

tipográfica permitiu o desenvolvimento vertiginoso nas comunicações, em linhas gerais, contribuiu para a

erradicação do analfabetismo e unificou as línguas e as fizeram circular entre distintas culturas. O trânsito das ideias perdeu fronteiras e atingiu públicos inimagináveis para a época. Proporcionou avanços no método científico, a partir da categorização e compartimentalização de informações, (MEGGS, 2009, p. 106).

Enfim, graças à tipografia e à produção de impressos em massa, a humanidade alcançou os padrões de conhecimento e cultura que formam as bases atuais de nossa sociedade. Em termos do objeto livro propriamente dito, as mudanças que ocorreram foram mais para fins da adequação que a nova tecnologia inaugurara. Os índices produtivos eram inéditos e à indústria gráfica foram exigidas simplificações expressivas na fabricação do livro, de modo a tornar possível o escoamento de um número de produtos impressos jamais vivenciado. A produção em escala industrial possibilitou a viabilidade financeira do livro para camadas mais populares. O que antes era raro e caro, transformou-se em abundância e acessibilidade. Quantidade e velocidade passavam a ser as constantes na equação da produtividade, que buscava encontrar a solução para formar um público consumidor cada vez mais amplo e diverso:

Em meados do século XV, os modos de reprodução dos textos e de produção do livro se modificam. Com os caracteres móveis e a imprensa, a cópia manuscrita não é o único recurso disponível para assegurar a multiplicação e a circulação dos textos [...] É claro, antes de mais nada, que em suas estruturas essenciais o livro não foi modificado pela invenção de Gutenberg [...] Por outro lado, e mais fundamentalmente, tanto antes quanto depois de Gutenberg, o livro é um objeto composto por folhas dobradas, reunidas em cadernos colados uns aos outros. Doze ou treze séculos antes do surgimento da nova técnica, o livro ocidental teria encontrado a forma que lhe permaneceu própria na cultura do impresso. (CHARTIER, 1994, p. 96).

O longo processo de mudança social e econômica que caracterizou a Revolução Industrial transformou a produção gráfica e demais sistemas manufatureiros por meio do desenvolvimento da energia a vapor, a partir dos anos 1780 (MEGGS, 2009, p. 174). Desse marco histórico para diante, a prensa tipográfica foi alterando seu sistema produtivo manual para o mecânico, e os impressos adquiriam outro ritmo de circulação, anunciando a era da comunicação de massa. Foram sucessivas invenções que primavam pelo aprimoramento de máquinas que imprimiam em alta velocidade. Se no início a litografia e a tipografia dividiram o palco no cenário da impressão, adaptando-se aos recursos energéticos vindouros, o sistema de impressão ofsete, tornou-se aquele que utilizamos hoje em

larga escala. Embora a impressora ofsete tivesse sido inventada no início do século XX, foi em meados desse mesmo século que a tecnologia encontrou seu auge produtivo. Atualmente, ela se mantém como referência para todos os tipos de impressos de larga tiragem. Desbancá-la pressupõe uma mudança profunda no sistema tecnológico no qual estamos submersos.

1.3 Do papel ao *tablet* eletrônico

As demandas do mercado do livro já apontam para a racionalização da impressão, que veremos no capítulo 3, com tecnologias que já permitem fabricá-lo em menores quantidades do que aquelas próprias da indústria de massa. A simplificação do processo de fabricação que a impressão digital começa a oferecer implica a transformação de todo texto em texto eletrônico, e este passa até a “superar as vendas dos impressos no varejo *online*”. Os *tablets*, cuja “mudança de comportamento nos hábitos de leitura, mobilidade e manipulação de conteúdos multimídia” (MARTILIO, 2010), são os personagens que estão roubando o palco da vez do livro eletrônico, com disputas comerciais cada vez acirradas visando ao “controle” do mercado. Os novos leitores eletrônicos indicam possíveis alterações do conceito tradicional de leitura, contendo recursos que mesclam duas experiências diversas de leitura, a linear, do livro impresso, e uma mais aleatória, típica da navegação na *Web*:

Enquanto o livro exige a completa atenção do leitor e o guia, palavra a palavra, linha a linha, numa trilha única até o ponto final, na Internet o leitor pega carona em *links* que atraem sua atenção e o levam para caminhos desconhecidos, desbravados pela curiosidade e pelo interesse que novos temas são capazes de criar. (LÜDTKE, 2010, p. 132).

Tempos antes dos novos leitores eletrônicos, já vínhamos lendo textos nas telas de nossos computadores domésticos, controlando a sucessão das páginas por meio das barras de rolamento, experimentando, de certa forma, o que para os gregos e romanos, contemporâneos ao papiro, foi a forma de ler, já que “o leitor da tela assemelha-se ao da Antigüidade: o texto que ele lê corre diante de seus olhos; é claro, ele não flui tal como o texto de um livro em rolo, que era preciso desdobrar horizontalmente, já que agora ele corre verticalmente” (CHARTIER, 1998, p. 13).

Hoje o que encontramos nos *tablets* mais recentes vai mais longe do que somente uma reprodução virtual de textos com recursos inovadores de leitura, “são também bibliotecas portáteis – uma evolução logística que surge paralelamente à revolução no hábito e na experiência de leitura” (LÜDTKE, 2010, p. 133). Os recursos de utilização que esses aparelhos permitem tendem a sacudir as bases tradicionais em que os textos são produzidos, distribuídos e lidos, sugerindo uma reformulação da cadeia produtiva do livro:

- Autor - As formas inéditas dos processos de concepção e divulgação textual, e de atuação do autor na vastidão virtual da Internet – a *blogosfera*, cuja possibilidade de projeção auxilia o autor a construir a própria imagem;
- Editora – A facilidade do acesso aos textos implica uma revisão apurada sobre as políticas de direitos autorais, cuja eficácia está sendo posta em xeque, uma vez que foram projetadas para o suporte de papel, sobre o qual seus proprietários tinham amplo controle;
- Distribuição - A concepção de *hard* e *softwares* que tornam o consumo do *E-book* mais eficiente, por meio do lançamento dos leitores eletrônicos no mercado, onde a competição entre fabricantes esquentou o clima do consumo;
- Varejo - A venda direta *online* do *E-book* sugere uma mudança estrutural dos pontos de venda, onde visitas do leitor passam a ocorrer mais virtual do que fisicamente. Como consequência disso, os estoques, que antes se encontravam sobre prateleiras, passam a dividir espaço nas memórias dos computadores, simplificando a circulação do produto até a ponta da cadeia do livro, seu leitor;
- Leitor – A materialidade do livro migra do papel para os *tablets*, apresentando-se como “terminal”, onde o leitor (consumidor) solicita a “alimentação” do seu aparelho, por meio da compra *online* das obras, que ali são armazenadas e lidas.

Esse fato é corroborado por Roger Chartier (1998, p. 16), quando, há mais de uma década, já refletia a respeito das transformações por que passaria o mercado editorial frente às tendências da digitalização dos textos, a qual não podemos garantir tratar-se de uma evolução, mas, talvez, de uma revolução. Esta

que nos remete à mudança da própria lógica industrial de produção em série, envolvendo a criação do próprio conteúdo, que passa pela mão do autor e do editor num processo de lapidação textual⁵ para inserir-se no mercado, e pelos procedimentos técnicos necessários de manufatura do objeto – o texto finalizado encaminhado para a gráfica, armazenado, divulgado e distribuído para os pontos de venda:

No mundo do texto eletrônico, edição e distribuição é uma coisa só. Um produtor de texto pode ser imediatamente o editor, no duplo sentido daquele que dá forma definitiva ao texto e daquele que o difunde diante de um público de leitores – graças à rede eletrônica, essa difusão é imediata. Daí, o abalo na separação entre tarefas e profissões que, no século XIX, depois da revolução industrial da imprensa, a cultura escrita provocou: os papéis do autor, do editor, do tipógrafo, do distribuidor, do livreiro, estavam então claramente separados. Com as redes eletrônicas, todas essas operações podem ser acumuladas e tornadas quase contemporâneas umas das outras. Seqüências temporais que eram distintas, que supunham operações diferentes, que introduziam a duração, a distância, se aproximam. (CHARTIER:1998, p.17).

Essa parece ser a nova configuração do mercado na era da editoração eletrônica, que teve seu início em meados da década de 1980. Revoluções à parte, Ellen Lupton (2006) alerta sobre tal tendência, que situa o *designer* gráfico como detentor de uma grande parcela dessas funções, conduzindo-o, por meio da sobrecarga, a erros ao final do processo que podem custar muito caro. “Desde a ofensiva da editoração eletrônica nos obscuros meados dos anos 1980, os *designers* gráficos passaram a desempenhar papéis antes ocupados por ofícios distintos, tais como a composição tipográfica e o *paste-up* mecânico. Hoje espera-se que os *designers* sejam também editores. Todo projeto deve contar com um editor de verdade, uma pessoa com formação e a disposição para julgar a correção, a precisão e a consistência do conteúdo textual” (LUPTON, 2006, p. 167). A disponibilidade dos recursos eletrônicos que envolvem a produção de obras literárias contribuíram para a otimização do trabalho e trouxeram muitos benefícios para o *designer*, tanto quanto algumas confusões acerca da definição do ofício propriamente dito. *Designer* que vira editor, que vira *designer*, tal fato já faz parte do nosso dia a dia, e o comentaremos mais especificamente no capítulo 3. A despeito

⁵ A edição de textos para publicação segue três fases básicas. A pré-preparação lida com as grandes questões de conteúdo e estrutura de uma obra e pode incluir o próprio julgamento da relevância de um texto para publicação. A preparação (também chamada de revisão ou edição de originais ou manuscritos) procura resolver redundâncias, inconsistências, erros gramaticais e outras falhas que ocorrem no corpo da obra. Do preparador, que precisa estudar cada palavra e cada sentença, não se espera que questione a estrutura ou significado de um texto, nem que altere o estilo de um autor, mas apenas que refine e corrija um texto. A revisão de prova, que checa a correção, coerência e fluidez da página composta é o estágio final. Dependendo da natureza do projeto e de sua equipe, cada fase pode passar por várias rodadas. (LUPTON, 2006, p. 167).

dos riscos que acompanham tamanha inovação, ter como resultado a “autonomia” do texto para com seu suporte não deixa de ser algo atraente. O caminho que nos trouxe a essa realidade talvez necessite ser revisto, alterando alguma ordem de percurso, adicionando trilhas e/ou subtraindo outras. Porém, dificilmente se modificará tamanha vantagem. Uma vez que os livros não mais se condicionam apenas sobre o papel, a virtualidade que passa a incorporá-los os libera para estarem onde quer que seu leitor julgue mais apropriado. Esse caráter de leveza vai ao encontro da mais almejada conquista do homem contemporâneo, sua liberdade de acesso:

No universo da comunicação à distância que a telemática e a numerização autorizam, os textos não são mais prisioneiros da sua materialidade original. Separados dos objetos sobre os quais estamos habituados a encontrá-los, eles podem ser transmitidos sem que o lugar de sua conservação e o de sua leitura sejam necessariamente idênticos. A oposição tida por intransponível entre o mundo fechado de toda a coleção – por maior que ela seja – e o universo infinito de todos os textos já escritos fica, assim, possivelmente anulada, pois ao catálogo de todos os catálogos pode corresponder – depois de inventariada idealmente a totalidade da produção escrita – a universal disponibilidade dos textos consultáveis pelo leitor onde ele estiver. (CHARTIER, 1994, p. 91).

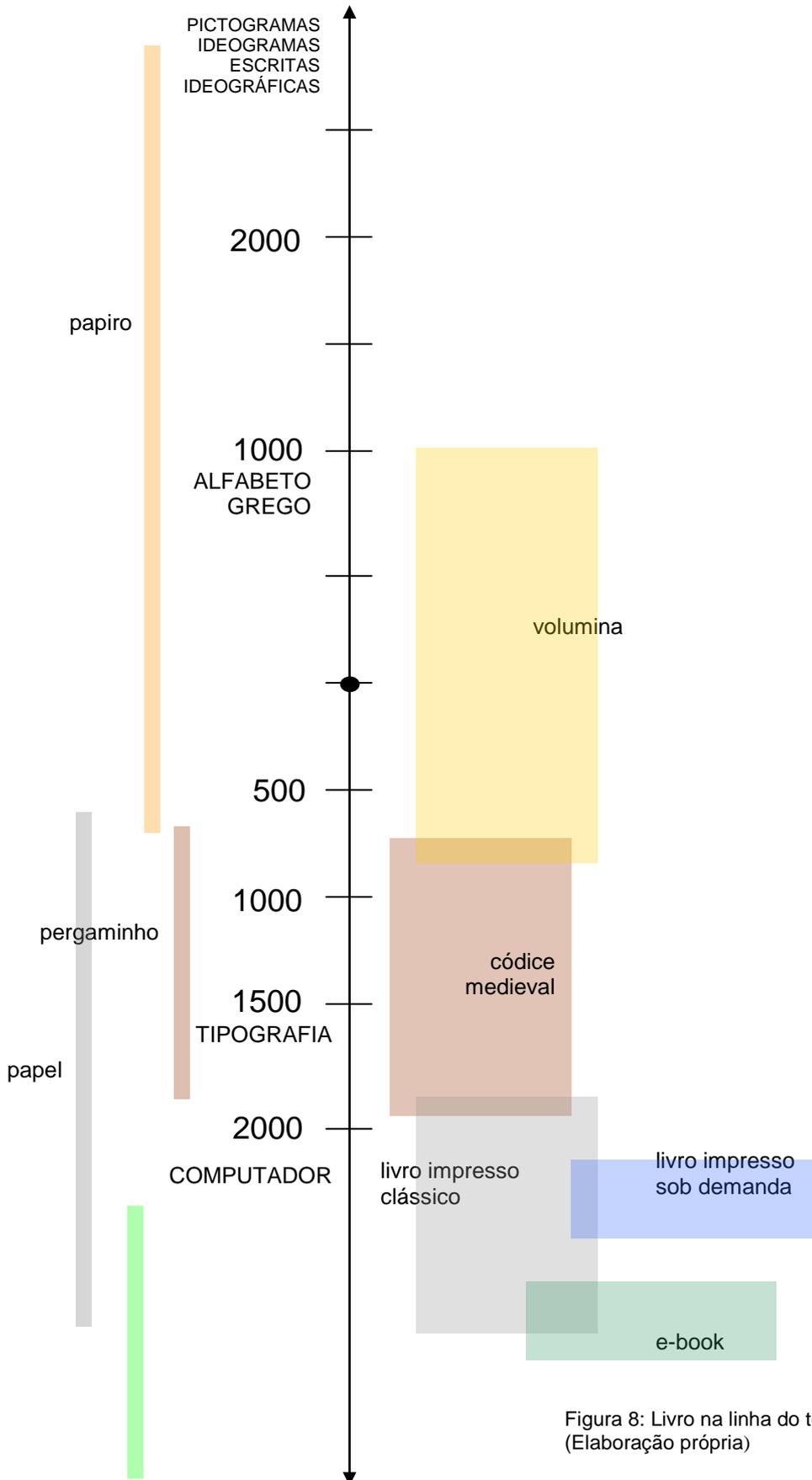


Figura 8: Livro na linha do tempo. (Elaboração própria)

2 PRODUÇÃO TIPOGRÁFICA SOB DEMANDA

O primeiro impulso para a produção do livro em larga escala surgiu com a impressão com tipos móveis que,

substituindo o manuscrito copiado à mão, foi o primeiro sistema de produção em massa. Assim como ocorre com outros sistemas de produção em massa, o custo de compor os tipos, assegurar sua correção e rodar sua impressão cai unitariamente à medida que o volume de impressão aumenta. O investimento de trabalho e capital destina-se mais a instrumentar e preparar a tecnologia que a fazer unidades individuais. (LUPTON, 2006: 65).

Anterior a esse invento, toda manufatura do livro era feita a partir das possibilidades técnicas de suas épocas correspondentes. Tanto no caso do rolo de papiro – cujo acesso às obras se dava oralmente para o grande público - como no códice de pergaminho – cuja produção já tinha caráter de produção em série, e o acesso ao conteúdo o público iletrado não teve - a demanda do livro manuscrito era determinada pela pequena parcela da sociedade alfabetizada, e limitada pelo alto custo que envolvia a fabricação do artefato.

A produção tipográfica, no entanto, só se efetivou em sua plena capacidade após séculos de sua descoberta. As incursões tipográficas que precederam a revolução industrial já se encaminhavam para a padronização e replicabilidade de formas, cujo reconhecimento oficial já garantia seus feitos como representante de parte de um conjunto que em breve se constituiria nas tecnologias da industrialização. Notáveis tipógrafos, como Bodoni e Didot, cujo ofício inaugurou a “padronização das formas por meio de combinações de um número muito limitado de unidades idênticas, expressavam a visão e o espírito da era da máquina” (MEGGS, 2009, p. 164), passaram a compor o cenário propício para a consolidação do emergente mundo industrial. Tal aperfeiçoamento de tipos, que se tornou um marco na história do *design* gráfico, veio ao encontro da expectativa de desenvolver um conjunto de sistemas austeros sintonizados com princípio da reprodutibilidade em escala crescente. As condições necessárias para a eclosão da Revolução Industrial estavam lançadas.

A produtividade nas prensas foi tornando-se tamanha que deixava para trás o livro enquanto valor inestimável. Uma das suas mais manifestas consequências, que afetava diretamente a sociedade, foi tornar o acesso ao livro algo “popular”. Sua

sofisticação em termos de artefato raro dava lugar a versões mais simples, baratas e abundantes. Produzir demandas⁶ passou a ser mais viável financeiramente do que apenas suprir necessidades. A tecnologia dos tipos móveis que, em plena atividade, disseminava variadas formas de impressos passava a oprimir o ofício do escriba. Porém, na medida do possível, resistira em sua atividade tentando manter sua dignidade frente à tamanha adversidade que passara a enfrentar, mesmo tendo que incorporar à sua rotina as técnicas que se sobreporiam ao seu antigo labor. Algumas reações contra esse novo modelo produtivo foram notórias, voltando-se para manufaturas que, embora já utilizassem os princípios da impressão, contestavam o sistema que ignorava ao extremo as referências anteriores de produção. Foi nesse contexto que publicações autônomas do livro começaram a surgir. Em finais do Século XVIII, William Blake desenvolve e divulga a técnica de impressão de seus livros - os quais raramente chegavam aos 50 exemplares - de modo a incentivar a todos os autores contemporâneos a ele e desprovidos de mecenato que publicassem suas obras (BINDMAN, 2000, p. 8). Sua intenção era de poder exercer seu ofício que à época era reprimido pelos poderes da Igreja e do Estado, que, por meio dos prelos oficiais, censuravam produções alheias aos seus objetivos dogmáticos. A contribuição de suas obras para a história da arte e do *design* gráfico está no uso das “cores brilhantes e formas orgânicas espiraladas que são precursoras do expressionismo, do estilo Art Nouveau e da arte abstrata” (MEGGS, 2009, p. 168). O autor divulga em 1793 sua grande invenção:

O ofício do Artista, do Poeta, do Músico, tem sido proverbialmente acolhido pela pobreza e obscuridade; essa culpa não se deve ao Público, mas à negligência dos meios para propagar tais obras que têm absorvido integralmente o Homem de Gênio. Mesmo Milton e Shakespeare não podiam publicar os próprios trabalhos. Essa dificuldade tem sido minimizada pelo Autor das seguintes produções agora apresentado ao Público; quem inventou um método de impressão ao mesmo tempo *Letter-press* e gravação num estilo mais ornamental, uniforme e magnífico, do que jamais descoberto anteriormente, produzindo obras a menos de um quarto dos gastos⁷. (BINDMAN, 2000, p. 7, tradução nossa).

⁶ Definição avançada de industrialização por Eric Hobsbawm: um sistema que passa a gerar demanda em vez de apenas suprir aquela existente. (CARDOSO, 2004, p.19).

⁷ The Labours of the Artist, the Poet, the Musician, have been proverbially attended by poverty and obscurity; this was never the fault of the public, but was owing to a neglect of means to propagate such works as have wholly absorbed the Man of Genius. Even Milton and Shakespeare could not publish their own works. This difficulty has been obviated by the Author of the following productions now presented to the Public; who has invented a method of Printing both Letter-press and Engraving in a style more ornamental, uniform, and grand, than any before discovered, while it produces works at less than one fourth of the expense.



Figura 9: Livro iluminado de William Blake, *Jerusalém The Emanation of The Giant Albion*, 1804. (Fonte: BINDMAN, 2000, p. 336)

Um século depois, quando a indústria se encontrava em pleno desenvolvimento, surge o movimento *arts and crafts*⁸, criando um clima receptivo à fabricação de objetos, cujo uso correto de recursos e seus manejos buscavam mostrar do que algo era e podia ser realmente feito. A atenção à integridade dos materiais foi a base filosófica sobre a qual esse movimento se desenvolveu, resgatando o envolvimento do trabalhador com seu entorno produtivo, por meio do prazer pelo seu ofício. A qualidade holística proposta por esse fazer manufatureiro contrapunha os referenciais degradantes e subumanos apresentados pela industrialização e suas tecnologias emergentes (BLAKESLEY, 2006, p. 7), com padrões produtivos que prezavam apenas pela utilização de materiais e mão de obra “apropriados” ao maquinário.

Muitos dos envolvidos, em especial William Morris, integraram-se aos processos de manufatura de uma série de artefatos, que faziam parte do acervo desse “auto pelas origens manufatureiras”, e o interesse pela tipografia, *design*

⁸ O movimento fez menção à produção de uma ampla variedade de produtos, desde mobiliário, *design* de interiores e arquitetura, incluindo padronagem de tecidos e tapeçaria, até o *design* gráfico, sobre o qual o livro ganhou uma atenção particular.

gráfico e impressão garantiu um desenvolvimento particularmente importante no tocante à questão literária. Livros de alto padrão produtivo começaram a ser manufaturados, e muitas gráficas particulares que surgiram passaram a confeccioná-los dentro dessa atmosfera anticapitalista. Seus precursores manifestavam-se contra a vigente baixa qualidade com que eram feitos os livros e responderam às suas insatisfações com algumas produções luxuosas ou artisticamente diferenciadas, destinadas a um público bastante seletivo ou distinto daquele para o qual a indústria criava. Contudo, esse manifesto estava menos focado em deter-se ao aperfeiçoamento de um produto específico, e mais interessado em mostrar que nenhum advento tecnológico deveria substituir uma produção com qualidade de qualquer objeto.

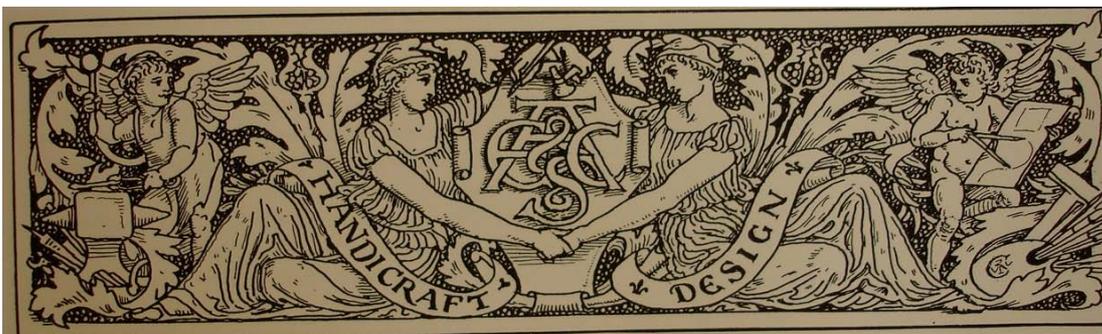


Figura 10: *Design* alegórico para a Exibição Arts and Crafts, 1888. (Fonte: BLAKESLEY, 2006, p. 61)

2.1 Gráficas Particulares

Em meio a esse *revival* manufatureiro, surgiram iniciativas que nutriram interesse em publicar livros fora do esquema industrial, deixando sua marca e um importante legado para o *design*, resgatando a qualidade do objeto livro, cujo aperfeiçoamento técnico, podemos perceber, penetrou no próprio esquema industrial. Com isso, paradoxalmente, o empenho do *arts and crafts* pelo “ofício manual, fidelidade aos materiais, a conversão do útil em belo e a adequação do *design* à função são comportamentos adotados pelas gerações ulteriores, que procuravam unificar não a arte e o ofício, mas arte e a indústria” (MEGGS, 2009, p. 226). Ao estimular possibilidades de excelência produtiva, o movimento tornou

possível o desenvolvimento do *design* gráfico e de livros, que levaria à subsequente acessibilidade de seus padrões a um público mais amplo. Philip Meggs (2009) refere-se à distinção da gráfica *Kelmscott* – criada no âmago do movimento e que atuava dentro de um padrão específico – frente às gráficas particulares que, contemporaneamente a ela, desenvolveram seus trabalhos de *design*:

Esse movimento não deve ser confundido com as gráficas de amadores ou aficionados. Era antes um movimento de design e impressão que advogava uma preocupação estética na produção de livros. Procurava reconquistar os padrões do design, materiais de alta qualidade e o cuidadoso acabamento existentes antes da Revolução Industrial. (MEGGS, 2009, p. 219).



Figura 11: O *Capital*.
Capa da Cópia de William Morris, 1884. (Fonte: BLAKESLEY, 2006, p. 69)

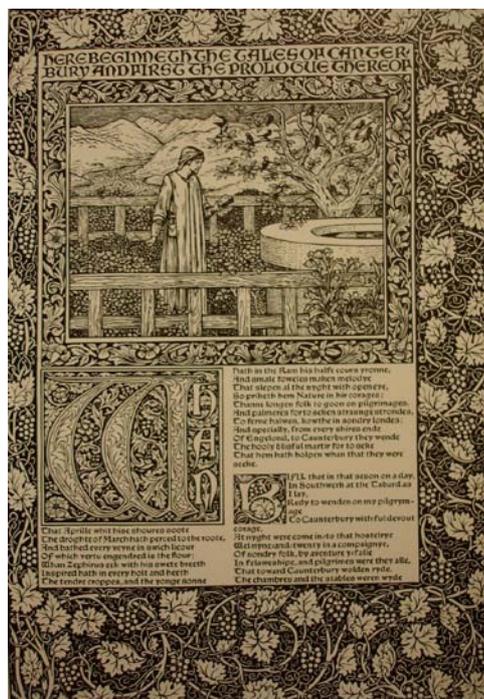


Figura 12: Prólogo do *Chaucer*, Kelmscott, 1896. (Fonte: BLAKESLEY, 2006, p. 68)

2.1.1 Gráficas inglesas

A vertente do movimento *arts and crafts* na área gráfica estimulou a renovação da impressão, por meio das gráficas particulares. “Bons materiais, boas

condições e prazer no trabalho, a mesma importância dada a todas as artes, e o valor do trabalho como um todo mais do que sua produção em partes por mãos diferentes – tudo isso vinha de encontro com o conceito de *good printing*⁹ (FRANKLIN, 1969, p. 65, tradução nossa). Segundo Colin Franklin, autor citado acima, referente ao surgimento dessas gráficas, a *Kelmscott Press* - criada por um de seus mais ilustres idealizadores, William Morris, que investia muito de seu foco na ornamentação das páginas e na busca, por vezes exaustiva, dos materiais mais apropriados para manufatura de livros, muitos dos quais reconhecidos como edições de luxo - não foi a influência mais significativa, já que “o termo `gráficas particulares´ carrega insinuações mais simples e modestas – fazer o que se gosta, com arte, talvez, mas como um amador”¹⁰ (FRANKLIN, 1969, p. 37, tradução nossa). Embora os livros da gráfica de William Morris tenham tido o reconhecimento merecido, faz-se necessário distinguir a importância que muitas outras tiveram para o desenvolvimento da arte de produzir livros. As várias gráficas que surgiram na Inglaterra puderam mostrar o caráter da diversidade do design empregado no artefato, com o qual cada uma delas tinha uma relação de intimidade. Seus editores trouxeram, cada um ao seu modo, as próprias referências que enriqueciam seus trabalhos, por meio dos quais era visível o cuidado e originalidade no emprego dos tipos, vinhetas e ornamentações junto ao texto, criando novos padrões de uso.

O movimento como um todo pode ser visto como uma rebelião de amadores. Não há consenso sobre a definição de gráficas particulares – se seu carro-chefe era o trabalho em si ou a privacidade implícita nele. Esse conflito pode ser posto de lado, entretanto, por uma visão mais ampla do movimento como uma mudança do comércio para arte. Era uma das facetas das revoltas comuns do século XIX contra os padrões mecânicos e produção de massa, rotina, aceitação, valores herdados. Rebeliões em arte vêm de tempos em tempos, e esta estava entre elas¹¹. (FRANKLIN, 1969, p. 12-13, tradução nossa).

Cronologicamente, as práticas das gráficas particulares inscrevem-se num período aproximado de 40 anos – com início após a primeira publicação da *Kelmscott Press*, finalizando com o advento da Segunda Guerra Mundial. Porém, Colin Franklin indica que tais manifestações extravasaram essas datas, sem

⁹ Good materials, sound work, the equal importance of all arts and refusal to accept a notion of `minor arts´, pleasure in labour, a concern of whole work rather than production in parts by different hands – all this came into the concept of good printing.

¹⁰ The phrase “private presses” carries simpler and modest overtones – doing what one likes, perhaps with art, as an amateur.

¹¹ The whole movement can be seen as an amateur rebellion. No two people agree about definitions of private presses – whether the work was the chief thing, or its privacy. This argument can be by-passed, however, for a wider view of the movement as a shift from commerce to art. It was one of the facets of common revolt in the nineteenth century against mechanical standards and mass production, routine, acceptance, inherited values.

configurar com exatidão sua atuação temporal. O autor sugere que a existência delas, no que diz respeito à produção de livros com excelência no *design* e encadernação tenha sido um intenso movimento de fabrico de livros, cuja herança para a história se deu, fundamentalmente, por meio de seu caráter experimental. Responsável este pela criação de um acervo de ideias e métodos que influenciaram o desenvolvimento criativo do *design* gráfico, além do engajamento de grupos na manufatura autônoma de livros:

Ao longo de cinco séculos de impressão houve gráfica particulares, dirigidas por espíritos independentes que, por razões distintas, escolheram fazer seus próprios livros em vez de recorrerem aos canais usuais. O motivo pode ter sido prazer, segredo, propaganda ou arte, e talvez até lucro. O seu, em ideias ou design, era geralmente autoexpressão e gosto próprio. A gráfica particular é para gosto particular. Tinha uma qualidade amadora. Aos finais do século XIX toda a influência foi em direção da arte no *design* e na produção desse livro¹². (FRANKLIN, 1969, p. 19, tradução nossa).



Figura 13: *Design* de capitulares e cabeçalhos da gráfica Caradoc Press. Tiragem de 7 exemplares (Fonte: The Private Presses, 1969, p. 137)

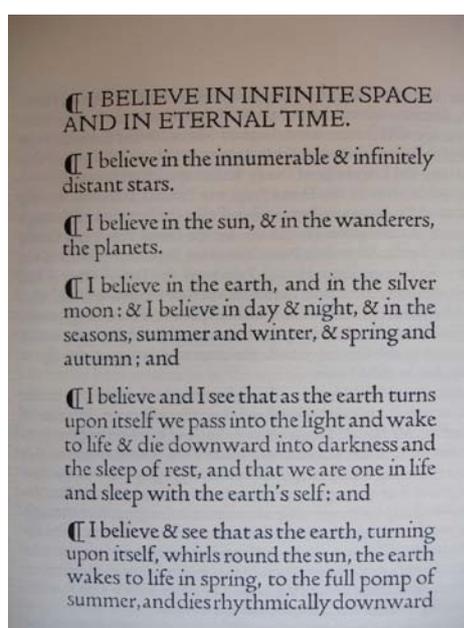


Figura 14: Inserção de vinheta marcando parágrafos. *Design* da gráfica Doves Press, do livro Cobden-Sanderson's Credo (fonte: The Private Presses, 1969, p. 108)

¹² Through all the five centuries of printing there have been private presses, run by independent spirits who for different reasons chose to make their own books rather than go through usual channels. The motive might be pleasure, secrecy, propaganda or art, and perhaps profit too. The core of it, in ideas or design, was generally self-expression and one's own taste. It had a dilettante quality. At the end of the nineteenth century all the bias went towards art in the design and production of this book.



Figura 15: Design de capitulares e cabeçalho; por Alfred Fairbank; fonte Poliphilus; ornamento entalhado na madeira por reynolds Stone; gráfica Gragnog Press, do livro *Joynvilles's of St Louis*, 1937. (Fonte: The Private Presses, 1969, p. 136)



Figura 16: Página decorativa. Do livro Keat's *Endymion*. Gráfica Vale Press (fonte: The Private Presses, 1969, p. 86)

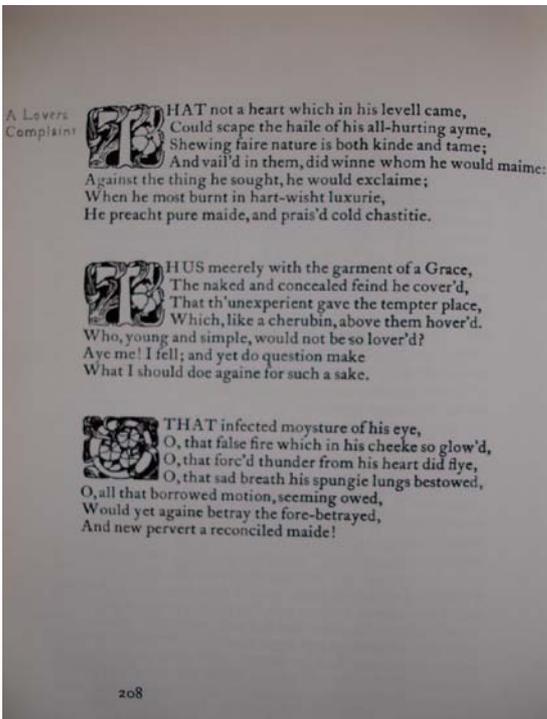


Figura 17: Capitulares Essex House Press; *Poems of Shakespeare*. Tipo Caslon. Initials entalhadas na madeira (Fonte: The Private Presses, 1969, p. 65)



Figura 18: Ilustração com texto e capítular, Design: Eric Gill; fonte: Caslon; Gráfica Golden Cockerel Press, do livro *Canterbury Tales*, 1928. (fonte: The Private Presses, 1969, p. 136)

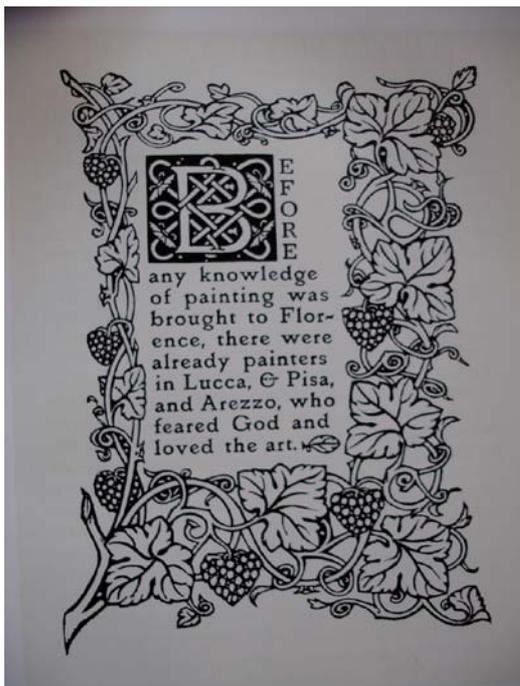


Figura 19: Design “simplificado” da Gráfica Vale Press, *Hand and Soul*, 1899. (Fonte: The Private Presses, 1969, p. 104)

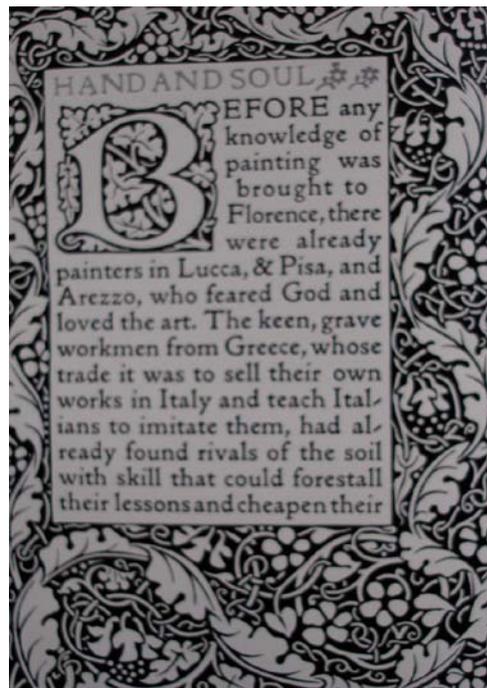


Figura 20: Gráfica Kelmscott Press, *Hand and Soul*, 1895. (Fonte: The Private Presses, 1969, p. 104)

2.1.2 Livro de artista

O problema da delimitação no tempo implica diretamente a conceituação do livro de artista (SILVEIRA, 2008, p. 30). Suas origens encontram-se nos cadernos de Leonardo da Vinci, em fins do século XV e início do XVI, quando a possibilidade de publicação era praticamente inexistente; nos livros iluminados de William Blake publicados entre 1788 e 1821 - os quais são reconhecidos por alguns analistas como o início do gênero (SILVEIRA, 2008, p. 66); e na *caixa verde* de Marcel Duchamp, em 1934. Porém, o final do século XX caracteriza-se como o momento em que se deu o entendimento da autonomia desse gênero, com especial importância a partir dos anos 60, sendo os anos 70 o período de sua maior divulgação. Desde então até os dias de hoje, ainda existem discordâncias conceituais acerca do livro de artista, provocando as dificuldades no acerto de sua definição. Catarina Knychala (1983), para poder realizar seu trabalho de levantamento de livros de artista, propõe como definições:

Podemos considerar o livro de arte como sendo o livro que, além do símbolo cultural com valores semânticos, apresenta-se como um objeto com valores estéticos tais como boa qualidade e beleza do papel, dos caracteres tipográficos e da encadernação, arquitetura e diagramação harmoniosas e não necessariamente ilustrado; mas se contiver ilustrações, serão consideradas não só as ilustrações feitas com processos manuais, como a xilogravura, a gravura em metal, a litografia e a serigrafia, como também fotografias artísticas e reproduções por processos fotomecânicos. (KNYCHALA, 1983, p. 26).

Embora a autora citada acima se refira a respeito das tiragens limitadas e da coletividade na produção, Deborah Wye (2003) enfatiza essa questão na sua definição e no caráter coletivo da produção:

O livro de artista caracteriza-se por gravações, litografias, serigrafias ou xilogravuras estampadas à mão sobre papéis especialmente selecionados. Estes livros, dos quais se publicam edições limitadas numeradas, são muito caros e estão destinados ao autêntico colecionador. Do ponto de vista estrutural e conceitual, o livro de artista raramente reflete o olhar de um único indivíduo. Na sua elaboração, além do artista, intervêm outras forças criativas como o editor, o escritor, e eventualmente, o estampador. (MNCARS, 2003, p. 13).

2.1.3 Impressões particulares no Brasil

No Brasil, algumas gráficas seguiram o desejo de publicar livros, formadas por *designers*, artistas e autores que gostavam de produzir suas obras por conta própria. Seus exemplares eram numerados, com destino na troca entre os integrantes dos grupos ou doações a instituições culturais. Pode-se dizer que tais iniciativas localizadas em nosso país tiveram alto teor de inspiração pelas originadas na Europa, e, da mesma forma, contribuíram para o enriquecimento cultural local, principalmente no que diz respeito ao desenvolvimento do *design* gráfico (Lima,1997). Embora se tratasse, em termos, de “cultura importada”, no que diz respeito à técnica e ideia de engajamento coletivo, as gráficas particulares brasileiras tinham todo um repertório local riquíssimo para garantir uma produção autêntica, desenvolvendo traços bastante peculiares. A bibliofilia constituiu-se num dinâmico cenário intelectual no país, abrangendo significativamente o território

nacional. As características produtivas, principalmente quanto à tiragem, são aspectos relevantes dessas gráficas privadas, que vão ao encontro do conceito original das gráficas particulares surgidas na Europa. Quanto aos grupos mais representativos, podemos destacar dois, O Gráfico Amador e Os Cem Bibliófilos do Brasil, cuja influência no *design* gráfico, por meio da identidade visual, significou um marco para a cultura nacional. Para este trabalho, vamos nos deter a especificar as características produtivas e coleção dos livros de O Gráfico Amador, ressaltando sua relevância para o desenvolvimento cultural da nação em nível mais abrangente que Os Cem Bibliófilos do Brasil, cujo propósito era a manufatura de edições de luxo. O caráter das práticas de O Gráfico Amador era de exploração de inusitadas formas de criatividade para seus livros, não havia intenção de se tornarem relíquias. Contrastavam-se em seus princípios, denotando a distinção intrínseca entre os dois grupos:

A principal diferença entre os grupos era que O Gráfico Amador tinha uma produção escassa por necessidade. O Gráfico Amador foi fundado por um grupo de jovens intelectuais de Recife que desejava publicar seus próprios livros, e o circuito editorial e comercial não lhes era acessível. Já a Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil tinha uma pequena produção por opção, quanto menor a tiragem, mais valioso se tornava cada exemplar. (MONTEIRO: 2008, p. 39).

2.2 O Gráfico Amador

Fundado no ano de 1954, em Recife, por Aloísio Magalhães, Gastão de Holanda, José Laurênio de Melo e Orlando da Costa Ferreira, O Gráfico Amador foi uma oficina de produção de livros ou “clube” composto por amantes da arte do livro, cujo fazer coletivo tinha a finalidade de “editar, sob cuidadosa forma gráfica, textos literários cuja extensão não ultrapasse as limitações de uma oficina de amadores” (LIMA, 1997, p. 85). A maestria na produção de seus livros foi o traço característico de O Gráfico Amador, que perdurou até a sua dissolução em 1961. O interesse em publicar somente obras próprias permaneceu até certo tempo, e logo passaram a integrar em seu acervo outros autores, alguns dos quais contribuíram para a

formação da história intelectual e cultural brasileira. A repercussão acerca do cuidadoso trabalho que empregavam na manufatura de seus impressos foi tamanha que passou a atrair novos membros, chegando a alcançar, oficialmente, a marca dos 51 associados:

Dividiam-se entres três categorias: aqueles que davam suporte financeiro, pagando as mensalidades que viabilizavam a publicação dos livros, recebendo em troca um exemplar de cada edição; os que eram escritores, poetas ou colecionadores e que, assim tinham interesse na produção dos livros; e os que se envolviam diretamente no processo editorial, entre os quais se incluem os ilustradores. (LIMA, 1997, p. 96).

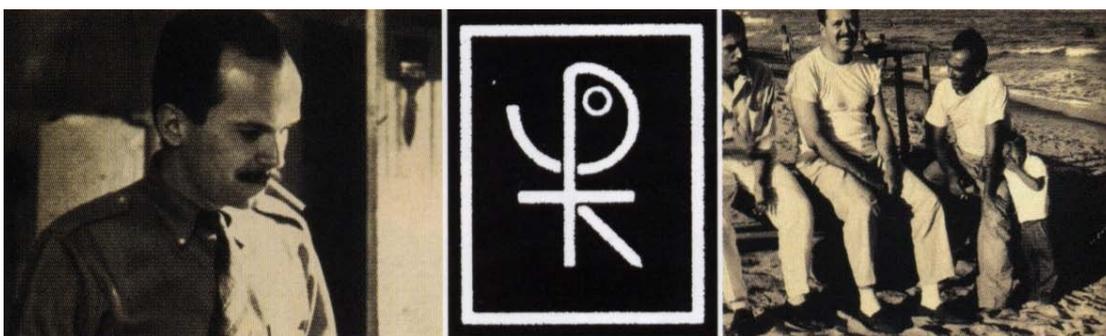


Figura 21: Aloísio Magalhães; símbolo de O Gráfico Amador; José Laurênio; Gastão de Holanda e Orlando da Costa Ferreira com seu filho. (Fonte: O Gráfico Amador, 1997, p. 107-108)

O espírito de manifesto inerente ao O Gráfico Amador originava-se da formação de seus integrantes, cujo refinamento técnico e artístico aprimorou-se por meio de suas experiências profissionais nos centros urbanos do hemisfério norte, onde jazia a efervescência cultural da época. As possibilidades de edição de livros no Brasil eram centralizadas no sudeste do país, com padrões produtivos limitados a uma indústria recente, não se utilizando de referências autênticas de nossa cultura local, e restritos a publicações fora do circuito comercial. A proposta que norteava o trabalho de O Gráfico Amador, com seu “esforço despendido na tentativa de produzir algo em que a novidade e a ortodoxia estivessem mescladas de forma inventiva ao rigor gráfico, de modo a atingir um padrão de excelência internacional” (Lima, 1997, p. 90), estava baseada na ruptura de padrões que vinham acompanhando o ambiente editorial brasileiro e que forçosamente remetiam ideias equivocadas em relação ao conceito do livro enquanto objeto de digno apreço formal e funcional:

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 idéia de beleza gráfica com as edições de luxo, associação alimentada no Brasil pelo equívoco de alguns editores e também pela esperteza de outros. (LIMA, 1997, p. 89).

As importantes inovações lançadas pelo O Gráfico Amador ganham espaço num tempo em que o país vivia a transição de um Estado fascista para a restauração da democracia. Nesse seu “interlúdio democrático” localizado entre ditadura do Estado Novo getulista e a tomada do poder pelos militares, nasce O Gráfico Amador, de um contexto onde “novas demandas e oportunidades no panorama político e econômico brasileiro criaram condições para um movimento geral de modernização, no qual a tipografia se inseriu, seguindo no bojo de uma transformação cultural maior” (LIMA, 1997, p. 172-173). Entre os anos de sua existência, 1954 e 1961, “a tipografia de O Gráfico Amador reflete a ansiedade desses tempos, desejando divulgar a produção literária de seus associados por meio de livros experimentais. Os seus participantes puseram à prova técnicas e influências, ao projetarem e imprimirem os seus livros” (LIMA, 1997, p. 173).

As produções dessa “gráfica particular” genuinamente brasileira enfrentaram problemas de distribuição de seus livros. Os investimentos de seus associados necessitava da contrapartida de tornar suas publicações reconhecidas a um público mais amplo de modo a garantir sua sustentabilidade. Como tentativa de profissionalização das atividades “amadoras”, foi criada a Editora Igarassu, servindo como um prolongamento das atividades de O Gráfico Amador, que em dois anos apenas de existência encerrou suas atividades, publicando dois livros de bolso. O término dos trabalhos culminou com a grande crise institucional com a qual o Brasil se deparou, que, em três anos, eclodiria no golpe militar de 1964, juntamente com o fato de que “o crescente profissionalismo de seus membros contrastava com uma idéia de sociedade de amadores” (LIMA, 1997, p. 174). O Gráfico Amador contava com uma estrutura produtiva constituída por duas impressoras tipográficas e uma litográfica. O acervo original dos tipos era formado por *Medieval*, *Garamond*, *Bodoni*, *Kasel*, *Bernhard Tango Swash Initials*, *Pater Noster* e *Romano* (LIMA, 1997, p. 120-125).

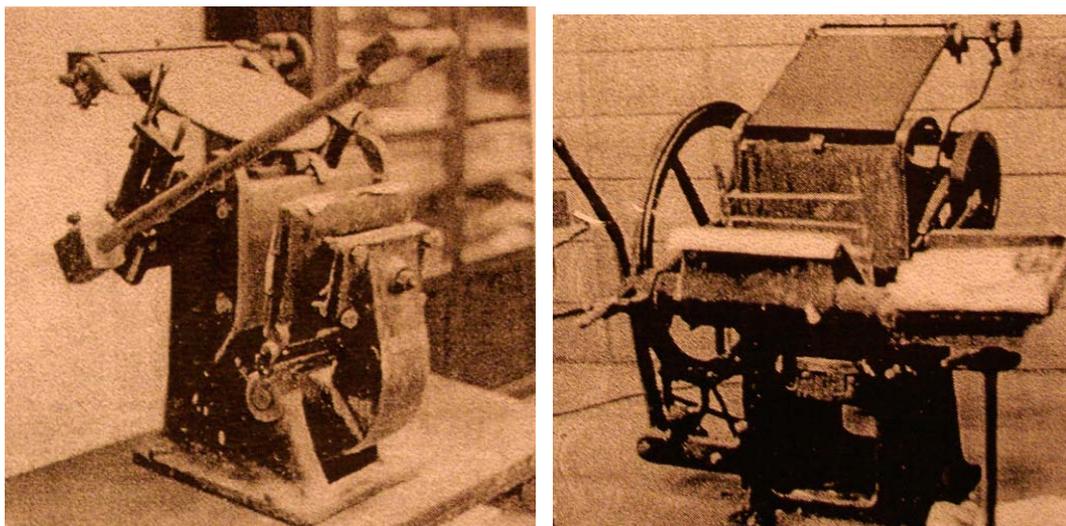
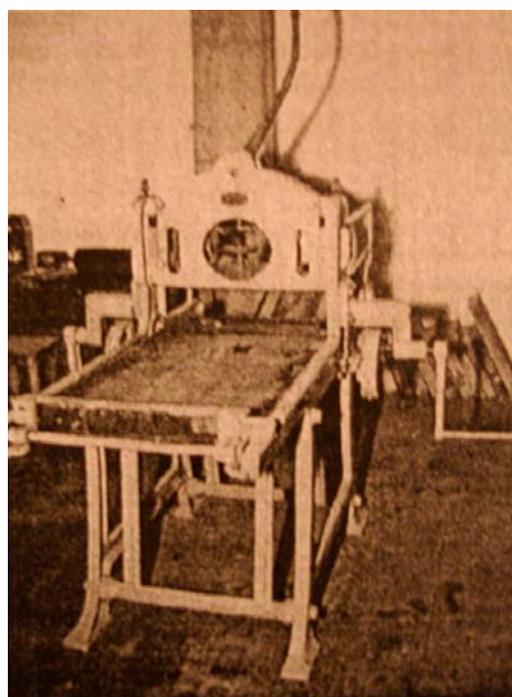


Figura 22: Impressoras tipográficas; Impressora Litográfica; Acervo dos tipos.
(Fonte: O Gráfico Amador, 1997, p. 130-134)



É importante registrar o legado que O Gráfico Amador deixou para o desenvolvimento do *design* gráfico e tipografia do país. Após sua dissolução, seus membros diretamente envolvidos com o *design* e impressão dos livros deixaram Recife rumo a São Paulo e Rio de Janeiro, desenvolvendo e perpetuando seus conhecimentos de modo a incrementar com sofisticação a cultura em nível nacional. Se a impossibilidade de ter sido continuada a oficina de O Gráfico Amador e de ter sido criada uma editora - capaz de manter produções dignas no mercado editorial local e distribuí-las para outros núcleos urbanos - deixou certa frustração entre seus associados, a iniciativa “cumpru sua finalidade, tendo deixado nos livros que

publicou a marca de um espírito inquieto, anti-rotineiro e inventivo” (MELO, 1961 apud LIMA, 1997, p. 177). Entretanto, podemos observar na coleção que criaram uma ideia de protótipo de livros, com particularidades e especificidades projetuais dignas de serem inspiradas e replicadas por casos similares, cuja importância dada à originalidade e à qualidade de design *seja* elemento crucial para o desenvolvimento da diversidade na produção livreira. Esta, por sua vez, condicionada aos parâmetros do mercado editorial de sempre, cujo investimento em projetos leva consigo a marca de produções que representem riscos na faixa do mínimo. No caso de O Gráfico Amador, não se observa interesse em reeditar as obras, não por falta de público interessado em obtê-las, mas pela visão de editoras centradas no lucro e pelas condições inviáveis de negociação acerca dos direitos autorais reservados aos familiares dos autores.

A relação completa das publicações de O Gráfico Amador tem a soma de 21 títulos, estes timbrados com o seu símbolo, integrando sua produção oficial, com distribuição feita internamente entre os associados (LIMA, 1997, p. 116).

No entanto, outros cinco livros foram impressos pela sua oficina, seguindo o *design* característico do grupo. Tratava-se de “livros impressos na oficina de O Gráfico Amador, sem no entanto fazerem parte da produção oficial. Eles foram de fato edições privadas feitas para amigos, ou então livros experimentais feitos por membros do grupo” (LIMA, 1997, p. 117). Porém, trata-se de um fato irrelevante separá-los, pois todo o acervo traz consigo a identidade visual das produções, caracterizando um forte sentido de unidade.

2.3 A coleção de O Gráfico Amador (OGA)

ANDRADE, Carlos Drummond de. 1957. **Ciclo**. *Designers*: Gastão de Holanda, José Laurênio de Melo e Orlando da Costa Ferreira. Ilustração: Reynaldo Fonseca; 9 desenhos; xilogravuras coloridas à mão (aquarela). Recife; O Gráfico Amador. 16 p. 242x166 mm. Série Cartas de Indulgência, número 3. Poesia. Exemplar 96/34. Composição manual e impressão tipográfica; OGA; Rua Amélia, 415. 16 de maio. Garamond, capa e colofon; Bodoni, texto; Bernhard Tango Swash Capitals (ATA), iniciais maiúsculas. Capa dura; folhas dobradas e coladas pelas bordas em sanfona. (LIMA, 1997, p. 138).



Figura 23: Ciclo. (Fonte: O Gráfico Amador, 1997, p. 138)

BAUDELAIRE, Charles; MALLARMÉ, Stéphane; e RIMBAUD, Arthur. 1957. **Rumeur & Vision**. *Designers*: Gastão de Holanda, José Laurênio de Melo e Orlando da Costa Ferreira. Ilustração: Reynaldo Fonseca; 4 desenhos; clichê de metal, uma cor, vermelho; papel de capa com motivos abstratos, impresso em *offset* pela Falcon Press, Filadélfia. Recife; O Gráfico Amador. 30 p. 176x128 mm. Poesia francesa (seleção). Exemplar 200/99. Composição manual e impressão tipográfica; OGA; Rua Amélia, 415. 15 de outubro. Garamond. Brochura. (LIMA, 1997, p. 139).

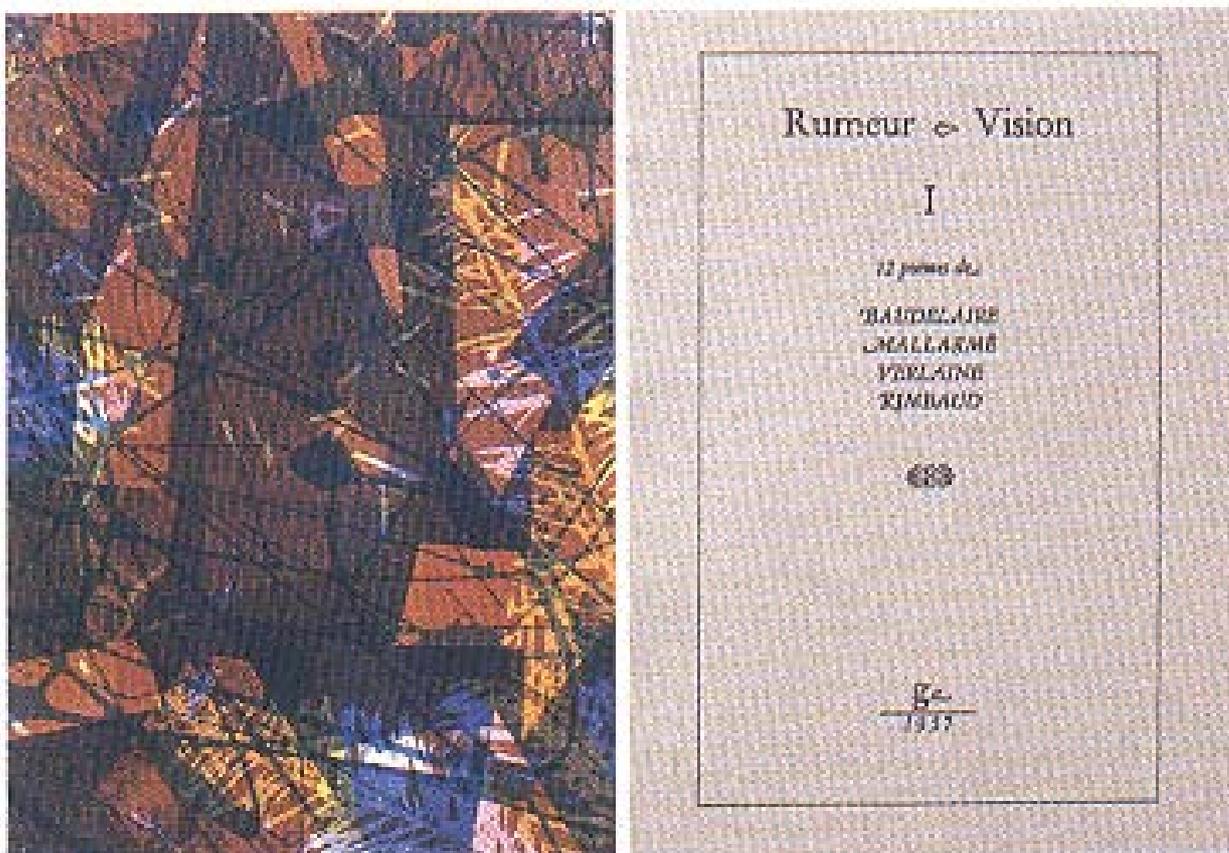


Figura 24: Rumeur&Vision. (Fonte: O Gráfico Amador, 1997, p. 139)

BORBA FILHO, Hermilo. 1958. *História de um Tatuê*. Designers: Gastão de Holanda, José Laurênio de Melo e Orlando da Costa Ferreira. Ilustração: reproduções da *Historia Naturalis Brasiliae* de Piso e Marcgrave, Amsterdam, 1648; 7 desenhos; clichê de metal, uma cor, preto; capa, duas cores, papel da capa com motivos abstratos, impresso em *offset* pela Falcon Press, Filadélfia. Recife; O Gráfico Amador. 48 p. 188x122 mm. Novela. Exemplar - / -. Composição manual e impressão tipográfica; OGA; Rua Amélia, 415. 31 de dezembro. Garamond. Brochura. (LIMA, 1997, p. 140)

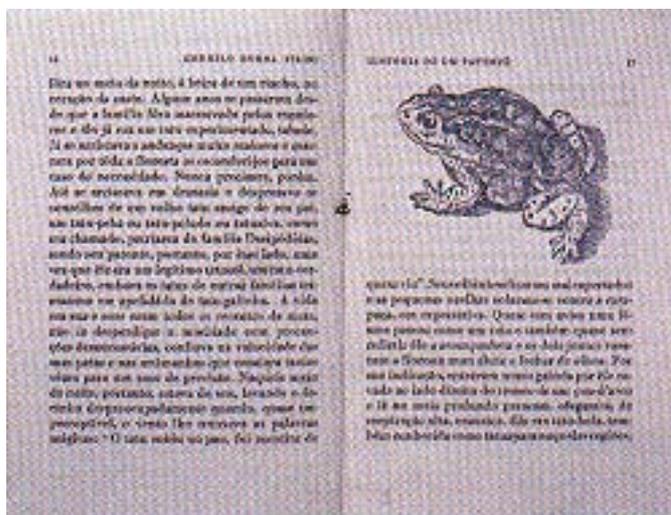
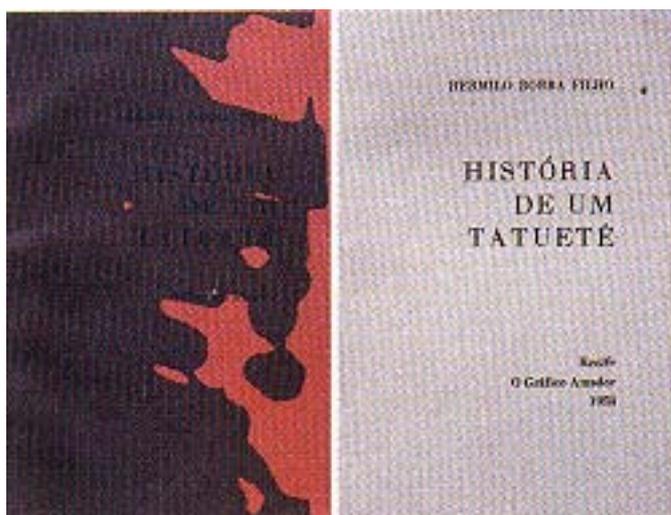


Figura 25: História de um Tatuê. (Fonte: O Gráfico Amador, 1997, p. 140)

DELGADO, Luiz. 1958. **Mundo Guardado**. Designers: Gastão de Holanda, José Laurênio de Melo e Orlando da Costa Ferreira. Ilustração: Aloísio Magalhães; 3 desenhos; um único desenho dividido em três partes, uma cor, preto, a mesma solução foi usada para a capa, impressão litográfica. Recife; O Gráfico Amador. 48 p. 208x160 mm. Poesia. Exemplar 200 / 16. Composição manual e impressão tipográfica e litográfica; OGA; Rua Amélia, 415. 31 de maio. Bodoni. Brochura. (LIMA, 1997, p. 141)

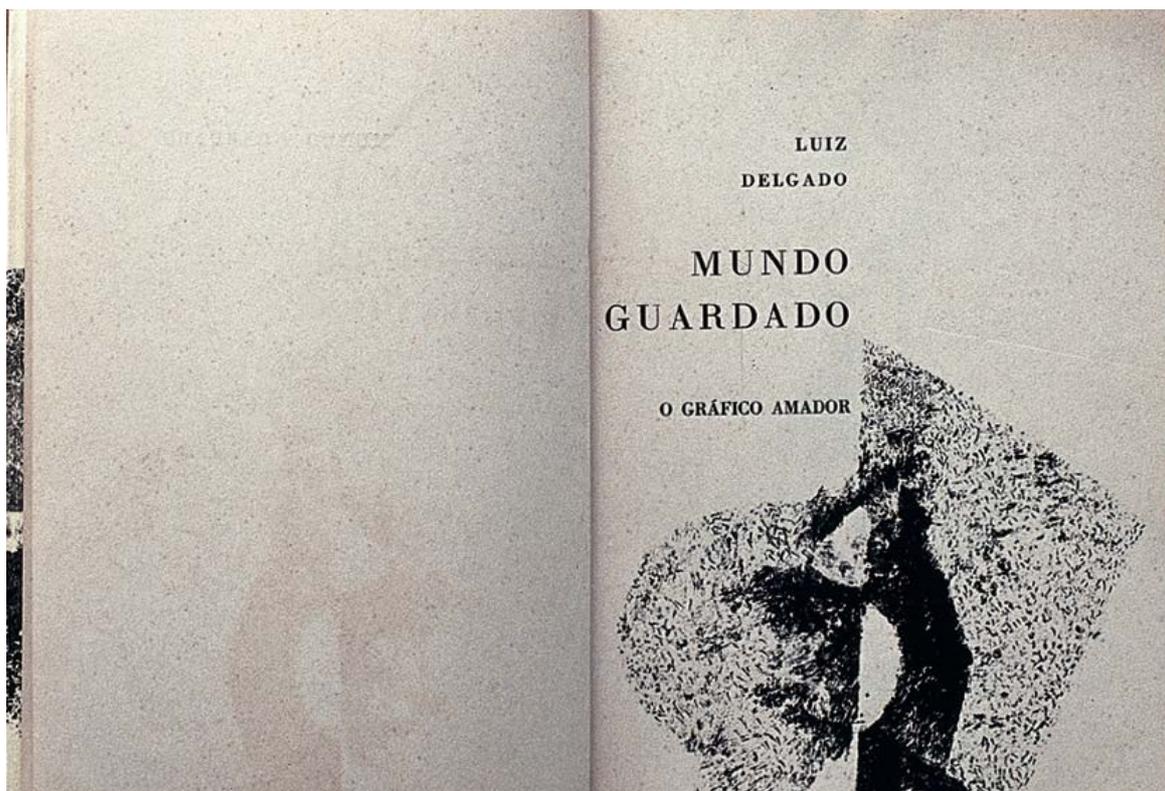


Figura 26: Mundo Guardado. (Fonte: O Gráfico Amador, 1997, p. 141)

FERREIRA, Orlando da Costa. 1961. **Dois Poemas Incidentes**. Designer: Orlando da Costa Ferreira. Ilustração: Orlando da Costa Ferreira; 19 desenhos; vinhetas em linóleo, duas cores, verde e laranja. Recife; O Gráfico Amador. 32 p. 235x167 mm. Série Cartas de Indulgência, numero 6. Poesia. Exemplar 140 / 33. Composição manual e impressão tipográfica; OGA; Rua Amélia, 415. 19 de setembro. Bodoni. Brochura; folhas soltas. (LIMA, 1997, p. 142)

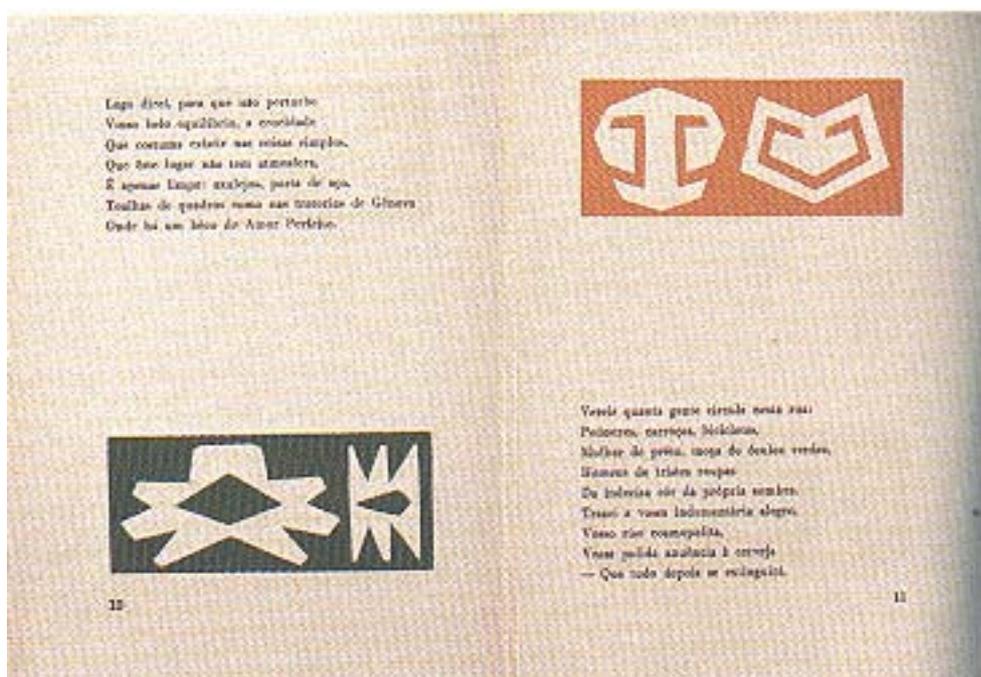
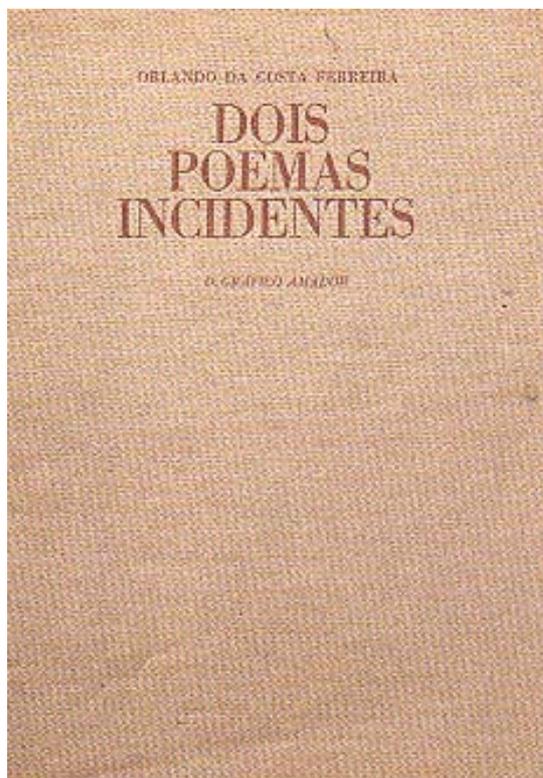


Figura 27: Dois Poemas Incidentes. (Fonte: O Gráfico Amador, 1997, p. 142)

FROTA, Lélia Coelho. 1960. **Romance de Dom Beltrão**. Designer: Gastão de Holanda. Ilustração: Adão Pinheiro; 6 desenhos; vinhetas desenhadas a bico de pena e pintadas à mão (guache) em ouro, azul e vermelho. Rio de Janeiro; L. Brites (falsa imprensa), Recife. 38 p. 230x193 mm. Poesia. Exemplar 30 / 4. Composição manual e impressão tipográfica; OGA; Rua Amélia, 415. Outubro. Garamond. Brochura. (LIMA, 1997, p. 143)

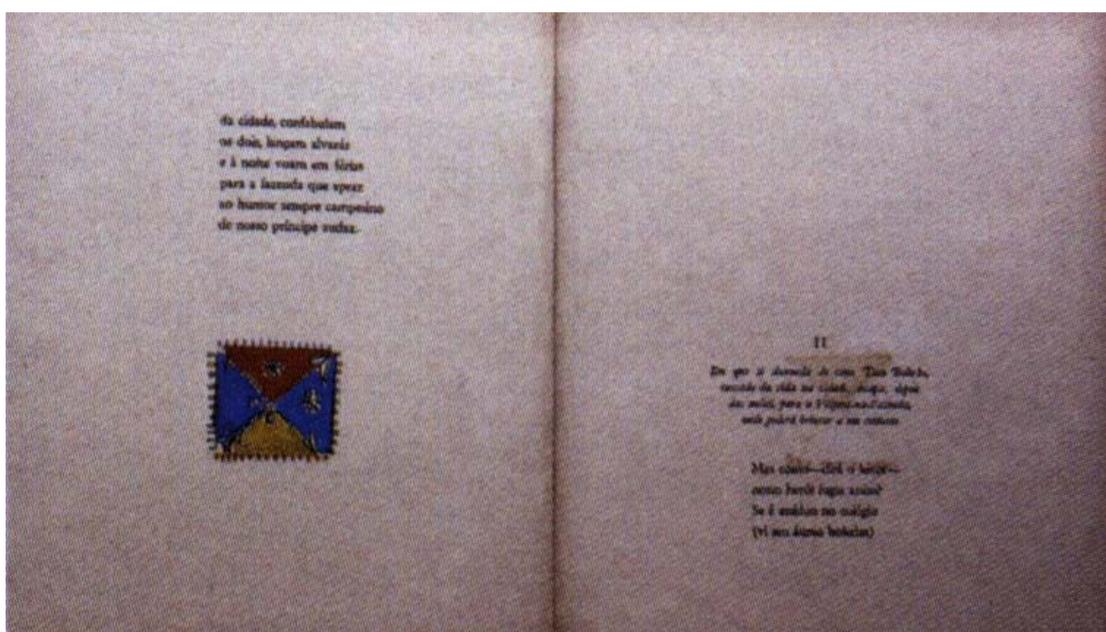
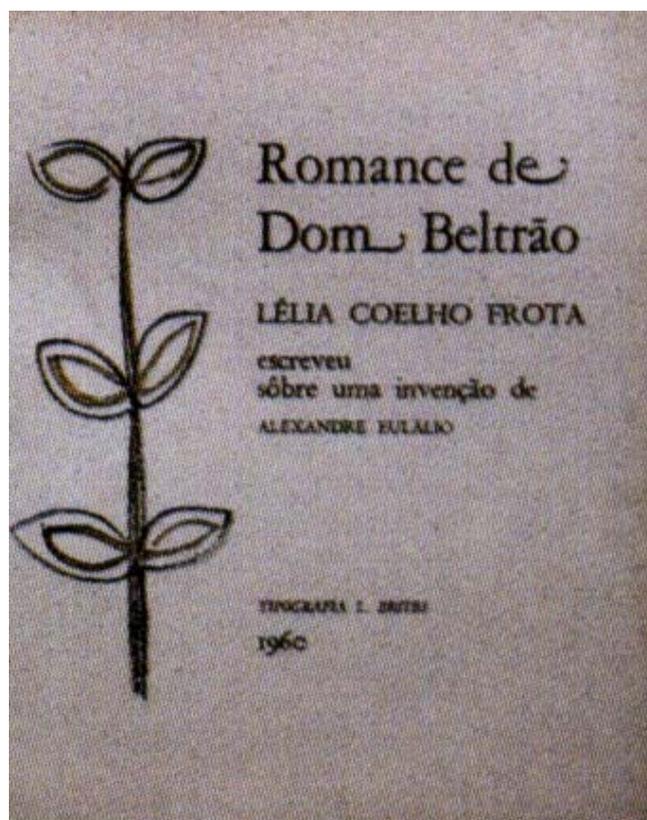


Figura 28: Romance de Dom Beltrão. (Fonte: O Gráfico Amador, 1997, p. 143)

GOULART, Arthur Napoleão. 1958. **Litografias**. Designer: Gastão de Holanda. Ilustração: Arthur Napoleão Goulart; 12 desenhos; desenho direto na pedra, uma cor, preto. Recife; O Gráfico Amador. 32 p. 240x166 mm. Álbum de litografias. Exemplar 100 / 24. Composição manual e impressão tipográfica e litográfica; OGA; Rua Amélia, 415. Dezembro. Garamond. Brochura; folhas soltas. (LIMA, 1997, p. 144)

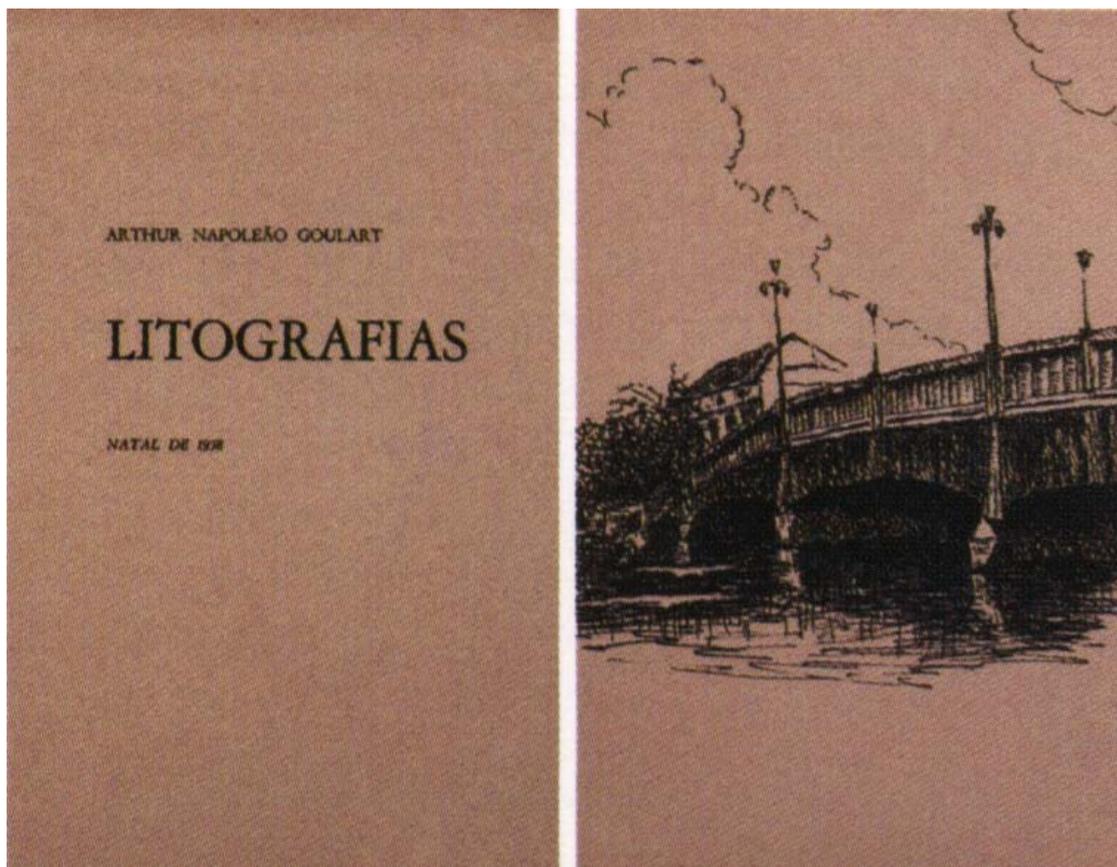


Figura 29: Litografias. (Fonte: O Gráfico Amador, 1997, p. 143)

HOLANDA, Gastão de. 1955. **Macaco Branco**. Designers: Gastão de Holanda, José Laurênio de Melo e Orlando da Costa Ferreira. Ilustração: Aloísio Magalhães; 1 desenho; linóleo, uma cor. Recife; O Gráfico Amador. 80 p. 170x126 mm. Novela. Exemplar 100 / 1. Composição manual e impressão tipográfica; OGA; Rua Manoel de Carvalho, 423. 20 de abril. Garamond; 5 letras capitulares em clichê de metal, vermelho escuro, tiradas do The Lord's Prayer de Eric Lindegren. Brochura. (LIMA, 1997, p. 145)

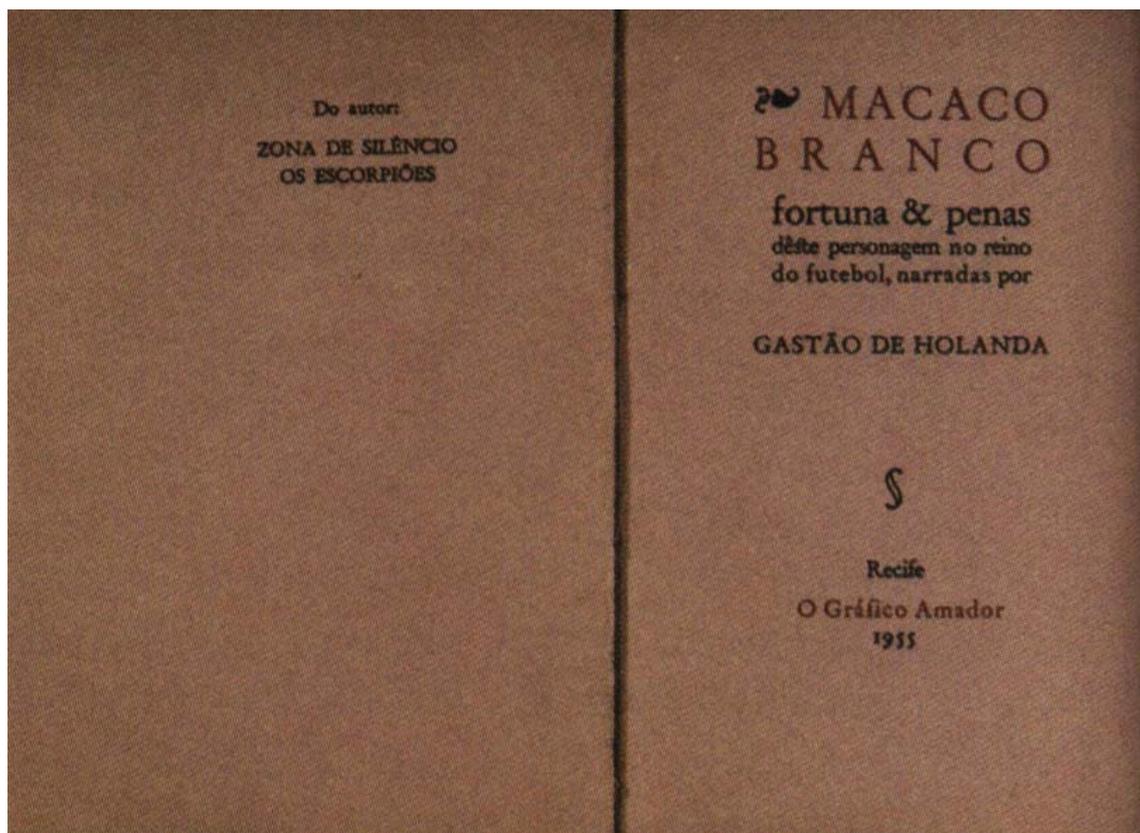


Figura 30: Macaco Branco. (Fonte: O Gráfico Amador, 1997, p. 144)

HOLANDA, Gastão de. 1960. **O Burro de Ouro**. Designer: Gastão de Holanda. Ilustração: Gastão de Holanda; 1 desenho; capa, clichê de metal, duas cores marrom avermelhado e preto sobre papel amarelado. Recife; Editora Igarassu. 306 p. 187x116 mm. Romance. Exemplar 2400 / -. Composição mecânica, impressão tipográfica; OGA; Rua Amélia, 415. 31 de janeiro. Brochura. (LIMA, 1997, p. 146)

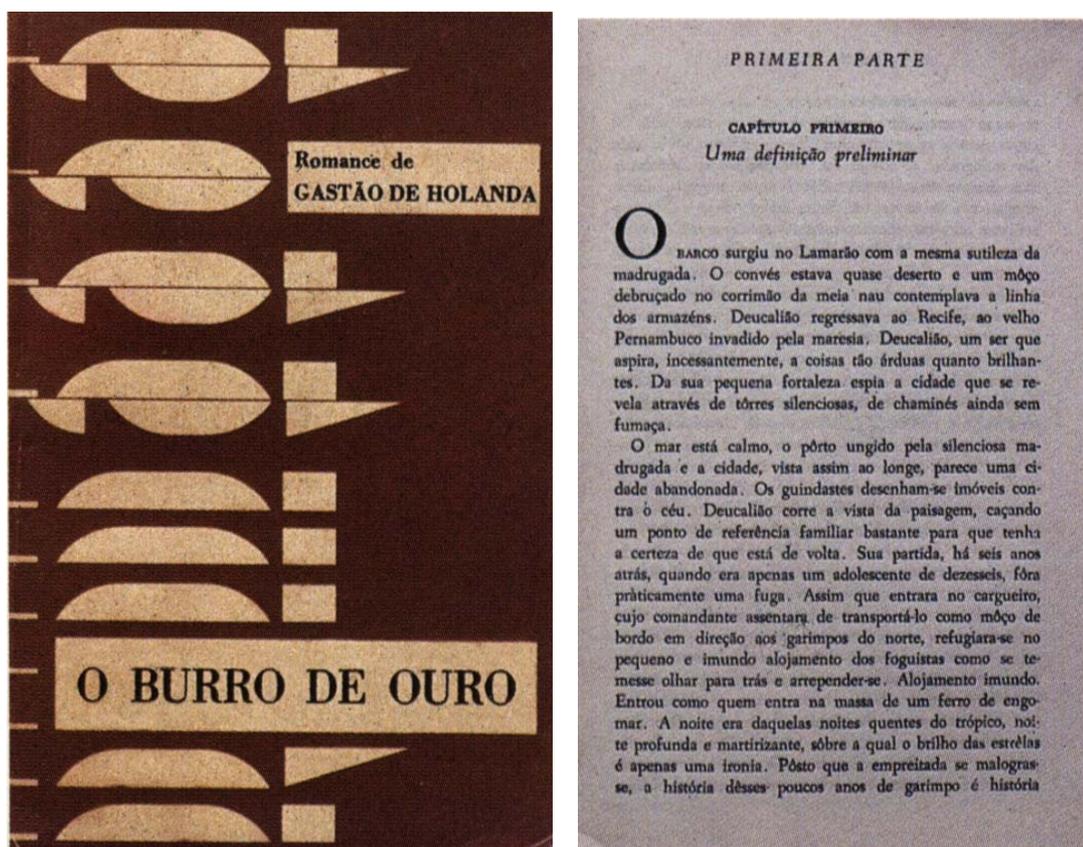


Figura 31: O Burro de Ouro. (Fonte: O Gráfico Amador, 1997, p. 146)

HOLANDA, Gastão de. 1961. *Elegia de Ovídio*. Designer: Gastão de Holanda. Ilustração: Gastão de Holanda; 6 desenhos; clichê de barbante, uma cor, preto. Recife; O Gráfico Amador. 20 p. 156x124 mm. Poesia, tradução do francês. Exemplar 70 / -. Composição manual e impressão tipográfica; OGA; Rua Amélia, 415. 31 de agosto. Brochura. (LIMA, 1997, p. 147)

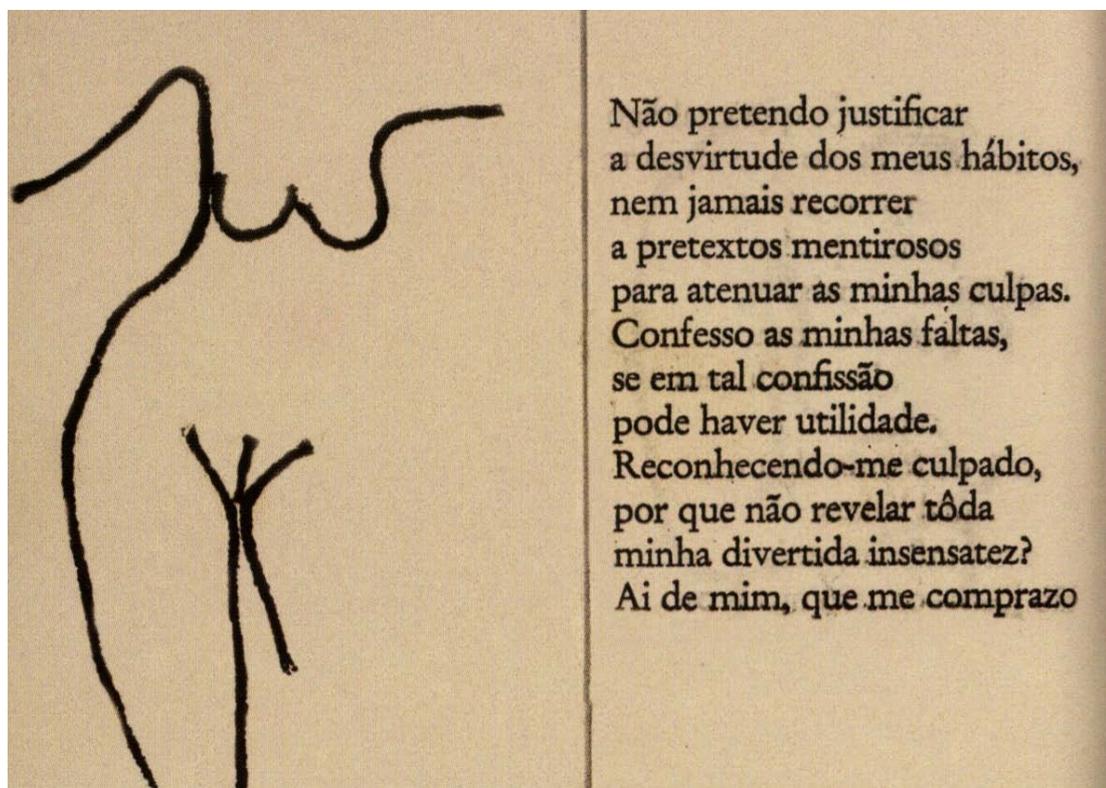
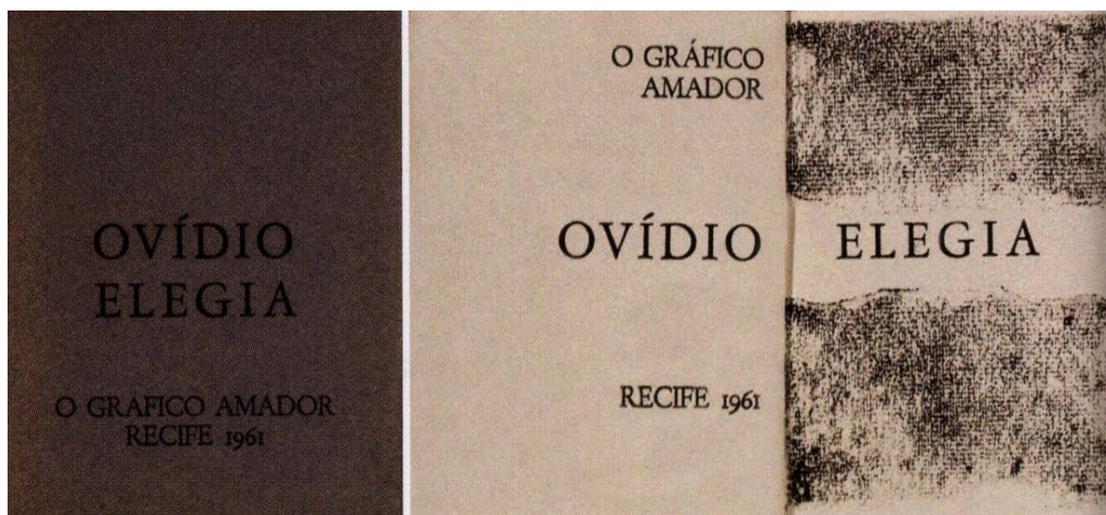


Figura 32: Elegia de Ovidio. (Fonte: O Gráfico Amador, 147)

LEITE, Sebastião Uchoa. 1960. **Dez Sonetos sem Matéria**. Designer: Orlando da Costa Ferreira. Ilustração: Orlando da Costa Ferreira; 15 desenhos; vinhetas em linóleo, duas cores, azul e cinza. Recife; O Gráfico Amador. 52 p. 201x169 mm. Série Cartas de Indulgência, número 4. Poesia. Exemplar 250 / 53. Composição manual e impressão tipográfica; OGA; Rua Amélia, 415. Abril. Bodoni. Brochura. (LIMA, 1997, p. 148)

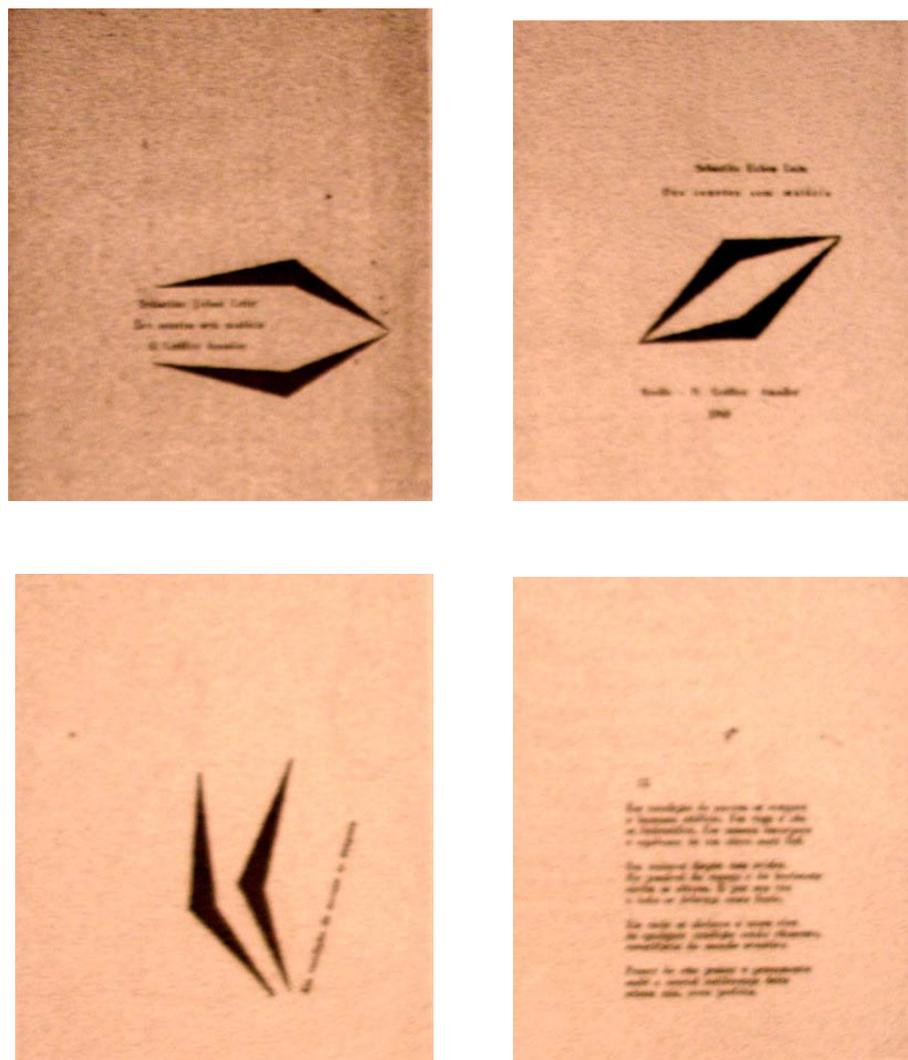


Figura 33: Dez Sonetos sem Matéria. (Fonte: O Gráfico Amador, 1997, p. 148)

MAGALHÃES, Aloísio. 1958. *Improvisação Gráfica*. Designer: Aloísio de Magalhães. Ilustração: Aloísio de Magalhães.; 10 impressões; 10 experimentos tipográficos utilizando tipos manuais sobre dez papéis diferentes. Recife; 26 p. 240x150 mm. Tipografia experimental utilizando seleção de textos clássicos. Exemplar 70 / 55. Composição manual e impressão tipográfica; OGA; Rua Amélia, 415. 28 de novembro. Bodoni. Capa Dura; folhas soltas. (LIMA, 1997, p. 149)



Figura 34: Improvisação Gráfica. (Fonte: Guilherme Cunha Lima)

MELO, José Laurêncio de. 1954. **As Conversações Noturnas**. Designer: Aloísio de Magalhães. Ilustração: Aloísio de Magalhães.; 10 desenhos; clichê em barbante, uma cor, mais oito cores em *pochoir*. Recife; O Gráfico Amador; 56 p. 240x170 mm. Poesia. Exemplar 100 / 46. Composição manual e impressão tipográfica; OGA; Rua Manoel de Carvalho, 423. 12 de setembro. Bodoni, títulos e capitulares; Medieval (Manig), texto. Brochura; folhas soltas. (LIMA, 1997, p. 150)

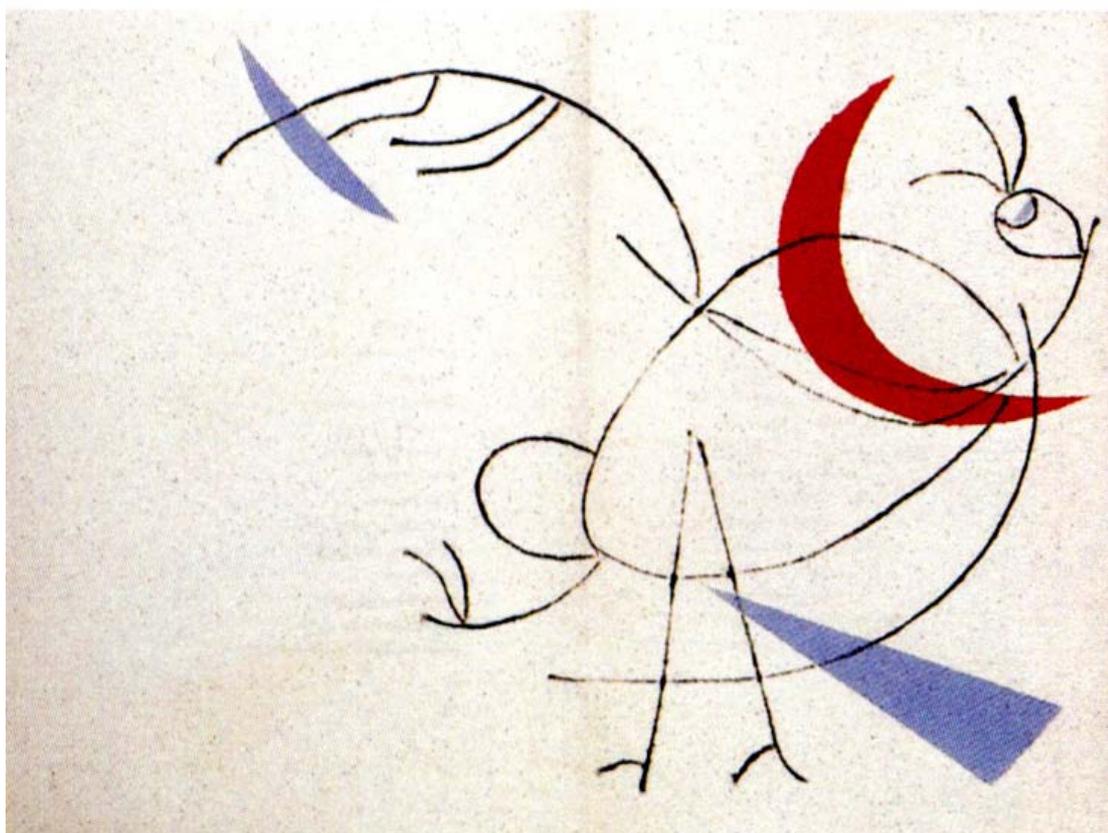
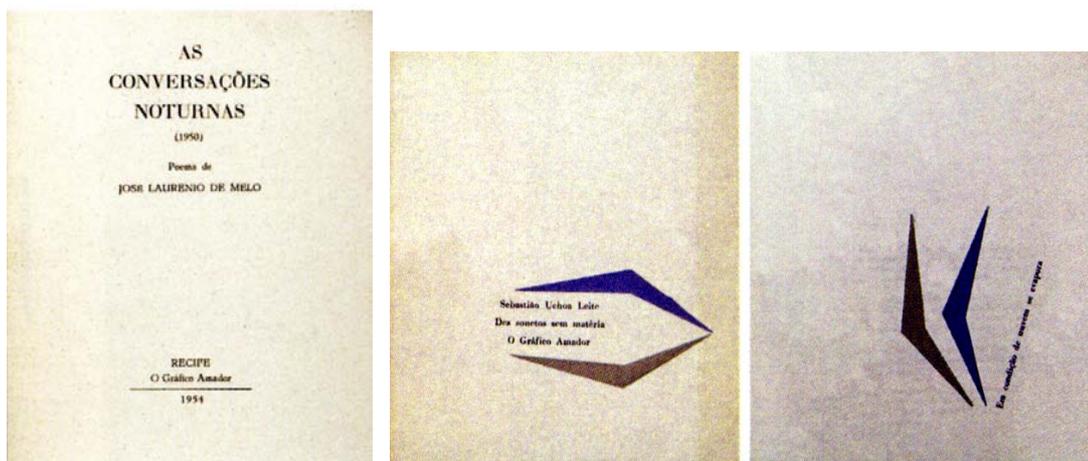


Figura 35: As Conversações Noturnas. (Fonte: Guilherme Cunha Lima)