

noção do que significava fazer de novo, mas a gente, com muita desinibição, pedia prá fazer de novo, coisa que talvez hoje a gente não pedisse e eu acho que isso fez a diferença.

Embora Silvia Steinberg afirme que tem sido bem recebida em várias outras gráficas, ao longo de sua trajetória como profissional, acentua a diferença da Imprinta, principalmente como precursora da existência do diálogo entre designer e indústria, como vemos a seguir:

O que acontecia naquele momento com a Imprinta é que ela estava iniciando esse procedimento, ou seja, você tinha à frente do negócio alguém que te recebia como cliente e que entendia exatamente quais eram as questões colocadas, de uma maneira mais ágil, mais rápida, com mais clareza. Talvez um precursor do que foram bons sistemas de atendimento que futuramente se criaram. Que havia um diferencial, havia! Porque a gente voltava, a gente ligava, a gente perguntava, a gente passava, a gente ia ver um trabalho no meio da madrugada. Então eu acho que essas coisas... Evidente que todos têm histórias como essa, em outras gráficas, mas acho que quase todos os designers do Rio, da minha geração, em algum momento, começaram a fazer isso com a Imprinta. E fazer isso num lugar em que você era bem recebido e que lhe permitia uma certa familiaridade com algo que você conhecia na teoria, mas não sabia bem como funcionava na prática.

A Imprinta era, para esta depoente, um lugar onde se poderia aprender a cada trabalho, tendo uma gama de possibilidades técnicas e, na figura de Arnaud Torres, uma pessoa com conhecimento técnico ampliado para entender e procurar colaborar na realização prática do projeto gráfico idealizado. Esse aspecto é novamente enfatizado no comentário de Silvia Steinberg, obtido na segunda de suas entrevistas a nós concedidas.

Talvez a gente tenha ganho cancha e desenvoltura prá ir falar sobre essas coisas em outros lugares, futuramente, muito mais desenvolvidos, muito mais elaborados tecnicamente. É como se tivesse sido o curso básico de formação de todos nós. Talvez seja essa a questão.

Sobre o uso dos recursos técnicos, considera que a Imprinta não tivesse, na produção de fotolitos, um ponto forte. Acredita que estes, limitados, só atenderiam internamente, em pequenos trabalhos, nos quais a qualidade da imagem não se mostrasse uma questão muito importante, provavelmente, quando não houvesse fotografia. Silvia Steinberg recorria com frequência a fotolitos de empresas parceiras da Imprinta. De qualquer maneira, sabia que podia contar com a supervisão e o apoio de Arnaud Torres para resolução de eventuais problemas que surgissem, como no caso de um cartaz que projetou para a apresentação do Ballet “Quebra Nozes”; no Teatro Municipal. Havia enviado as imagens para montagem do fotolito para a Quimigráfica Mayer e o resultado apresentou-se completamente diferente do projeto definido. O tempo e o dinheiro eram valores escassos para a execução do trabalho, porém, o impasse foi resolvido, conforme a depoente narra, mostrando um exemplar do produto:

Os caras destruíram horas de trabalho [...] Aí o Arnaud me botou num carro dele, fomos até a Quimigráfica Mayer, saímos da Rua Venezuela, até São Cristóvão e disse pros caras: - “Olha, vocês vão fazer de novo, e eu não sei como, porque, como é que a gente vai montar isso de novo agora?” - “Ah, não, a gente guardou o registro, não sei o que...” “Aí ficou lá e os caras

montaram. Eu acho que isso é um exemplo daquilo que eu estava comentando, que é um comportamento diferenciado. O dono da gráfica, ele compra a tua briga, que era uma briga maluca, não é? Era uma briga doída! Isso aqui foi cortado à mão, com tesourinha.

Além do crescimento do parque gráfico de São Paulo suprimir, cada vez mais, o do Rio de Janeiro, Silvia Steinberg acredita que uma das principais razões que levaram Arnaud Torres a desfazer-se da Imprinta em 1989, foi a necessidade de rever sua forma de administração, tão compassiva em relação aos seus clientes, como relata no depoimento a seguir:

Acho que só quando o Arnaud já estava praticamente vendendo a gráfica é que já estava muito claro pra ele o que significava atuar no mercado e ter uma postura mais profissional. Repare que eu não estou dizendo que antes a postura não fosse profissional, mas que havia excesso de concessões de lado a lado. E ele sabe disso, porque chega uma certa hora que você fica exaurido, na medida em que seu público se torna muito grande, você não está lidando mais com A, B ou C, mas com as instituições X, Y, Z, com todos os prazos, com todas as licitações, com todas essas coisas e com todas as dificuldades...

A nova Imprinta foi adquirida por um empresário oriundo do Jornal do Brasil, que não tinha ligação com designers ou artistas plásticos. Era apenas um empreendedor, que percebia o quanto a Empresa era respeitada no mercado do Rio de Janeiro, por seus trabalhos cuidadosos e significativos.

Silvia Steinberg chegou a produzir alguns trabalhos na nova Imprinta, inclusive sendo atendida por José Antônio Moreira, que lá continuou a trabalhar, a quem entrevistamos em outra oportunidade. Entendeu que Arnaud Torres, quando em 1993 montou a Sir Speedy, que era uma franquia americana, com equipamentos de alta tecnologia e voltada para atendimento personalizado, tinha em mente um resgate dos seus princípios, nos moldes da demanda de uma específica parcela do mercado consumidor. Assim, descreve a nova Imprinta e a mudança de Arnaud Torres:

É uma outra proposta, completamente. Não tem nenhuma vinculação, nenhuma... É como eu lhe digo: eu acho que quando o Arnaud vendeu, ele já vendeu sentindo que o perfil de gerenciamento que ele exercia, naquele espaço, estava esgotado. Ele mudou de modelo porque ele é uma pessoa que evoluiu, que acompanhou o que estava acontecendo e mudou de modelo. Eu não acho que o modelo que ele mantinha tivesse sobrevivido se ele tivesse continuado. Ele poderia manter a qualificação de atendimento e de proximidade, mas ele teria que mudar o modelo gerencial. Aquele modelo não tinha mais espaço.

Silvia Steinberg aborda, em vários momentos, a relevância do bom relacionamento entre a gráfica e o cliente, seja pela empatia, ou pelo conhecimento real do interesse do designer, tendo encontrado ambos na Imprinta, como sugere neste comentário:

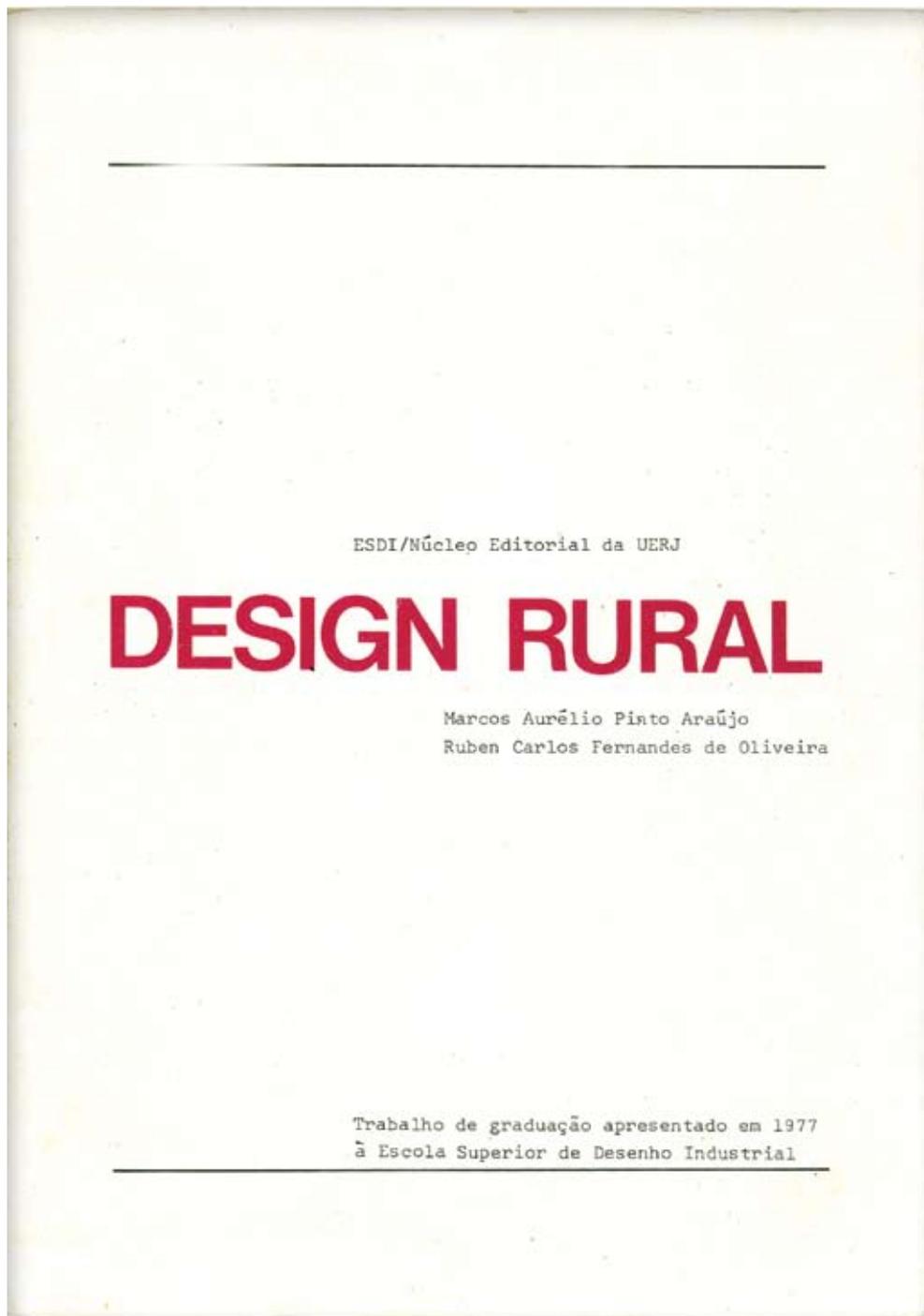
Eu acho que quando você se aproxima de uma pessoa, de alguém ou de uma empresa para dialogar sobre um trabalho, de um trabalho que você vai realizar, de um serviço que está comandando, ela (a empatia) é fundamental para o desenvolvimento daquele trabalho. E se

você tem como resposta desse contato, uma relação de empatia, se você percebe que do outro lado tem alguém que ouve, que te responde, que dialoga... Eu tenho a impressão que isso é quase tudo...

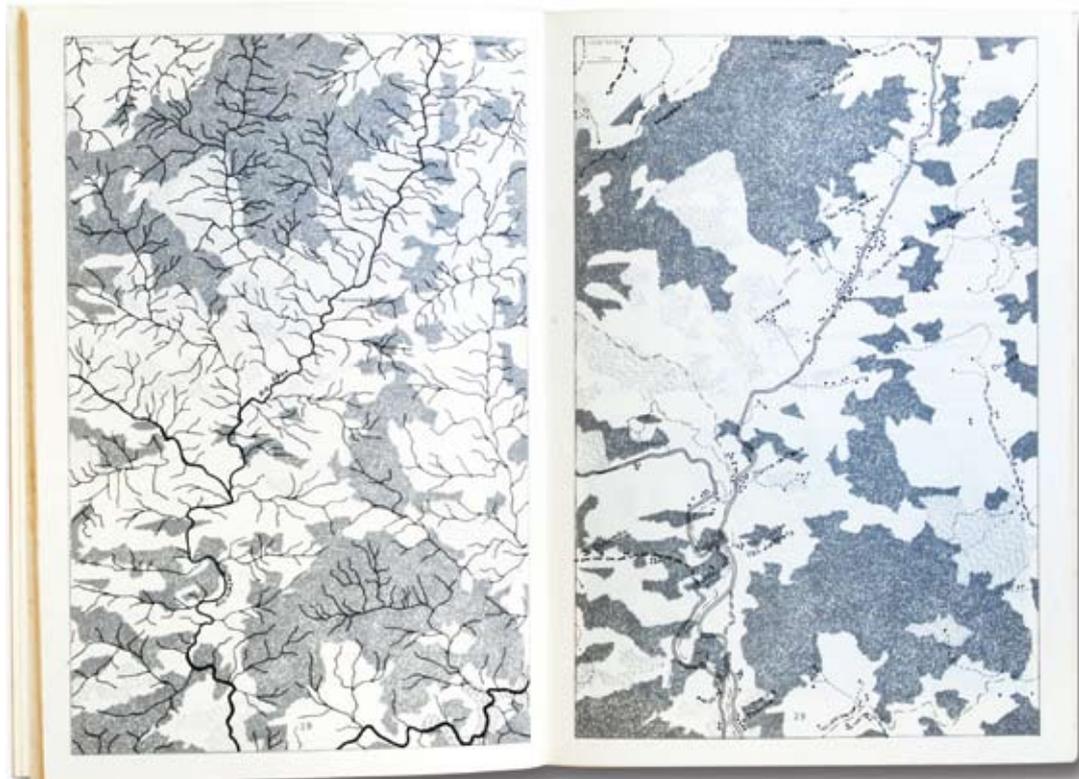
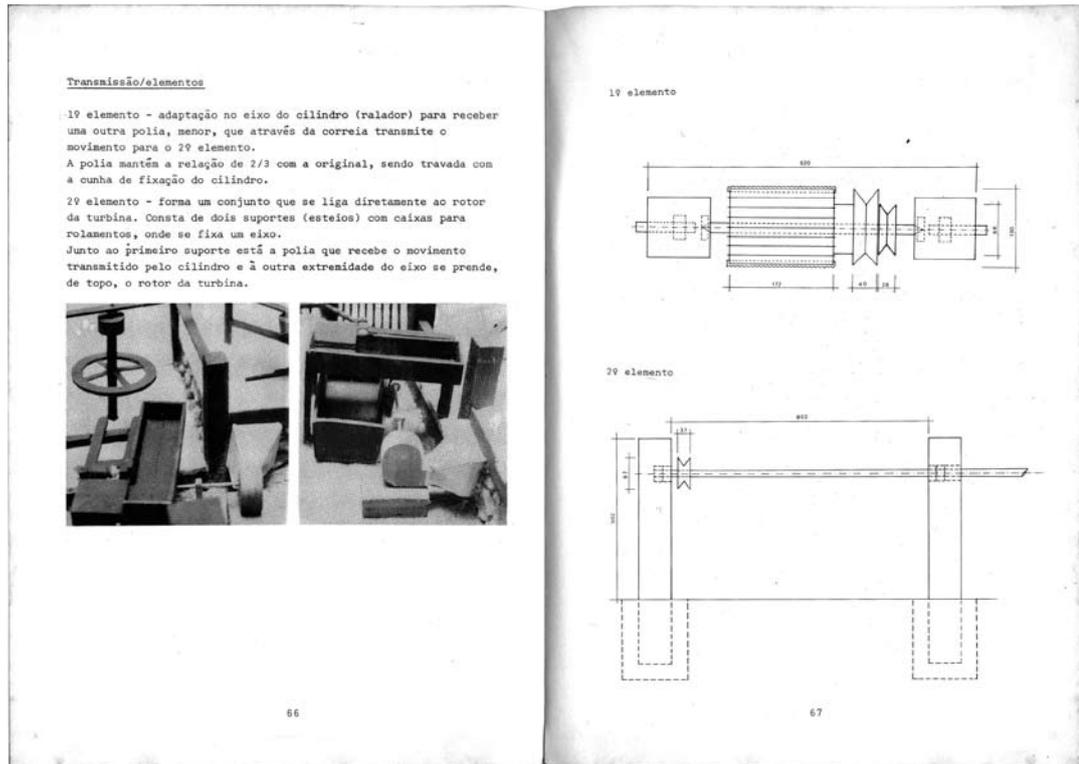
A depoente fez questão de ressaltar a importância da tecnologia, mas compreende que esta, só pode ser bem utilizada sob o comando de pessoas bem treinadas e dispostas a realizar o melhor trabalho, dentro das expectativas dos clientes. Com certa emoção, de quem viveu intensamente importantes momentos profissionais na Imprinta, destaca, mais uma vez, a relevância desta para os designers, no período em que Arnaud Torres esteve à frente, nas palavras a seguir:

Não pense que eu acho que as questões técnicas podem ser descartadas. Eu acho inclusive que elas são cada dia mais fundamentais e que no Brasil, durante longo tempo, a gente acreditava que uma pessoa atrás de uma máquina com um cartãozinho levantando uma chapa ia resolver um problema. Mesmo depois que a gente teve equipamentos altamente automatizados ou computadorizados, a gente continuou a fazer esse tipo de besteira, mas eu acredito ainda que, muito antes do equipamento, estão os indivíduos. Eu sou uma romântica! Eu acredito nisso assim, piamente. Tenho certeza que nesse ponto o Arnaud, a Imprinta e seus funcionários foram uma escola. Foram uma escola de civilidade, foram uma escola de aprendizado pra quem quis entrar, ver, perguntar, xeretar, inclusive com grandes méritos e com problemas, porque quando os designers se metem demais, eles não só enchem o saco como fazem besteiras, mas eu acho que foi uma escola para todo mundo. Foi muito importante.

O depoimento de Silvia Steinberg revelou-se sobremaneira esclarecedor e rico em detalhes, que nos ajudaram a reconstruir esse cenário especial, de uma gráfica que recebia os designers com atenção especial. Seu acervo pessoal, também muito bem cuidado e organizado, nos foi generosamente franqueado para pesquisa e captação de imagens que ilustram e documentam o presente trabalho. Por todas as situações que viveu na Imprinta, Silvia Steinberg, assim como outros clientes, veio a se tornar amiga pessoal de Arnaud Torres.



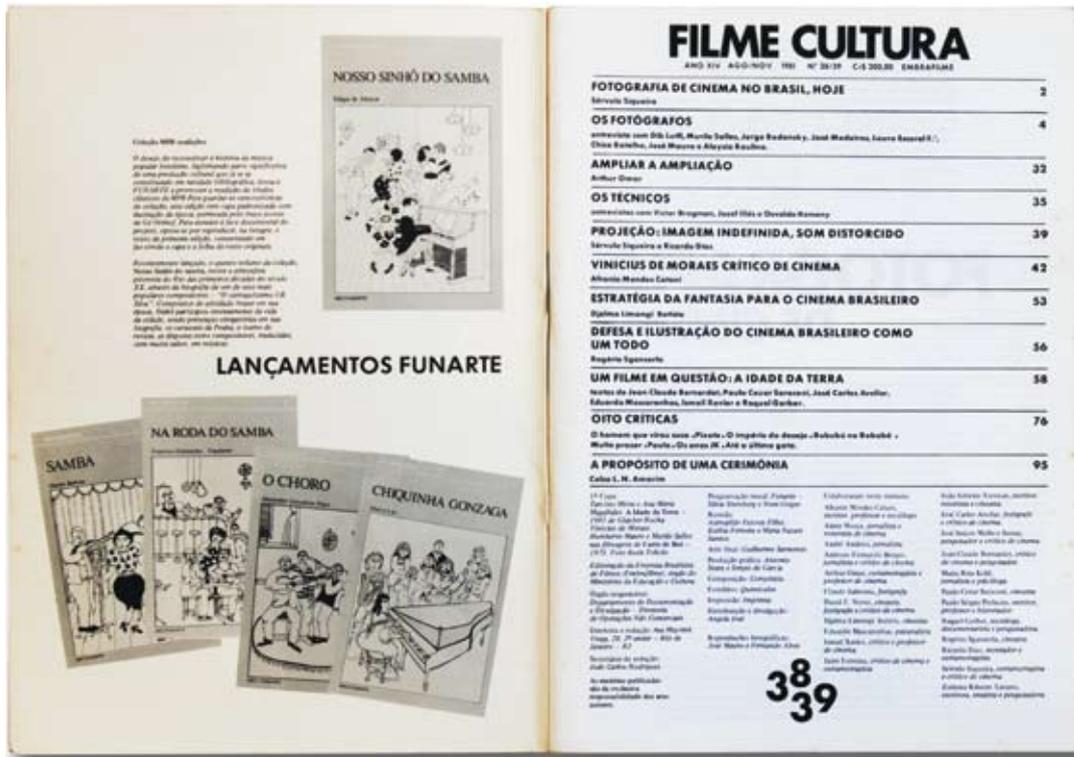
6.12 – Capa do livro **Design Rural**
Design: Sílvia Steinberg.
Editora: ESDI/Núcleo e Editorial da UERJ, 1979



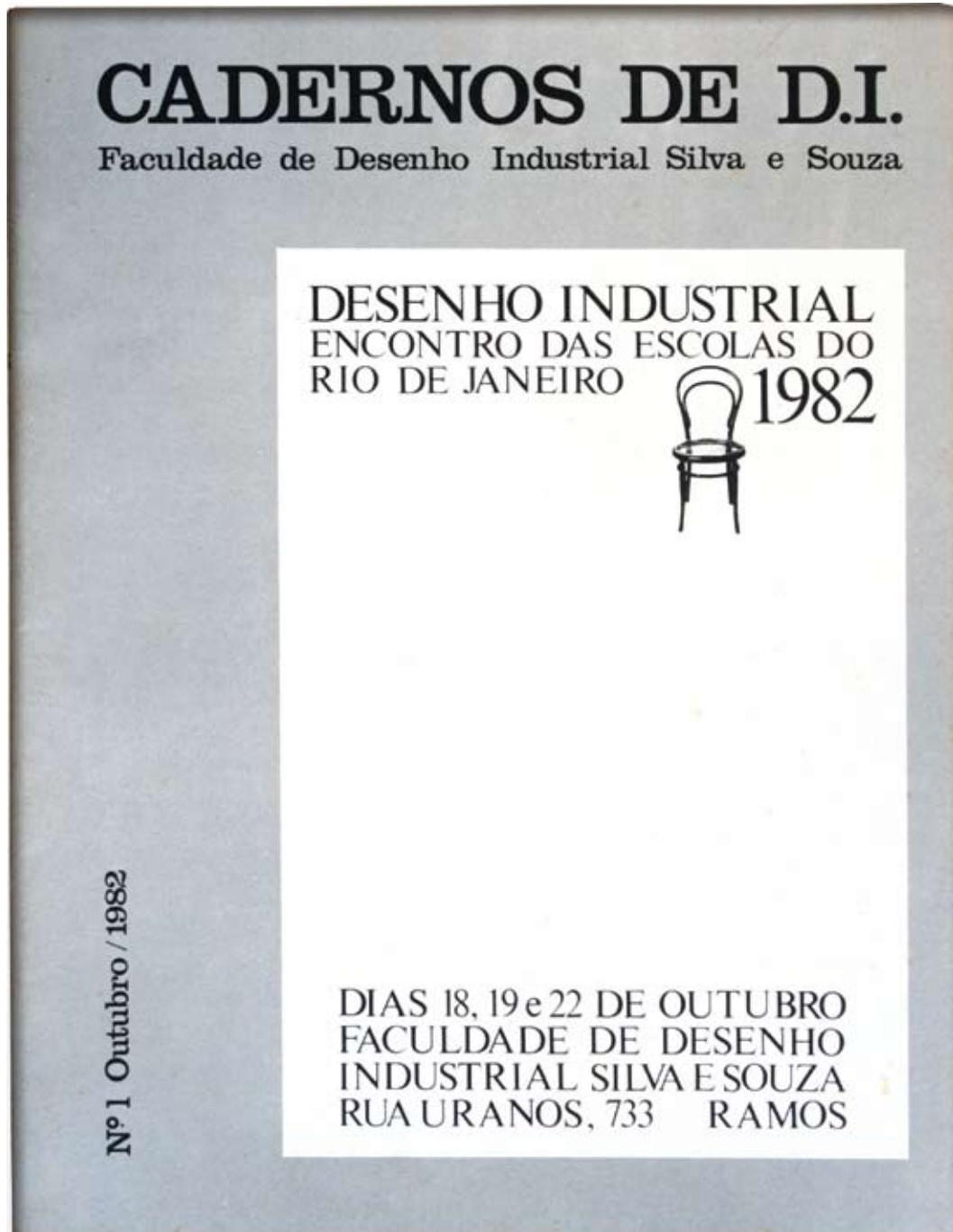
6.13 – Páginas do livro **Design Rural**
Design: Sílvia Steinberg.
Editora: ESDI/Núcleo e Editorial da UERJ, 1979



6.14 – Capa da Revista **Filme e Cultura**
Design: Silvia Steinberg e Noni Geiger
Editoração: EMBRAFILME, 1981



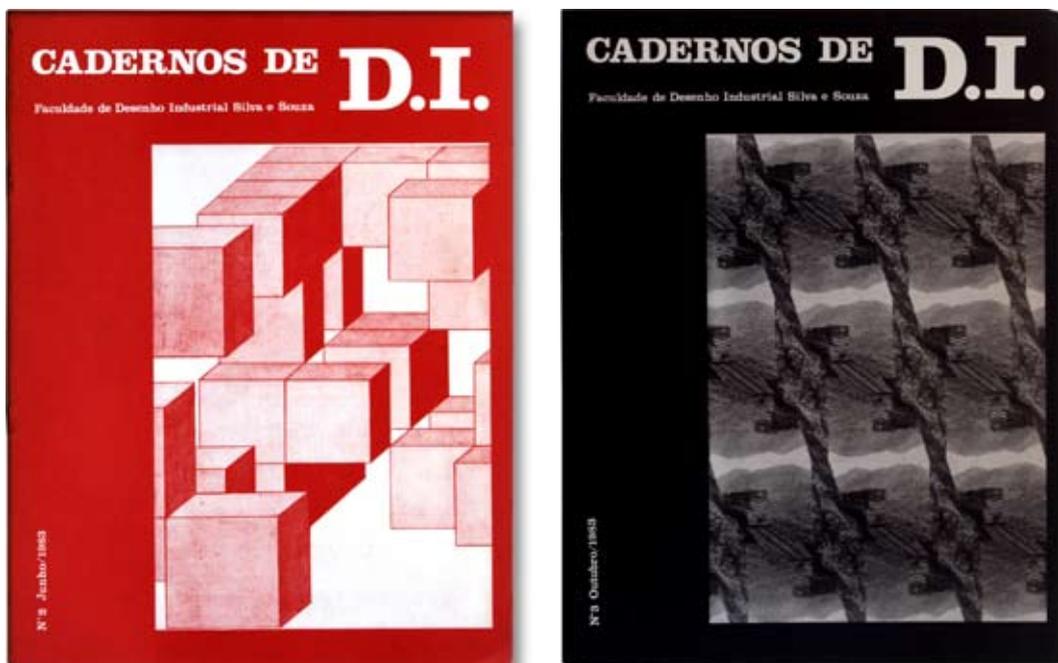
6.15 – Páginas da Revista Filme e Cultura
 Design: Sílvia Steinberg e Noni Geiger
 Editoração: EMBRAFILME, 1981



6.16 – Capa da Revista **Cadernos de DI** (número 1)
Design: Silvia Steinberg
Editoração: Faculdade de Desenho Industrial Silva e Souza, 1982



6.17 – Capa da revista **Cadernos de DI** (número 1)
 Design: Sílvia Steinberg
 Editoração: Faculdade de Desenho Industrial Silva e Souza, 1982



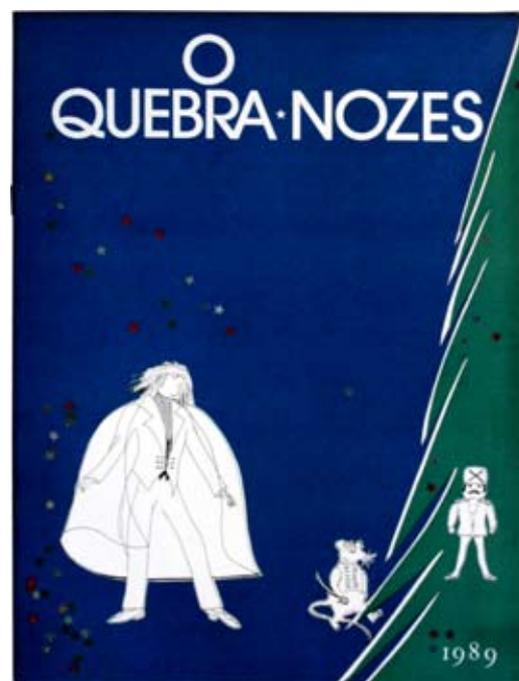
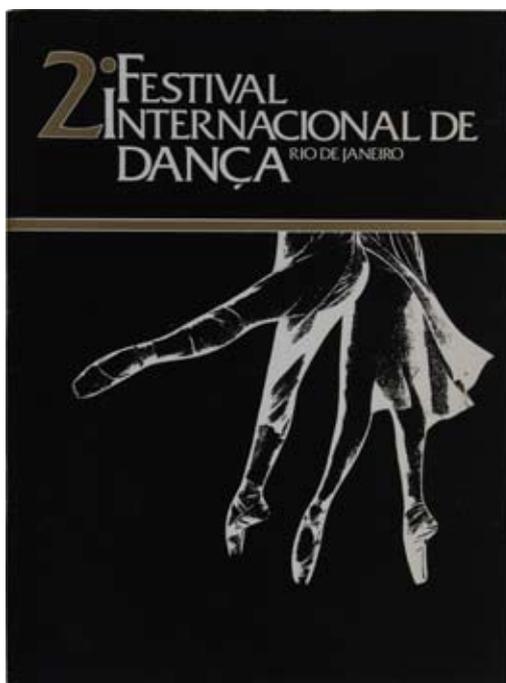
6.18 – Capas das revistas **Cadernos de DI** (números 2 e 3)
 Design: Sílvia Steinberg
 Editoração: Faculdade de Desenho Industrial Silva e Souza, 1983



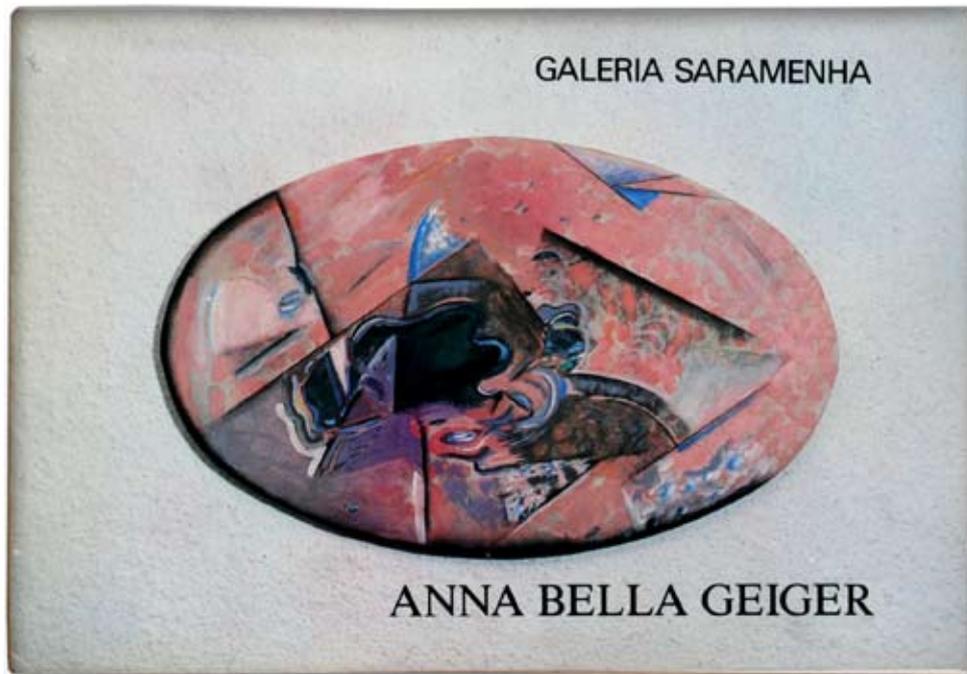
6.19 – Embalagem e catálogo de fotos **Região dos Desejos**
 Design: Silvia Steinberg
 Cliente: Hugo Deinizat, 1983



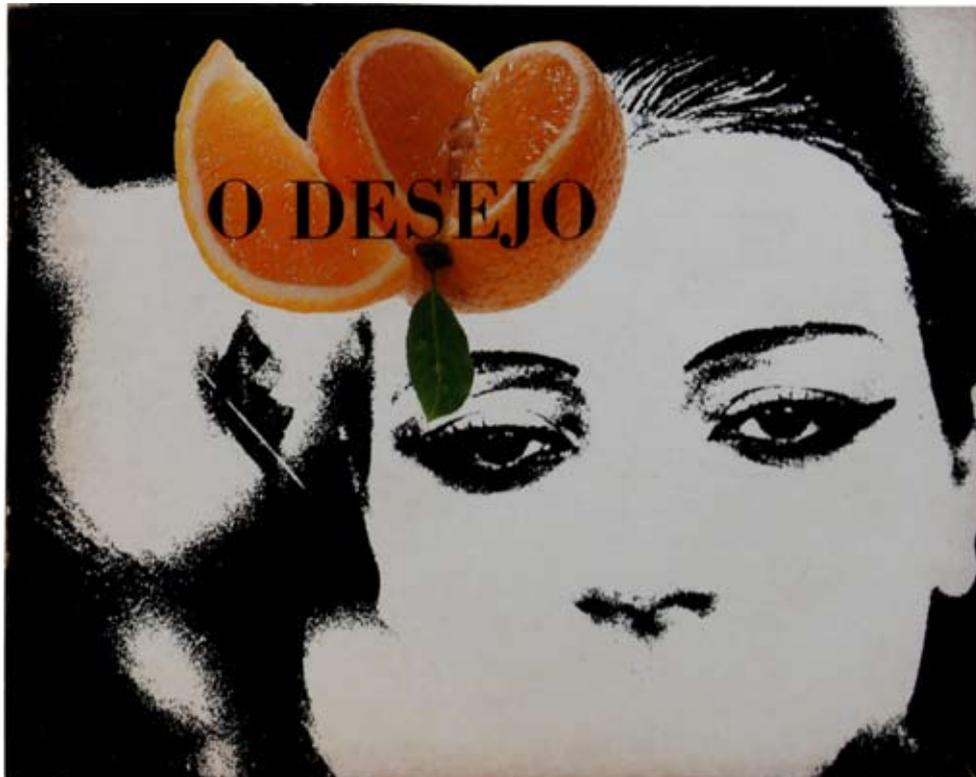
6.21 – Cartaz / Calendário para o ballet **O Quebra Nozes**
Design: Sílvia Steinberg
Cliente: Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 1986



6.22 – Catálogos para ballet (**2º Festival Internacional de Dança** e **O Quebra Nozes**)
Design: Sílvia Steinberg
Cliente: Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 1986 e 1989



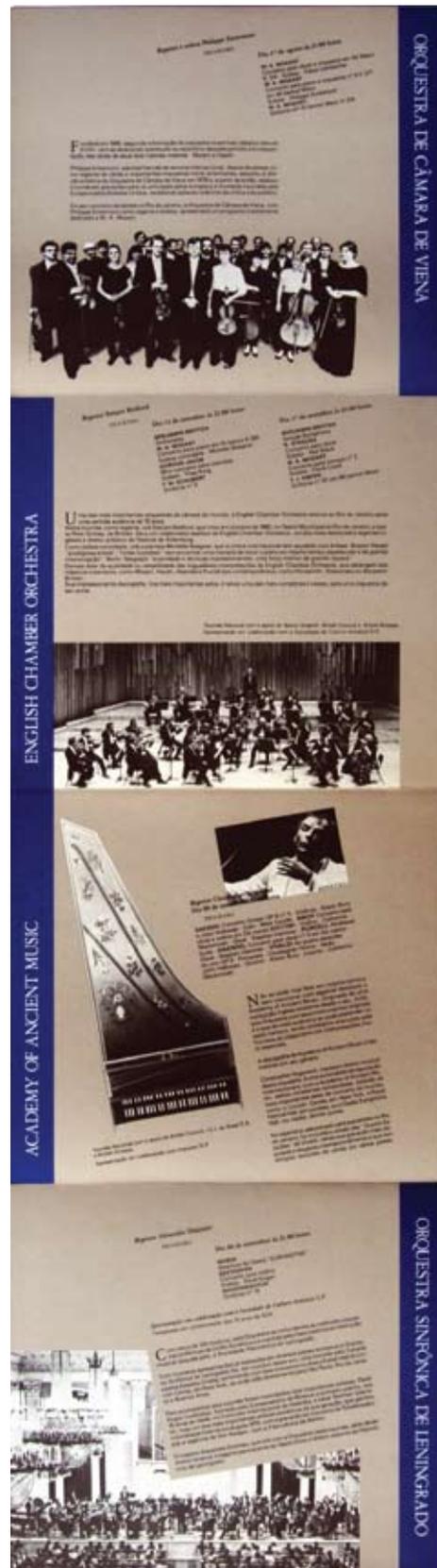
6.23 – Catálogo para exposição de **Anna Bella Geiger**
Design: Silvia Steinberg
Cliente: Galeria Saramenha, 1985



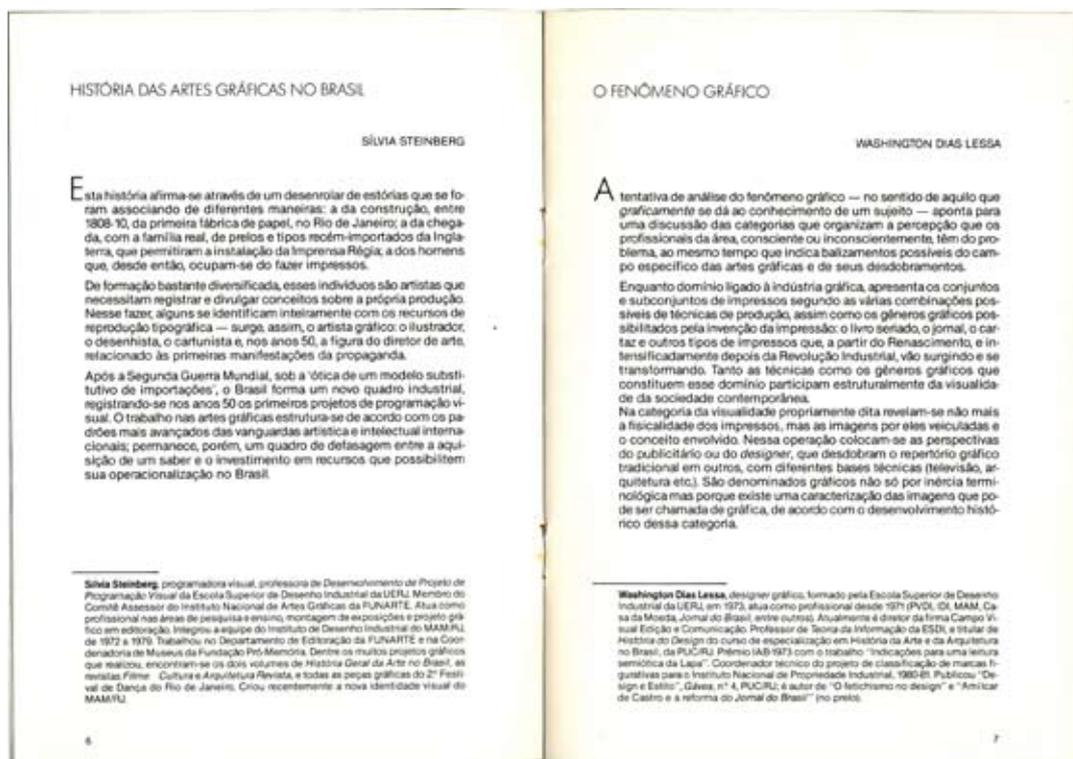
6.24 – Catálogo para o curso **Desejo**
Design: Silvia Steinberg
Cliente: FUNARTE, 1989



6.25 – Folder Imprinta, anunciando a chegada da máquina Aurélia com impressão em 2 cores (frente e verso)
Design: Silvia Steinberg
Cliente: **Imprinta**, 1986



6.26 – Folder promocional para a série **Grandes Concertos** (frente e verso)
 Design: Sílvia Steinberg
 Cliente: Teatro Municipal Rio de Janeiro, 1987



6.27 – Capa e páginas do catálogo para o curso **Linguagem nas Artes Gráficas**
 Design: Silvia Steinberg
 Cliente: FUNARTE, 1988

FIAT: 50 anos

Neste ano, em que a Cinemateca do MAM comemora 30 anos de sua fundação, a FIAT - Federação Internacional dos Arquivos de Filmes - comemora seu cinquentenário com uma série de atividades durante a Assembleia Geral que se reúne no começo deste mês em Paris, cidade onde foi criada. Para comemorar os 50 anos da FIAT a Cinemateca apresentará em seu programa uma seleção de títulos incorporados ao seu acervo graças a doações ou permutas com outras cinematecas filiadas à Federação: entre outros, filmes de Chaplin, Hitchcock, Hawks, Buiton e de Kurosawa. A homenagem à FIAT inclui ainda uma seleção de filmes de George Méliès, doação de várias cinematecas do mundo inteiro.

Homenagem a Milton Gonçalves

O primeiro filme foi há 30 anos, um pequeno papel em O Grande momento de Roberto Santos. O mais recente acabou de ser lançado na Quilena dos Realizadores do Festival de Cannes. Nati o homem de um braço e de Paul César Saraceni. Ao todo 36 filmes em 30 anos de carreira: depois da estreia no filme de Roberto Santos vieram Cidade anacrônica, de Roberto Farias (80); Gimba, presidente dos valentes, de Flavio Ranque (83); Procura-se uma rosa, de Joca Valadão (84); Grande sertão, de Geraldo e Renato Santos Pereira e Uma rosa para todos (Uma rosa por tutti) de Franco Rossi, (os dois de 85); Paralisa, vida e morte de um bandido, de Victor Lima, e Toda floresta tem um pai que é uma fera, de Roberto Farias (ambos de 86); Matarinho vivo ou morto, de Aurélio Teixeira (87); Na mira do assassino, de Mario Lúcio, O homem nu, de Roberto Santos, O homem que comprou o mundo de Eduardo Coutinho, e O Breve quaternário, de Gustavo Dahl (todos de 88); Os Paapeiras, de Reginaldo Faria, Os Raptores, de Aurélio Teixeira, A Cama ao lado de todos, de Daniel Filho, Máscara de trapaceiro, de Roberto Faria, Macunaíma, de Joaquim Pedro, Sete homens vivos ou mortos, de Louvigildo Cordeiro, e O Anjo nascido, de João Buzato (todos de 89); Pedro Dinho ama Rosa Maria Nogueira, de Miguel Faria Jr. (70); As Quatro chaves mágicas, de Alberto Salvi (71); A Rainha Dabó, de Antonio Carlos Fontoura (74); A Feia Clarice (Clarice tipo) de Giuliano Carmignola (76); Ladrões de cinema, de Fernando Coni Campos (77); Lúcio Flávio, o passeportado de apostas, de Hector Babenco e Na Boca do mundo, de Antonio Pílanga (78); O Sol dos amantes de Geraldo Santos Pereira (79); Perceiros da aventura, de José Medeiros (79); Eles não usam black tie de Leon Hirszman (81); Quilombo de Carlos Diegues (84); Pedro Mico de Ipojuca Pontes (na dublagem de Páid), O Beijo da mulher anã de Hector Babenco e O Rei do Rio de Fábio Barreto (todos de 85); Um trem para as estrelas de Carlos Diegues (87) e finalmente o filme de Saraceni. A homenagem na Cinemateca e mais a gravação de um depoimento no Museu da Imagem e do Som (na segunda-feira 6) permitirá observar um pouco mais de perto o estilo de interpretação de Milton Gonçalves, do gesto preciso e do riso seguro para viver personagens bem diferentes entre si.

Cinemateca de Bogotá

Com ensaios sobre Huxley e sobre Faulstich, sobre o cinema soviético depois da Glushko e sobre o cinema africano feito no Zaire, em Ghana e na Nigéria, está circulando o número de fevereiro da revista Cinemateca editada pela Cinemateca Distrital de Bogotá sob a direção de Maria Estra Diano. A revista que costuma ainda neste número entrevistas e críticas sobre o cinema colombiano, prepara para as próximas seguintes trabalhos especiais sobre o cinema latino americano. Exemplares e assinaturas podem ser solicitadas à Cinemateca Distrital de Bogotá, Carrera 7ª Nº 22-79, Bogotá D.E., Colômbia.

cinemateca museu de arte moderna



Cinealândia no Rio. Frente de cinema na em fins dos anos 20.

CINEMA do Rádio do Teatro do Cinema da Televisão

QUATRO ESTRATÉGIAS DE SOBREVIVÊNCIA DO CINEMA BRASILEIRO

Num mercado cinematográfico como o nosso, sempre submetido à cineatização do produto americano, a imposição de uma indústria nacional torna-se difícil, mesmo quando se cria uma legislação que a defende. Para persistir, o cinema brasileiro precisava lançar mão de recursos que de alguma maneira, atrásem um público sensibilizado por outros veículos de comunicação. Neste mês da comemoração maior dos 90 anos do cinema nacional, a Cinemateca resolveu dedicar sua homenagem a essa estratégia de sobrevivência que foi e ainda é, também, um cinema de resistência. O rádio, o teatro, o próprio cinema e a TV serviram, ao longo destes quase 60 anos do cinema sonoro, como hídricos de atração para os diversos públicos que se mantiveram vivos. Tudo começou pelo rádio. Os músicos carnavalescos dos anos 30, que desembarcaram na chanchada, exploraram o prestígio de cantores e canções, e fama dos humoristas que corriam o Brasil pela via radiofônica. Nestes filmes já estava presente, também, a influência do teatro-revista. As peças de teatro, em seus mais diversos matizes, também serviram aos filmes, tanto pelo êxito dos originais quanto por seus ídolos. O cinema recorreu a tudo, do mais popular (proximo da revista) ao mais dramático: da paródia histórica à melotragédia quotidiana e ao drama social. A forte empatia de Hollywood superou influências na ação, do "western" ao criminal, assim como a documentação do social criada pelos neo-realistas alimentou novas experiências dentro dessa linha. A TV, a nível de apropriação, está presente na utilização de seus ídolos, mas, também, como linguagem e como veículo à criação para alguns cineastas da tela grande. Tudo isto está presente nos 20 programas que compõem o ciclo.

Cinema Brasileiro 90 Anos

Rio de Janeiro, manhã de 19 de junho de 1998. O navio Brasil, da companhia Insearca Mensurarias Marítimas, proveniente da Europa, aproxima-se das fortalezas e dos navios de guerra fundeados na entrada da baía de Guanabara. A bordo, Alonso Segredo, mundo provavelmente de um aparelho Lumière adquirido na França para registro de imagens em movimento, e certamente fascinado pela beleza da paisagem ao redor, filma o que vê — o mar, os navios de guerra, as fortalezas contra o desenho sinuoso dos morros cariocas. Naquelas instantes e em imagens que já não existem mais, nasceu o cinema brasileiro. Cinemateca do MAM, 19 de junho de 1998, noite. Noventa anos depois, um coquetel provavelmente animado abrirá as comemorações oficiais destes 90 anos de filmagens brasileiras, mostrando um pouco do que restou de imagens desse cinema, recuperadas pela Cinemateca nos últimos anos e apoiadas por uma exposição iconográfica composta de outras imagens fixas, tais como fotos e cartazes e também aparelhos e objetos cinematográficos utilizados durante esta saga. Nos dias seguintes (ver programação), um pequeno dentista de alguns exemplares momentos dessa cinematografia, registrando oscilações, entre avanços e alguns recuos, marcará, na Cinemateca, uma das celebrações da passagem do aniversário. Ciclos regionais, filmes mudos e sonoros, coloridos e em preto e branco, tristes e alegres, um pouco de tudo, enfim, comporá esta pequena retrospectiva patrocinada pela Fundação do Cinema Brasileiro, com o apoio da White Martins e da Fundação Roberto Marinho.



Exposição: câmeras, projetores e cortinas

Terça-feira 14, no corredor de entrada do auditório da Cinemateca será inaugurada uma exposição de câmeras e de equipamentos de cinema, pouco antes do programa Sonhos de Nova História. Câmeras de filmes, mesas de montagem, projetores de 35, 16, 9 e 8 mm, cortinas de filmes brasileiros e programas de cinema do começo do século estarão nesta mostra que será complementada por visitas guiadas e demonstrações do funcionamento das aparelhos seguintes (e de outros, pertencentes ao acervo da Cinemateca) no auditório. A primeira destas demonstrações será feita na sexta-feira 24 às 16 h, quando o organizador da exposição, José Roberto Moraes de Moraes, fará uma apresentação de lanternas mágicas e outros projetos, de modelos de 35 mm movidos a manivela e modelos de 8 e 5 mm feitos para cinema amador.



Para usar como meio em sua campanha pela preservação e restauração do cinema brasileiro e na divulgação dos ciclos comemorativos dos 90 anos do cinema brasileiro, a Cinemateca Brasileira (São Paulo), vinculada à Fundação Nacional Pro-Memória, promoveu em março último um concurso para a escolha de logotipo, cartaz e vídeo para teleaviso. O logotipo e cartaz desenhados por Paulo Geraldo Preto e a versão feita por Adá Queiroz e Renato Anselmi foram selecionados (entre os 148 trabalhos inscritos) por um comitê formado por Gilberto do Reis, do Clube de Criação de São Paulo, Adilene Ferrari, da MPM, pelo crítico Roberto Ewald Filho, pelo cineasta Alysson Raulino e pelo diretor executivo da Cinemateca Brasileira, Carlos Augusto Cali.

Serviços de microfilmagem

O Museu de Arte Moderna, com o apoio da Embaixada, estabeleceu um centro de microfilmagem em Casa Rui Barbosa. A ideia consiste em microfilmar todos os acervos de filmes de jornais e revistas sobre os filmes brasileiros produzidos nos anos 80 pertencentes à Cinemateca do MAM. Nesta segunda etapa o trabalho se estenderá à produção anterior e já se passa numa terceira, que se ocupa dos problemas até o momento já foram microfilmados as receitas das produções de 81 (1 rolo), 82 (2 rolos), 83 (1 rolo) e 84 (1 rolo), todos com disponibilidade de utilização e aquisição. O ano de 80 já se encontra em processamento. Pessoas e entidades interessadas na aquisição dos microfilmes devem se dirigir por escrito à Cinemateca do MAM, que fará o contato junto a Casa Rui Barbosa para as encomendas. O preço unitário do rolo, neste mês de junho é de aproximadamente R\$ 4.500,00.

Novos documentos para o arquivo

Entre as doações recentes feitas ao acervo de papéis da Cinemateca do MAM estão os diários, de especial relevância. A primeira, recebida por Carlos Diegues, consiste em comentários — extremamente interessantes da crítica estrangeira — de alguns de seus filmes (George Franca, O Herói do Ano, Chaves de ouro, Quilombo e Um Trem para as estrelas). A segunda, de aquisição e análise de projetos Lucas Lello, resultou em valiosa coleção de programas de cinema e notícias dos anos 20 e 30, entre os quais o Cinema Anunciado e o Cinema Paralelo, que foram na avenida Rio Branco, o Cinema Cinematográfico, que ficou na praça de Botafogo, e a sala de funcionamento Cinema Ita na rua da Cinépolis.

Novos filmes em depósito

Os perfis e negativos de 19 filmes de longa metragem e 21 filmes de curta de produção da Magna Film foram depositados na Cinemateca Brasileira em março último. O Metedor Profissional, O Esquecimento de Jerusalém, O Homem, Dito Perdido numa Noite Suja, Mãe Inútil e A Deus Repre são alguns dos 40 títulos depositados nesta agência especializada em depósitos do MAM. Em sua programação deste mês a Cinemateca mostra um dos títulos depositados pela Magna. Dos perdidos numa noite suja, de Euzébio de Almeida, parte do ciclo O Cinema do Teatro.

Centro de pesquisadores

Em Assembleia Geral realizada em 9 de abril no Cineclube Estação Rodopiolo foi eleito o novo Diretor e Conselho Consultivo do Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro para exercerem um mandato de três anos: João Luiz Vieira e vice-presidente, Paulo Roberto Ferreira e secretário geral a Michel do Espírito Santo e tesoureiro. O conselho consultivo é formado por Alex Vianny, Alois Gonsaga, Cosme Alvaro Netto, Gualdo Araújo, José Soares de Barros, Máximo Barro, Saldá Valde da Costa, Sylvio Bacic e Solange Ilves. O Centro passa a realizar, a partir deste mês, um encontro aberto de pesquisadores no auditório da Cinemateca. O primeiro destes encontros será dedicado a Carmen Santos.

Scenas do nosso histórico

Nos últimos anos a Cinemateca do MAM vem desenvolvendo, através do Projeto Filho Pródigo, intensa pesquisa para localizar nos cinemas de todo o mundo cópias de filmes brasileiros (ou com temas brasileiros) inexistentes no Brasil. Mas de vinte títulos considerados perdidos já regressaram a casa paterna. Realizados nas décadas de 10, 20 e 30 estes filmes, principalmente documentários, são objeto de uma série de programas especiais a partir deste mês do dia 14.

JUNHO · 88

A antiutopia da razão

Em 19 de março de 1987, Claude Lévi-Strauss publicou o artigo "A lógica do crescimento urbano" na revista francesa "L'Espresso". O texto, escrito em colaboração com o arquiteto francês Jean Renaudie, discute a relação entre a lógica da razão e a realidade urbana. O artigo é dividido em duas partes: "A lógica do crescimento urbano" e "A lógica da razão".

A LÓGICA DO CRESCIMENTO URBANO

Em 19 de março de 1987, Claude Lévi-Strauss publicou o artigo "A lógica do crescimento urbano" na revista francesa "L'Espresso". O texto, escrito em colaboração com o arquiteto francês Jean Renaudie, discute a relação entre a lógica da razão e a realidade urbana. O artigo é dividido em duas partes: "A lógica do crescimento urbano" e "A lógica da razão".

A LÓGICA DA RAZÃO

Em 19 de março de 1987, Claude Lévi-Strauss publicou o artigo "A lógica do crescimento urbano" na revista francesa "L'Espresso". O texto, escrito em colaboração com o arquiteto francês Jean Renaudie, discute a relação entre a lógica da razão e a realidade urbana. O artigo é dividido em duas partes: "A lógica do crescimento urbano" e "A lógica da razão".



O cidadão construído

Este artigo discute a construção do cidadão e a relação entre a arquitetura e a sociedade. Inclui uma fotografia de uma rua urbana e o título "esdinforma" em uma fonte grande e moderna.



esdinforma



O experimento urbano das cidades brasileiras sob o signo da qualidade: um percurso de pensamento

O experimento urbano das cidades brasileiras sob o signo da qualidade: um percurso de pensamento. O texto discute a evolução do pensamento urbano em Brasil, desde os anos 1950 até os anos 1980. O autor é Mauricio Nogueira Batista.

MAURICIO NOGUEIRA BATISTA

O experimento urbano das cidades brasileiras sob o signo da qualidade: um percurso de pensamento. O texto discute a evolução do pensamento urbano em Brasil, desde os anos 1950 até os anos 1980. O autor é Mauricio Nogueira Batista.

MAURICIO NOGUEIRA BATISTA

O experimento urbano das cidades brasileiras sob o signo da qualidade: um percurso de pensamento. O texto discute a evolução do pensamento urbano em Brasil, desde os anos 1950 até os anos 1980. O autor é Mauricio Nogueira Batista.

MAURICIO NOGUEIRA BATISTA

O experimento urbano das cidades brasileiras sob o signo da qualidade: um percurso de pensamento. O texto discute a evolução do pensamento urbano em Brasil, desde os anos 1950 até os anos 1980. O autor é Mauricio Nogueira Batista.

MAURICIO NOGUEIRA BATISTA

O experimento urbano das cidades brasileiras sob o signo da qualidade: um percurso de pensamento. O texto discute a evolução do pensamento urbano em Brasil, desde os anos 1950 até os anos 1980. O autor é Mauricio Nogueira Batista.

6.29 – Capas e páginas dos boletins número 2 e 3 da Escola Superior de Desenho Industrial
 Design: Silvia Steinberg
 Cliente: ESDI, 1989



Thais Vieira – Imprinta, uma gráfica para designers 190

6.5 Vera Maria Cavalcante Bernardes



6.30 – Vera Bernardes e Thais Vieira durante a entrevista

Data da entrevista:
29/11/2007
Formação:
Desenho Industrial e Comunicação Visual na ESDI
Ligação com a Imprinta:
Cliente desde o início da Gráfica e estagiária do escritório Aloisio Magalhães Programação Visual e Desenho Industrial, no período em que Arnaud Torres também trabalhou lá.
Período aproximado de ligação com a Imprinta:
1971 a 1989
Alguns trabalhos realizados na Imprinta:
Encadernação de projeto final de graduação
Livro de Geografia para Simpósio
Relatório Reservado (Boletim econômico)
Livro Velhas fotografias Pernambucanas (projetado com Washington Lessa)

Vera Bernardes é designer formada pela ESDI no ano de 1973, tendo estagiado no escritório de Aloisio Magalhães e, posteriormente, feito vários trabalhos na Imprinta. Hoje possui escritório próprio e é professora da graduação da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro ministrando a matéria de “Planejamento, Projeto e Desenvolvimento de Comunicação Visual”.

Seu contato com Arnaud Torres se inicia ainda no Escritório de Aloisio Magalhães Programação Visual e Desenho Industrial, quando, segundo ela, foi entrevistada por ele para a ocupação da vaga que tanto almejava, apesar de já se encontrar estagiando na Rede Globo, outra empresa de grande importância para seu currículo. Não se lembra exatamente da data em que esse primeiro encontro ocorreu, mas acredita ter acontecido entre 1969 e 1971, quando Arnaud Torres estava à frente da administração do Escritório.

Havia na Empresa uma escala de cargos, de acordo com a competência do funcionário e dessa forma, um estagiário que lá se mantivesse por seis meses seria contratado ou não. Após esse estágio, Vera Bernardes estava ansiosa, desejando saber se seria efetivada, até porque precisava definir a data de uma viagem. Quando interpelou Arnaud Torres, este respondeu extra oficialmente à sua pergunta, tranquilizando-a e informando de que poderia viajar, pois seria contratada como assistente de produção.

Alguns meses depois, ao completar sua monografia de graduação na ESDI, que versava sobre letreiros pintados, quis finalizá-la criando uma encadernação diferente, num estilo rústico, sem lombada no acabamento, apesar do volume chegar a cerca de sete centímetros. Recorreu à gráfica que resolvia todos os pequenos problemas dos designers em formação, na qual se sentia segura e íntima, como relata:

Eu lembro da intimidade que eu tinha com a gráfica, no meu último ano. Eu não sei o que que eu fiz antes do último ano prá ter tanta intimidade com a gráfica, mas eu me lembro, eu entrando lá dentro, eu pedindo... Eles é que encadernaram o meu projeto final. Eu separei ali prá te mostrar porque eu bolei o que que eu queria e não era uma coisa que qualquer um fazia. Essa encadernação era uma encadernação diferente e aliás, continua sendo.

Relembra o primeiro trabalho como designer autônoma, a capa de um livro para o Simpósio “Renovação da Geografia” em 1973, publicado pela Associação dos Geógrafos Brasileiros, coordenado por Lysia Bernardes, sua mãe, que era presidente da instituição. A capa foi prevista para ser executada em papel Kraft 300g/m², o que significava uma espessura muito alta para ser impressa em offset, além de este ser um papel apropriado para embalagens e não para impressão. Por não ter revestimento próprio para impressão, liberava resíduos em forma de um pó que dificultava imensamente o processo. Mesmo assim, ela descreve esse trabalho como tendo sido simples, porque provavelmente nem desconfiava do desafio que tinha levado a Arnaud Torres, como vemos em seu comentário a seguir:

Meu primeiro free-la quem fez foi ele. É uma coisa que eu adoro. Um trabalhinho bonitinho que eu tenho o maior orgulho. Era apenas uma capa que eu fiz prá minha mãe, pro meu pai, que era um geógrafo, que estava publicando. Era uma capinha de livro. E aí que eu digo que eu tinha intimidade porque eu entrei dentro da Imprinta, fiquei lá, ficava fuxicando, pegava coletura...

Certa vez, quando andava pelas oficinas da gráfica, ficou encantada com um tipo de papel diferente que encontrou numa bobina grande, de pé em algum canto. Pediu a Arnaud Torres que fizesse para ela algumas pastinhas para arquivamento de seus trabalhos e ele, prontamente atendeu, produzindo cerca de setenta unidades. Vera Bernardes ofereceu algumas dessas pastinhas para outros designers que as cobiçavam, mas na verdade, segundo ela, não tinham nada de excepcional, além de um papel um pouco diferente e o fato de terem sido produzidas exclusivamente para ela.

Em 1976 Vera Bernardes foi responsável pela reformulação gráfica do “Relatório Reservado”, uma publicação jornalística especializada em economia, editada desde 1966. De impressão tipográfica inicialmente e posteriormente em offset, foi totalmente produzido, durante seguidos anos, nas oficinas da Imprinta, incluindo a composição e os fotolitos. Não apresentava complexidade na produção e, por isso, foi talvez um dos trabalhos a partir dos quais Arnaud Torres pode obter remuneração mais substancial, compensando outros tantos trabalhos que fazia, por valores irrisórios, para servir a designers em início de carreira. Sobre essa experiência, temos o depoimento a seguir:

Eu fiz o ‘Relatório Reservado’. Era na época da ditadura ou já depois dos anos 70. Era um jornalzinho independente, meio com coisas de economia e era impresso em 4 páginas, 8 páginas, com um quartinho. E eles me chamaram prá desenhar a marca, fazer um novo projeto de diagramação. Eu fiz e continuei até hoje com a mesma marca do número 500; O projeto deles era, no número 500 fazer outra marca. E eu desenhei prá eles a nova marca e fiz um projeto de diagramação, que era com IBM Composer, na época. E aí eu comecei a fazer o trabalho na Imprinta. Eles fizeram durante muitos anos.

Por volta de 1979, Silvia Steinberg começou a trabalhar na FUNARTE, junto com Vera Bernardes, ali fundando o departamento editorial, coordenando trabalhos importantes e vultosos que viriam a ser impressos na Imprinta. Embora esta seja uma entidade pública na qual as empresas prestadoras de serviço precisem concorrer, participando em processos de licitação, Arnaud Torres era sempre convidado a oferecer seu orçamento e Vera Bernardes confessa que torcia para que a Imprinta ganhasse a disputa, não apenas pelo vínculo pessoal que tinha com ele, mas pela certeza da qualidade do serviço e pela tranquilidade na solução dos eventuais problemas de produção, que caso se apresentassem, certamente seriam, por ele, adequadamente resolvidos.

Eu, na Funarte, fazia os trabalhos e eu gostava que a Imprinta ganhasse. Quando a Imprinta ganhava eu ficava contente. Lá naquelas licitações que a gente se desdobrava para conseguir [...] Então a gente procurava fazer a carta convite, posicionar o trabalho para a carta convite, que aí então tinha que convidar três gráficas e eu sempre convidava a Imprinta.

Ainda assim, contratou o chefe de produção da Imprinta na ocasião, para trabalhar na FUNARTE. Era Sérgio Garcia, que trabalhou com Arnaud Torres por dois anos e além de possuir pregressa experiência de família, aprendeu na Gráfica Imprinta a conhecer a linguagem dos designers e, por isso, foi um profissional de grande valia para a Fundação.

Nos últimos anos, ainda sob a direção de Arnaud Torres, a Imprinta quase não ganhava as licitações da FUNARTE, segundo Vera Bernardes, em virtude da grande concorrência gerada pelo parque gráfico de São Paulo, que já oferecia orçamentos, naquela época, melhores que os das empresas do Rio de Janeiro.

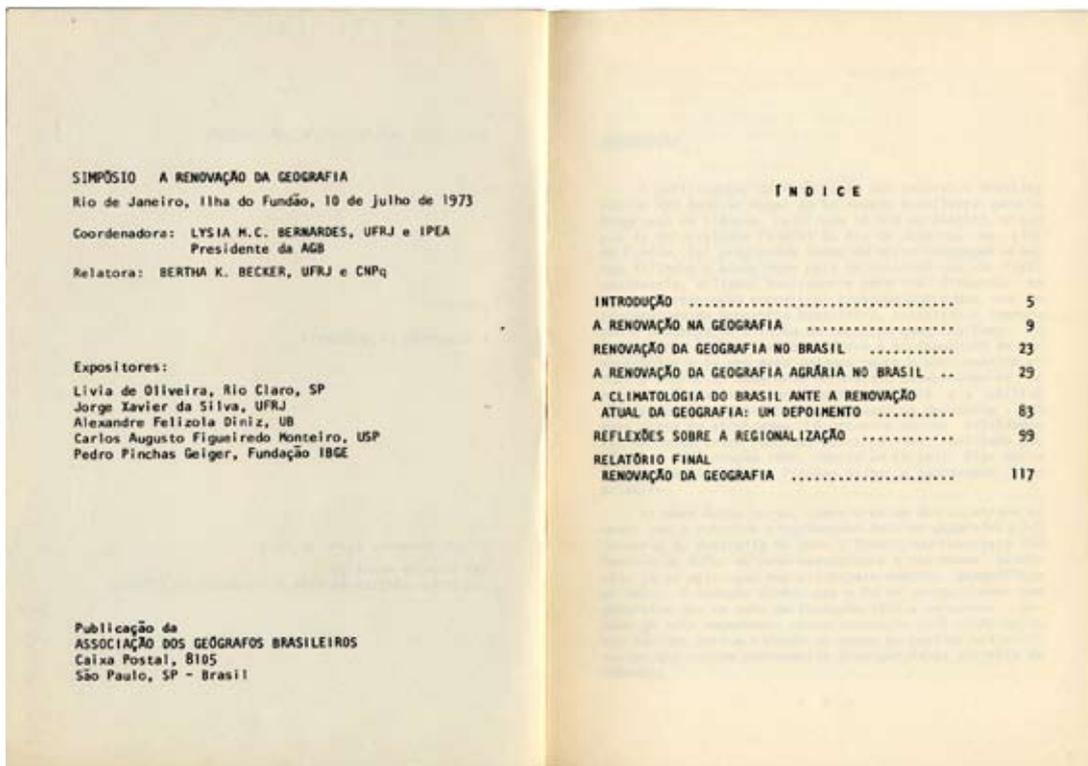
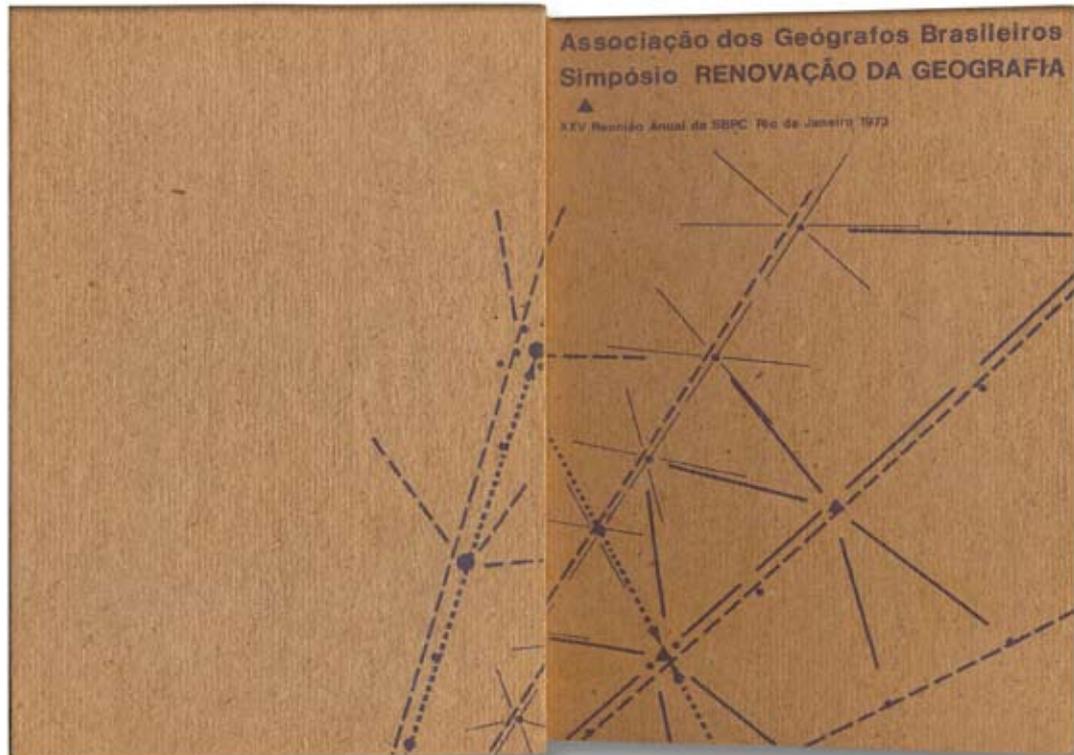
Entre as muitas lembranças do seu contato com a Imprinta, Vera Bernardes guarda dois objetos curiosos: uma régua de medidas em picas (figura 6.35) e algumas “coleturas”. A régua era feita com fotolito e distribuída aos clientes para medir as entrelinhas e os tamanhos das letras de seus trabalhos. Segundo ela, havia outras régua desse tipo naquela época, mas nenhuma tão bem feita, o que demonstrava o cuidado da Gráfica ao lidar com clientes tão minuciosos como os designers.

O outro objeto, a coletura (figura 6.36), é uma folha de papel impressa, com manchas de tinta de impressão que, provavelmente, fora usada na limpeza de uma das máquinas. Não chega a registrar nenhuma imagem específica, mas apenas borrões, numa mistura que quase se assemelha ao trabalho de um artista plástico. Ela conta que Aloisio Magalhães também gostava muito de guardar essas folhas e que ela possuía muitas delas, mas as havia jogado fora, quase todas, numa faxina recente.

Numa visão afetiva e quase nostálgica, relata a forma como se sentia segura na Gráfica, embora não fosse comum a uma moça, naquela época, andar de madrugada em oficinas, muito menos nas cercanias da Praça Mauá:

E aí eu me lembro que tinha uma cadeira gostosa, de couro. Então dormia até a hora do trabalho entrar em máquina. Naquele tempo, uma moça sozinha, ficava na Sacadura Cabral até às três ou quatro da manhã. Jantava ali em frente, num lugar que tinha, meio aberto assim. E depois voltava pra gráfica e ficava lá esperando, batendo papo até o trabalho entrar em máquina. Aqueles preciosismos que a gente tem, que já tinha. E eu me sentia muito bem lá, conhecia as pessoas.

A Imprinta era assim um lugar onde os designers se sentiam à vontade e seguros para entrar e sair, de acordo com suas necessidades, com liberdade total de circulação entre as máquinas. Tinham condições de observar e acompanhar de perto o processo produtivo de seus projetos, interagindo com os funcionários, numa dinâmica de troca, do profissional acadêmico para o profissional técnico, e vice-versa, que se revelava útil a todos. Vera Bernardes nos trouxe em seus relatos a verdadeira significância dessa intimidade, e o que ela representou para ela e possivelmente para seus pares.



6.31 – Capa e páginas do livro A Renovação da Geografia
Design: Vera Bernardes
Cliente: Associação dos Geógrafos Brasileiros, 1973

ESPECIAL

Relatório Reservado

 julho de 1976
 Rio de Janeiro 10 anos

ESTADO E ECONOMIA

Uma questão de poder nacional

Até agora tem passado despercebido um novo e importante fenômeno que ocorre na economia brasileira. Preocupados com a crescente participação do Estado na economia e procurando apontá-la como uma ameaça à economia de mercado e ao sistema democrático-representativo, os analistas econômicos não se deram conta da igualmente crescente participação da empresa privada nacional na economia, ainda que a reboque das empresas estatais.

Tomando-se como fonte os levantamentos anualmente realizados pelo "Quem é Quem" da revista Visão, os resultados são inequívocos.

Reunindo 1.069 empresas dos setores primário, secundário e terciário, tem-se a seguinte participação no patrimônio líquido total das empresas estatais, privadas nacionais e estrangeiras nos anos 1970 e 1974:

Ano	Estatal		Priv. nac.		Estrang.	
	Nº	%	Nº	%	Nº	%
1974	654	28,4	122	49,5	293	22,1
1970	669	27,7	94	47,5	306	24,8

Os números são por demais eloquentes. O avanço estatal na economia não está prejudicando toda a iniciativa privada, mas, sem dúvida, está deslocando a iniciativa privada estrangeira que vai sendo progressivamente substituída pela empresa privada nacional, a quem o Estado de forma crescente e consciente procura apoiar, seja por meio de incentivos financeiros e fiscais, seja dirigindo a ela uma ampla soma de encomendas de bens e serviços.

Nota-se, mesmo, que tal fortalecimento reflete-se até no universo das maiores empresas do país. Entre as 100 maiores, enquanto a participação relativa das multinacionais no patrimônio líquido total do grupo vem sofrendo uma forte e persistente queda, a das empresas privadas nacionais, após uma queda em ritmo menor, começou a recuperar-se em 1973:

	1970	1971	1972	1973	1974
Estatais	67,6	69,4	70,9	73,3	74,4
Priv. nac.	11,4	11,4	10,6	8,9	10,9
Estrang.	21,0	19,2	18,5	17,8	14,7

Igualmente, no mesmo universo, verifica-se o forte incremento dos índices de rentabilidade das empresas privadas nacionais, enquanto que, tanto as estatais quanto as multinacionais, apresentam crescimento menos rápido como mostra a tabela.

O próprio "Quem é Quem" mostra que a rentabilidade média das multinacionais é superior a dos outros setores. Enquanto

100 maiores: taxas de rentabilidade calculadas pelas relações lucro líquido e patrimônio líquido

	Crescimento					
	1970	1971	1972	1973	1974	1970 = 100
Estatais	7,6	9,3	10,1	10,0	11,3	148,6
Priv. nac.	10,4	14,1	15,5	15,8	18,4	176,9
Estrang.	14,8	18,3	19,4	20,1	20,4	137,8

é de 15,8% para estas, é de 12,5% para as empresas privadas nacionais e de 8,9% para as estatais. Se mesmo com uma rentabilidade média superior e com apoio de todos os fatores que sustentam essa rentabilidade — tecnologia, recursos externos baratos, investimentos em setores de rápido retorno — não vêm obtendo índices de crescimento das taxas de rentabilidade mais elevados que os das empresas privadas nacionais e estatais, é porque algo de novo vem acontecendo em nossa economia, especialmente ao se observar o elevado índice de crescimento da rentabilidade média das empresas privadas nacionais nos últimos quatro anos.

"O impacto da desnacionalização gerada pelas aquisições feitas por Corporações Multinacionais norte-americanas e de outros países estrangeiros foi substancial. Não tivessem ocorrido essas aquisições, provavelmente teríamos cerca de 25% mais empreendimentos controlados por capitais privados brasileiros do porte do tricentésimo maior em 1972."

(Empresas multinacionais no Brasil e no México; Relatório à Subcomissão sobre Corporações Multinacionais da Comissão de Relações Exteriores do Senado dos Estados Unidos)

Enquanto se verifica que o crescimento das empresas estatais tem trazido em seu bojo o próprio crescimento das empresas privadas nacionais, o insuspeito Relatório do Senado norte-americano sobre as atividades das multinacionais no México e no Brasil demonstra que têm sido as empresas estrangeiras a grande causa da debilidade do capitalismo nacional. "A rápida penetração das Corporações Multinacionais", diz ainda o Relatório, "resultou num declínio acentuado da parcela dos mercados nacionais controlada pelo empresário privado dos países hospedeiros".

Esse debilitamento do capital privado nacional, provocado pelas multinacionais, tem suas consequências. Mostra o Relatório que as multinacionais podem se comportar num sentido exatamente inverso ao desejado pelos interesses do país hospedeiro. Se ocorrer uma recessão local e a demanda cair, "as afiliadas em setores industriais concentrados têm capacidade para reduzir a produção e manter ou aumentar os preços a fim de protegerem os níveis de lucros" — o que explica como a indústria automobilística, contrariando a conhecida Lei de Say, elevou fortemente

6.32 – Boletim Relatório Reservado

Design: Vera Bernardes

Cliente: Margem Editoria e Programação Gráfica Ltda, 1976

Na iniciativa privada e no setor público, os assinantes do Relatório Reservado são aqueles que decidem em política e economia.

- 85 entre as 100 maiores empresas do país, segundo a classificação da FGV
- Ministérios e órgãos governamentais da área política e econômico-financeira
- Presidência da República
- Governos e secretarias estaduais
- Senadores e deputados
- Órgãos de informação
- Todos os grandes grupos financeiros
- Os 10 maiores bancos comerciais
- Os 10 maiores bancos de investimento
- As Bolsas de Valores e as mais importantes sociedades corretoras
- Associações de classe da indústria e do comércio
- Embaixadas e consulados
- Empresas estrangeiras instaladas no país
- Grandes e médias empresas nacionais
- Todas as grandes empresas estatais

Nas próximas duas semanas você estará entre eles.

Para sua informação, você recebe o Relatório Reservado, como cortesia, durante três semanas. E decide.
Uma assinatura anual, 52 números, custa Cr\$ 1.200,00. Exatamente Cr\$ 100,00 por mês.

Você está recebendo uma informação exclusiva

Relatório Reservado

Para continuar a receber o Relatório Reservado toda a segunda-feira, por mais 52 semanas, basta preencher o verso do cartão e remetê-lo pelo correio.

Ou telefonar para: Rio de Janeiro 253-5077
São Paulo Ondafone 289-7290 e 289-7294 código 4875.

Confirmação de assinatura

Desejo fazer ____ assinatura(s) do Relatório Reservado.
Preço por assinatura: Cr\$ 1.200,00.

nome: _____

empresa: _____

endereço: _____

_____ ZC _____ trabalho residência

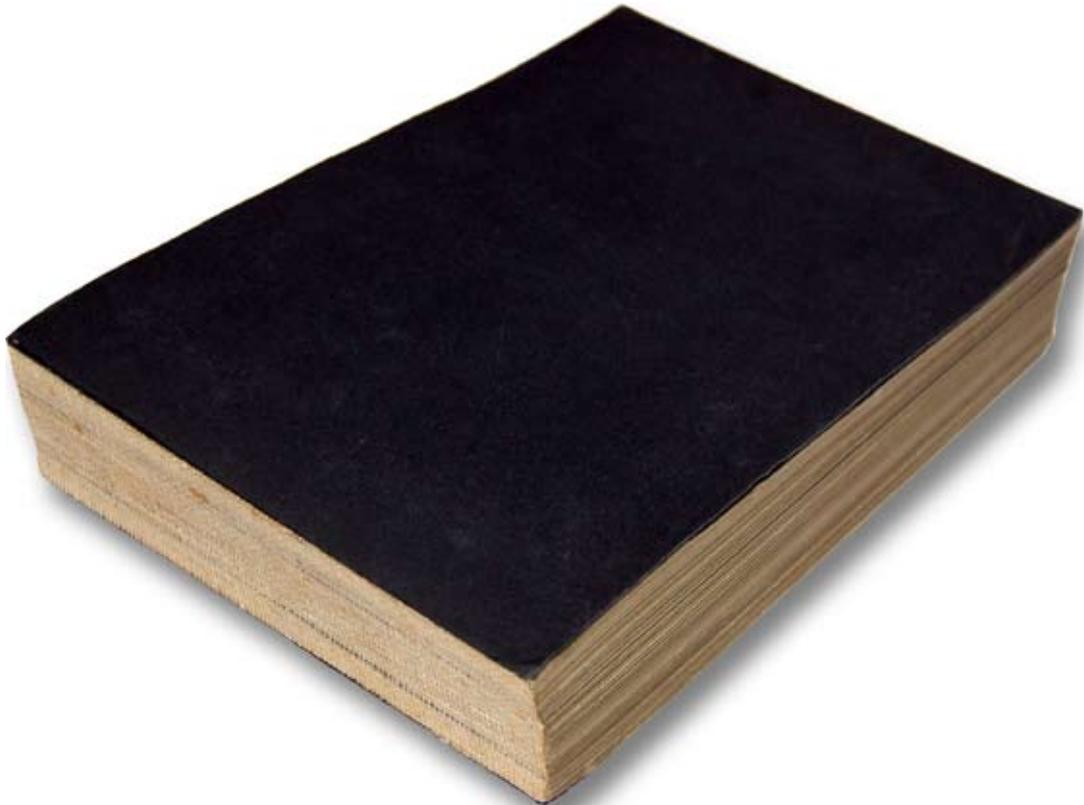
bairro: _____ telefone: _____

cidade: _____ CEP: _____ estado: _____

cheque anexo realizar cobrança dia ____ de _____

O cheque deve ser emitido em favor de Margem Editoria e Programação Gráfica Ltda.
Rio de Janeiro: Rua Miguel Couto, 134 conj. 1104 Centro 20 000 RJ
São Paulo: Rua Jaguaribe, 25 3º andar conj. 31 CEP 01224

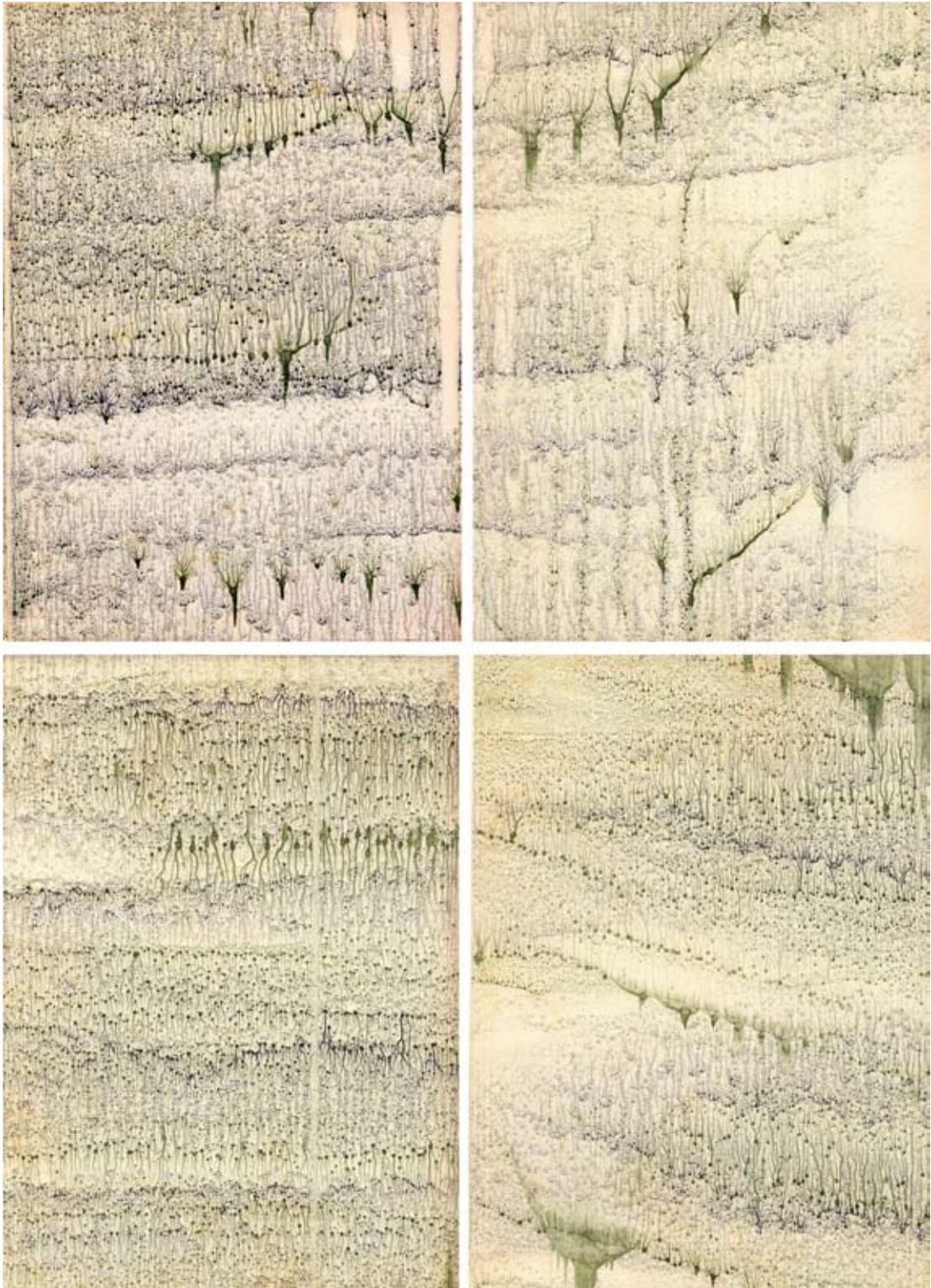
6.33 – Material de divulgação de lançamento do novo Boletim **Relatório Reservado**
Design: Vera Bernardes
Cliente: Margem Editoria e Programação Gráfica Ltda, 1976



6.34 – Projeto de Graduação na ESDI
Design: Vera Bernardes, 1973

	PAICAS		ENTRELINHAS						
(entr. 12)	4	8	9	10	11	13	15	18	20
- 0	.0	.0	.0	.0	.0	.0	.0	.0	.0
- 1
- 2	5

6.35 – Régua de Picas - Brinde da Imprinta para seus clientes. Do acervo pessoal de Vera Bernardes.



6.36 – Coletura de impressão da gráfica Imprinta. Do acervo pessoal de Vera Bernardes

6.6 Washington Dias Lessa



6.37 – Washington Lessa e Thais Vieira durante a entrevista

Data da entrevista: 08/01/2008
Formação: Desenho Industrial e Comunicação Visual na ESDI
Ligação com a Imprinta: Estagiário durante alguns dos primeiros meses de funcionamento da Imprinta e cliente nos anos posteriores.
Período aproximado de ligação com a Imprinta: 1971 a 1989
Alguns trabalhos realizados na Imprinta: Livro Velhas fotografias Pernambucanas Catálogo para exposição de Tereza Miranda Livro Revolução de 1930 e seus antecedentes (proj. desenvolvido com Vera Bernardes) Livro Dermatite Atópica (projeto desenvolvido com Vera Bernardes)

Washington Lessa se formou como designer na ESDI no ano de 1973. Quando estava no início do curso, em 1971 conseguiu estágio na Imprinta, elaborando artes-finais e criações bem simples para alguns clientes. Esteve presente no momento da mudança de endereço da Avenida Presidente Wilson para a Rua Sacadura Cabral, onde permaneceu apenas por cerca de quinze dias, quando passou a estagiar no Escritório de Aloisio Magalhães. Assim descreveu sua experiência na Imprinta:

Conheci o Arnaud no escritório do Aloisio Magalhães. [...] Vim pro Rio em 70, então... foi em 71. Ele estava na Presidente Wilson. Tinha acabado de sair do escritório do Aloisio. Então era o que? Duas composers, duas multilith. Só. [...] Eu peguei justamente a mudança da Sacadura Cabral. Não lembro quanto tempo estive lá. Deve ter na minha carteira de trabalho. Tinha que fazer layout e eu peguei a mudança. O trabalho o que era? Tinha que fazer arte-final com composer. Não tinha muito o que fazer. Era um núcleo de designers. Eventualmente se desenvolvia algumas coisas, mas era tudo coisa simples.

Apesar de ter dito que “sabia que era uma gráfica especial”, sua percepção da Imprinta, no primeiro endereço, era de que se tratava de uma empresa muito rudimentar, que só passou a ter uma estrutura de gráfica propriamente dita quando se mudou para a Rua Sacadura Cabral. Contou que seu espaço de trabalho se situava próximo às máquinas de composição e, por isso, teve a oportunidade de aprender um pouco sobre esse processo. Posteriormente, como designer trabalhou um pouco com a Imprinta e avaliou:

Eu trabalhei pouco com a Imprinta como designer. Mas o que eu acho que aconteceu foi o seguinte: o Arnaud tem um jeito de conduzir as coisas, muito próprio. Ele pegou um filão muito especial. Era uma gráfica um pouco Cult, uma gráfica meio “diário cultural”, ligada a design, uma coisa moderna... Pegou esse negócio com o Aloisio! Porque tem a história do Arnaud... eu não conheço muito a história do Arnaud, certamente outras pessoas vão falar melhor... mas ele sempre foi muito foi muito esperto, no bom sentido.

Apresentou, um pouco relutante por não achar satisfatório, um de seus primeiros trabalhos, desenvolvido na Imprinta: a identidade visual de uma pequena empresa, a qual registramos no capítulo anterior (fig. 5.1). O documento, um conjunto de papel de carta e envelope, revelou-se importante para nós, já que se trata do único registro que encontramos do que foi o principal tipo de trabalho desenvolvido pela Gráfica, na fase inicial.

A única coisa que eu tenho para mostrar é a identidade visual para o Marcelo [Cabral] mesmo. Ele era importador de papel e ele era sócio de uma distribuidora de filmes chamada Agedor. Fiz a marca, papel de carta, envelope.

Considerando já haver aprendido o suficiente naquele local e sendo seu objetivo estagiar num escritório de design, onde houvesse profissionais experientes, que pudessem repassar-lhe seus conhecimentos, transferiu-se para o escritório de Aloisio Magalhães, quando descobriu a real ligação deste com a Imprinta. Até então, achava que ele e Arnaud Torres eram apenas bons amigos.

Percebe em Arnaud Torres um empresário que soube se posicionar no mercado pela sua inteligência e que entabulava relacionamentos com designers e artistas plásticos de maneira estratégica.

A gráfica ficou como uma referência para os designers. Era uma referência porque todo mundo que era ligado ao Aloisio de alguma maneira ia lá... [...] Era um esquema, uma estrutura ainda muito menor. Tinha o Escritório de Aloisio Magalhães, a coisa assim da formação... algumas pessoas, evidentemente nem era todo mundo que ia trabalhar lá... iam trabalhar com o Bergmiller, no Escritório do Aloisio, do Roberto [Verschleiser] e do Leo [Visconti] que já tinham escritório. Não tinha muitos. O Arísio [Rabin] funcionava sozinho, mas eu fui estagiário do Arísio. Era muito pequeno. O campo profissional era muito pequeno e aí tinha essa referência. [...] A Imprinta era uma referência pras pessoas que conheciam e pras pessoas formadas pela ESDI. Era uma referência! Quer dizer, havia também outros designers, além dos formados pela ESDI.

Sobre a capacidade de Arnaud Torres, seu modo de levar avante a Imprinta, seu tino administrativo e sua sensibilidade para atuar no mercado, Washington Lessa assim se pronuncia, em tom elogioso:

O Arnaud sabe fazer muito bem marketing – não é crítica, é um elogio! – ele se vende bem, aquele jeito dele, aquele negócio, entendeu? Sempre ligado de alguma maneira a coisa de arte... Ao mesmo tempo, tendo que se confrontar com a administração de uma gráfica. Você sabe que não é fácil. [...] Acho que o que tem é o seguinte: tem uma determinada característica que é essa coisa assim meio vanguarda, meio cultura. Preocupação programada de vender mercadologicamente a preocupação com a qualidade gráfica. Um discurso direcionado a quem? Aos designers que não entendiam nada do assunto.

Washington Lessa identificou em Arnaud Torres uma grande influência de Aloisio Magalhães, trazida da experiência no Escritório e comenta sobre o que acredita ter levado este a fazer parte do empreendimento, na seguinte afirmação:

Ele tomou contato com o design que era uma novidade, uma coisa meio de vanguarda, vamos dizer assim. Era outra coisa... E o Arnaud assimilou aquilo muito rapidamente. E aí ele foi trabalhar com gráfica, mas tinha essa história do Aloisio que não sei exatamente como foi que o Aloisio entrou nessa. O Aloisio era também uma pessoa muito irrequieta e muito curiosa. Era um negócio, mais uma frente. Mas ele não ficou muito tempo como sócio. Foi rapidinho, foi uma coisa meio que abrir...

Por outro lado, na contramão da influência do conhecimento de design na formação da Imprinta, relata que, no escritório de Aloisio Magalhães não havia muita preocupação com a tecnologia que daria continuidade aos projetos, quando fossem impressos. E deixa isso claro, com o comentário que se segue:

Eu arranji esse estágio (no Escritório de Aloísio Magalhães), através da Elayne. O escritório do Aloisio Magalhães tinha uma coisa peculiar que era o seguinte: uma grande distância do aparato produtivo. O que eu quero dizer com isso? Todo mundo sabia de design, ninguém

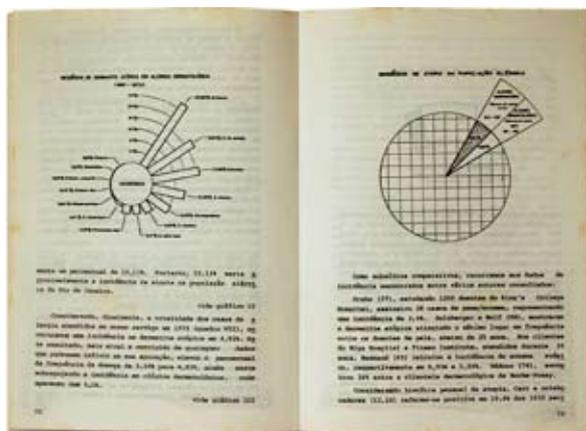
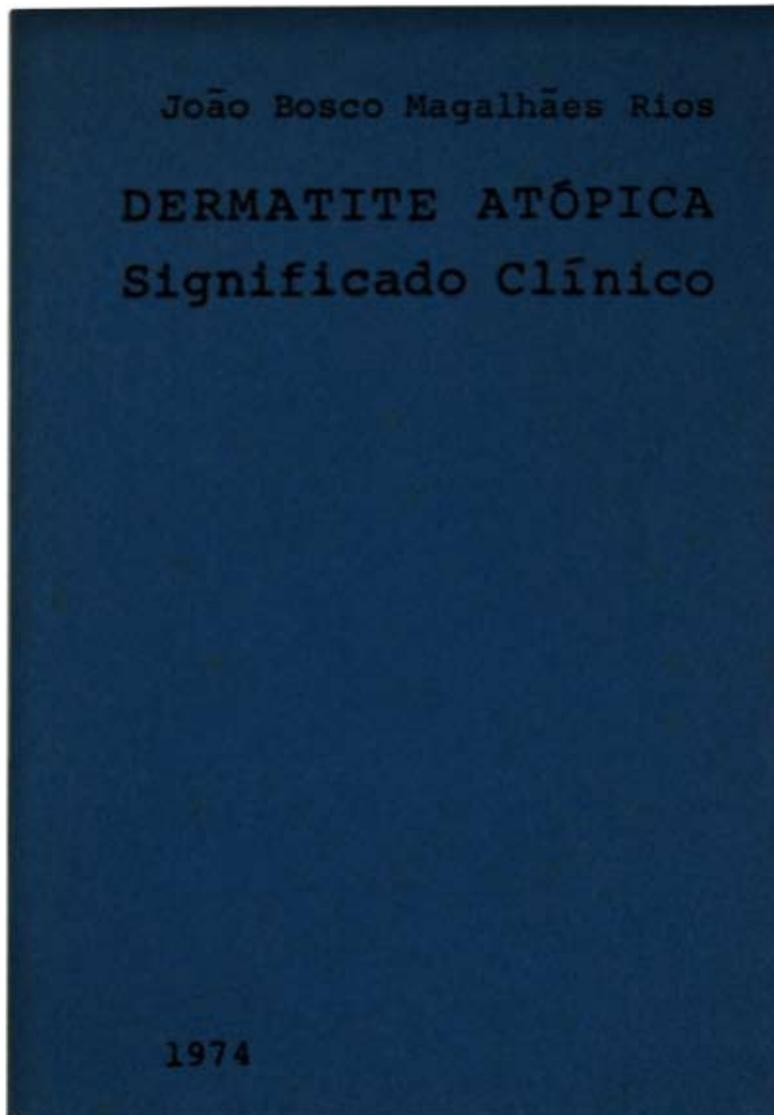
sabia de gráfica. Lá era uma coisa assim, que era um outro tipo de aproximação. Era uma aproximação num nível acadêmico, [de criação] e não de produção [...] A Elaine, por exemplo, ela tinha trabalhado no Correio da Manhã... Ela que introduziu a régua de cíceros... ninguém sabia o que eram cíceros, para você ter uma idéia.

Na primeira fase da pesquisa, quando conversamos com Elayne Fonseca, que também estagiou no Escritório de Aloisio Magalhães, ela havia feito um comentário similar. Relatou ter sido ela quem ali introduziu os conhecimentos de produção, que trazia de sua experiência no Jornal Correio da Manhã. E afirmou: *“eu via que ali, ninguém ia na gráfica e eu achava que também precisava ter um pouquinho mais de... Eles nem usavam paica e sim centímetros... E aí eu introduzi algumas coisas destas e ia na gráfica também.”* (Fonseca, em 26/06/2007)

Washington Lessa nos relatou que, ao longo dos anos seguintes, teve algumas experiências com a Imprinta, sendo algumas boas e outras, nem tanto. Afirma que no geral, com trabalhos pequenos não costumava ter problemas, mas houve um episódio envolvendo um livro impresso em duotone que aconteceu nos últimos anos em que a Gráfica ainda estava no nome de Arnaud Torres, quando foi recebido por um gerente de produção que não o atendeu a contento.

Este depoimento mostrou-se para nós um dos mais significativos, pois foi exatamente Washington Lessa quem, na primeira fase da pesquisa, nos falou sobre Arnaud Torres, apontando-o como uma das pessoas que mais conhecimento teria sobre a história da indústria gráfica no Rio de Janeiro, conforme se verificou e se tornou patente em todo o trabalho de pesquisa.

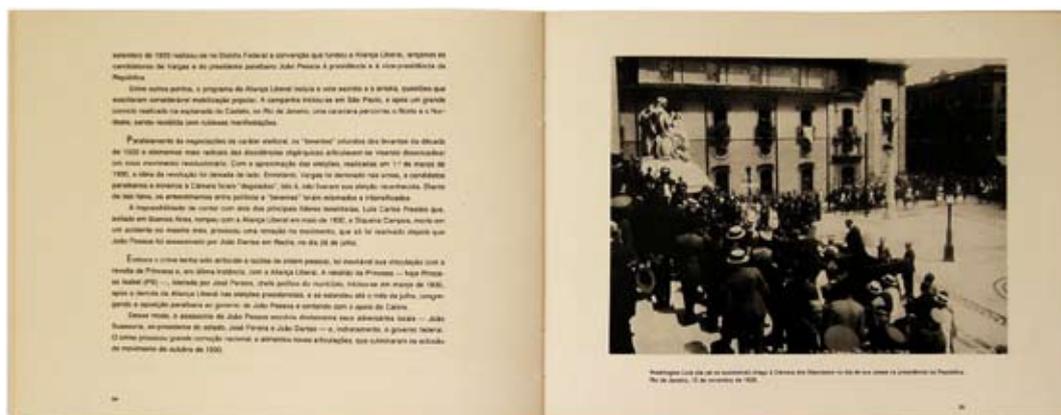
Washington Lessa administra seu próprio escritório de Design, criando peças gráficas cuja produção, quando necessária, prefere entregar aos cuidados de profissionais especializados, optando por não lidar com essa fase final da execução. Além disso, abraçou a carreira acadêmica, tendo feito mestrado em Filosofia da Educação (IESAE/FGV, 1983) e doutorado em Comunicação e Semiótica (PUC-SP, 1998). Atualmente é professor da ESDI, na graduação, ministrando as disciplinas “Cor e Estruturas Bidimensionais” e “Desenvolvimento do Projeto de Programação Visual I” e no mestrado, na mesma instituição, oferecendo as disciplinas “Design e Condição de Teoria” e “Design e Linguagem Visual”.



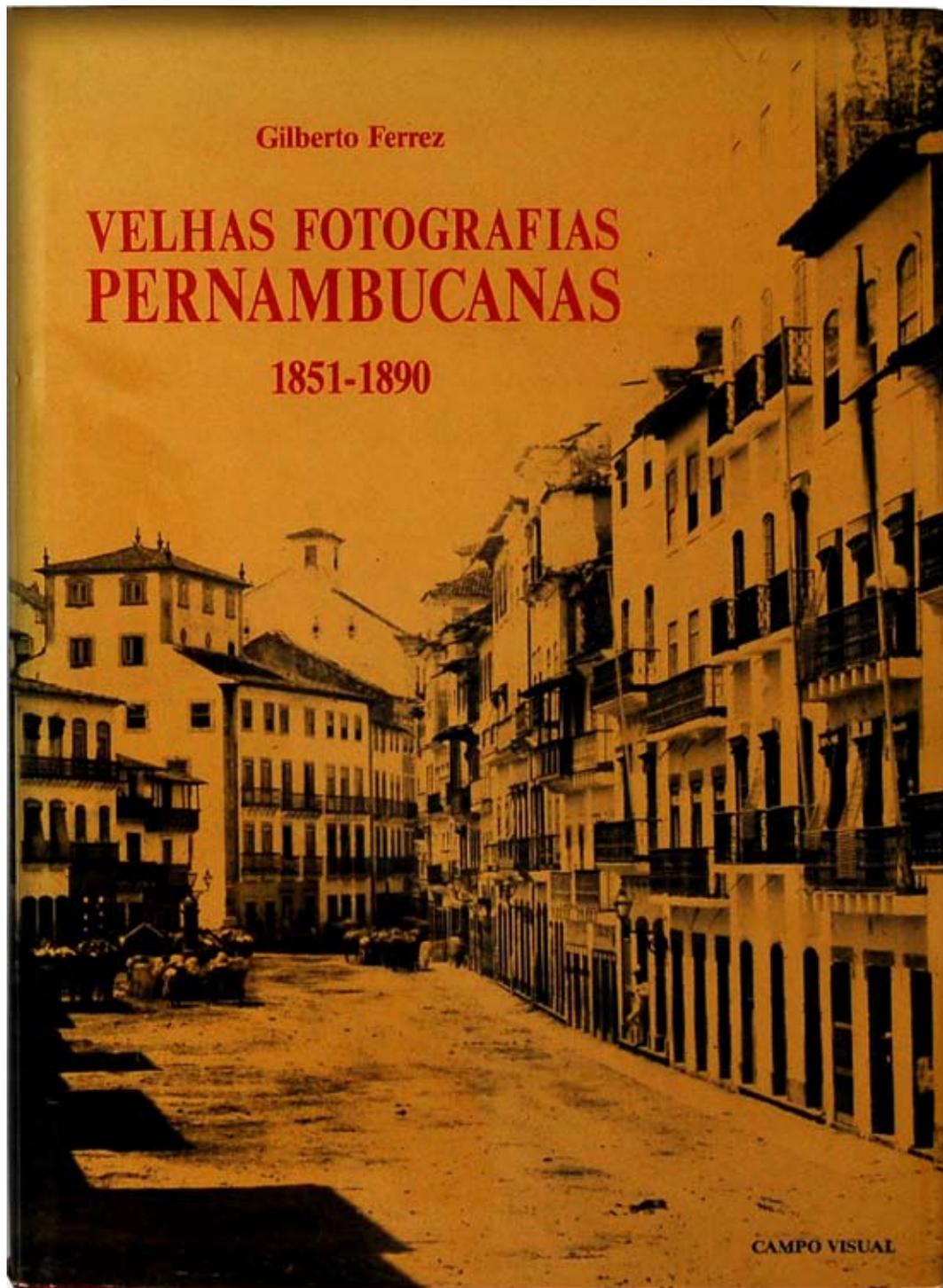
6.38 – Capa e páginas da tese **Dermatite Atópica - Significado Clínico**
 Design: Washington Lessa e Vera Bernardes
 Editora: Graphus, 1979



6.39 – Catálogo para exposição de Tereza Miranda (frente e verso)
 Design: Washington Lessa
 Editora: Graphus, 1979



6.40 – Capa e páginas do livro **A revolução de 1930 e seus antecedentes**
 Design: Washington Lessa e Vera Bernardes
 Editora: Nova Fronteira, 1980



6.41 – Capa do livro **Velhas Fotografias Pernambucanas 1851 - 1890**
Design: Washington Lessa e Vera Bernardes
Editora: Campo Visual, 1988



6.42 – Páginas do livro **Velhas Fotografias Pernambucanas 1851 - 1890**
 Design: Washington Lessa e Vera Bernardes
 Editora: Campo Visual, 1988

6.7 Victor Alexis Burton



6.43 – Victor Burton e Thais Vieira durante a entrevista

<p>Data da entrevista: 03/04/2008</p>
<p>Formação: Designer autodidata, é especializado em livros de arte.</p>
<p>Ligação com a Imprinta: Começou executando livros, levado pela Editora Nova Fronteira e continuou interagindo como cliente, quando atuava como profissional independente em outros projetos.</p>
<p>Período aproximado de ligação com a Imprinta: 1980 a 1989</p>
<p>Alguns livros Realizados na Imprinta: Ataíde (1983) D. Pedro II e a fotografia no Brasil (1985) Santos Dumont (1986) Fazendas de café – Brasil (1986) Porto Seguro (1986) O cavalo no Brasil (1987) Poemas traduzidos de Baudelaire e Mallarmé (1988) Festas populares no Brasil (1989) Sangue e raça – O cavalo de corrida brasileiro (1989)</p>

Victor Burton é designer autodidata, especializado em livros ou “capista” como algumas vezes se apresenta, apesar de desenvolver os projetos dos livros em sua totalidade. É filho de Michel Burton um francês que foi importante diretor de arte, atuante no Rio de Janeiro e na Europa na década de 1960, de quem recebeu fortes influências de estilo. Aos sete anos mudou-se com sua família para a Itália, onde permaneceu até 1979, quando voltou para o Brasil onde nascera. Durante seus últimos anos na Itália trabalhou como assistente de Franco Maria Ricci, um importante editor, cujo trabalho primava, especialmente, pela extrema atenção que dedicava à arte da tipografia. Além disso, sua formação também refletiu a estreita ligação que teve com seu avô, um bibliófilo que o ensinou a conhecer sua vasta coleção e amar os livros.

Do seu contato com a gráfica Imprinta, mantém na memória uma série de lembranças e opiniões. Embora reconheça a importância e a qualidade do trabalho desenvolvido por Arnaud Torres, coloca em vários trechos, a precariedade das condições de produção da época, considerando a Empresa como acima da média, em vista as restrições então existentes.

A Imprinta é de uma época em que se podia imprimir no Rio, o que hoje é impossível, praticamente, pelo menos para aquilo que eu faço predominantemente, que é o livro de arte. [...] Era uma gráfica muito boa para os parâmetros da época, que eram muito baixos. Agora, era para a época! Mas seria uma gráfica inviável para fazer nem um suplemento de jornal [hoje]. A qualidade que se conseguiu, hoje em dia, em gráficas no Brasil. Desses parâmetros da época era “a gráfica” do Rio de Janeiro.

De fato, hoje em dia, a maioria dos designers prefere produzir seus livros em empresas de São Paulo, onde a Indústria Gráfica encontra-se mais competitiva, no que se refere aos custos e muito melhor equipada, oferecendo uma qualidade superior no resultado final de impressos de categoria, como os livros de arte. Nas décadas de 1970 e 1980 essa diferença não era tão grande e a Imprinta ainda apresentava condições de disputar uma posição nesse sofisticado segmento da demanda de serviços gráficos.

O próprio Arnaud Torres, em uma das entrevistas, cita que não tinha concorrentes na área de produção de livros de arte, já que as gráficas pequenas não possuíam nem equipamentos e, muito menos, a capacidade técnica exigida para tal. As grandes gráficas não se interessavam por esses trabalhos, cujo lucro seria muito pequeno em relação à sua estrutura. Voltavam-se para a produção de impressos com grande tiragem, pois, em se tratando de livros de arte, via de regra, a edição é limitada. Sobre isso, Victor Burton coloca ainda:

Essa coisa intermediária, que é o livro, que é uma faixa do mercado que exige muita qualidade e tem pouco preço, pouco investimento. A Imprinta se adaptava muito bem a esse nicho. E o Arnaud não era um gráfico convencional. Era uma pessoa que tinha um desejo, pelo menos, de fazer um trabalho de mais qualidade. Ele tinha um apreço pelo trabalho dele, que você não via em outras gráficas.