "Aloisio Magalhães experimentava pela primeira vez sua habilidade de desenhista no objeto impresso, produzido repetidamente". Segundo afirmado pelo designer João de Souza Leite, curador da Ocupação Aloisio Magalhães,

Na obra realizada nesse período, sua ênfase está no pictórico, ainda não o projeto em si, embora tenha se dedicado a conceber integralmente alguns poucos livros ali realizados. (LEITE, 2016)

Entre as obras, está Aniki Bobo, em que, a partir de desenhos de Aloisio Magalhães, o poeta pernambucano João Cabral de Melo Neto (1920-1999) construiu seu texto. Por isso se diz que o livro foi "ilustrado com texto de João Cabral...". (ITAÚ CULTURAL, 2016)

Os projetos confeccionados por O Gráfico Amador possuíam ilustrações gráficas, características do design, fugindo do padrão de ilustrações clássicas do campo das artes. Combinando a experimentação gráfica com a linguagem, é possível observar a desconstrução da forma nas obras. As edições demonstram a forte preocupação projetual do grupo, em relação à escolha dos tipos, a composição das páginas e apresentação das ilustrações. É notório também o aproveitamento do espaço em branco, sendo esse um importante elemento ativo nos projetos editoriais de O Gráfico Amador.

2.4 O legado d' O Gráfico Amador

O Gráfico Amador foi um dos precursores das publicações independentes no Brasil, se destacando pela qualidade literária e gráfica em suas pequenas tiragens. Reconhecidos nacionalmente e internacionalmente, o grupo se sobressai pela criatividade e engenhosidade nas soluções artísticas na criação dos projetos gráficos, tendo em vista os poucos recursos que possuíam. Em uma época de escassez de oportunidades de editoração no Recife, suas publicações trazem reconhecimento para obras e autores que de outro modo não teriam essa dimensão pública, conforme enfatizado por Flávio Weinstein Teixeira, professor do Departamento de História da UFPE. Desta maneira, cada publicação de O Gráfico Amador teve imensa importância cultural para o país. Os projetos publicados influenciaram a relação da literatura com as artes gráficas no Brasil.

O maquinário e os tipos em metal d'O Gráfico Amador foram herdados pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), local onde Gastão de Holanda foi professor, em 1962. Após alguns anos em desuso, o projeto do Laboratório de Práticas Gráficas (LPG) recuperou os equipamentos e os colocou em uso para os alunos dos cursos de design e artes. Segundo o professor e coordenador Silvio Campello, do Departamento de Design da Universidade: "É um material com grande valor histórico para o Design Gráfico brasileiro. Toda uma geração foi formada nessa tradição." Como atualmente não existem mais tantas oficinas tipográficas em Pernambuco, um dos objetivos do projeto é ampliar e permitir o contato dos estudantes com essa técnica de impressão.

Após o encerramento das atividades, os integrantes d'O Gráfico Amador seguiram construindo separados seus caminhos no design editorial. José Laurenio de Melo, poeta e tradutor de inglês durante toda a vida, se dedicou também à editoração nas editoras José Olympio e Rocco e na revista do Iphan. Dedicado à pesquisa teórica sobre comunicação visual, Orlando da Costa Ferreira se manteve próximo aos livros. Também chefiou a biblioteca da Fundação Casa de Rui Barbosa. Já o escritor Gastão de Holanda, partilhava o escritório de design gráfico Minigraf, com a designer Cecília Jucá, ao mesmo tempo que ministrava aulas no Curso Livre de Artes Gráficas, na UFPE.

Em destaque, Aloisio Magalhães consolidou-se como um dos maiores designers brasileiros, sendo pioneiro na introdução do design moderno no Brasil. Em

1960, fundou seu escritório de design, "Aloisio Magalhães Programação Visual Desenho Industrial Ltda", que, desde 1977 até o presente, assume a sigla PVDI como seu nome síntese. Juntamente com seus sócios Rafael Rodrigues e Joaquim Redig, além da participação de sua equipe, foram criados importantes e precursores sistemas de identidade visual, tanto para o setor público quanto para empresas privadas (Petrobras/BR, Banco Nacional, Copersucar, Universidade de Brasília, dentre muitos outros projetos). Além disso, em 1963, Aloisio foi cofundador da Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI), pioneira no ensino do design no país. Até o final dos anos 1960, numa atuação paralela ao seu escritório, atuou como professor nessa prestigiada escola carioca de design. O design brasileiro começa a "tomar forma" e, com isso, o aumento da procura por projetos em distintas áreas, que contribuiriam para a consolidação precursora do design gráfico brasileiro: imagens corporativas de distintos portes, projetos de sinalização, de embalagens e de livros de arte. A obra *A Herança do Olhar: o design de Aloisio Magalhães* introduz o trabalho do designer da seguinte forma:

A obra de Aloisio Magalhães dispensa comentários. No entanto, nunca é demais prestigiar o artista. Suas realizações e, mais ainda, a postura proativa assumida — fosse em seu trabalho como artista plástico, como designer, ou homem público — revelaram um brasileiro preocupado com o Brasil. [...] Com atuação marcante tanto na análise quanto na geração de formas diante dos problemas com que se defrontava, Aloisio demonstrou grande vitalidade e desenvoltura política. Demonstrou a necessidade vital de como o design pode ser colocado a serviço da comunidade como atividade pública. (Petrobras Distribuidora, apud LEITE; TABORDA, 2003).

A PVDI foi responsável pela autoria do desenho da marca da Petrobrás, em 1971, e, conforme elucidado por Leite e Taborda (2003), a criação deste projeto multidisciplinar expandiu a noção de imagem corporativa. Ademais, sua atuação enquanto designer foi fundamental no processo de introdução do design no Brasil. Em seu escritório também foram criadas as marcas do IV Centenário da cidade do Rio de Janeiro, da Bienal de São Paulo, das cédulas do Novo Cruzeiro, do uniforme dos garis da COMLURB, da embalagem do açúcar União, da companhia de eletricidade Light, entre outros. A PVDI se mantém ativa enquanto referência no design, atuando em diversos segmentos do campo, com um extenso portfólio de

mais de 700 marcas criadas e 2.000 projetos desenvolvidos sob o binômio "tradição com contemporaneidade".

Figura 13: Capa do portfólio da PVDI (1977), composta por 179 marcas.



Fonte: Acervo PVDI.

É considerável destacar que o Brasil foi um país modelado por imigrantes de todas as partes do mundo, sendo construído a partir de uma colônia de exploração portuguesa. Logo, após conquistar a independência, a sede de construção de uma identidade nacional brasileira é grande, assim como a necessidade de pertencimento à nova nação. O movimento Modernista, na década de 1920, tinha como propósito resgatar as raízes da brasilidade, valorizando a independência e a cultura nacional brasileira. “Novas eras necessitam de novas formas de expressão, necessariamente diferentes das antigas”, pontuou Lima (2014, p. 80), e assim é possível observar nos movimentos artísticos de ruptura ao longo da história. Os meios de comunicação são o suporte para a difusão destes anseios culturais, assim como no trabalho d’O Gráfico Amador, uma vez que:

A tipografia de O Gráfico Amador reflete a ansiedade desses tempos. Podemos observar, por seus espécimes, que O Gráfico Amador desejava divulgar a produção literária de seus associados por meio de livros experimentais. Seus participantes puseram à prova técnicas e influências ao projetar e imprimir seus livros. Essa característica encontra paralelo em outras áreas da cultura brasileira, em que se pode verificar forte tendência a sintetizar ideias de origens diferentes. Esse é, com efeito, um traço importante da cultura brasileira [...]. (LIMA, 2014, p. 80-81).

Em suma, o trabalho d’O Gráfico Amador se qualifica como um satisfatório exemplo de produção independente dos anos 60. Em seu ateliê particular no Recife, os jovens produziam os impressos artesanalmente, em pequenas tiragens regadas de atenção e cuidado com a forma gráfica. Os livros produzidos foram um reflexo do desejo de publicar seus próprios textos e de experimentar graficamente, sendo assim são de grande legado e referência para designers e outros profissionais do campo editorial até os dias atuais. Por fim, para conhecer a história do design editorial brasileiro, se faz fundamental conhecer também a atividade de O Gráfico Amador e seus primorosos impressos.

3. PRODUÇÃO INDEPENDENTE

A finalidade de toda publicação, independente de seu caráter, é tornar público o seu conteúdo, de forma que o seu acesso seja disseminado para cada vez mais pessoas. No sistema vigente de consumo e produção capitalista, o objetivo maior sempre é o lucro gerado por toda atividade, por meio do modelo de produção em massa. O mercado editorial, inserido neste padrão de consumo econômico, visa aumentar a produção dos livros e do número de vendas, atingindo um público consumidor cada vez maior. Em contraposição, existem as formas autônomas de produção independente de impressos.

O surgimento da tipografia no Brasil advém da vinda da família real para o Rio de Janeiro, em 1808, visando atender as demandas administrativas e burocráticas do império português. Segundo Moraes (2018), “aos poucos, a atividade editorial foi sendo liberada, mas sua interdição já era um trauma estrutural brasileiro que a confinou a uma elite”. Portanto, o ato de autopublicação é uma atitude de resistência a um contexto editorial dominado pela elite e, atualmente, pelas grandes editoras inseridas no mercado de publicação tradicional. Desta forma, para pensar sobre a publicação independente, é necessário considerar o contexto social de nascimento da imprensa no Brasil. Ainda de acordo com Moraes (2018),

No Brasil, a atividade editorial parece-me um ato de guerrilha em relação à história de um país autoritário fundado como empresa capitalista. (...) Nossa relação com a página, com o espaço público que ela é, passa pelo ato de roubá-la de uma elite letrada e monopolista, e é isso que vejo nas atuais feiras de impressos: pequenos editores e auto-editores desafiando o monopólio de editoras que atuam não só arbitrando e legitimando o que deve ser publicado, como reforçando nossa proibição editorial ao colocar livros no mercado cujo preço beira a um décimo do salário mínimo. (MORAIS, 2018, p. 6-7).

A produção independente é caracterizada pela liberdade criativa e pelo maior cuidado e dedicação com o projeto gráfico e com todo o processo de publicação do livro. Como resultado, os editores possuem maior liberdade de experimentação gráfica na escolha dos materiais, papéis e técnicas utilizadas. O livro se torna um instrumento de expressão do editor, como podemos observar nos impressos confeccionados nos anos 50 por O Gráfico Amador. Muitas editoras independentes

publicam trabalhos dos próprios editores, que não possuem as publicações como principal fonte de renda, mas isto não significa que o lucro não seja necessário. A atividade editorial dos editores independentes é ativa, uma vez que os mesmos são detentores dos meios de produção e de circulação dos impressos. Por esse motivo, as publicações independentes costumam dar palco para pautas e textos que não possuem espaço em editoras maiores.

Existem muitas características que definem uma publicação enquanto “publicação independente” e para o designer João Varella, o caráter artístico sobressai o caráter mercadológico. Em conversa¹, o fundador da Lote 42 discorre que na publicação independente, não há uma estratégia de marketing por trás, pois o objetivo principal não é o mercado. João Varella, também afirma que não visou o mercado editorial independente como uma oportunidade de trabalho, mas sim, tudo ocorreu na prática. Quando notou, já estava inserido no ramo da publicação independente, realizando os projetos.

As editoras independentes possuem maior contato com os leitores, uma vez que é crescente o número de feiras independentes, onde a troca de contato entre leitor e autor é maior. As feiras possibilitam a experiência de tocar e sentir a materialidade do livro, que é essencial nos projetos gráficos independentes. O aumento de feiras independentes é reflexo do interesse dos leitores por esses espaços, o que estimula o surgimento de novas gráficas e editoras independentes no mercado. Além disso, também ocorre o aumento de novas iniciativas que possibilitam cada vez mais “a difusão do ofício artístico e de seus impressos.” (ALENCAR, 2020). O modelo de publicação independente oferece espaço para artistas e escritores não convencionais, isto é, fora do contexto mercadológico de consumo e produção capitalista.

¹ Verificar questionário no Apêndice.

3.1 Lote 42

Criada em São Paulo, em dezembro de 2012, a Lote 42 é uma editora que publica autores que trabalham diferentes aspectos da linguagem e possuem uma abordagem criativa sobre a vida contemporânea. O catálogo é composto por obras de diversos gêneros, como ficção, não ficção, poesia e quadrinhos. O estilo de publicação independente permite que a editora desenvolva com cuidado diversos aspectos do livro, do conteúdo ao projeto gráfico. As obras possuem diferentes formatos, papéis e recursos físicos notórios, repensando o conceito do livro enquanto objeto. Segundo o site oficial da Lote 42, "em cada título, o design gráfico tem um papel fundamental como elemento narrativo, que acrescenta novas camadas de interpretações à obra." A proposta de ser uma editora que trabalha cuidadosamente cada livro é expressa no próprio nome Lote 42, uma vez que

Lote é um conjunto de itens, o que denota a postura de publicar poucos e bons livros. O 42 reforça que não se trata de qualquer lote. O número foi escolhido por ser o sentido da vida, do universo e de tudo que há segundo o livro *O Guia do Mochileiro das Galáxias*, de Douglas Adams. É também uma homenagem à B-42, a bíblia de 42 linhas de Johannes Gutenberg. (Site oficial da Lote 42, 2018).

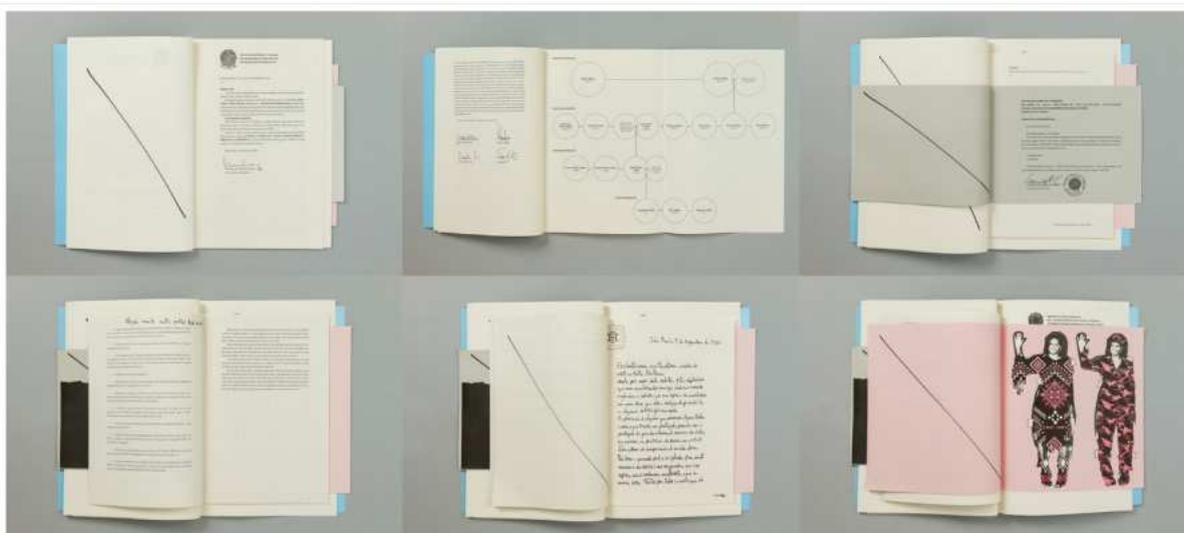
Em conversa para o *A Vida no Centro*, com a jornalista Ariane Cordeiro, os fundadores da Lote 42, João Varella e Cecília Arbolave, discorrem sobre qual seria o diferencial da editora. O casal afirma que a Lote 42 "olha para cada obra como algo muito especial. Prezamos pelo cuidado e pela qualidade e não pela quantidade." Sendo uma característica principal da produção independente, o processo editorial ocorre de forma mais artesanal, utilizando recursos gráficos que são trabalhados individualmente em cada livro. Por esse motivo, algumas publicações possuem tiragem limitada de exemplares. No livro *Mercúrio Cromo*, de Aureliano, cada *band-aid* foi colado na capa manualmente. Esses detalhes tornam o projeto gráfico único e exclusivo, agregando mais personalidade e dialogando com o conteúdo do livro. Visando fortalecer a comunicação com o público leitor e valorizar o diferencial de cada obra publicada pela Lote 42, no site da editora é possível encontrar vídeos do processo criativo, da produção e de conversas com os próprios autores.

Figura 14: Livro **Mercúrio Cromo**.

Fonte: Lote 42 (2017).

Na obra *Inquérito Policial: Família Tobias*, de Ricardo Lísias, o projeto gráfico foi desenvolvido a partir da temática criminalista da obra, recriando a estética e o formato de um inquérito policial. O livro apresenta papéis em formatos diferentes, como se fossem as provas impressas de imagens, textos e documentos, fixadas a uma pasta através de um grampo metálico.

Figura 15: Livro **Inquérito Policial: Família Tobias**.



Fonte: Lote 42 (2016).

A publicação independente possibilita a exploração do suporte do livro em diferentes formatos e estilos de diagramação, ao contrário do livro tradicional, pautado nos suportes pré-estabelecidos dentre as opções oferecidas no mercado editorial. Essa desconstrução do formato tradicional do livro está presente em muitas obras publicadas pela Lote 42, como é o exemplo do livro *Lululux*, de Gustavo Piqueira. O trabalho explora a história da crise de Lux Moreira, que resolve fazer palestras motivacionais aos funcionários de uma padaria. Para evidenciar a tridimensionalidade do protagonista, o livro é escrito em papéis dentro de uma caixa de madeira, trazendo inúmeras possibilidades de leitura. O texto se desdobra escrito em guardanapos, jogos americanos e porta-copos, impressos em serigrafia, funcionando como uma caixa de jantar. Para além da leitura, o conjunto funciona como um jogo de mesa para o leitor realizar suas refeições.

Figura 16: Livro Lululux.

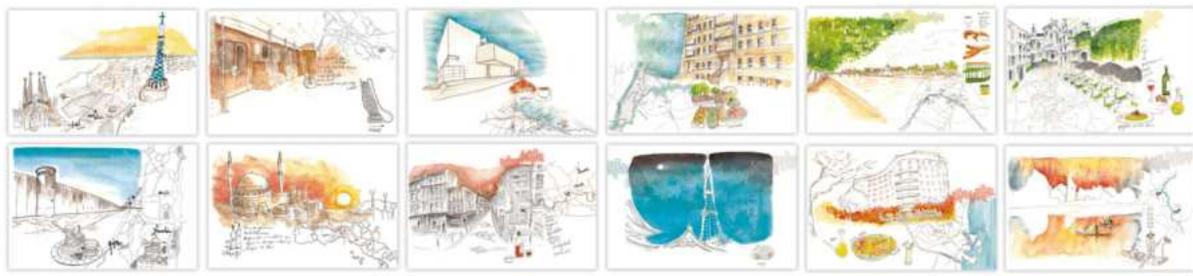


Fonte: Lote 42 (2015).

Outro exemplo notório do uso de diferentes formatos é o livro *Queria Ter Ficado Mais*, reunindo 12 histórias de escritoras e jornalistas em diferentes cidades do mundo, com vivências distintas. O livro busca retratar a experiência de cada viagem através do olhar feminino e suas percepções. Cada capítulo do livro foi impresso em folhas soltas, que foram dobradas dentro de envelopes individuais. Os envelopes remetem às cartas enviadas pelas autoras, dos locais visitados durante a escrita. As cartas contam com ilustrações em aquarela de Eva Uviedo, inspiradas em cada texto, funcionando como cartões postais de cada cidade. O projeto gráfico do livro aproxima o leitor do conteúdo, criando uma nova experiência de leitura e, conseqüentemente, uma relação mais íntima com a obra.

Figura 17: Livro Queria Ter Ficado Mais.





Fonte: Lote 42 (2015).

Com o propósito de expandir o alcance das publicações, no ano de 2014, a Lote 42 inaugurou a Banca Tatuí. Trata-se de uma antiga banca paulistana de jornais, reformada, que comercializa as publicações independentes da editora, as tornando mais acessíveis para o público. Funcionando como uma mini livraria, a Banca Tatuí é um espaço múltiplo para eventos de lançamentos de novos livros e também para a realização de shows, que ocorrem no teto da banca. Em entrevista², os criadores da Lote 42, afirmam: “nada mais democrático que andar na rua e poder ler e comprar livros, assim, na calçada. Para além, foi uma tentativa de facilitar o acesso aos impressos independentes, uma vez que, muitas pessoas consomem somente o que está disponível no mercado editorial tradicional de *mainstream*. Atualmente, a Banca Tatuí conta com a distribuição de mais de 600 livros e zines, tornando mais acessível ao público o trabalho publicado por 140 editores e artistas independentes. É um espaço de oportunidade e visibilidade para os autores e obras.

² CORDEIRO, Ariane. “Cecilia Arbolave e João Varella, da Banca Tatuí e Lote 42: O casal que transformou uma rua da Santa Cecília”. Disponível em: <https://avidanocentro.com.br/cultura/banca-tatui-lote-42/>. Acesso em: 15 de julho. 2023.

Figuras 18 e 19: Banca Tatuí.



Fonte: Lote 42.

Visando expandir o alcance da Banca Tatuí e complementar suas atividades, em 2018, a Sala Tatuí é inaugurada pela Lote 42. Localizada em frente a banca, o espaço funciona como uma livraria com hora marcada para visita, com o propósito de fornecer um atendimento de qualidade. Além disso, atua como um espaço híbrido de estoque dos livros e salas de trabalho, sendo a sede da própria Lote 42. Ademais, tem como proposta ser um espaço cultural, fornecendo cursos, workshops, clubes de leitura, lançamentos e palestras, relacionados ao universo literário,

artístico e do mercado de produção editorial. A Sala Tatuí possui um acervo de editoras independentes de todo o país, com obras “raras e originais de artistas”, conforme descrito no site da Lote 42.

Além de trazer mais visibilidade para os livros e estimular o consumo de publicações independentes, a criação dos espaços de extensão da Lote 42 colaborou com mudanças no espaço físico da Rua Barão de Tatuí. Antes da inauguração da Banca e da Sala Tatuí, a rua era bastante escura e perigosa, sendo apelidada pelos paulistas de “Rua do Ladrão de Tatuí”. Após o início das atividades da Lote 42, as pessoas começaram a frequentar mais a rua, ocupando o espaço. Com isso, houve oportunidade para o surgimento de novos negócios e comércios locais, que atraíram mais público para a Banca e a Sala Tatuí.

Figura 20: **Sala Tatuí.**



Fonte: Publishnews.

3.2 Risotrip

Fundada em 2015, no Rio de Janeiro, a Risotrip é um estúdio de design e impressão em risograph. Trabalhando com uma duplicadora Risograph RZ 370, a Risotrip realiza a impressão de projetos de cartazes, publicações, efêmeros e outras peças gráficas. No site do estúdio, seus interesses são definidos da seguinte forma: “Estamos particularmente interessados em explorar as qualidades estéticas, o potencial ideológico e as limitações técnicas da risograph como um meio de produção para fins de autopublicação e design gráfico”. Em conversa com Daniel Bicho³, o designer explica quais foram as motivações para fundar a Risotrip,

Quando comecei o estúdio com o Igor Arume, já fazia um tempo que buscava criar um espaço que possibilitasse a circulação não só das minhas autopublicações, como a de tantos outros amigos que tinham uma produção admirável mas que muitas vezes não encontravam espaço em editoras ou galerias de arte tradicionais.

O estúdio de impressão em risograph também me possibilitou e ainda possibilita atuar em diversas frentes: como prestador desse serviços de impressão; como artista, criando, expondo e vendendo minhas peças gráficas; como pequeno editor fazendo parcerias com outros artistas e como professor, ministrando cursos e palestras. Essas múltiplas possibilidades permitem, mesmo com alguma dificuldade, que o estúdio seja sustentável e que eu possa viver desse ofício, o que também é uma busca constante.

O primeiro contato de Daniel Bicho com a autopublicação foi em 2011, quando participou da “FIQ 'festival internacional de quadrinhos de BH' com a coletânea de quadrinhos coletiva '23,5'.” Segundo o designer,

Fazer parte da produção e distribuição dessa revista com esse grupo de amigos, participar da feira junto com tantos quadrinistas que eu admirava e ter contato e retorno direto dos leitores durante o evento me deram esperanças de que a autopublicação poderia ser um caminho a seguir.

A década de 2010, em especial, também foi muito próspera no surgimento e crescimento de feiras de publicação, como por exemplo a feira Tijuana que acontece até hoje e as feiras Plana e Pão de Forma. As feiras são parte essencial na distribuição e divulgação de publicações alternativas e foi nesse contexto que pareceu possível começar a Risotrip.

³ Verificar questionário no Apêndice.

Em relação ao termo publicação independente, Daniel Bicho traz uma importante reflexão sobre a nomenclatura,

Aí vale uma ressalva pessoal sobre o termo "independente". Prefiro fortemente os termos autopublicação ou mesmo publicação alternativa. Quem se autopublica assume os riscos financeiros de produzir a sua obra e investe também o próprio tempo, força de trabalho e atenção não em uma única parte apenas, mas em todos os estágios do processo de publicar, desde a criação do conteúdo, à impressão e distribuição. Mesmo que não seja a única força de trabalho atuando em cada um desses estágios acaba tendo relações diretas e muitas vezes de parceria com os profissionais que atuam nestes segmentos. Um formato bem diferente da maneira segmentada e hierarquizada que o mercado tradicional propõe entre seus profissionais. Já o termo alternativo, parte do entendimento de que muitos dos criadores do meio buscam ou produzir conteúdos alternativos à cultura hegemônica ou encontrar espaços alternativos de circulação da sua produção que não sejam os espaços já consolidados do mercado. Para alguns é uma alternativa aos acordos comerciais unilaterais das grandes redes de livrarias, ou ao funil cultural e mercadológico de editoras já consolidadas; para outros grupos a autopublicação possibilita alternativas às grandes galerias como única forma de exposição e comercialização de arte.

Para o designer, o termo “independente”, pode gerar “uma ideia romântica de independência total do sistema socioeconômico vigente” (Daniel Bicho, 2023). Sendo assim,

É possível encontrar alternativas e evitar certas instituições e práticas comerciais predatórias, mas acabamos sempre dependentes de alguma estrutura e suporte.

Somos dependentes de um retorno financeiro, por exemplo, a fim de que nossa prática seja sustentável; se esse retorno não vem da autopublicação em si, ele precisa vir de outro trabalho, ofício ou instituição da qual acabamos dependendo não só para nos sustentarmos como para sustentar também nossa prática de autopublicar.

A máquina RISOGRAPH é vendida para uso em escritórios, escolas e órgãos públicos, mas atualmente se tornou “um meio de produção acessível para fins criativos” para artistas visuais e designers gráficos, conforme expresso no site da Risotrip. Utilizando as características visuais da impressão em riso, é possível

imprimir tiragens mais rentáveis e acessíveis, sendo reproduções maiores que 50 e menores que mil. A impressora Risograph possui menor impacto ambiental do que outros métodos mais convencionais de impressão, pois sua tinta é uma emulsão de óleo de soja ou arroz e água, sendo atóxica e, portanto, uma opção sustentável.

Concebida pela empresa japonesa Riso Kagaku Corporation, a RISOGRAPH é uma marca registrada de duplicadores digitais, que utilizam a tecnologia de impressão por estêncil, visando a melhor qualidade possível. O processo de impressão funciona através do estêncil perfurado com a arte, envolto no tambor de impressão. Girando em alta velocidade, o tambor empurra a tinta oleosa através dos pequenos furos da arte para o papel, que é pressionada por um rolo de pressão. Portanto, é caracterizado como um processo de impressão Permeográfico, isto é, mediante uma matriz permeável, na qual os elementos impressos são estruturados por áreas perfuradas da matriz. Logo, é um método de impressão categoricamente similar à prática da serigrafia e do *pochoir*.

Os projetos desenvolvidos pela Risotrip utilizam uma cartela de 8 opções de cores, sendo estas preto, vermelho, azul, amarelo, verde, laranja, flat gold e rosa fluorescente. A partir da tecnologia de impressão por estêncil, o estúdio consegue imprimir tiragens com cores vibrantes de forma acessível. Diferentemente das impressoras a laser ou jato de tinta, que trabalham com impressão em cmyk, a risografia trabalha com um duplicador monocromático, imprimindo uma cor por vez. A impressão é feita somente em papéis não revestidos, pois a tinta precisa ser absorvida pelo papel, que deve ter gramatura mínima de 80g e máxima 210g. Uma peça gráfica impressa através da risografia sempre será uma peça única, possuindo um caráter estético artesanal em seu resultado final. A risografia só imprime uma cor por vez, o que pode ocasionar um desalinhamento do registro entre cada camada.

Figura 21: Máquina RISOGRAPH.



Fonte: Risotrip.

Figura 22: Detalhes do cartaz Father John Misty.



Fonte: Risotrip.

Para além de realizar impressões, a Risotrip acredita no poder de cooperação entre as pessoas e na troca através da aprendizagem, e, por isso assim,

Com mais de 4 anos de experiência, estamos constantemente aperfeiçoando nosso método de impressão para garantir mais qualidade e eficiência. Acreditamos que nosso trabalho vai muito além de um serviço de impressão para clientes, nossa missão é ajudar as pessoas a criar e produzir suas ideias. (Site oficial da Risotrip, 2015).

Considerando que boa parte da audiência não está familiarizada com as propriedades da Risograph, a Risotrip busca a promoção de workshops e palestras para compartilhar o conhecimento teórico e prático. Desta forma, viabilizam a capacitação daqueles interessados neste método de impressão e auxiliam na obtenção do melhor resultado possível. Além de ministrar eventos de impressão, o estúdio carioca participa das feiras principais de arte impressa e autopublicação do eixo Rio de Janeiro e São Paulo. A oportunidade de estar em contato com o público e expor o trabalho traz mais visibilidade para a Risotrip e para a técnica utilizada.

Figura 23: **Amar e mudar as coisas**, de Daniel Bicho.



Fonte: Risotrip.

3.3 Feira Tijuana

A Feira Tijuana de Arte Impressa foi idealizada pela Galeria Vermelho, em 2009, sendo a primeira feira de publicações independentes e livros de artista no Brasil. Em parceria com o Centre National de L'Édition et de L'Art Imprimé (CNEAI, França), a Tijuana é uma manifestação cultural que promove o encontro de divulgação e comercialização de publicações independentes de livros, gravuras, pôsteres e cartazes.

Em 2023, ocorre a 25ª edição da Feira Tijuana, nos dias 16 e 17 de setembro, nos pilotis do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. No site do MAM está disponível a programação completa e a lista de expositores, conforme a seguir.

Figura 24: Expositores da Feira Tijuana de Arte Impressa.

A Bolha Editora (Brasília/Rio de Janeiro)	Espécies invisíveis (Rio de Janeiro)	nano editora (Rio de Janeiro)
a margem press (Salvador)	Estúdio Baren (Rio de Janeiro)	NAVEZONA (Rio de Janeiro)
A.A.P.I.E. (Rosário)	Estudio Ceda el paso (São Paulo)	Oficina Analógica (Rio de Janeiro)
Alecrim Edições (Belo Horizonte)	Estúdio Kamori (São Paulo)	Oficina do Preto (Rio de Janeiro)
Acutra editora (Rio de Janeiro)	Evelyn Ramos (São Paulo)	papel pele (Bauru)
Arame Surtado (São Paulo)	Evolutiva Estudio (Rio de Janeiro)	Parquinho Gráfico (São Paulo)
Arquivo Abreviado (Florianópolis)	Experiências Gráficas (Rio de Janeiro)	pequenolab (Rio de Janeiro)
Ateliê Cidade Baixa (Rio de Janeiro)	Experimentos Impressos (Canoas)	Phonte88 (Belo Horizonte)
Atelier Gabriel Coelho (Barra Velha)	Fada inflada (Rio de Janeiro)	Pide un deseo (Lima)
Banca Curva (São Paulo)	Fadel&Fadel (Buenos Aires)	Pipoca Press (Rio de Janeiro)
Banca Tatuí (São Paulo)	faisca lab (Belo Horizonte)	Piscina Pública Edições (São Paulo)
Bebel Books (São Paulo)	Família Editions (Rio de Janeiro)	Piseagrama/Cosmopolíticas editoriais (Belo Horizonte)
Bianca Raposo (Rio de Janeiro)	Fe Ávila (São Paulo)	Polvilho Edições (Belo Horizonte)
Brida Abajur e Pio Piolho (Brasília/Rio de Janeiro)	Felipe Frazão (Nova Iguaçu)	PSSP estúdio (São Paulo)
Brígida Campbell (Belo Horizonte)	Fernanda Grigolin, Rafaela Jermann e	quesseditora (Rio de Janeiro)
Cabuloza WildLife (Rio de Janeiro)	Sofia Bauchwitz (São Paulo/Natal)	Rafael Adorján (Rio de Janeiro)
Casatões editora (Florianópolis)	Firma Gráfica (São Paulo)	Rêbus (Rio de Janeiro)
céu da boca (Florianópolis)	Fogo Baixo (Cunitiba)	Retratistas do Morro (Belo Horizonte)
Claudia Zimmer (Blumenau)	Fudida Silk (Rio de Janeiro)	REVISTACOMANDO (São Paulo)
COLADA (Buenos Aires)	Garupa (Rio de Janeiro)	Risotrip (Rio de Janeiro)
Coletivo Trave (Rio de Janeiro)	GLAC EDIÇÕES (São Paulo)	RISOTROPICAL (São Paulo)
Correio-Monstro (Rio de Janeiro)	Grafatório Edições (Londrina)	rodrigo rosm (Rio de Janeiro)
Cultura e Barbárie (Florianópolis)	Havaiana Papers (São Paulo)	Rompo Todo (Buenos Aires)
depois do fim (Rio de Janeiro)	IKREK (São Paulo)	Savant Editora (Brasília)
Desenho Sonoro (São Paulo)	Intensilios poéticos (Rio de Janeiro)	SE IMPRIME (Santiago)
Dubious Gestures (São Paulo/Copenhague)	Kuanza Edições (São Paulo)	Selo Turvo (Mainporã)
Dulcinéia Catadora (São Paulo)	(Lp) press (Rio de Janeiro)	Serigrafismo (Rio de Janeiro)
êbria (São Paulo)	L. Hansen (Petrópolis/ Rio de Janeiro)	sobinfluncia edições (São Paulo)
edicoes agua para cavalos (Florianópolis)	LANCHONETE <> LANCHONETE (Rio de Janeiro)	TAF (Rio de Janeiro)
Editora editora (Joaçaba)	livraria pulsa (Rio de Janeiro)	Temblores Publicaciones (Cidade do México)
Editora Funilaria (São Paulo)	Lote 42 (São Paulo)	Tijuana (São Paulo/ Rio de Janeiro)
Editora Gris (Salvador)	Mariana Paraizo (Rio de Janeiro)	Vem pra Luta Amada (Rio de Janeiro)
Editora Noa Noa (Florianópolis)	MAM Rio (Rio de Janeiro)	Vinícios Branco (São Paulo)
Editorial Tubito (Buenos Aires)	microtopias (Montevideú)	Vitor Mazon (São Paulo)
Escape Zines (São Paulo)	Namibia Chroma (São Paulo)	XiloCeasa (São Paulo)

Fonte: MAM (2023).

Atualmente, a Tijuana acontece de forma independente, conectando editoras da América Latina, vindas da Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Colômbia, Equador, México, Peru, Uruguai e Venezuela.

Na edição de 2023, a Feira Tijuana possuiu uma programação de dois dias de exposição de livros, sarau de poesia e rodas de conversa. O Sarau “Reacender pavios” foi um momento em que os autores puderam ler trechos de suas obras, que também estavam disponíveis para venda na feira. As rodas de conversa “Editar Coletivamente” e “Publicações do Futuro” foram momentos de troca de experiências e relatos. A construção do diálogo foi a partir de coletivos que “trabalham no encontro da publicação independente com a educação e a justiça social”, abordando suas respectivas políticas e práticas de edição. Nas imagens a seguir, temos a programação completa da Tijuana no banner presente na entrada do evento.

Figura 25: **Programação da Feira Tijuana de Arte Impressa.**



Fonte: Fotografias tiradas pela autora (2023).

Vistar uma feira de publicação independente é testemunhar e vivenciar à primeira vista, toda a troca cultural que este tipo de impresso possibilita. O local escolhido para a realização da feira, o Museu de Arte Moderna, é um espaço vivo de manifestações artísticas. Na data da Tijuana, além dos impressos e dos ambientes destinados às rodas de conversas, haviam coletivos de danças de rua, aulas de

skate e patins para crianças e adultos e uma feira gastronômica. Além disso, era a oportunidade perfeita para também visitar as exposições gratuitas no MAM.

Figura 26: **Museu de Arte Moderna MAM**, local onde a Feira Tijuana foi sediada.



Fonte: Fotografias tiradas pela autora (2023).

Os expositores estavam com seus materiais dispostos em mesas, com placas de identificação da respectiva editora e/ou artista. A Tijuana possibilita visibilidade para o trabalho dos editores e para as publicações expostas. Ademais, proporciona a experiência de manusear os impressos e folhear o catálogo dos expositores, que sempre incentivam os visitantes da feira a tocarem e sentirem os impressos. É um momento de diálogo e troca de experiências com os editores e também com os demais participantes da feira.

As publicações expostas eram diversas: livros, livretos, pôsteres, prints, cartazes, além de adesivos, ecobags e camisetas. Os formatos e tipos de papéis também eram múltiplos, sendo esta uma forte característica presente na publicação independente: a inovação de criar. Em todos os expositores da Tijuana era notória a liberdade criativa e a inovação nas experimentações gráficas de cada publicação.

Figura 27: **Expositores presentes na Tijuana.**



Fonte: Fotografias tiradas pela autora (2023).

Figura 28: **Expositores da Lote 42 e Risotrip.**



Fonte: Fotografias tiradas pela autora (2023).

4. PROJETO EDITORIAL

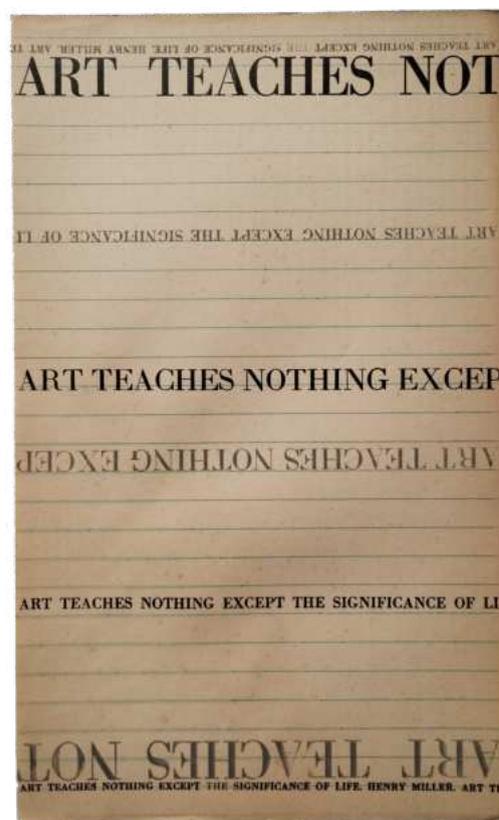
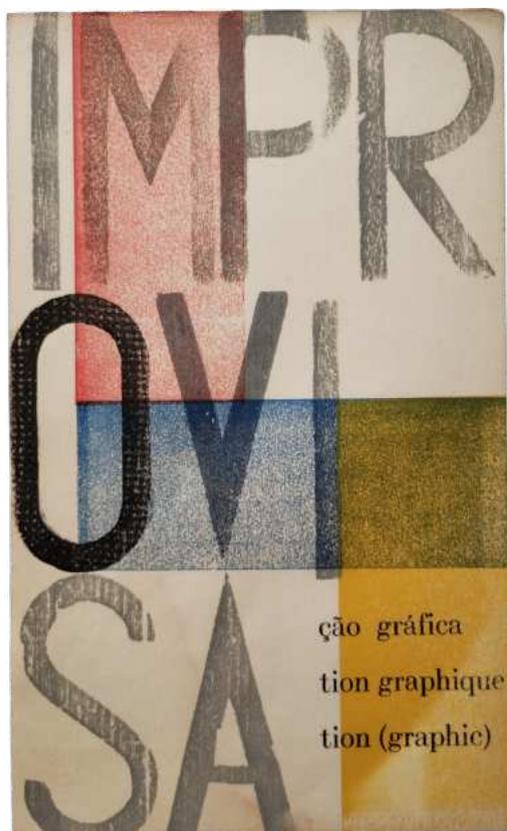
4.1 Intenção projetual

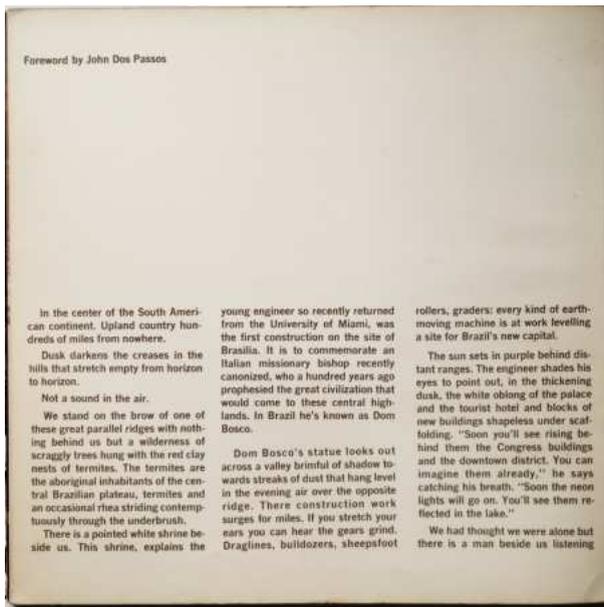
Como produto final desta monografia, foi desenvolvido um livro acerca da história, das obras e da importância d'O Gráfico Amador para o design editorial no Brasil. O projeto é voltado para o público jovem, sejam esses interessados no campo ou estudantes de design. O propósito é introduzir os jovens à história do grupo, de modo que seus impressos tornem-se mais uma referência iconográfica para eles.

O título do livro é **“O Gráfico Amador: raiz das edições independentes brasileiras”**, reforçando o forte legado que o grupo deixou para as publicações independentes no Brasil.

Assim, o livro abrange um resumo da trajetória d'O Gráfico Amador, uma breve biografia sobre os principais membros, os impressos produzidos — com imagens de alguns originais e, por fim, o legado deixado após oito anos de atuação.

4.2 Referências iconográficas





O Gráfico Amador é um tema com uma rica iconografia de projetos gráficos que podem ser utilizados como referência para a construção deste projeto. Por isso, inicialmente foram usadas como referências as próprias obras do grupo e em seguida outros livros de artista.

4.3 Edição de Livro

Para a construção deste livro, foi necessário definir qual seria o conteúdo textual⁴ e imagético do projeto gráfico. Neste momento, foi escolhido como prefácio o texto de Guilherme Cunha Lima, curador e designer do Recife, publicado na edição 27 da revista *Design Interiores - Revista Brasileira de Design de Interiores, Gráfico e de Produtos*, em 1991. O texto resume a trajetória do grupo e discorre sobre os trabalhos impressos elaborados. Por fim, o livro contém um texto de minha autoria com informações complementares: *O cuidadoso olhar na publicação independente da Recife dos anos 50*. O texto foi estruturado a partir de um recorte do Capítulo 2 desta monografia, que contém a pesquisa sobre O Gráfico Amador.

Em seguida, foi preciso mapear as imagens que fazem parte do projeto. A seguir, é apresentada a tabela de imagens referentes aos 27 livros produzidos por O Gráfico Amador, que farão parte da iconografia do livro confeccionado. As numerações indicam a quantidade de imagens disponíveis da capa frontal e das páginas do miolo. Em alguns casos, só foi possível encontrar a capa frontal do livro.

Ano	Livro	Capa frontal	Miolo (páginas)
1954	As conversações noturnas	1	4
1955	Macaco branco	1	3
	Pregão turístico do Recife	1	4
1955	Memórias do boi Serapião	1	2
	Ode	1	4
1956	A tecelã	1	3
	Mãe da lua	1	2
1957	Ciclo	1	4
	Rumeur & Vision	1	1
1958	História de um tatuetê	1	-
	Mundo guardado	4	9
	Improvisação gráfica	3	completo
	Aniki Bóbó	4	completo

⁴ Verificar o texto completo do livro produzido no Apêndice B.

Ano	Livro	Capa frontal	Miolo (páginas)
1959	Cadernos de arte do Nordeste	1	3
	Azulejos holandeses no Convento de Santo Antônio do Recife	1	1
1960	Romance de dom Beltrão	1	1
	O burro de ouro	2	-
	Dez sonetos sem matéria	1	-
	A rosa jacente	1	2
	Gesta e outros poemas	1	2
1961	Dois poemas iniciantes	2	completo
	Eligia de Ovídio	1	2
	Herodianos	1	1
	Brennand	1	-
	O casamento suspeito	1	-

Além dos livros publicados, O Gráfico Amador produziu boletins, volantes e impressos efêmeros. Na tabela abaixo são indicadas a quantidade de imagens referentes a estas publicações.

Ano	Publicação	Capa	Miolo
1955	Boletim Noticiário nº 1	1	1
1961	Boletim Noticiário nº 2	1	1
1957	Cartão de natal (efêmera)	1	1
1957	Volante 1: receita de mulher	2	3

Em sequência a definição textual e imagética, vem a etapa de estruturação do livro. Assim, o livro é dividido em 3 momentos principais: prefácio, texto crítico e detalhes iconográficos. O prefácio e o texto crítico são apresentados focando mais nas manchas de texto e a parte iconográfica final traz detalhes dos impressos e notas da edição, com comentários e observações editoriais.

4.4 Projeto gráfico

4.4.1 *Formato*

Fechado: 19 x 26 cm.

Aberto: 38 x 26 cm.

O tamanho adotado é o suporte ideal para um livro compacto e com espaço generoso para um layout que valorize a iconografia de *O Gráfico Amador*. Além disso, buscou-se um formato que permita a apresentação das páginas do miolo dos originais na proporção 1:1, de modo que o leitor se sinta folheando os originais de *O Gráfico Amador*.

4.4.2 *Encadernação*

A encadernação é o processo de unir os cadernos de um livro de maneira ordenada, através de uma costura. As técnicas de encadernação surgiram no século I a.C e permaneceram com os mesmos processos até a chegada da impressão no Ocidente. A impressão tipográfica acelerou a produção dos livros, impactando a natureza da encadernação, antes bastante elaboradas, foram substituídas por “encadernações mais leves, menos decorativas, produzidas para reduzir custos.” (HASLAM, 2010). O livro desenvolvido tem como propósito a valorização do suporte tradicional do design editorial, uma vez que o foco do projeto é o conteúdo textual e a valorização das obras de *O Gráfico Amador*. Logo, a capa em brochura, com simulação de papel kraft foi escolhida para este projeto editorial, com encadernação dos cadernos do miolo costurados e colados.

4.4.3 *Papel*

Para a capa, foi utilizado o papel cartão de 300g/m² simulando impressão de papel kraft crú, por ser um material experimental, característico dos projetos de *O Gráfico Amador*. As 104 páginas do miolo foram impressas em papel offset 120g/m².

4.4.4 *Cores de impressão*

Capa: 4/4

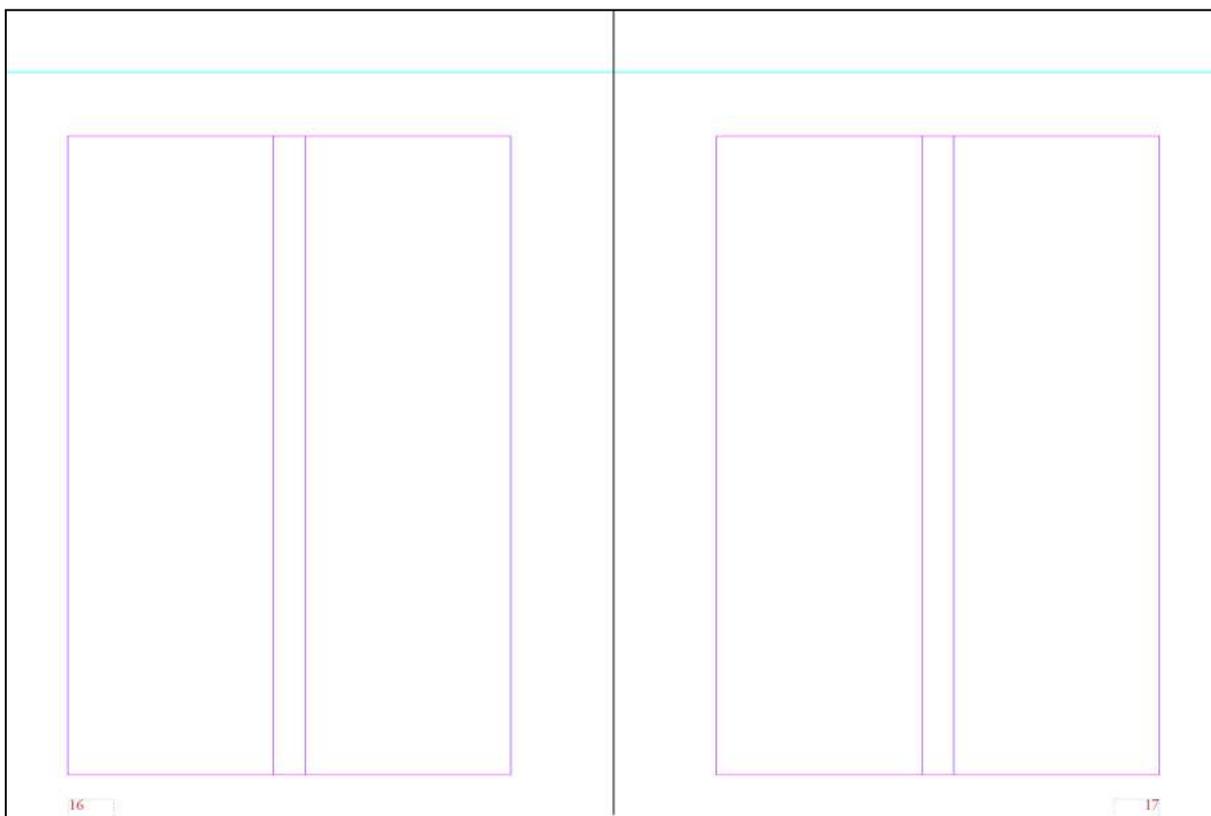
Miolo: 4/4 (cores cmyk)

4.4.4 Grid

A definição do grid é essencial para a organização do projeto, uma vez que o grid define as margens, colunas, entrelinhas e hierarquia entre título, texto e imagens. Segundo Samara (2007): “as vantagens de trabalhar com um grid são simples: clareza, eficiência, economia e identidade.”

Para esse projeto foi definido um grid de 2 colunas, conforme apresentado abaixo. A paginação possui uma margem superior generosa de 4 cm, interna de 3,2 cm e superior e inferior de 2 cm. O alinhamento de todos os textos é marcado a partir da margem superior, mas no caso da diagramação de imagens a margem pode ser dividida pela metade. As margens interna, superior e inferior devem se manter fixas durante todo o layout.

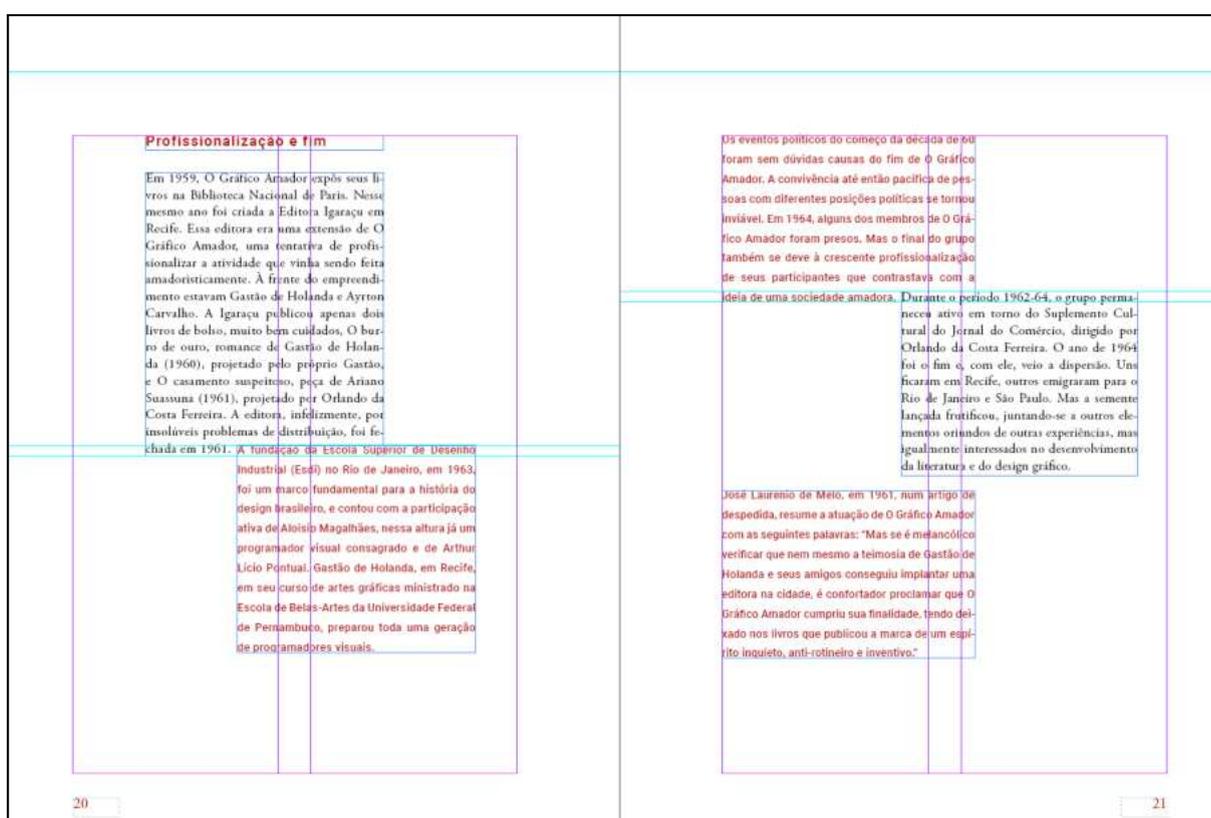
Figura 29: **Grid de 2 colunas.**



Fonte: Elaborado pela autora.

As colunas de texto são justificadas à esquerda e possuem 7,4 cm de largura. O grid de 2 colunas é flexível e rompido em estruturas de “gavetas”, indicando as quebras do texto em momentos de destaque de importância, ao longo da leitura. Contudo, a largura de 7,4 cm mantém-se a mesma em todas as colunas. Os trechos mais importantes do texto são reforçados, além da quebra, com a mudança de tipografia serifada para a tipografia em bastão, na cor vermelha. As caixas de texto são todas alinhadas no meio da página.

Figura 30: Grid com aplicação do texto.



Fonte: Elaborado pela autora.

4.4.5 *Tipografia*

A tipografia é a representação visual do texto verbal e não verbal em um projeto editorial, possuindo total influência na comunicação da mensagem transmitida pela edição. O projeto gráfico da capa traz foco para a tipografia, destacando o título da edição e o símbolo d'O Gráfico Amador, usado como marca em suas publicações. O símbolo na cor preta representa a tinta preta, fazendo alusão aos membros denominados “mãos sujas”, isto é, aqueles que trabalhavam nas máquinas tipográficas. Muitas capas do grupo eram construídas com papéis puros e impressão tipográfica do título, com foco total na diagramação da tipografia.

Na capa, utilizou-se a tipografia Veneer para o título, por ser uma tipografia rústica, com texturas semelhantes a um carimbo artesanal. A quebra tipográfica, na cor vermelha, tem como objetivo ilustrar a contemporaneidade presente nas edições do grupo homenageado. O uso da cor vermelha neste projeto representa a intensidade, a ação e a ruptura. Para o subtítulo, foi trabalhada a tipografia Bodoni, tipo bastante usado nos livros d'O Gráfico Amador. A Garamond, outro tipo muito presente nos trabalhos do grupo, foi escolhida para o texto corrido do miolo. É uma fonte clássica, serifada e com boa legibilidade para textos longos. Para destaques no texto, a fonte Roboto foi trabalhada criando quebras na leitura. Por ser um tipo sem serifa e display, cria o contraste ideal com a Garamond, reforçando a ideia de ruptura entre o clássico e o moderno.

Na quarta capa, é apresentada uma nuvem tipográfica com os nomes dos integrantes de O Gráfico Amador. Em preto, estão os nomes dos quatro principais membros, representando os “mãos sujas”, os designers por trás dos projetos editoriais. Em vermelho, os escritores e poetas que tiveram suas obras publicadas por esta oficina. O objetivo desta quarta capa é valorizar os integrantes deste importante movimento, que foram nomes de muita importância para a cultura brasileira, assim como o legado de suas publicações.

Tipografias da capa:

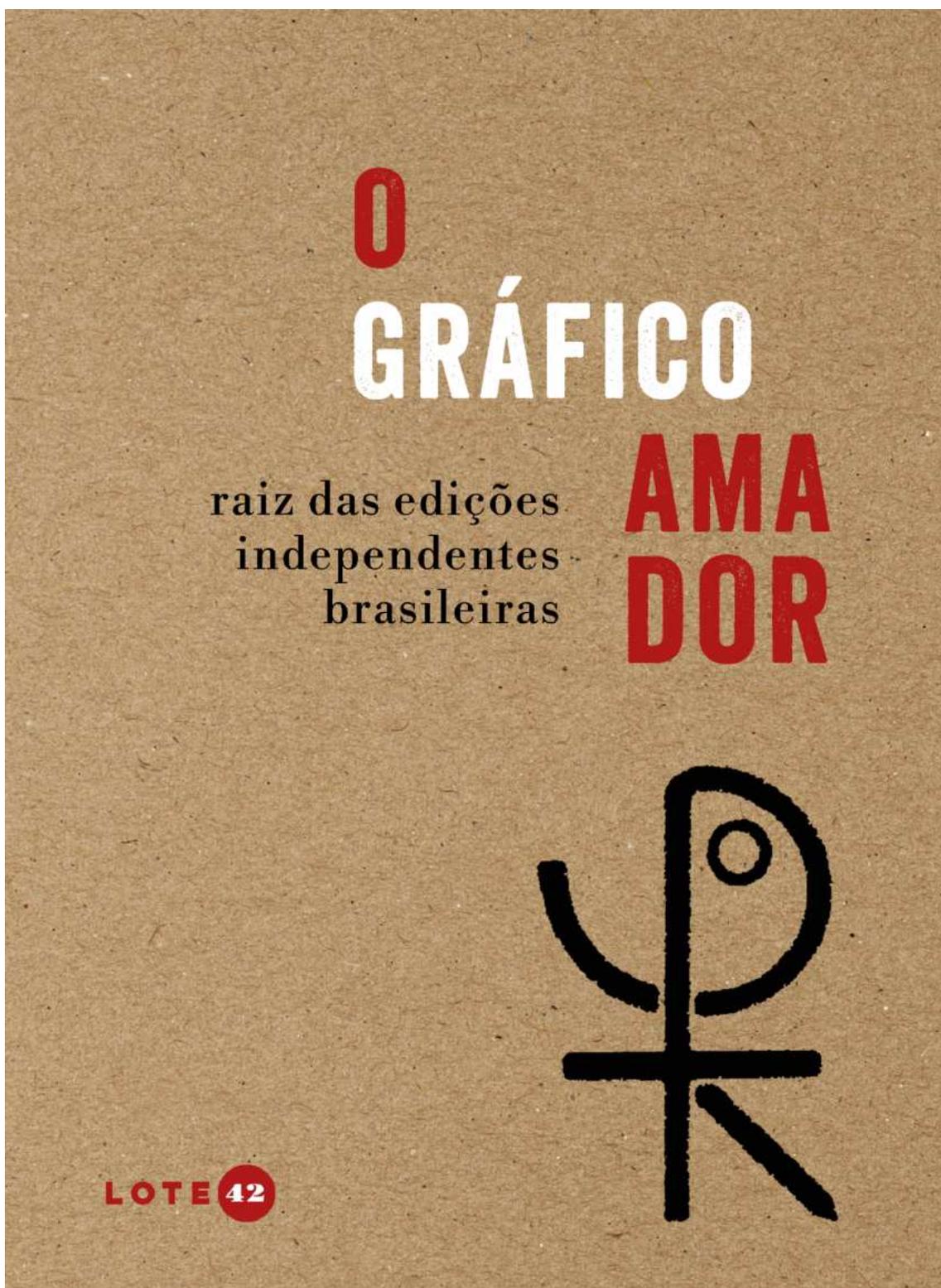
VENEER**A B C D E F G H I J K L M****N O P Q R S T U V W X Y Z****0 1 2 3 4 5 6 7 8 9****Bodoni****A B C D E F G H I J K L M****N O P Q R S T U V W X Y Z****0 1 2 3 4 5 6 7 8 9**

Tipografias do miolo:

Adobe Garamond**A B C D E F G H I J K L M****N O P Q R S T U V W X Y Z****0 1 2 3 4 5 6 7 8 9****Roboto****A B C D E F G H I J K L M****N O P Q R S T U V W X Y Z****0 1 2 3 4 5 6 7 8 9**

4.4.6 Resultado projetual

Figura 31: Capa frontal.



Link para o projeto completo: <https://publuu.com/flip-book/325023/748871>

Figura 32: Capa aberta.



Figura 33: Verso da capa.



Figura 34: Abertura de capítulo.



O cuidadoso olhar na publicação independente da Recife dos anos 50

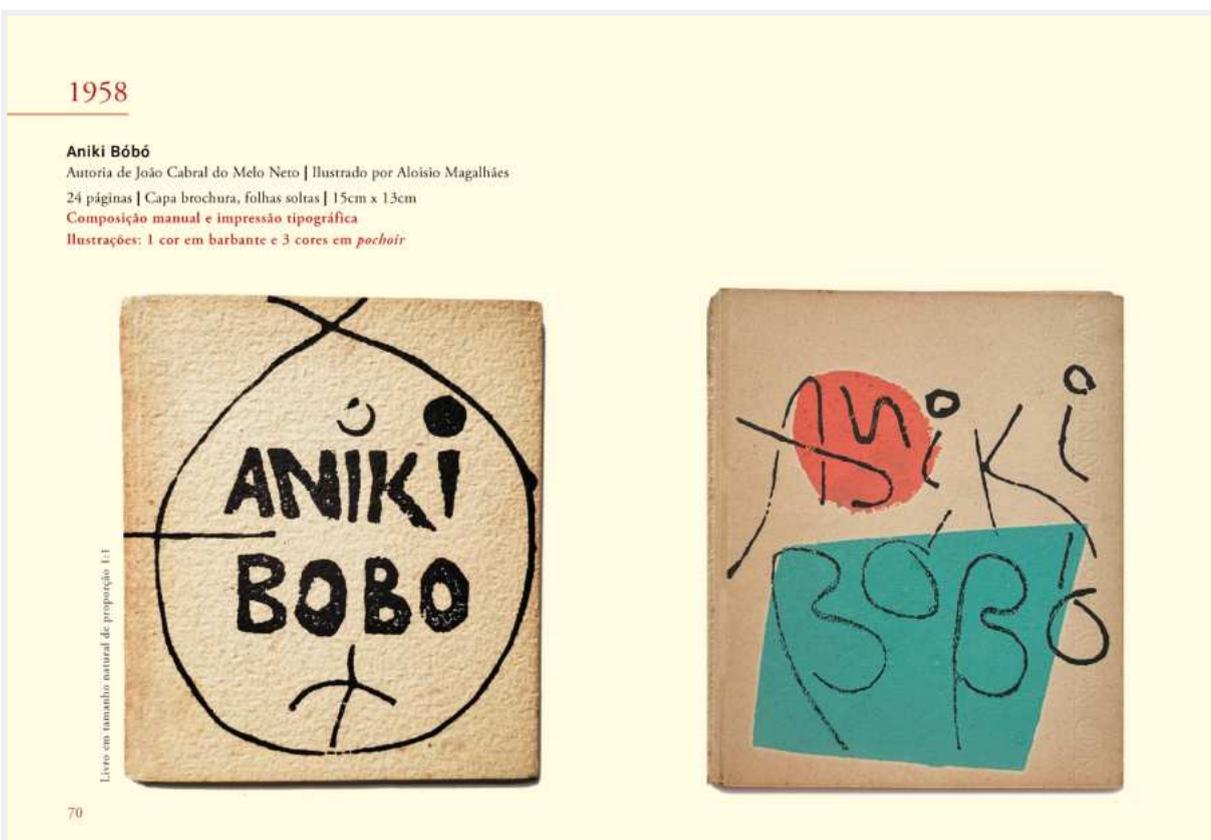
ISABELLA CARVALHO
Designer

As publicações d'O Gráfico Amador tinham como característica comum apresentarem formatos de pequeno porte, tiragens baixas e, especialmente, projetos gráficos e físicos bastante particularizados. Os volantes se assemelham aos folhones e os trabalhos efêmeros seriam publicações transitórias, como cartões e papéis de carta. Em relação ao tipo de encadernação, observa-se que era muito simples, com capas coladas sobre costura ou com grampos na lombada. Em outros casos, os cadernos eram colocados soltos dentro da capa, na configuração de publicação inconsútil, isto é, sem costura.

Todas as publicações oficiais eram marcadas com o símbolo d'O Gráfico Amador, uma vez que seriam distribuídas entre os associados do grupo. Entretanto, algumas impressões não oficiais, sem a marca dos membros, foram realizadas em paralelo, como edições privadas e trabalhos experimentais. Como exemplo destas impressões não oficiais, Aloisio Magalhães afirmou em 1980, em entrevista para Edna Lucia Cunha Lima, ter realizado três livros experimentais: Pregão turístico do Recife, Improvisação gráfica e Aniki Bobó.

21

Figura 35: Apresentação das obras de O Gráfico Amador.



6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Livros e artigos

ADG, Associação dos Designers Gráficos. **Glossário de termos e verbetes utilizados em Design Gráfico**. São Paulo: Blucher, 2012.

ALENCAR, Maria Luiza Acioli. **A Ilustração no Design Editorial: Visualidade das capas de livros no mercado independente brasileiro**. São Paulo, 2020. 107 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2020.

ALVES, Marcus Vinicius Barili. **O valor do design**. Guia ADG Brasil de prática profissional do designer gráfico. São Paulo: SENAC, 2003.

AMBROSE, Gavin; HARRIS, Paul. **Formato**. São Paulo: Editora Bookman, 2009.
BRIGGS, A.; BURKE, P. **Uma história social da mídia**. De Gutenberg à Internet. 3ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

BRAGANÇA, Aníbal. **Por que foi, mesmo, revolucionária a invenção da tipografia? O editor-impressor e a construção do mundo moderno**. Salvador, 2002. 10 f. NP04 – Núcleo de Pesquisa Produção Editorial, XXV Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Salvador/BA, 04 e 05. Setembro, 2002.

CARDOSO, Rafael (Org). **Impresso no Brasil – 1808 – 1930**: destaques da história gráfica no acervo da Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2009.

CARDOSO, Rafael. **O design gráfico e sua história**. Revista artes visuais, cultura e criação, 2008.

FELISETTE, Marcos Corrêa. **A linguagem gráfica de Aloisio Magalhães e o projeto editorial no Brasil (anos 50 e 60)**. São Paulo, 2012. 239 f. Dissertação (Pós Graduação em História Social), Universidade de São Paulo, 2012.

GILBERT, *Annette Publishing as Artistic Practice*. 2ª ed. Berlim, Alemanha: Sternberg Press, 2016.

GRUSZYNSKI, Ana Cláudia. **Design gráfico, tecnologia e mediação**, 1999. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/533>.

LEITE, João de Souza; TABORDA, Felipe. **A Herança do Olhar**: o design de Aloisio Magalhães. Rio de Janeiro: Artviva, 2003.

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

MORAIS, Fábio. **Sabão**. Florianópolis, Brasil: par(ent)esis, 2018

HASLAM, Andrew. **O livro e o designer II**: como criar e produzir livros. São Paulo: Rosari, 2010.

RIZZINI, Carlos. **O LIVRO, O JORNAL E A TIPOGRAFIA NO BRASIL**. 1500 - 1822. Com um Breve Estudo Geral Sobre a Informação. Rio de Janeiro: Livraria Kosmos Editora, 1946.

RODRIGUES, Marcos. GUTENBERG E O LETRAMENTO DO OCIDENTE. **Educação e Linguagens**, Paraná, v.1, n.1, p. 188-201, maio. 2020. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistaeducplings/article/view/6331/4352>. Acesso em: 26 de maio. 2023.

SAMARA, Timothy. **Grid – Construção e desconstrução**. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

SOUZA, Lidia Lerbach. **A Imprensa Régia**: O tardio nascimento da Imprensa no Brasil. (Mestrado em Língua Portuguesa), Universidade Pontifícia Católica, São Paulo, v. 9, n. 1, p. 310-323, mai. 2020.

FETTER, Luiz Carlos. **REVISTAS, DESIGN EDITORIAL E RETÓRICA TIPOGRÁFICA**: a experiência da revista *Trip* (1986 - 2010). Porto Alegre, 2011. 220 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Informação), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2011. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/30193>. Acesso em: 06 de maio. 2023.

- Sites e vídeos

DINIZ, Lília. **Observatório da Imprensa**, 2007. Disponível em: <https://www.observatoriodaimprensa.com.br/imprensa-em-questao/1808-a-imprensa-chega-ao-brasil/>. Acesso em: 08 de maio. 2023

Espaço Aloisio Magalhães. Disponível em: <https://aloisiomagalhaesbr.wordpress.com/historia-editorial/o-grafico-amador/>. Acesso em: 07 de maio. 2023.

Itaú Cultural. **O Gráfico Amador**, 2016. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/aloisio-magalhaes/o-grafico-amador/>. Acesso em: 26 de maio. 2023.

LINDOSO, Felipe. **Publishnews**, 2016. Os tipos móveis de Gutenberg. Disponível em: <https://www.publishnews.com.br/materias/2016/02/16/os-tipos-mveis-de-gutenber>g. Acesso em: 23 de maio. 2023.

MONTEIRO, Paula. G1 Globo.com, 2018. **Empresários de SP transformam bancas de jornal em pequenas livrarias e espaços de cultura independente**. São Paulo, 2018. Disponível em: <https://g1.globo.com/economia/pme/pequenas-empresas-grandes-negocios/noticia/2018/11/25/empresarios-de-sp-transformam-bancas-de-jornal-em-pequenas-livrarias-e-espacos-de-cultura-independente.ghtml>. Acesso em: 15 de julho. 2023.

TEIXEIRA, Flávio. Lab Práticas Gráficas LPG UFPE. **A importância Cultural d'O Gráfico Amador**. YouTube, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7GbcQJksp5k&list=PLWxwfgT5QUxDFypxDzPDMMrJhLlpT5d3&index=7>. Acesso em: 27 de maio. 2023.

_____. Lab Práticas Gráficas LPG UFPE. **Exposição coletiva virtual celebra O Gráfico Amador com experimentação de tipografia**. YouTube, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=72OVlhFg3i4>. Acesso em: 27 de maio. 2023.

Lote 42. Disponível em: <http://lote42.com.br/>. Acesso em: 09 de maio. 2023.

Risotrip. Disponível em: <https://risotrip.co/>. Acesso em: 09 de maio. 2023.

Universidade Federal de Pernambuco, 2021. **Exposição coletiva virtual celebra O Gráfico Amador com experimentação tipográfica**. Disponível em: https://www.ufpe.br/agencia/noticias/-/asset_publisher/dlhi8nsrz4hK/content/exposicao-coletiva-virtual-celebra-o-grafico-amador-com-experimentacao-de-tipografia/40615. Acesso em: 26 de maio. 2023.

Acervo pessoal de imagens: Aloisio Magalhães | Flickr

7. APÊNDICE A — Questionário

Para complementar esta monografia, foram realizadas entrevistas virtuais com os designers Daniel Bicho, fundador da Risotrip, e João Varella, criador da Lote 42. A partir das perguntas a seguir, os diálogos com os designers foram construídos. Assim, foi possível entender a visão, motivações e experiências daqueles que estão inseridos no dia a dia do mercado de publicação editorial independente.

As respostas foram destrinchadas nos tópicos 3.1 e 3.2.

7.1 Perguntas

1. Quais foram as suas motivações principais para fundar o estúdio/editora?
2. Em qual momento você percebeu como oportunidade o mercado editorial independente?
3. Quais características uma publicação precisa ter para ser definida como publicação independente?
4. Em um contexto de dominância das mídias digitais, qual é a importância da publicação de impressos independentes atualmente?
5. O mercado de publicação independente está consolidado a ponto de os editores terem como única fonte de renda/sustento a impressão de edições?
6. Quais são as suas expectativas para o futuro do mercado editorial independente?

8. APÊNDICE B — Conteúdo textual do livro

A seguir, é apresentado o texto completo do livro produzido como produto final desta monografia, intitulado “O Gráfico Amador: raiz das edições independentes brasileiras”.

PREFÁCIO: texto de Guilherme Cunha Lima

O GRÁFICO AMADOR

Guilherme Cunha Lima (1991)

Na década de 50, intelectuais pernambucanos se unem num grupo informal para produzir graficamente seus próprios livros.

Em maio de 1954, um grupo de pessoas interessadas na arte do livro se reuniu em Recife para editar textos literários com apuro gráfico. Dele faziam parte os pioneiros do design gráfico brasileiro, Aloisio Magalhães e Gastão de Holanda, o escritor e dramaturgo Hermilo Borba Filho, o poeta João Cabral de Melo Neto, José Laurenio de Melo, Orlando da Costa Ferreira e outros, 30 amigos, cuja atividade gráfica apurada e artesanal foi batizada de O Gráfico Amador.

Seus precursores foram Aloisio Magalhães e Gastão de Holanda, que começaram a exercer por aí o ofício de designers, introduzindo na produção editorial brasileira - assim como os concretistas faziam em São Paulo - a noção de projeto do objeto livro e levando ao modernismo às artes gráficas. Até então, era nas oficinas gráficas que os livros iam sendo feitos, sem diagramação do miolo, nem preocupação com a capa e, muito menos, sem cuidado com o conjunto. A forma erudita dos componentes de O Gráfico Amador também imprimiu um cunho renovador na utilização de elementos de cultura popular.

Magalhães e Holanda formaram-se em direito em 1950 e receberam bolsas de estudos concedidas pelo governo da França. Em Paris, Aloisio estudou pintura e gravura com Stanley Hayter no Atelier 17, na época um dos mais importantes centros europeus de difusão da gravura. Por sua vez, Gastão estudou literatura na Sorbonne. Os dois voltaram da França aproximadamente na mesma época em que o poeta João Cabral de Melo Neto veio viver no Recife.

Trabalho coletivo

João Cabral era então diplomata, tendo sido cônsul brasileiro em Barcelona por alguns anos. Lá ele montou uma oficina gráfica particular e publicou obras de diversos poetas modernistas brasileiros, inclusive seu próprio trabalho de poesia. Os livros que imprimiu em cadernos soltos, sem costura, o que o levou a chamá-los de livros inconsúteis. Muito amigo de Gastão de Holanda e primo de Aloisio, sua experiência como tipógrafo e autor foi de grande valia para o grupo que aprendeu com ele a compor e a imprimir.

Após um ano de existência, O Gráfico Amador tinha 30 sócios, todos intelectuais, muitos dos quais se destacaram no panorama cultural brasileiro. Vários deles haviam sido membros do Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), uma sociedade criada por alunos da turma de 1946 da Faculdade de Direito do Recife. Dois deles, Hermilo Borba Filho e Gastão de Holanda, eram muito mais experientes intelectualmente que os outros, não somente por serem mais velhos, mas sobretudo porque já haviam alcançado certo status como jornalistas quando entraram para a faculdade. Hermilo, escritor e teatrólogo, tornou-se o líder natural do grupo e, sob sua liderança, o TEP animou a vida cultural do Recife após a Segunda Guerra Mundial. Uma das atividades desenvolvidas foi a edição de livros. Eram textos de autoria dos componentes do grupo. Foram impressos, em Recife, três livros: *Palhano*, poesias de José de Laurênio de Melo (1950); *Zona de silêncio*, contos de Gastão de Holanda (1951); e *Teatro*, três peças de Hermilo Borba Filho (1952).

O primeiro livro editado por O Gráfico Amador foi *As conversações noturnas*, de José Laurenio de Melo. Nessas obras iniciais, tanto a diagramação como a composição e a impressão eram trabalho conjunto de Gastão, Orlando e Laurenio. Somente as ilustrações foram assinadas individualmente por Aloisio Magalhães. Mais tarde, a autoria do projeto gráfico se tornou individualizada, mas no começo tanto o projeto gráfico como a sua impressão eram obra coletiva.

A princípio as reuniões eram na casa de Gastão de Holanda. Na garagem funcionava a pequena oficina. Nesse local, rua Manoel de Carvalho, 423, no bairro dos Afritos, os primeiros livros foram impressos. A oficina gráfica funcionou lá até 1956, mudando então para a casa da mãe de Aloisio, no bairro de Parnamirim. De lá, onde permaneceu por pouco tempo, foi para o casarão da rua Amélia, 415, no bairro do Espinheiro.

Essa casa ficou conhecida como Atelier 415. A sala da frente era ocupada pela oficina de O Gráfico Amador. Na sala de trás, os arquitetos Glauco Campello, Jorge Martins Júnior e Artur Lício Pontual tinham seu escritório. O segundo andar era ocupado pelo ateliê de pintura de Aloisio Magalhães. Abel Accioly morava no quarto dos fundos. Embora local de trabalho por definição, na prática, devido à grande informalidade de seus componentes, funcionava mais como um clube com reuniões fixas às segundas e quintas, que começavam

depois do jantar e só terminavam ao raiar do dia, depois de memoráveis discussões filosóficas, estéticas ou simplesmente uma comemoração mundana.

No dizer dos seus contemporâneos, a casa era um simpático exemplar da arquitetura do século 19, com um grande quintal onde reinava um frondoso jambeiro. Um discreto pardieiro, numa rua quieta e suburbana de um bairro burguês onde funcionava, como disse José Laurenio, uma "oficina ruidosa de um tanto fantástica". O prédio foi demolido e hoje dá lugar a um posto de gasolina.

Mãos sujas e mãos limpas

O número total de sócios de O Gráfico Amador chegou a 51, espalhados por vários pontos do país. Observando essa lista, publicada no segundo boletim do grupo, podemos constatar que, além de não ser completa, ela cita apenas duas mulheres. Ana Mae Barbosa, um dos dos membros não citados, em entrevista concedida em 1990 ao autor desse artigo, lembra o caráter extremamente machista dos componentes de O Gráfico Amador, ressaltando apenas nesse particular a figura de Gastão de Holanda.

Os participantes do grupo podem ser divididos em três categorias: aqueles que davam suporte financeiro, pagando mensalidades que viabilizavam a publicação dos livros, recebendo em troca um exemplar de cada edição; os que eram escritores, poetas ou colecionadores e portanto tinham interesse na produção dos livros; e os que estavam envolvidos com os processos editoriais, incluindo entre esses os ilustradores. Mas no jargão interno da sociedade a divisão se fazia em apenas duas categorias: os chamados *mãos limpas*, ou seja, os que não sujavam as mãos com tinta de impressão por não participarem diretamente da produção dos livros, e os *mãos sujas*, ou seja, aqueles que produziam os livros. Ariano Suassuna, em entrevista, define as duas categorias como a dos que conversavam e a dos que trabalhavam.

Muitas pessoas estiveram envolvidas com O Gráfico Amador. Algumas costumavam frequentar reuniões com o intuito de discutir temas intelectuais ou simplesmente pelo prazer de usufruir de boa companhia, sem se transformarem em membros da sociedade. A reunião de pessoas em torno de uma gráfica não parece comum, mas faz sentido na tradição editorial de Pernambuco, uma constante na sua história.

Tradição pernambucana

As primeiras gráficas instaladas nos primórdios do século 19 se transformaram em fator de suma importância na vida cultural, política e econômica do Estado: nelas foi impresso o manifesto da revolução de 1817 e os jornais *Tifis Pernambucano*, de Frei

Caneca, e o *Diário Novo*, de Luís Roma, ambos com profunda influência nas ideias dos movimentos Confederação do Equador (1824) e Insurreição Praieira (1848-49).

Em 1874, o filósofo Tobias Barreto mudou-se para Escada, pequena cidade do oeste de Pernambuco, e ali instalou uma oficina gráfica para imprimir seus próprios trabalhos. Em Olinda, o cônego Marcolino Pacheco do Amaral instalou um prelo tipográfico em casa para publicar sua obra *Compêndio de tipologia moral*, em três grossos volumes in quarto (tamanho habitual dos livros), entre os anos 1888 e 1890.

No século 20 vamos encontrar essa atividade prática levada a efeito principalmente por pessoas interessadas inclusive pela qualidade gráfica do livro. Esse é o caso de José Maria de Albuquerque Melo, com sua *Revista do Norte*. Inicialmente com evidente influência art nouveau, passou gradualmente para o art déco, mas sempre sob a influência das publicações francesas. Vicente do Rego Monteiro, laureado pintor e poeta, muito contribuiu com sua Editora Renovação. Fora do circuito comercial e utilizando uma impressora manual, sua composição tem um forte tratamento tipográfico, extremamente criativo e experimental, contrastando de certa forma com os livros inconsúteis de João Cabral de Melo Neto que, seguindo sua própria poesia, são de grande rigor metodológico, em favor da pureza e do despojamento.

Longe de ser um fenômeno restrito a um período determinado, a atividade gráfica em Pernambuco tem revelado uma tradição que perdura até hoje. Exemplos como o *Diário de Pernambuco*, o jornal em circulação mais antigo da América Latina, e o fato de ter sido Recife o pólo de onde partiram várias oficinas gráficas, das quais algumas foram as primeiras em estados vizinhos, como Ceará, Paraíba, Alagoas e Rio Grande do Norte, ilustram esta realidade.

Profissionalização e fim

Em 1959, O Gráfico Amador expôs seus livros na Biblioteca Nacional de Paris. Nesse mesmo ano foi criada a Editora Igarçu em Recife. Essa editora era uma extensão de O Gráfico Amador, uma tentativa de profissionalizar a atividade que vinha sendo feita amadoristicamente. À frente do empreendimento estavam Gastão de Holanda e Ayrton Carvalho. A Igarçu publicou apenas dois livros de bolso, muito bem cuidados, *O burro de ouro*, romance de Gastão de Holanda (1960), projetado pelo próprio Gastão, e *O casamento suspeito*, peça de Ariano Suassuna (1961), projetado por Orlando da Costa Ferreira. A editora, infelizmente, por insolúveis problemas de distribuição, foi fechada em 1961.

A fundação da Escola Superior de Desenho Industrial (Esdi) no Rio de Janeiro, em 1963, foi um marco fundamental para a história do design brasileiro, e contou com a participação ativa de Aloisio Magalhães, nessa altura já um programador visual consagrado

e de Arthur Lício Pontual. Gastão de Holanda, em Recife, em seu curso de artes gráficas ministrado na Escola de Belas-Artes da Universidade Federal de Pernambuco, preparou toda uma geração de programadores visuais.

Os eventos políticos do começo da década de 60 foram sem dúvidas causas do fim de O Gráfico Amador. A convivência até então pacífica de pessoas com diferentes posições políticas se tornou inviável. Em 1964, alguns dos membros de O Gráfico Amador foram presos. Mas o final do grupo também se deve à crescente profissionalização de seus participantes que contrastava com a ideia de uma sociedade amadora. Durante o período 1962-64, o grupo permaneceu ativo em torno do Suplemento Cultural do *Jornal do Comércio*, dirigido por Orlando da Costa Ferreira. O ano de 1964 foi o fim e, com ele, veio a dispersão. Uns ficaram em Recife, outros emigraram para o Rio de Janeiro e São Paulo. Mas a semente lançada frutificou, juntando-se a outros elementos oriundos de outras experiências, mas igualmente interessados no desenvolvimento da literatura e do design gráfico.

José Laurenio de Melo, em 1961, num artigo de despedida, resume a atuação de O Gráfico Amador com as seguintes palavras: “Mas se é melancólico verificar que nem mesmo a teimosia de Gastão de Holanda e seus amigos conseguiu implantar uma editora na cidade, é confortador proclamar que O Gráfico Amador cumpriu sua finalidade, tendo deixado nos livros que publicou a marca de um espírito inquieto, anti-rotineiro e inventivo.”

TEXTO CRÍTICO: texto de Isabella Carvalho

O CUIDADOSO OLHAR NA PUBLICAÇÃO INDEPENDENTE DA RECIFE DOS ANOS 50

Isabella Carvalho

As publicações d'O Gráfico Amador tinham como característica comum apresentarem formatos de pequeno porte, tiragens baixas e, especialmente, projetos gráficos e físicos bastante particularizados. Os volantes se assemelham aos folderes e os trabalhos efêmeros seriam publicações transitórias, como cartões e papéis de carta. Em relação ao tipo de encadernação, observa-se que era muito simples, com capas coladas sobre costura ou com grampos na lombada. Em outros casos, os cadernos eram colocados soltos dentro da capa, na configuração de publicação inconsútil, isto é, sem costura.

Todas as publicações oficiais eram marcadas com o símbolo d'O Gráfico Amador, uma vez que seriam distribuídas entre os associados do grupo. Entretanto, algumas impressões não oficiais, sem a marca dos membros, foram realizadas em paralelo, como edições privadas e trabalhos experimentais. Como exemplo destas impressões não oficiais, Aloisio Magalhães afirmou em 1980, em entrevista para Edna Lucia Cunha Lima, ter realizado três livros experimentais: *Pregão turístico do Recife*, *Improvisação gráfica* e *Aniki Bobó*.

No livro *Improvisação gráfica* (1958), Aloisio utilizou dez papéis sobre dez experimentações gráficas diferentes. Entre cada experimentação, há um papel em branco as separando, para que a tinta não ultrapasse para a próxima página. Em todos os impressos de O Gráfico Amador, cada detalhe foi pensado cuidadosamente para atingir a melhor qualidade visual possível. Desta maneira, os impressos produzidos, oficialmente ou fruto de experimentações gráficas, compartilhavam o aprimorado cuidado com o projeto gráfico por completo. A escolha de tipografia, as cores, a confecção de ilustrações e todos os detalhes que fazem o livro nascer para o mundo, eram trabalhados minuciosamente. Os principais tipos usados eram Garamond, Bodoni, Medieval, Kabel e Romano, segundo registros da Universidade Federal de Pernambuco, local onde os tipos originais do grupo estão armazenados atualmente.

O resultado do primoroso trabalho impresso

As obras de O Gráfico Amador, embora criadas na década de 1950, são bastante contemporâneas. Em *Aniki Bobó* (1958), o texto é trabalhado com uma entrelinha generosa, ocupando toda a página. As frases são interrompidas em uma página, continuando na próxima. Em *Improvisação Gráfica* (1958), a capa dura possui dois tecidos diferentes e um cadarço, compondo o laço. A folha de rosto contém em caixa alta a palavra "improvisação" cortada, de modo que se complementa tanto em português como em inglês. Trata-se de uma produção manual, em que Aloisio Magalhães experimentou dez técnicas tipográficas sobre dez papéis diferentes. As improvisações apresentam frases de intelectuais como Goethe, Albert Einstein, Henry Miller, Heráclito e Jean Paul Richter. Os membros de O Gráfico Amador eram jovens intelectuais da elite e a escolha dos textos reforça isso. Por fim, o colofão é apresentado de maneira inusitada, solto ao final do livro, com a base do papel especial desafiada. O número de tiragem é mostrado de forma manuscrita, assim como a assinatura de Aloisio Magalhães.

Na oficina d' O Gráfico Amador, "Aloisio Magalhães experimentava pela primeira vez sua habilidade de desenhista no objeto impresso, produzido repetidamente". Segundo afirmado pelo designer João de Souza Leite, curador da Ocupação Aloisio Magalhães,

Na obra realizada nesse período, sua ênfase está no pictórico, ainda não o projeto em si, embora tenha se dedicado a conceber integralmente alguns poucos livros ali realizados. (LEITE, 2016)

Entre as obras, está Aniki Bobo, em que, a partir de desenhos de Aloisio Magalhães, o poeta pernambucano João Cabral de Melo Neto (1920-1999) construiu seu texto. Por isso se diz que o livro foi “ilustrado com texto de João Cabral...”. (ITAÚ CULTURAL, 2016)

Os projetos confeccionados por O Gráfico Amador possuíam ilustrações gráficas, características do design, fugindo do padrão de ilustrações clássicas do campo das artes. Combinando a experimentação gráfica com a linguagem, é possível observar a desconstrução da forma nas obras. As edições demonstram a forte preocupação projetual do grupo, em relação à escolha dos tipos, a composição das páginas e apresentação das ilustrações. É notório também o aproveitamento do espaço em branco, sendo esse um importante elemento ativo nos projetos editoriais de O Gráfico Amador.

O fim

Ao longo dos oito anos de atuação, O Gráfico Amador buscou caminhos para a profissionalização do ofício, mas ao fim, como diz Guilherme Cunha Lima (2014), "Quis a história, no entanto, que morresse amador". Com o encerramento das atividades, os antigos membros de O Gráfico Amador caminham separados para atuar profissionalmente na arte de editar livros. A premissa “*printing is a way of life*”, do tipógrafo Oliver Simon, esteve presente até o fim de suas trajetórias — e, primordialmente, durante.

O legado

O Gráfico Amador foi um dos precursores das publicações independentes no Brasil, se destacando pela qualidade literária e gráfica em suas pequenas tiragens. Reconhecidos nacionalmente e internacionalmente, o grupo se sobressai pela criatividade e engenhosidade nas soluções artísticas na criação dos projetos gráficos, tendo em vista os poucos recursos que possuíam. Em uma época de escassez de oportunidades de editoração no Recife, suas publicações trazem reconhecimento para obras e autores que de outro modo não teriam essa dimensão pública, conforme enfatizado por Flávio Weinstein Teixeira, professor do Departamento de História da UFPE. Desta maneira, cada publicação de O Gráfico Amador teve imensa importância cultural para o país. Os projetos publicados influenciaram a relação da literatura com as artes gráficas no Brasil.

O maquinário e os tipos em metal d'O Gráfico Amador foram herdados pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), local onde Gastão de Holanda foi professor, em 1962. Após alguns anos em desuso, o projeto do Laboratório de Práticas Gráficas (LPG) recuperou os equipamentos e os colocou em uso para os alunos dos cursos de design e artes. Segundo o professor e coordenador Silvio Campello, do Departamento de Design da Universidade: "É um material com grande valor histórico para o Design Gráfico brasileiro. Toda uma geração foi formada nessa tradição." Como atualmente não existem mais tantas oficinas tipográficas em Pernambuco, um dos objetivos do projeto é ampliar e permitir o contato dos estudantes com a técnica de impressão.

Após o encerramento das atividades, os integrantes d'O Gráfico Amador seguiram construindo separados seus caminhos no design editorial. José Laurenio de Melo, poeta e tradutor de inglês durante toda a vida, se dedicou também à editoração nas editoras José Olympio e Rocco e na revista do Iphan. Dedicado à pesquisa teórica sobre comunicação visual, Orlando da Costa Ferreira se manteve próximo aos livros. Também chefiou a biblioteca da Fundação Casa de Rui Barbosa. Já o escritor Gastão de Holanda, partilhava o escritório de design gráfico Minigraf, com a designer Cecília Jucá, ao mesmo tempo que ministrava aulas no Curso Livre de Artes Gráficas, na UFPE.

Em destaque, Aloisio Magalhães consolidou-se como um dos maiores designers brasileiros, sendo pioneiro na introdução do design moderno no Brasil. Em 1960, fundou seu escritório de design, "Aloisio Magalhães Programação Visual Desenho Industrial Ltda", que, desde 1977 até o presente, assume a sigla PVDI como seu nome síntese. Juntamente com seus sócios Rafael Rodrigues e Joaquim Redig, além da participação de sua equipe, foram criados importantes e precursores sistemas de identidade visual, tanto para o setor público quanto para empresas privadas.

O design brasileiro começa a "tomar forma" e, com isso, o aumento da procura por projetos em distintas áreas, que contribuíram para a consolidação precursora do design gráfico brasileiro: imagens corporativas de distintos portes, projetos de sinalização, de embalagens e de livros de arte. É considerável destacar que o Brasil foi um país modelado por imigrantes de todas as partes do mundo, sendo construído a partir de uma colônia de exploração portuguesa. Logo, após conquistar a independência, a sede de construção de uma identidade nacional brasileira é grande, assim como a necessidade de pertencimento à nova nação.

O movimento Modernista, na década de 1920, tinha como propósito resgatar as raízes da brasilidade, valorizando a independência e a cultura nacional brasileira. "Novas eras necessitam de novas formas de expressão, necessariamente diferentes das antigas", pontuou Lima (2014, p. 80), e assim é possível observar nos movimentos artísticos de

ruptura ao longo da história. Os meios de comunicação são o suporte para a difusão destes anseios culturais, assim como no trabalho d'O Gráfico Amador, uma vez que:

A tipografia de O Gráfico Amador reflete a ansiedade desses tempos. Podemos observar, por seus espécimes, que O Gráfico Amador desejava divulgar a produção literária de seus associados por meio de livros experimentais. Seus participantes puseram à prova técnicas e influências ao projetar e imprimir seus livros. Essa característica encontra paralelo em outras áreas da cultura brasileira, em que se pode verificar forte tendência a sintetizar ideias de origens diferentes. Esse é, com efeito, um traço importante da cultura brasileira [...]. (LIMA, 2014, p. 80-81).

Em suma, o trabalho d'O Gráfico Amador se qualifica como um satisfatório exemplo de produção independente dos anos 60. Em seu ateliê particular no Recife, os jovens produziam os impressos artesanalmente, em pequenas tiragens regadas de atenção e cuidado com a forma gráfica. Os livros produzidos foram um reflexo do desejo de publicar seus próprios textos e de experimentar graficamente, sendo assim são de grande legado e referência para designers e outros profissionais do campo editorial até os dias atuais. Por fim, para conhecer a história do design editorial brasileiro, se faz fundamental conhecer também a atividade de O Gráfico Amador e seus primorosos impressos.